

UH



Universität Hamburg

chor und
orchester
universität
hamburg

universitätskonzert

PROGRAMMHEFT

zum Konzert
am 2.02.2003

Internetversion

ALEXANDER SKRJABIN

ERSTE SINFONIE OPUS 26

GUSTAV HOLST

FIRST CHORAL SYMPHONY - FINALE

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

TOWARD THE UNKNOWN REGION

chor und orchester universität hamburg
unter leitung von bruno de greeve

mit christa bonhoff, alt
dantes diwiak, tenor
raphaela mayhaus, sopran



ALEXANDER SKRJABIN

Erste Sinfonie E-Dur op. 26 (1900)

- I Lento
 - II Allegro drammatico
 - III Lento
 - IV Vivace
 - V Allegro
 - VI Andante
- mit Christa Bonhoff (Alt)
Dantes Diwiak (Tenor) und Chor

⧸ Pause ⧹

GUSTAV HOLST

First Choral Symphony op. 41 (1923/24)

- Finale -

(Text von John Keats)

mit Raphaela Mayhaus (Sopran)

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

Toward the Unknown Region (1906)

(Text von Walt Whitman)

Chor und Orchester der Universität Hamburg

Leitung: Bruno de Greeve



Zum Konzertprogramm



von bruno de greeve

Raus aus dem Alltag, das wollen wir alle: Dafür unternehmen wir Reisen im Urlaub, dafür gehen wir ins Kino, Theater oder Konzert. Manche lesen darum auch mal ein Buch, um sich in irgendein anderes Leben oder Abenteuer hineinzusetzen.

Darum nehmen wir Sie diesmal mit in „*das unbekannte Land*“, in „*das unzugängliche Land*“, „*wo weder Grund für den Fuß ist noch Pfad zu folgen, weder Landkarte dort noch Führer*“: Ein herrliches Erlebnis für Ausführende und Zuhörer ist die Musik, die **Ralph Vaughan Williams** auf diesen Text von *Walt Whitman* komponiert hat.

Darin wird versucht (oder zumindest davon gesungen), uns zu lösen von den „*Fesseln*“ wie „*Finsternis, Schwerkraft, Sinnen*“, mit denen wir wahrnehmen, um dann auszubrechen in (ein überirdisches) „*Zeit und Raum*“ - einen seelischen Zustand, auf den der Titel der Gedichtsammlung auch schon hinweist: „*Geflüster vom himmlischen Tode*“.

Eine ähnliche Verbindung mit dem Jenseits und der Vergangenheit hat den Komponisten **Gustav Holst** inspiriert, einige Gedichte von *John Keats* in einer Sinfonie für Chor und Orchester zusammenzubringen. Wir haben den Schlusssatz in dieses Programm aufgenommen.

Nach einem beschwörenden Ruf an den Geist des „*bleichen Reiches*“ werden der alte griechische Gott Apollo und viele Dichter aus der Geschichte in Erinnerung gerufen, wie sie die Leidenschaften der Menschen und deren Folgen nicht nur besungen, sondern auch angeregt und beschwingt haben. Apollo (der Herr der neun Musen) ist es, der den menschlichen Stimmen von Sängern und Dichtern eine „*himmlische Geburt*“ ermöglicht. Diese „*Barden von Lust und Leid*“ sind längst verstorben, aber „*ihre Seelen sind noch immer auf der Erde*“ und „*lehren uns jeden Tag Weisheit, obwohl sie schon in der Ferne entschwunden sind*“.

Mit zwei Motiven - dem Anzupfen der Saiten einer Lyra (wie eine Gitarre in Quartan gestimmt) und einer Choralmelodie, die später als schlichte Psalmodie in allen Stimmen erscheint - ist dieser Sinfoniesatz so organisch gewachsen, dass man sich wundert, wie ein solches Gedicht weiterhin dazu passen konnte und die Musik zugleich alle Wendungen im Text zu verfolgen vermag.

Ein ganz in diesen Rahmen passendes Werk ist da die Erste Sinfonie von **Alexander Skrjabin**. Als Zeitgenosse des jungen Strawinsky hat er in seinem ersten großen Orchesterwerk sofort versucht, den Rahmen der Gattung Sinfonie zu sprengen: Wie Beethoven in seiner Neunten, hat Skrjabin im letzten Satz Solostimmen und einen Chor hinzugefügt mit einem Text, den er selbst geschaffen hat, eine *Hymne an die Kunst* - „*du reine Kunst der Harmonien, du bist des Lebens lichter Traum*“, „*in dir findet der Mensch die lebendige Freude des Trostes*“.

Ein großer erster Wurf, aber genauso, wie er später versucht hat, andere Sinneserfahrungen mit denen der Musik zu verbinden - durch Hinzufügen von Programmtexten, durch Licht und Farben, Gerüche oder auch Dimensionen aus dem Theater - wurde dieser schnell von anderen Entwicklungen in der Musikgeschichte überholt. Tatsache bleibt, dass viele Konzepte, die ihm damals nur vorschwebten oder die nur mangelhaft realisiert worden sind, heutzutage dagegen ganz normale technische Errungenschaften sind, wie Videoprojektionen oder Multimediashows.

Gehen Sie mit uns auf die Reise! Es wird bestimmt nicht schwer sein, sich mitführen zu lassen von diesen drei Himmelsstürmern.

Hoffentlich bringt die Verknüpfung dieser verschiedenen Werke in so einem thematischen Rahmen wieder eine neue schöne Folge in unserer Reihe - zuvor: das Leichte Sein, Mensch und Leben, Falstaff und Amor, Psalmen und Tänze, Märchen und Balladen, Faun und Psyché - **jetzt: vom Jenseits und Vorher.**



Alexander Skrjabin (1872-1915)



von Christiane Beer (Orchester)

„*Ich bin Gott - ich bin nichts.*“ Diese Worte sind die zentrale Botschaft des umfangreichen Gedichts *Le Poème de l'extase*, das Skrjabin 1907 verfasste und in einem gleichnamigen fulminanten Orchesterwerk auszugsweise vertonte. Sie verdeutlichen die Ich-Bezogenheit des Komponisten und seine Gedanken zu Philosophie, Theosophie und Mystik. Seit etwa 1907, der Entstehungszeit des *Poème de l'extase*, lebte Skrjabin fast ausschließlich für sich und sein Werk, im Mittelpunkt seiner Welt stand er allein.

Geboren wird Skrjabin am 6. Januar 1872 in Moskau. Da seine Mutter, eine Konzertpianistin, bereits ein Jahr nach der Geburt an Tuberkulose stirbt und sein Vater als Diplomat fast ständig im Ausland lebt, wächst er bei Tante, Großmutter und Großtante auf, die ihn alle sehr verwöhnen. Den ersten Klavierunterricht erhält Skrjabin von seiner Tante, und mit zehn Jahren hat er bereits seinen ersten pianistischen Auftritt. Ein Jahr später kommt er zu Georgij Konjus, der bei dem Liszt-Schüler Paul Pabst studiert hat. Aus dieser Zeit stammt das erste erhaltene Klavierstück Skrjabins. Mit zwölf Jahren wird er Privatschüler des Direktors des Moskauer Konservatoriums, Sergej Taneev, sowie des renommiertesten Moskauer Privatlehrers Nikolaj Zverev, der ihn auf das Konservatorium vorbereitet.

1888 bis 1892 studiert Skrjabin Klavier (bei Wassilij Safonov), Musiktheorie und Komposition am Moskauer Konservatorium. Danach beginnt seine Pianistenkarriere, die ihn auf Konzertreisen ins europäische Ausland und in die USA führt. Sehr bald spielt er nur noch seine eigenen Kompositionen. Gefördert wird er durch seinen Mentor und Verleger Mitrofan Belaieff.

1897 heiratet Skrjabin die Pianistin Vera Isakovic und lebt ab 1905 in zweiter Ehe mit Tatjana Schloezer, ebenfalls einer Pianistin, zusammen. Aus beiden Ehen hat er insgesamt sechs Kinder.

Von 1898 bis 1902 unterrichtet Skrjabin am Moskauer Konservatorium Klavier, lebt dann für acht Jahre in der Schweiz und in Brüssel, bevor er 1910 nach Moskau zurückkehrt. Während er seinen Vater in Lausanne besucht, lernt er Igor Strawinsky kennen. 1914 reist Skrjabin nach Paris und England und sucht wie zuvor schon in Brüssel Kontakt zu Theosophenkreisen. Die Theosophie, ist eine mystische Lehre von Gott und der Welt, die durch visionäre Schau und Offenbarung zum „*Wissen von Gott*“ gelangt. Sie wurde von indischen Lehren beeinflusst. Außer mit der Theosophie beschäftigt sich Skrjabin in seinen letzten Lebensjahren zunehmend mit dem Symbolismus. Zum Ausdruck seiner von Nietzsche und der Theosophie beeinflussten philosophischen Ideen genügt Skrjabin bald nicht mehr die Musik, und so unternimmt er bei seiner sinfonischen Dichtung *Prometheus* (1908/10) den Versuch, ein Farbenklavier in die Partitur zu integrieren. Dieses bekommt eine eigene Stimme, die so genannte LUCE-Stimme, und ergänzt die Musik um Farben und Formen.

