



Universität Hamburg

chor und  
orchester  
universität  
hamburg

## universitätskonzert

am sonntag den 29. juni 2003  
musikhalle großer saal 20 uhr

Sibelius Siell' laulavi kuningatar

Siebte Symphonie

Nielsen Saga-Drøm

Søvnen

Poulenc Écheresses

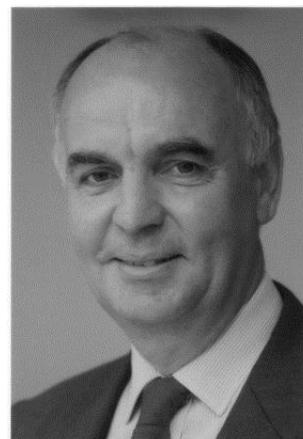
chor und orchester universität hamburg  
unter der leitung von bruno de greeve

## Programmheft

Internetversion

Die Bedeutung der Universität Hamburg für die Stadt illustrieren wir gerne mit einem Bild, das auf Hamburg als Hafenstadt zugeschnitten ist. Wie Hamburg als „Tor zur Welt“, versteht sich die Universität Hamburg als „Tor zur Welt der Wissenschaft“. Internationalität, Weltoffenheit, interkulturelle Zusammenarbeit - diesen Zielen hat sich die Universität Hamburg in ihrem Leitbild verpflichtet.

Chor und Orchester der Universität haben sich dieses Leitbild auf musikalischem Gebiete zu Eigen gemacht: Sie nehmen Impulse aus anderen Ländern und Kulturen auf, sie setzen sich mit „fremder“ und historischer Musikkultur auseinander. Mit ihren Universitätskonzerten erwärmen, ja gewinnen sie das Publikum der Hamburger Musikhalle für diese Klänge jenseits des bereits Bekannten.



In der heutigen Zeit ist diese Form akademischer Musikpflege wichtiger denn je. Und für musikinteressierte Studierende, gerade auch für Neankömmlinge, sind Chor und Orchester eine Art Hafen, den man anlaufen kann, um ein wenig Ruhe vor dem Ansturm neuer Eindrücke zu finden. Das gemeinsame Musizieren, aber auch das gesellige Miteinander überbrücken verschiedene Nationalitäten und Fachrichtungen und erleichtern es Studierenden, sich die Universität zu erschließen.

Vor zehn Jahren hat Jürgen Jürgens den Dirigierstab an Bruno de Greeve übergeben. Seither hat Bruno de Greeve Chor und Orchester gefordert und entwickelt, in jedem Semester ein anspruchsvolles, nicht selten überraschendes Programm erarbeitet und in eindrucksvoller Weise aufgeführt. Den Mitwirkenden ist die Freude am Musizieren deutlich anzumerken - und sie springt auf das Publikum über. Davon kann ich mich selbst immer wieder neu überzeugen.

Ich möchte Bruno de Greeve zu seinem zehnjährigen Jubiläum sehr herzlich gratulieren und ihm weiterhin viel Freude und Erfolg mit Chor und Orchester der Universität wünschen!

A handwritten signature in black ink, reading "Uo J. Jürgens". The script is cursive and fluid.

Dr. Dr. h.c. Jürgen Lühje

Präsident der Universität Hamburg

## Zum Programm des Universitätskonzerts - Sonntag 29.06.2003

Dieses Programm wird von zwei Werken flankiert bzw. eingerahmt, die schon einmal in Universitätskonzerten aufgeführt wurden: Sibelius' *Gefangene Königin* (im Sommer 2000) und *Sécheresses* von Poulenc (im Winter 1994/1995). Beide Werke wurden von Chor und Orchester in einer Umfrage, welche Stücke aus den letzten zehn Jahren für eine Wiederaufnahme gewünscht und geeignet wären, am häufigsten vorgeschlagen.

Die hübsche Ballade von der Befreiung einer Königin, die damals der Traum von nationaler und kultureller Autonomie für die Finnen war, singen wir diesmal in finnischer Sprache und kombinieren sie nun mit einem Werk, mit dem **Jean Sibelius** auch im musikalischen Sinne seine große Bedeutung gezeigt hat: seine letzte, *Siebte Symphonie in einem Satze*. Sie ist ein Meisterwerk von thematischer Konzentration, die Vollendung der symphonischen Form. Hauptsatz, Scherzo, Liedsatz, Tanz, Reprise - man fragt sich: Sind es fünf Sätze? Nein, alle in einem großen Zug.