Das Farbenklavier ordnet jeder Tonart eine Farbe zu und untermalt jeden Harmoniewechsel mit einem korrespondierenden Farbenwechsel. Höhepunkt dieser Bemühungen um synästhetische Erlebnisse bildet zum Ende seines Lebens die Idee des Mysteriums.

In einem indischen Tempel soll es als siebentägiges Ritual zelebriert werden, das als Symbiose aus Wort, Ton, Farbe, Duft, Berührungen, Tanz und Architektur alle Sinne anspricht. Die Teilnehmer sollen damit auf eine höhere Daseinsstufe, zu „kosmischem Bewusstsein“ geführt werden.

Skrjabin kann für dieses utopische Projekt nur Skizzen zu einer vorbereitenden Handlung, einen Text und wenige musikalische Bruchstücke fertig stellen.

Am 14. April 1915 stirbt Skrjabin 43-jährig an einer Blutvergiftung, ohne seine große Vision des synästhetischen Kunstwerkes realisiert zu haben. Seit Skrjabins Tod gibt es immer wieder Versuche, die Fragmente seines Mysteriums aufzuführen. Meist scheitern sie jedoch an der Komplexität der Anweisungen Skrjabins in der Partitur, vor allem bei der Umsetzung seines LUCE-Systems.

Skrjabin komponierte mit Ausnahme weniger Orchesterwerke ausschließlich Klavierstücke. Dabei entwickelte er die klassisch-romantische Sonatenform in seinen eigenen Klaviersonaten weiter. Dies wird zu den bemerkenswerten Leistungen in der Instrumentalmusik nach 1900 gezählt. Seine Orchesterwerke stellen dagegen eine Art Endpunkt in der russischen Sinfonik dar. Beides spricht für die außergewöhnliche Bedeutung des Komponisten Skrjabin. In seinen späteren Kompositionen verliert die Harmonik nach und nach jede Funktionalität, er verlässt allmählich die Gesetze der Tonalität. Es verschwinden die festen Strukturen, das Metrum der Kompositionen ist häufig nicht mehr zu bestimmen. Skrjabin gelang es, eine Musik außerhalb der Grenzen von Zeit und Raum zu schaffen.

Erste Sinfonie E-Dur op. 26 (1900)

Seine erste Sinfonie schreibt der erst 19-jährige Skrjabin 1899 bis 1900 wohl in einem Anflug von Kühnheit und Sorglosigkeit. Die Erwartungen der Gattungstradition scheinen ihn nicht daran zu hindern, eine riesenhafte, sechssätzigige Sinfonie zu schreiben, deren Finale eine *Hymne an die Kunst* bildet, gesungen von Solisten und einem Chor. Obwohl um 1900 die Verbindung von instrumentalen und vokalen Partien in der Sinfonik nichts Ungewöhnliches war, hatte Skrjabin dabei allzu deutlich Beethovens Neunte Sinfonie als Vorbild gewählt. Sein Mentor und Verleger Belaieff sah seine Pläne, Skrjabin allmählich von den Klavierkompositionen zu größeren Gattungen und Besetzungen zu führen, durchkreuzt und reagierte verbittert. Bei der Uraufführung am 11. November 1900 in St. Petersburg musste der Schlusssatz entfallen, da Belaieff die zusätzlichen Kosten für den Chor nicht tragen wollte. Erst ein halbes Jahr später erklang Skrjabins erste Sinfonie vollständig bei einer Aufführung in Moskau unter der Leitung seines ehemaligen Klavierlehrers Safonov. Dieser hatte die Partitur den Orchestermusikern als „*neue Bibel*“ präsentiert. Jedoch war die Presseresonanz durchweg negativ. Skrjabin selbst sah den Misserfolg der Sinfonie beim breiten Publikum. Die Aufführungsorganisation brachte auch in späteren Jahren Schwierigkeiten mit sich, was Belaieff bissig kommentierte: „*Da hast du es anschaulich, welchen Vorzug das Komponieren von Neunten Sinfonien hat.*“

Die Form der Sinfonie ist eine Erweiterung der traditionellen Viersätzigkeit: Als eigenständige Introduction wird der erste Satz (1. *Lento*) vor den eigentlichen Kopfsatz (2. *Allegro drammatico*) gestellt sowie eine thematische Zusammenfassung (6. *Andante*) hinter das eigentliche Finale (5. *Allegro*) gesetzt. Die mittleren Sätze (3. *Lento*, 4. *Vivace*) entsprechen mit einer langsamen Liedform und einem Scherzo mit Trio dem üblichen Schema.

Der erste Satz (*Lento*) beginnt mit einem Tremoloklangteppich von Hörnern, Fagotten und tiefen Streichern, bevor dann das erste Thema mit auffallend steigenden großen Septimen von der Klarinette vorgetragen wird. Die Flöte stellt das zweite Thema vor, das anschließend von Oboe, Klarinette und Violine fortgesetzt wird, bevor ein drittes Thema einsetzt. Den nächsten Abschnitt bildet ein Thema, das eine variierte Form des ersten ist (Klarinette und Violoncello). Als Schluss des ersten Satzes erscheint erneut das dritte Thema, variiert von der Flöte vorgetragen.

Das Thema des zweiten Satzes (*Allegro drammatico*) zeigt die für Skrjabin typische Kombination von Triole und punktiertem Rhythmus. Der Satz folgt der regulären Sonatenform von Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Dabei kontrastiert das lebhaftes Hauptthema mit dem vorangegangenen langsamen Einleitungssatz; in der Reprise erscheint ein Klarinettenseitenthema.

Der dritte Satz (*Lento*) gilt als Meisterstück der Instrumentation und Formbehandlung. Das erste Thema stellt erneut die Klarinette vor, dann wird es von den Violinen imitiert. Ein zweites Thema auf der Dominante wird von den Holzbläsern, ersten Violinen und Violoncelli vorgetragen, von einem düsteren Echo des gestopften Hornes begleitet. Im folgenden Mittelteil wird Skrjamins Musik nahezu elegisch, bevor ein weiteres Holzbläserthema eine heitere Färbung einbringt.

Der folgende Satz (*Vivace*) ist als Scherzo in der Tradition der romantischen Scherzos konzipiert. Dies zeigt besonders der leichtfüßig dahineilende Trioteil mit Piccoloflöte, Glockenspiel und Solovioline.

Der fünfte Satz (*Allegro*) trägt bereits Finalcharakter, obwohl noch ein weiterer Satz folgt. Dies liegt in der anfangs erläuterten Erweiterung der traditionellen Viersätzigkeit der Sinfonie um zwei Rahmensätze begründet. Das Thema dieses Satzes ist mit dem Klarinettenmotiv der Introduction verwandt.

Skrjabin vereint im sechsten Satz, dem Finalsatz der Sinfonie, das Themenmaterial der vorangegangenen Sätze und knüpft damit an das in Beethovens Neunter Sinfonie angewandte Verfahren an. Die hinzukommenden vokalen Partien mit idealistisch-erhabenem Inhalt werden von Mezzosopran, Tenor und Chor gesungen. Der Text dieser *Hymne an die Kunst* verfasste Skrjabin selbst.

Da die Solisten und der Chor der Universität die Hymne auf Russisch vortragen, wird nachfolgend der Text in deutscher Sprache vorgestellt; zum einen als Übersetzung aus dem Russischen und zum anderen (in der rechten Spalte), wie er in deutscher Sprache gesungen würde.

/// Alexander Skrjabin - Hymne an die Kunst \\ \square

Mezzosopran

O wunderbares Bild der Gottheit,
Der Harmonien reine Kunst!
Dir bringen wir in Freundschaft
Das Lob des begeisterten Gefühls.

Tenor

Du bist des Lebens lichter Traum,
Du bist ein Festtag, bist Erholung,
Als Geschenk bringst du den Menschen
Deine Zauberbilder.

Mezzosopran und Tenor

In jener düsteren und kalten Stunde,
In der die Seele voller Verwirrung ist,
Findet in dir der Mensch
Die lebendige Freude des Trostes.

Mezzosopran

Du rufst die Kräfte, die im Kampfe
sanken,
Auf wunderbare Weisen ins Leben
zurück,
Im müden und kranken Geist
Zeugst du neuen Gedanken.

Tenor

Du gebärst der Gefühle uferlosen Ozean
Im entzückten Herzen,
Und der schönsten Lieder Lied singt
Dein Priester, durch dich erneuert.

Mezzosopran und Tenor

Es herrscht, allmächtig auf der Erde,
Dein Geist, frei und machtvoll,
Durch dich emporgehoben, vollbringt
Der Mensch ruhmvoll die größte Tat.
Kommt herbei, ihr Völker der Welt,
Wir singen der Kunst zum Ruhme!

Chor

Heil der Kunst,
Auf ewig Heil!

O du des Lebens höchste Zier,
du hehre Kunst der Harmonien,
dich loben wir, dich preisen wir,
im Feierklang der Melodien!

Du trittst in unsres Daseins Kreis,
dass hold sich unser Loos verschöne,
dir Ruhm und Ehr', dir Lob und Preis,
o wunderhehre Kunst der Töne!

Wo Noth und Kummer aller Art
den Menschen drücken und bedrängen,
nahst du von Himmelshöhen zart
und linderst sie mit deinen Klängen.

Wo kraftberaubt in heißer Schlacht
der Kämpfer droht zu unterliegen,
stehst du ihm bei mit deiner Macht
und hilfst ihm streiten, hilfst ihm siegen.

Der Urquell bist du reinster Lust,
die Gott gesandt, erquickst die Herzen,
wo du erfüllst die wunde Brust,
da schwinden sachte alle Schmerzen.

In dir wird Alles uns zuteil,
was Glück und Frieden gibt den Seelen,
mit deinem Schirm nur bei uns weil',
und nie kann Trost in Leid uns fehlen.
So tönt denn Lippen laut und Kehlen,
der Kunst erschalle preisend Heil!

Heil sei der hehren,
der hehren Kunst sei Heil!

*Übersetzung aus dem Russischen:
Margarete Hoffmann*

*Deutsche Fassung aus der Partitur:
Hans Schmidt*



Gustav Holst (1874-1934)



von Johanna Kristin Siebert (Orchester)

Gustav Theodor Holst wurde am 21. September 1874 in Cheltenham geboren. Sein Vater war ein begabter Pianist, sodass Holst schon früh mit dem Klavier- sowie dem Geigenspiel anfing. Seine Mutter starb, als er selbst acht und sein Bruder sechs Jahre alt war.

Als sein Vater sich erneut verheiratete, wurde Holst auf die Cheltenham Grammar School geschickt. Dort komponierte er erste kleine Stücke. Im Jahre 1893 hatte er so großen Erfolg mit seiner Operette *Landsdown Castle*, dass sein Vater ihn zum Studium nach London an das Royal College of Music schickte, wo er Kompositionsunterricht unter Charles Stanford erhielt. 1894 war die Neuritis, die ihn schon seit seiner Kindheit quälte, in seiner Hand so schlimm geworden, dass er das Klavierspielen ganz aufgab und dafür Posaune lernte.

Im Jahre 1895 lernte Gustav Holst Ralph Vaughan Williams kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. 1898 verließ er das Royal College of Music und spielte die Posaune im Scottish Orchestra und in der Carl Rosa Opera. Drei Jahre später heiratete er Isobel Harrison, eine junge Sopranistin.

Er komponierte die *Cotswolds Symphony* und begann, nachdem er mit dem Posaunespielen aufgehört hatte, 1903 an der James Allens School für Mädchen zu unterrichten, was er bis 1921 tat. Nach einer weiteren Komposition *The Mystic Trumpeter* wurde er 1905 zum Direktor der St. Paul's Mädchenschule ernannt, an der er bis zu seinem Tod blieb. 1907 kam sein einziges Kind Imogen Clare zur Welt. Außerdem wurde Holst zum Musikdirektor am Morley College ernannt. Durch die viele Arbeit an den zwei Schulen blieb ihm nicht mehr viel Zeit zum Komponieren, sodass er für die Fertigstellung seines berühmtesten Werkes *The Planets* drei Jahre (1914 bis 1916) brauchte.

Gustav Holst arbeitete immer mehr. Er unterrichtete an verschiedenen Colleges, dirigierte, machte Aufnahmen und wurde als Komponist immer berühmter. Nach einem Nervenzusammenbruch verordnete ihm sein Arzt für das Jahr 1924 absolute Ruhe. Holst gab deshalb all seine Engagements auf, zog sich aufs Land zurück und fand so Zeit zum Komponieren. Kurz nach seiner Rückkehr nach London führte er das erste Mal die *First Choral Symphony* auf (am 7. Oktober 1925), seinen Unterricht setzte er nur an der St. Paul's School fort.

Die Jahre 1927 bis 1933 waren seine kreativste Phase des Komponierens. 1927 wurde in Cheltenham das *Holst Festival* gegeben, das seinen Ruhm noch mehr verstärkte. Für seine musikalischen Tätigkeiten erhielt er 1930 die Goldmedaille der Royal Philharmonic Society.

In den ersten fünf Monaten des Jahres 1932 gab er als Gastvorlesungen an der Harvard University (USA), wurde dann jedoch schwer krank. Anfang Juni kehrte er nach England zurück. Obwohl er gesundheitlich schon sehr angegriffen war, komponierte er weiter. Am 25. Mai 1934 starb Holst in London.

First Choral Symphony op. 41 (1924)

Die *First Choral Symphony* für Sopran, Chor und Orchester basiert auf Worten von John Keats. Die Sinfonie besteht aus vier Sätzen, die, so Holst, auch einzeln aufgeführt werden können. Das Werk entspricht vom Aufbau her der traditionellen Form einer viersätzigen Sinfonie, bei der der Chor voll integriert ist und kein eigenes Element darstellt.

Im dem aufgeführten Finalsatz verwendet Holst Auszüge aus vier Gedichten von John Keats, des Dichters, den er selber als den „*einzigsten Schriftsteller mit der Seele eines Künstlers*“ bezeichnete.

Trotz der schlechten Kritiken, die diese Komposition nach den ersten Aufführungen erhielt (den Sängern waren die Stimmen zu schwer, und den Literaten missfiel die Kombination von Gedichtauszügen), empfand Gustav Holst sie als eines seiner besten Werke.

Das *Finale* beginnt mit einem Sopransolo, das in relativ freiem Tempo (*senza misura*) den Text Keats' vorträgt. Ruhig und leise setzt der Chor choralhaft homophon die Anbetungsworte fort, und steigert sich zum *Forte*. Holst wechselt zwischen den Taktarten, um die Musik dem Text besser anpassen zu können. Der Chor singt zu Beginn bei fast allen Einsätzen *unisono*; das verdeutlicht die Intensität, die Eindringlichkeit der Worte. Auch bedient sich Holst der verschiedensten Harmonien, benutzt große dynamische Differenzen, Modulationen und Tonartenwechsel, um jeder Strophe, jedem Inhalt seine eigene Bedeutung und Stimmung zu geben.

Das Ende ist ruhig und verschwindet im *Pianissimo*. Es stellt so vielleicht einen eindrucksvolleren Höhepunkt dar, als jedes triumphierende Ende es könnte.

∥ John Keats (1795-1821) ∥

von Lioba Klaas (Chor)

Obwohl die Schaffenszeit des Romantikers John Keats auf wenige Jahre begrenzt war, zählt er zu den bedeutendsten Lyrikern der englischen Literatur. Nachfolgende Dichtergenerationen imitierten, variierten oder parodierten seine Themen und Formen, und manche seiner Formulierungen haben Eingang in den allgemeinen Sprachgebrauch gefunden. Seine große Popularität im englischen Sprachraum gründet sich auch auf die Briefe, in denen Alltagsbericht, Klatsch, philosophische Gedanken und Naturschilderungen ebenso wie assoziationsverliebte Wortspielereien in dichtem Nebeneinander stehen. Im deutschsprachigen Raum ist Keats jedoch nie besonders bekannt geworden.

John Keats wurde am 31. Oktober 1795 bei London geboren. Seine Familie war relativ wohlhabend, allerdings führte später ein Erbschaftsstreit zu erheblichen Geldsorgen. Der Vater verunglückte tödlich, als John acht Jahre alt war, kurz danach verschwand die Mutter für mehrere Jahre spurlos. Daraufhin zogen er und seine drei jüngeren Geschwister zur Großmutter. Die Mutter kehrte krank dorthin zurück, und Keats musste als 14-Jähriger erstmals hilflos zusehen, wie ein Mensch qualvoll an Tuberkulose starb. Vielleicht gründen sich sowohl seine ursprüngliche Absicht, Arzt zu werden, als auch sein Verhältnis zur Poesie auf dieses Erlebnis, denn um dieselbe Zeit erwachte in ihm ein fieberhafter Lesehunger.

Keats konnte nur bis zum 16. Lebensjahr eine Schule besuchen, doch waren die dortigen Bildungsbedingungen außergewöhnlich gut: Schulleiter Clarke, der ganz den Idealen der Aufklärung verpflichtet war, bot in seiner privaten Academy seinen Schülern eine solide Schulbildung mit Mathematik, Latein und Französisch, die als angemessene Bildung für Söhne aus mittelständischen Familien gedacht war, die praktische Berufe anstrebten. Dort fand Keats in Cowden Clarke, dem Sohn des Schulleiters, einen langjährigen Mentor. Nachdem Keats 1811 eine Lehre in praktischer Medizin begonnen hatte, setzten sie den Unterricht in Literatur und Sprache abends fort. Bei der gemeinsamen Lektüre von *The Faerie Queene*, einem groß angelegten und spannenden Epos des Elisabethaners Edmund Spenser, ließ Keats sich vom Klang der Sprache und von der unbändigen Freude Spensers an der Vielfalt der Welt so sehr mitreißen, dass er erstmals Poesie mit einem eigenen Gedicht beantwortete: *Imitation on Spenser*.

Hierin kann eine Schlüsselszene gesehen werden, doch die Entscheidung, sich die Literatur zur Lebensaufgabe zu machen, war keiner blitzartigen Erleuchtung zu verdanken. Im Sommer 1815 zog Keats nach London, um zunächst sein Abschlussjahr an einem Lehrkrankenhaus zu absolvieren. Die Verse aus dieser Zeit gehen über den Rahmen der Liebhaberei kaum hinaus, bis Leigh Hunt, Herausgeber der politischen und literarischen Zeitschrift *The Examiner*, auf ihn aufmerksam wurde und im Mai 1816 das Gedicht *O Solitude* abdruckte. Durch seinen neuen Förderer lernte Keats einen Zirkel junger Künstler kennen, die ihn fraglos als kommenden Dichter aufnahmen. Im März 1817 wurde sein erster Gedichtband veröffentlicht. Kritiker bezeichneten seine üppige und verschwommene Wortwahl als „*Sirup*“, und tatsächlich war Keats noch zu sehr seinen Vorbildern Spenser und Hunt verhaftet. Letzterer war zwar ein ausgezeichnete Journalist, aber eben nur ein mittelmäßiger Dichter.

Einen Ausblick auf die Qualität seiner späteren Gedichte bietet allerdings das Sonett *On First Looking into Chapman's Homer*. Hier verband Keats seine Entdeckung der sprachlichen Welt Homers mit der historischen und geografischen Ebene einer Entdeckungsreise. Seine Liebe zur griechischen Dichtung fand eine visuelle und greifbare Entsprechung, als der Maler Benjamin Robert Haydon ihm die Pantheon-Skulpturen zeigte, für deren Verbleib in London er sich engagierte. Keats war fasziniert, betrachtete sie stundenlang und vertiefte sich in die griechische Mythologie. Seitdem war das alte Thema von der Kürze des Lebens und der Dauer der Kunst aus seiner Dichtung nicht mehr wegzudenken.

Mit dem festen Vorsatz, über ein „großes“ Thema in einer „großen“ Form zu schreiben, um seine dichterischen Fähigkeiten zu prüfen, arbeitete Keats 1817 an *Endymion - A Poetic Romance*. Die einleitenden Verse sind zugleich die berühmtesten und fassen ein Grundthema des Künstlers zusammen:

A thing of beauty is a joy forever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness (...).

Diese Verse wurden weit über den Rahmen des Gedichtes hinaus aufgenommen, ob nachgebetet, popularisiert, verdreht oder abgewandelt. Jedoch führte Keats' zeitgemäßer Ehrgeiz, pro Buch mindestens 1000 Verse zu schreiben, zu einer teilweise planlosen Aneinanderreihung von Episoden aus der griechischen Mythologie. So blieb auch *Endymion* nur ein Lehrlingsstück, wie Keats schließlich selbstkritisch feststellte. Rezensenten verrissen das Gedicht als Machwerk eines Pillendrehers mit literarischen Ambitionen.

In den folgenden Jahren bemühte Keats sich, seine Lektüreerfahrung auf ein theoretisches Fundament zu stellen: Er hörte in Vorlesungen Deutungen der Werke Shakespeares und Miltons und setzte sich mit bekannteren romantischen Dichtern auseinander. In seinen Briefen entwickelte er das Ideal des chamäleonhaften Dichters, der sich in Menschen und Dinge in solchem Maße einfühlt, dass die festen Konturen seines Ichs schwinden. Besonders Shakespeare wurde für ihn durch die gänzlich hinter seinen Werken verborgene Person zur Leitfigur der eigenen dichterischen Entwicklung.

Durch seine medizinisch-naturwissenschaftliche Ausbildung gelangte er zu einer Vorstellung von dichterischer Sprache als Transformationskraft, die in ihrer Wirkungsweise den „*ätherischen*“ Kräften der zeitgenössischen Chemie gleicht. Der auf der Schöpferkraft des Individuums liegende romantische Schwerpunkt, dessen individuelle Gedanken und Gefühle im Werk versprachlicht sind, verschiebt sich bei Keats daher auf die „*Destillationskraft*“ poetischer Sprache. Vor diesem Hintergrund ist auch Keats' Verwendung des Begriffs *spirit* (engl. sowohl Geist, Seele als auch Destillat) zu deuten (Wyrwa 1995).

Auf den Werken von Herbst 1818 bis Herbst 1819 beruht Keats' hohes Ansehen in der englischen Literatur. Die dichterische Produktion dieses Jahres ist umfangreicher und vielseitiger als je zuvor: Mit zeitlichen Verschränkungen entstanden zwei fragmentarische Versuche von *Hyperion*, erzählende Gedichte und Oden.

Im Herbst 1818 begann er mit der Arbeit an *Hyperion*, seinem zweiten größeren Werk. Dabei flüchtete er wohl auch vor dem Gefühl völliger Hilflosigkeit angesichts der Krankheit seines Bruders, für den er wieder zum Krankenpfleger geworden war: „*Ich muss schreiben und mich zur Erleichterung in abstrakte Bilder versenken, um sein Gesicht, seine Stimme und seine Schwäche zu ertragen.*“ Als dieser im Dezember 1818 an Tuberkulose starb, waren die ersten beiden Bücher vermutlich abgeschlossen. Das dritte Buch sowie einen erneuten Versuch an dem Stoff brach Keats schließlich mit der Begründung ab, dass zu vieles auf „*falscher Schönheit, die aus Kunst hervorgeht*“ statt auf „*wahrem Gefühl*“ beruhte.

In diesem Zeitraum entstanden auch die Oden, die Holst im Finale seiner *First Choral Symphony* aufgreift. Diesen wird einhellig der höchste Rang unter den Meisterwerken englischer Dichtung zuerkannt. Noch aus dem Jahr 1818 stammt das Gedicht *Bards of Passion and of Mirth*, das Keats auch als „*eine Art Rondeau*“ beschrieb. Die Ode richtet sich an die unsterblichen Dichter, die sowohl den Himmel als auch die Erde beseelen. In ihr wird deutlich, welchen Wahrheits- und Ewigkeitsgehalt Keats der Poesie beimisst. Die *Ode to Apoll* richtet sich an den Gott der Musik und Führer der neun Musen, dem die großen Dichter ihre Inspiration verdanken. Das Gedicht ist auch unter biografischen Gesichtspunkten aufschlussreich, da es gleichsam einen Überblick über Keats' Vorbilder in der Dichtkunst bietet: Homer, Maro (= Vergil), Milton, Spenser, Tasso, vor allem aber Shakespeare, der die menschlichen Leidenschaften in ihrer ganzen Bandbreite darzustellen vermochte.

Parallel zu Keats' schöpferischster Phase entwickelte sich die Liebesbeziehung zu der Nachbarstochter Fanny Brawne. Bald deutete sich jedoch an, dass er seine heftigen Gefühle für einen wirklichen Menschen nicht mit seinem Ideal des Dichters vereinbaren konnte, der zwar ein Liebhaber schöner Ausdrücke, aber ein neutraler Beobachter der Menschen und Dinge sein sollte. In seinen Liebesbriefen, die im Juli 1819 beginnen, folgen auf Beteuerungen, ohne Fanny nicht mehr atmen zu können, übergangslos Klagen, dass er, seit er sie liebe, kaum noch schreiben könne. An die Verwirklichung einer Verbindung mit Fanny war wegen seiner finanziellen Lage kaum zu denken. Keats musste sich das Geld für den täglichen Lebensunterhalt zusammenborgen, da ihm sein ehemaliger Vormund das Geld aus der Erbschaft vorenthielt. Seine Versuche, eine solide Quelle für den Lebensunterhalt zu finden, z. B. als Journalist oder als Schiffsarzt auf einem Indienfahrer, scheiterten allesamt. Auch dichterisch konnte er nur wenig Neues vorweisen: Seit dem Spätherbst 1819 entstanden neben den Versen an Fanny nur noch Fragmente.

Im Februar 1820 erlitt Keats den ersten Blutsturz, und das Erscheinen seines dritten Gedichtbandes im Juni erlebte er bereits schwer krank im Hause seines Förderers Leigh Hunt. Auf ärztlichen Rat organisierten Freunde eine Reise nach Italien, wo Keats den Winter verbringen sollte. Für die Finanzierung musste Keats das Copyright seiner drei Veröffentlichungen einem Verleger überlassen.

Als Keats nach zwei Monaten Reise endlich Rom erreichte, ging es ihm so schlecht, dass er in seinem letzten Brief vom November 1820 seine Existenz bereits als „*posthum*“ bezeichnete. Die damaligen Therapiemethoden bei Tuberkulose sind schockierend: Sie sahen neben Aderlässen eine radikale Diät vor, um einer Neigung zu weiteren Blutungen vorzubeugen. Sein Begleiter, der Maler Severn, schrieb nach England: „*Jeden Tag tobt er, dass er vor Hunger sterben wird - und ich musste ihm mehr geben als zugelassen war - Sie können sich nicht vorstellen, wie schrecklich das für mich ist - auf der einen Seite sagt mir der Arzt, dass ich ihn umbringe, wenn ich mehr gebe als erlaubt ist - und Keats wird rasend und will mehr, bis ich nur noch um ihn zittere.*“

Am 23. Februar 1821 starb Keats im Alter von nur 25 Jahren.

**John Keats' Texte
im Finalsatz von Holsts First Choral Symphony**

Solo - Senza misura -

(Song)

Spirit here that reignest!
Spirit here that painest!
Spirit here that burnest!
Spirit here that mournest!

Spirit, I bow
My forehead low,
Enshaded with thy pinions.
Spirit, I look,
All passion-struck,
Into thy pale dominions.

Geist, der du hier regierst!
Geist, der du hier peinigst!
Geist, der du hier brennst!
Geist, der du hier trauerst!
Geist, ich verneige
Tief mein Haupt,
Im Schatten Deiner Schwingen.
Geist, voller Leidenschaft
blicke ich
In deine fahlen Reiche.

Chorus - Lento -

(aus: HYMN TO APOLL)

God of the golden bow,
And of the golden lyre,
And of the golden hair,
And of the golden fire. (...)

Gott des goldenen Bogens
Und der goldenen Leier
Und des goldenen Haars
Und des goldenen Feuers.

(aus: ODE TO APOLL)

In thy western halls of gold,
When thou sittest in thy state,
Bards, that erst sublimely told
Heroic deeds, and sang of fate,
With fervour seize their adamant lyres,
Whose chords are solid rays, and twinkle
radiant fires.

Wenn du in deinen westlichen Prunksälen
In all deiner Pracht thronst,
Ergreifen die Barden, die einst erzählten
Von heldenhaften Taten und sangen vom Schicksal,
ihre diamantenen Leiern in glühender Leidenschaft,
Ihre Akkorde sind beständige Strahlen, Die
sprühende Feuer verbreiten.

- Più mosso -

Here Homer with his nervous arms
Strikes the twanging harp of war,
And even the western splendour warms,
While the trumpets sound afar. (...)

Hier schlägt Homer voller Tatendrang
Die harten Klänge der Kriegsharfe an,
Die selbst die westliche Pracht erregt,
Während fern die Trompeten erklingen.

Solo - Andante sostenuto -

Then, through thy Temple wide, melodious swells
The sweet majestic tone of Maro's lyre:
The soul delighted on each accent dwells, -
Enraptured dwells, — not daring to respire,
The while he tells of grief around a funeral pyre.

Dann, weit durch deinen Tempel, erhebt sich melodios
Der süße königliche Ton von Maros Leier:
Die Seele verweilt verzückt auf jedem Akzent,
Ruht ergriffen, — wagt nicht zu atmen,
Während er verkündet von Gram an einen Scheiterhaufen.

Chorus - Lento -

'Tis awful silence then again;
Expectant stand the spheres;
Breathless the laurell'd peers,
Nor move, till ends the lofty strain,

Dann herrscht wieder schreckliche Stille;
Erwartungsvoll stehen die Sphären;
Atemlos die lorbeerbekränzten Edlen,
Noch regen sie sich, bis die erhabenen Mühen
enden,

Nor move till Milton's tuneful thunders cease,
And leave once more the ravish'd heavens in peace.
Thou biddest Shakespeare wave his hand,

Noch regen sie sich, bis Miltons melodioser Donner verklingt,
Und die verzückten Himmel wieder ruhen lässt.
Du gebietest Shakespeare zu winken,

- Vivace ma pesante -

And quickly forward spring
The Passions - a terrific band —

Und flink springen hervor
Die Leidenschaften - eine unfassbare Schar -

Thus ye live on high, and then
 On the earth ye live again;
 And the souls ye left behind you
 Teach us, here, the way to find you,
 Where your other souls are joying,
 Never slumbered, never cloying.
 Here, your earth-born souls still speak
 To mortals, of their little week;
 Of their sorrows and delights;
 Of their passions and their spites;
 Of their glory and their shame;
 What doth strengthen and what maim.
 Thus ye teach us, every day,
 Wisdom, though fled far away.

Solo - Senza misura

Spirit here that reignest!
 Spirit here that painest!
 Spirit here that burnest!
 Spirit here that mournest!

Spirit, I bow
 My forehead low,
 Enshaded with thy pinions.
 Spirit, I look,
 All passion-struck,
 Into thy pale dominions.

Chor - Sempre Andante e non animato -

Bards of Passion and of Mirth,
 Ye have left your souls on earth!
 Ye have souls in heaven too,
 Double-lived in regions new!

John Keats (1795-1821)

So lebt ihr droben, und dann
 Auf der Erde lebt ihr erneut;
 Und die Seelen, die ihr zurückgelassen habt,
 Lehren uns hier, wie man euch findet,
 Wo sich eure anderen Seelen erfreuen,
 Niemals schlummernd, nie ermüdend.
 Hier sprechen eure erdgeborenen Seelen
 Zu den Sterblichen von ihrem kurzen Leben;
 Von ihren Leiden und Freuden,
 Von ihren Begierden und Bosheiten,
 Von ihrem Ruhm und ihrer Schande, von
 Dem, was stärkt, und dem, was schwächt.
 So lehrt ihr uns, jeden Tag,
 Weisheit, obwohl ihr in die Ferne geschwunden seid.

(s. o.)

Geist, der du hier regierst!
 Geist, der du hier peinigst!
 Geist, der du hier verbrennst!
 Geist, der du hier trauerst!
 Geist, ich verneige
 Tief mein Haupt,
 Im Schatten Deiner Schwingen.
 Seele, voller Leidenschaft
 Blicke ich
 In deine fahlen Reiche.

(s. o.)

Barden von Leidenschaft und Frohsinn,
 Auf Erden lasst ihr Eure Seelen zurück!
 Doch auch im Himmel habt ihr Seelen,
 Belebt aufs Neue sind sie dort.

*Übersetzung: Hauke Börngen, Ina Ehlert;
 Christiane Wyrwa (München 1995)*

Exkurs:

Was es mit Apollo und seiner Leier auf sich hat

Athene hatte sich aus den Knochen eines Steinbocks eine doppelte Flöte gemacht und spielte Göttern darauf vor. Obgleich es ihnen zu gefallen schien, belächelten sie ihr Spiel. Als sie sich später dabei im Spiegel des Wassers beobachtete, erkannte sie, „wie lächerlich dieses blaue Gesicht und diese aufgeblasenen Wangen sie machten. Sie warf die Flöte fort und verfluchte jeden, der sie aufheben wollte. Marsyas, ein phrygischer Satyr, wurde ein Opfer dieses Fluches: Er hatte die Flöte aufgehoben und zog durchs Land, um unwissende Bauern mit seinem Spiel zu erfreuen. Sie riefen, daß selbst Apollon nicht schönere Musik hätte machen können, auch nicht auf seiner Leier. Marsyas war töricht genug, ihnen nicht zu widersprechen. Da wurde Apollon zornig und forderte ihn zu einem Wettstreit auf (...). Marsyas stimmte zu und Apollon rief eilig die Musen als Schiedsrichter zusammen (...).

Die Musen waren von beiden Instrumenten entzückt, so daß Apollon dem Marsyas zurief: ‚Ich verlange, daß du mit deinem Instrument das gleiche machst wie ich mit meinem. Drehe es um und singe und spiele zur gleichen Zeit.‘ Dies war selbstverständlich mit der Flöte unmöglich (...). Aber Apollon drehte seine Leier um und sang so wunderbare Hymnen zu Ehren der olympischen Götter, daß die Musen zu seinen Gunsten stimmen mußten.“ Die Rache Apollons aber war grausam; sie kostete Marsyas das Leben. (Quelle: von Ranke-Graves 1965, Bd.1.: 65f.).



Ralph Vaughan Williams - ein Musikpfleger?



von Volker Bartsch (Orchester)

Schon öfter haben Chor und Orchester der Universität Werke des englischen Komponisten Ralph Vaughan Williams aufgeführt. Vielleicht, weil auch er in gewisser Weise ein Musikpfleger war?

Ralph Vaughan Williams wird am 12. Oktober 1872 als zweiter Sohn eines Pfarrers geboren und durchlebt die Jugend eines gewöhnlichen „Mittelklasse-Kindes“, obwohl ein Onkel seiner Mutter Charles Darwin war. Ihn umgibt nicht die Aura eines Wunderkindes. Spätere Studienkollegen sprechen ihm sogar jegliches kompositorisches Talent ab. Vielleicht auch deswegen studiert er außer Musik ebenfalls Geschichte und Philosophie. Ersten Musikunterricht erhält er von seiner Tante. Er lernt Violine und Viola. Später arbeitet er sogar einige Zeit als Organist. Beim ersten Hören von *Towards the Unknown Region* hat man den Eindruck, dass sich Elemente des Orgelspiels auch in seiner Orchestrierungstechnik widerspiegeln.

Während des Studiums am Royal College of Music und später am Trinity College in Cambridge schließt er eine enge Freundschaft mit Gustav Holst, obwohl beide in vielen fundamentalen Ansichten wahre Gegenpole sind. Vaughan Williams' offene, lyrische, überschwängliche Seiten drücken sich in einer Musik aus, die weit entfernt von der Gustav Holsts sind. 1901 folgt die Promotion zum Doktor der Musik.

Als der Erste Weltkrieg ausbricht, tritt er trotz seines Alters in die Armee ein, um in Frankreich und Griechenland in einem medizinischen Corps Dienst zu tun. Nach dem Krieg wird er zusammen mit Gustav Holst Professor am Royal College of Music (1919 bis 1938). In seiner Eigenschaft als Professor für Komposition verfasst er zahlreiche Texte, Abhandlungen und auch Lehrbücher über Kompositionslehre.

Bei verschiedenen Gelegenheiten wird er auf „*verborgene Schätze*“ der englischen Musik aufmerksam, an deren Wiederbelebung er entscheidenden Anteil hat. Besonders widmet er sich den englischen Volksliedern, die er schon in seiner Jugendzeit zu sammeln beginnt, damit sie nicht verloren gingen. Er hat das Ziel, seinen Landsleuten ihr musikalisches Erbe bewusst zu machen und ihre Kräfte innerhalb der Tradition wachzurufen. Mit großem Eifer arbeitet er auch an *The English Hymnal* mit, dem neuen Gesangbuch der anglikanischen Kirche.

Am 26. August 1958 stirbt Vaughan Williams in London. Bis zum Ende seines Lebens hat er mit großem Elan komponiert.

Ralph Vaughan Williams hinterließ eine Vielzahl von Film- und Chormusiken, Opern, Sinfonien und kammermusikalischen Werken. Er wurde von vielen Zeitgenossen als menschlich und sozial beschrieben. Er habe nie vergessen, dass die Musik für die Menschen da sein sollte. Während der Probe mit dem London Symphony Orchestra soll er die Musiker einmal gefragt haben: „*Ist noch irgend etwas unklar? Es ist nämlich genauso wichtig für Sie, zufrieden mit mir zu sein, wie ich mit Ihnen. Es ist Ihr Ansehen und nicht meines.*“

Toward the Unknown Region (1906)

Dieser *Song for Chorus and Orchestra* ist eines der ersten Stücke, mit denen Vaughan Williams an die Öffentlichkeit trat. Obwohl in einer Zeit komponiert, in der er sich intensiv dem Sammeln von Volksliedern widmete, enthält *Toward the Unknown Region* wie die meisten seiner Kompositionen keine Volksliedmelodien. Trotzdem spiegelt sich in seinem ganzen Schaffen die Idiomatik, insbesondere die Melodik der Volkslieder wieder. Spätere Arbeiten

weisen vielleicht eine größere Tiefe auf, erreichen aber nicht immer den Melodienreichtum seiner frühen Werke.

Das Werk war für Zeitgenossen aus mehreren Gründen interessant:

Es hat einen hohen musikalischen Wert, exzellente Chorpässagen (damals sehr beliebt) und nicht zuletzt drückt der Text die liberale Inbrunst des frühen 20sten Jahrhunderts in bis dahin selten „vertonter“ Weise aus.

Die Textvorlage stammt von Walt Whitman. Vaughan Williams war wie viele seiner Zeitgenossen in einer regelrechten „Whitmania“. Dessen Werk spielte eine große Rolle in der damaligen Renaissance der Britischen Musik. Komponisten fanden in seinen Versen Vorlagen für Vertonungen, die eine selten erreichte Einheit mit der jeweiligen Textvorlage bildeten. Whitman bündelt in seinen Texten den Geist der Zeit, ein Vorwärtsstürmen in neue Bereiche menschlichen und wissenschaftlichen Strebens.

Die Uraufführung fand 1907 im Rahmen eines Musikfestivals in Leeds statt. Es war fast das erste Mal, dass ein englischer Festivalchor Worte sang, die nicht spezifisch religiös bzw. Texte aus der Bibel gewesen waren. Es spricht einiges dafür, dass Vaughan Williams sein Hauptaugenmerk auf den Chor legte, nicht zuletzt die Tatsache, dass er bereits in der Partitur unterschiedliche Besetzungen für das Orchester vermerkte. Kritiker schrieben: „*Der Wert dieser Arbeit liegt in der Art, wie der Komponist den Chor einsetzt und wie er die unterschiedlichen Tonfarben mischt. (...) Die Musik zeigt eine Homogenität, die bisher nur sehr wenige aus der Britischen Schule offenbarten.*“

Die Grundstimmung des Werkes ist von Beginn an optimistisch. Gleich die ersten Takte stellen so etwas wie einen musikalischen Fingerabdruck Vaughan Williams dar, der ihn bis ins hohe Alter begleitet. Die Tonart des Anfangs ist nicht mit letzter Sicherheit bestimmbar, wird von den meisten Analysten jedoch als lydisch (Grundton A) bezeichnet. Auch im weiteren Verlauf lebt das Stück von häufigen und abrupten Tonartwechseln.

Der Chor stellt leise und fast zögernd seine Eingangsfrage: „*Darest thou now, O soul ...?*“

Wie ein Nebel wallt dann zuerst in den Bässen ein auf- und absteigendes Motiv auf, das die Beschreibungen der „*unknown region*“ untermalt. Kurz kehrt Vaughan Williams dann zu seinem Eröffnungsmotiv zurück: „*I know it not O soul.*“

Doch dann stürmen Text und Musik vor: „*Then we burst forth.*“

Diese Worte markieren sowohl im Text als auch in der Musik einen Stimmungswechsel. Das Chromatische, Zögernde, Tastende, Subtile gewinnt schnell an Direktheit. „Marschierende“ Viertelnoten im Bass geben diesem Aufbruch in die Zukunft einen festen Schritt.

Die Musik endet in einem nahezu emphatischen Ausbruch, der an eine Apotheose aus Kraft und Stärke denken lässt.

Durch das nicht enden wollende Aneinanderreihen von Steigerungen und Höhepunkten werden die Gefühle unwiderruflich vorwärts getrieben, bis das Werk mit dem Aufschrei des Chors „*O soul*“ schließt.

Erwähnt sei noch, dass sowohl Vaughan Williams als auch sein enger Freund Gustav Holst 1905 begannen, Stücke zu komponieren, die mit den Worten „*Darest though now, o soul*“ begannen. Als die Arbeiten 1906 abgeschlossen waren, verglichen sie ihre Kompositionen und „entschieden“, dass Vaughan Williams' die bessere sei.

/// Walt Whitman (1818-1892) ///

von Claudia Habenicht (Orchester)

Das von Ralph Vaughan Williams vertonte Gedicht *Towards the Unknown Region* entstammt dem Gedichtband *Grashalme* des amerikanischen Dichters Walt Whitman. Diese Gedichtsammlung ist das Lebenswerk Walt Whitmans, das er zum ersten Mal 1855 selbst herausgegeben und im Laufe seines Lebens immer wieder erweitert hat. Die letzte von ihm selbst herausgegebene Fassung ist die neunte Auflage. Sie erschien im Dezember 1891, im Winter vor seinem Todesjahr.

Walt Whitman war das, was man einen „waschechten Amerikaner“ nennen würde - überzeugt davon, dass Amerika mit seinem Pioniergeist die Nation der Zukunft und Vorreiter für alle anderen Nationen sei. Als Kind eines Zimmermanns führte er zunächst ein typisch amerikanisches Leben. Er ging zur Volksschule, arbeitete als Laufbursche für einen Anwalt, wurde Setzerlehrling und anschließend Dorfschullehrer. Dann gründete er ein Wochenblatt und verdiente sein Geld als Setzer und Journalist, verfasste verschiedene Novellen und Aufsätze, um danach wie sein Vater Zimmermann zu werden. Erst im späten Alter von über dreißig Jahren spürte er seine Dichterkraft.

Seine Gedichte sind kraftvoll und leidenschaftlich; voller Sinnlichkeit und Gegenständlichkeit. Er entwickelte seinen ganz eigenen, strengen Rhythmus, der nicht den üblichen poetischen Gesetzen, sondern allein denen des Tempos folgt.

Er war ein genussvoller Mensch, der versuchte, die unbeschreibliche Welt in Worte zu fassen. So sei an dieser Stelle noch ein Teil aus seinen *Grashalmen* zitiert. Es ist dem Gedichtzyklus *Gesang von mir selbst* entnommen.

Ich höre das Cello (die Herzensklage des Jünglings),
Ich höre das Horn, es gleitet mir schnell in die Ohren,
es erschüttert mit wildsüßen Stößen mir Bauch und Brust.
Ich höre den Chor einer großen Oper,
ah, das ist wahrlich Musik, die mir gefällt.
Eine Tenorstimme, groß und frisch wie die Schöpfung, erfüllt mich.
Die runde Wölbung des Mundes strömt und füllt mich voll.
Ich höre den wohlgepflegten Sopran (woher seine Wirkung?),
Das Orchester wirbelt mich weiter als Uranus fliegt,
(...)
Und das nennen wir Sein.

Es scheint das Thema unseres Konzertprogramms vorweg genommen zu haben.

Walt Whitman - Toward the Unknown Region

- *Grave ma non troppo* -

1	DAREST thou now, O Soul, Walk out with me toward the Unknown Region, Where neither ground is for the feet, nor any path to follow?	Wagst du nun, o Seele, Auszugehen mit mir in das unbekannte Land, Wo weder Grund für den Fuß ist noch Pfad zu folgen?
2	No map, there, nor guide, Nor voice sounding, nor touch of human	Weder Landkarte dort noch Führer, Noch der Klang einer Stimme, noch die

hand,
Nor face with blooming flesh,
nor lips, nor eyes, are in that land.

3

I know it not, O Soul;

- *Pochettino animando* -

Nor dost thou —
all is a blank before us;
All waits, undreamed of, in that region
—
that inaccessible land.

- *Grave* -

4

Till, when the ties loosen,
All but the ties eternal, Time and Space,

Nor darkness, gravitation, sense,
nor any bounds, bounding us.

- *Maestoso moderato* -

5

Then we burst forth — we float,
In Time and Space, O Soul — prepared for
them;
Equal, equipt at last —
(O joy! O fruit of all!) them to fulfil, O
Soul.

Whispers of heavenly death (1868)
Walt Whitman
(1819-1892)

Berührung einer Menschenhand,
Noch ein Gesicht mit blühendem Fleisch,
noch Lippen, noch Augen sind in diesem
Land.

Ich kenne es nicht, o Seele,

Noch kennst du es,
alles ist leerer Raum vor uns,
Alles wartet, nie erträumt, in diesem
Gebiet, in diesem unzugänglichen Land.

Bis wenn die Fesseln sich lösen,
Alle, außer den ewigen Fesseln Zeit und
Raum,
Wenn weder Finsternis, Schwerkraft,
Sinne noch irgendwelche Bande uns
binden.

Dann stürmen wir vor, dann fluten wir
In Raum und Zeit, o Seele, bereitet für
sie,
Ihresgleichen, ausgerüstet endlich
(o Freude! o Frucht alles Seins!), sie zu
erfüllen, o Seele.

Geflüster vom himmlischen Tode
Nachdichtung: Hans Reisiger
(Diogenes Verlag, 1985)



Das Jahr 2002 war für Chor und Orchester ein Jubiläumsjahr: Seit vierzig Jahren veranstaltet die Universität Hamburg Universitätskonzerte.

Jürgen Jürgens war nicht nur Gründer und Leiter des Monteverdi-Chores, auch die Akademische Musikpflege der Universität Hamburg ist sein „Kind“. In diesem institutionellen Rahmen formierte er Chor und Orchester der Universität Hamburg. Von 1961 bis 1993 haben Monteverdi-Chor sowie Chor und Orchester der Universität unter seiner Leitung gemeinsam Universitätskonzerte aufgeführt - zumeist einmal im Jahr.

1993 ging Jürgen Jürgens in den wohlverdienten Ruhestand, und Bruno de Greeve wurde zum Universitätsmusikdirektor berufen. In einem gemeinsamen Programm von Jürgens und de Greeve konnten Chor und Orchester die Übergabe bzw. Übernahme beider Ensembles aktiv mitvollziehen (Amtswechselkonzert).

Unter der Leitung von Bruno de Greeve haben sich Chor und Orchester der Universität Hamburg „selbstständig“ gemacht: Ohne Mitwirkung des Monteverdi-Chors wird seither in jedem Semester ein Programm einstudiert und in einem Winter- und einem Sommer-Universitätskonzert in der Hamburger Musikhalle zur Aufführung gebracht.

Aus Anlass des 40-jährigen Jubiläums werden alle Konzerte der Akademischen Musikpflege der Universität Hamburg noch einmal in Erinnerung gebracht.

- 1962** Mozart: *Davidde penitente* – *L'Oca del Cairo* – Uraufführung
- 1963** Brahms: *Schicksalslied* – Kodály: *Budavári Te Deum*
- 1964** Händel: *Utrechter Te Deum* – Beethoven: *Messe C-Dur*
- Im Rahmen der Musiktage der deutschen Studentenschaft in Tübingen -
Kodály: *Budavári Te Deum* – Beethoven: *Messe C-Dur*
- 1965** Wolf: *Feuerreiter* – Debussy: *Danse sacrée e profane* -
Prokofjew: *Peter und der Wolf* – Brahms: *Gesang der Parzen u.a.*
- 1966** Brahms: *Tragische Ouvertüre* – Reger: *Requiem-Satz op. 145 a* - Erstaufführung -
Kodály: *Missa brevis*
- 1967** Brahms: *Ein deutsches Requiem*
- 1968** Monteverdi: *Orfeo* - Erstaufführung
- 1969** - Universitätskonzert abgesagt wegen Studenten-Unruhen -
- 1970** Verdi: *Messa da Requiem*
- 1971** Smetana: *Die Moldau* – Debussy: *Danse sacrée e profane*
Brahms: *Liebeslieder-Walzer* – Bartók: *Slowakische Volkslieder u.a.*
- 1972** Dvorak: *Requiem*
- 1973** Pergolesi: *Missa F-Dur* – Erstaufführung – Bruckner: *Te Deum*
- Im Rahmen der Brahmswochen zur Einweihung des CCH -
Brahms: *Ein deutsches Requiem*

- 1974 Verdi: *Messa da Requiem*
- 1975 Orff: *Carmina burana*
- 1976 Haydn: *Die Schöpfung*
- 1977 Liszt: *Missa solennis* - Erstaufführung -
- 1978 Haydn: *Mariazeller Messe* – Mendelssohn: *Die erste Walpurgisnacht*
- 1979 Orff: *Carmina burana*
- 1980 Mozart: *Davidde penitente* – Beethoven: *Messe C-Dur*
Mendelssohn: *Elias*
- 1982 Haydn: *Die Schöpfung*
- 1983 Brahms: *Alt-Rhapsodie – Schicksalslied*
Mendelssohn: *Die erste Walpurgisnacht* – Dallapiccola: *Canti di Prigionia*
- Im Rahmen der Brahmswochen -
Brahms: *Schicksalslied* – Bruckner: *Messe f-moll*
- 1984 Haydn: *Die Jahreszeiten*
- 1985 Händel: *Solomon*
- 1986 - 25 Jahre Akademische Musikpflege -
Mahler: *Achte Sinfonie – Sinfonie der Tausend*
Haydn: *Schöpfung*
- 1987 Brahms: *Ein deutsches Requiem*
- Im Rahmen der MUSICA -
Orff: *Carmina burana*
- 1988 Bach: *Kantate Nr. 201* – Mendelssohn: *Die erste Walpurgisnacht*
- 1989 Mendelssohn: *Paulus*
- Im Rahmen der Mahler-Wochen - 70 Jahre Universität Hamburg -
Mahler: *Achte Sinfonie*
- 1990 Verdi: *Messa da Requiem*
- 1991 Mendelssohn: *Elias*
- 1992 Dvorak: *Requiem*
- Kandidatenkonzert – Nachfolge Professor Jürgen Jürgens -
Mendelssohn: *Psalm 42 – Wie der Hirsch schreit*
Bruckner: *Te Deum*
Dvorak: *Te Deum* – Leitung: Bruno de Greeve
- 1993 Liszt: *Missa solennis*
- Amtswechsel-Konzert -
Vaughan Williams: *Dona nobis pacem* – Leitung: Bruno de Greeve
Orff: *Carmina burana* – Leitung: Jürgen Jürgens

- Unter der neuen künstlerischen Leitung von Bruno de Greeve -
(ab 1994 ohne Mitwirkung des Monteverdi-Chors)

- 1994** WS Beethoven: *Messe C-Dur* – Poulenc: *Gloria*
 SS Brahms: *Nänie* – Brahms: *Konzert a-moll op. 102* –
 Kodály: *Budavári Te Deum*
- 1995** WS Bartok: *Ungarische Bauernlieder* – Poulenc: *Sécheresses* –
 Elgar: *The Music-Makers*
 SS - In Memoriam Prof. Jürgen Jürgens -
 Brahms: *Begräbnisgesang* – Dvorak: *Heldenlied* – Brahms: *Gesang der Parzen* –
 Britten: *Ballad of Heroes*
- 1996** WS Saint-Saënt: *Le Déluge* – Strauss: *Wanderers Sturmlied* –
 Wolf: *Der Feuerreiter* – Borodin: *Polowetzer Tänze*
 SS Rachmaninov: *Der Frühling* – Holst: *Ode to Death* –
 Vaughan Williams: *Five Mystical songs* - Brahms: *Schicksalslied* –
 Schumann: *Nachtlied* – Fauré: *Les Djinns*
- 1997** WS Brahms: *Tragische Ouvertüre* – Liszt: *Stabat Mater* –
 Poulenc: *Stabat mater* - Leitung: Gothart Stier (als Gast) -
 SS Schumann: *Manfred-Ouvertüre* – Chausson: *Hymne védique* – Holst: *Choral Hymns*
from the Rig Veda – Elgar: *From the Bavarian Highlands*
- 1998** WS Gounod: *Requiem aus Mors et Vita*
 SS Orchesterkonzert
 Borodin: *Sinfonie Nr.3 a-moll* – Schostakowitsch: *Cello-Konzert Nr.1 Es-Dur* –
 Strawinski: *Four Norwegian Moods* – Grieg: *Vier norwegische Tänze*
 Chorkonzert
 Kodály: *Laudes Organi* – Britten: *Rejoice in the Lamb* –
 Brahms: *Geistliches Lied* - Fauré: *Cantique de Jean Racine*
- 1999** WS Spohr: *Die letzten Dinge*
 SS Chausson: *Chant Funèbre* – *Poème de l'Amour et de la Mer* – Schreker:
Schwanengesang – Dvorak: *Die Erben des weißen Berges*
- 2000** WS Debussy: *Prélude à „L'après-midi d'un faune“* – Pierné: *L'an mil* – Franck: *Psyché*
 SS Schubert: *Musik aus Rosamunde* – Sibelius: *Die gefangene Königin* – *Finlandia* –
 Elgar: *The Black Knight*
- 2001** WS Zemlinski: *23. Psalm* – Strawinski: *Psalmensinfonie* – Kodály: *Tänze aus Galanta* –
Psalmus Hungaricus
 SS Elgar: *Falstaff* – Vaughan Williams: *In Windsor Forest* –
 Fauré: *La naissance de Vénus* – Bizet: *L'Arlésienne*
- 2002** WS - **40 Jahre Konzerte von Chor und Orchester der Universität Hamburg** -
 d'Albert: *Der Mensch und das Leben* –
 van Baaren: *The Hollow Men* – Rachmaninow: *The Bells*
 SS Debussy: *Trois Nocturnes* – Schmitt: *Chansons* – Berlioz: *Sara la Baigneuse* – Fauré:
Masques et bergamasques – Gounod: *Ainsi que la brise légère*



CHOR DER UNIVERSITÄT HAMBURG



♫ SOPRAN ♫ Janine Abend, Antje de Boer, Julia Einhausen, Martina Griebenow, Tanja Guizetti, Anja Heinke, Johanna Hermanussen, Michaela S. Hoffmann, Sandra Hoffmann, Gisela Hubert, Ute Kerres, Jacomyn Klever, Lilith Kröger, Daniela Kuhrts, Ruth Lichtenberg, Bettina Lieberoth, Eva Lopez Morillo, Marie Maizuradse, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Ursula Riedel, Martina Rühmann, Sabine Schirrmacher, Anke Stellenhofskey, Elga Straube, Takane Stück, Birgit Troge, Sigrid de Villafrade, Anne Wiermann, Cornelia Windisch, Ming Chu Yu

♫ ALT ♫ Martina Arndt, Christiane Bernzen, Susanne Bremer, Katharina Brüchmann, Frauke Duennhaupt, Astrid Franz, Hannelore Hanert, Wiebke Henning, Gisela Jaekel, Lioba Klaas, Judith Klingner, Svetlana Kopp, Kirstin Koppelin, Franziska Lehmann, Rusudan Maisuradze, Barbara Miertsch, Annika Muchow, Gemma Nett, Emily Ostrom, Jessica Oehmichen, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Maike Scharp, Renana Schinker, Sonja Schöffler, Stephanie Schulz, Christiane Schumacher, Filia Simandjuntak, Jana Steinkraus, Elga Straube, Sylvia Tasto, Alexandra Voitel, Sakiko Watanabe, Katrin Weibezahn, Esther Wiemann, Johanna Wiesner, Hanna Wiskemann, Susanne Wolbers

♫ TENOR ♫ Helge Baumann, Tobias Bredenhöller, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Roland Kröger, Thilo Krüger, Florian Luther, Frank Schüler, Michael Schumacher, Rodrigo Tupynamba

♫ BASS ♫ Johannes Block, Peter Brandt, Nikolaus Böttcher, Thomas Breckwoldt, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Peter Frommolt, Clemens Garbe, Knut Heymann, Rainer Hödtke, Thade Klinzing, Stefan Köster, Hinrich Lange, Arne Mertz, Klaus Müller, Sakha Gerhard Ohrband, Gerrit Schreiber, Jan Storch, Lars Unger



ORCHESTER DER UNIVERSITÄT HAMBURG



♫ VIOLINE I: Damienne Cellier (KM), Karén Aust, Petra Eisenhardt, Moritz Florin, Susanne Götz, Anna-Jelka Hertel, Berthold Schanze, Ulla Schilling, Stephanie Scherpe (a. G.), Wieland Wenckhausen (a. G.)

♫ VIOLINE II: Andrea Ehrenfeld, Timm Albes, Sarah Geiseler, Rabea Klein, Matthias Lampe, Carmen Mechow, Falk Neugebohrn, Regina Zorn

♫ VIOLA: Arnold Meyer, Ariane Jebesen, Gwen Kaufmann, Fabian Schwarz, Johanna Kristin Siebert, Andreas Tomczak

♫ VIOLONCELLO: Malte Scheuer, Andreas Beekmann, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Kathrin Huzelmann, Elena Loeck, Veronika Roth, Martin von Hopffgarten (a. G.), Rolf Herbrechtsmeyer (a. G.)

♫ FLÖTE: Claudia Habe nicht, Stefanie Dehmel, Sarah Koch, Kerstin Kranz

♫ KONTRABASS: Sönke Köster, René Dase (a. G.), Florian Schiweck (a. G.)

♫ OBOE: Volker Bartsch, Ilse Klein, Christian Schwanenberger

♫ KLARINETTE: Johanna Schürmann, Christiane Beer, Daniel Tigges

♫ FAGOTT: Ulrike Mootz, Raquel Braga

♫ HORN: Uwe Heine, Eva Wild, Frank Engelke (a. G.)

♫ TROMPETE: Carsten Petersen, Albrecht Grude, Ludwig Kammesheidt, Volker Wallrabenstein

♫ POSAUNE: Holger Kurz, Walter von Emden, Tobias Gauer, Nikolas von Strenge, Albrecht Theurer

♫ TUBA: Christoph Ballach

♫ PAUKE: Nils Grammersdorf (a. G.)

♫ SCHLAGZEUG: Siegfried Schreiber (a. G.), Siegfried Schreiber (a. G.), Dirk Iwen (a. G.)

♫ HARFE: Alexandra Mihailova (a. G.)

Leitung von Imme-Jeanne Klett (Hochschule für Musik) und Michael Hansche; Blechbläserproben unter Leitung von Frank Engelke

Redaktion und Gestaltung: Wiebke Preuß (Mitarbeit von Lioba Klaas)