Am Ende bringt die Kantate von **Francis Poulenc** in vier Sätzen surrealistische Bilder zum Klingen - wie Gemälde von Salvador Dalí -, die von dem Text hervorgerufen und mit menschlichen Gefühlen verbunden werden (Dürre und Eis = Trauer und Angst; ein verlassenes Dorf ohne Wind, ohne Wasser, menschenleer; ohne Kontakt zu anderen Leuten ist man selber die Dürre; das Schreckgespenst von leeren Meeren und Ozeanen, worin der einsame Mensch sich fühlt wie ein letztes Schalentier, vom Tod vergessen). Scharf gestochene Musikskulpturen, heftig und lyrisch zugleich, die wie Traumgebilde auf der Netzhaut stehen bleiben. Inzwischen hat sich herausgestellt, dass die oben genannte intuitive Assoziation tatsächlich auch historisch gesehen realistisch/faktisch gewesen ist: Der Verfasser dieser Texte, Edward James, war über viele Jahre ein großer Mäzen von Salvador Dalí und anderen Surrealisten; in seinem Freundeskreis verkehrte auch Poulenc.

Zwischen diesen Kontrasten von abstrakten sinfonischen Tonformen und fast greifbaren, surrealen Traumbildern schienen mir die beiden Werke von **Carl Nielsen**, die sich mit Schlafen und Träumen befassen, die schönste Verbindung zu sein: *Saga-Drøm* (Sagen-Traum) und *Søvnen* (An den Schlaf). Das erste lässt in einem bunten Aufzug viele verschiedene musikalische Prototypen (Choral, Fughetta, Canzonetta) wie Naturklänge aufkommen, bis es sich in einer (ohne Taktstriche notierten) Kadenz für vier Holzbläser verliert, dann finden alle Formen sich wieder gleichzeitig zusammen und erlöschen.

Das zweite Werk schildert, wie im Schlaf ein Alptraum Gräuel und Sterbensangst hervorruft; wenn dann die fieberhaften Schrecken vorbei sind, wird eine Parallele gezogen: Wie im Anfang „*der Schlaf als Mutter uns nach einem langen Tag zur Ruhe bringt*“ und wie er am Ende „*als Schwester uns still die Letheschale bringt, dem Leben entrückt*“ (d.h. das Wasser aus dem Fluss Lethe, das uns zum Vergessen bringt).

Träumen wir nur im Leben, oder leben wir nur im Traum ... ?

bruno de greeve

---

# PROGRAMMFOLGE

---

## **Jean Sibelius**

Siell' laulavi kuningatar op. 48 (1906)

(Die gefangene Königin)

Siebte Symphonie op. 105 in einem Satze (1924)

Adagio - Vivacissimo - Adagio -

Allegro - Vivace - Presto - Adagio

= Pause =

## **Carl Nielsen**

Saga-Drøm op. 39 (1907/8)

(Sagen-Traum)

Søvnen op. 18 (1903/4)

(An den Schlaf)

## **Francis Poulenc**

Sécheresses (1937)

(Dürren)

I. Les Sauterelles - II. Le village abandonné -

III. Le faux avenir - IV. Le squelette de la mer

chor und orchester der universität hamburg

leitung bruno de greeve

# JEAN SIBELIUS (1865 - 1957)

Sibelius wurde am 8. Dezember 1865 in Hämeenlinna geboren und studierte in Helsinki, Berlin und Wien. Seinen ursprünglichen Plan, Violinist zu werden, gab er gegen 1890 auf, um sich ganz dem Komponieren widmen zu können.

Das erste Jahrzehnt seines Schaffens wurde das ergiebigste seiner Laufbahn. Für einen Komponisten seiner Generation lag es nahe, sich der Form der sinfonischen Dichtung zu bedienen: Geschichte, Natur, Legenden und Sagen seines finnischen Heimatlandes reizten zu musikalischer Deutung. So entstanden *En Saga* (1892), *Karelia* (1893), *Vier Legenden für Orchester* (1893-95) und schließlich *Finlandia* (1899).

Dann wandte Sibelius sich jedoch von der sinfonischen Dichtung mehr und mehr ab und kehrte zur klassischen Sinfonie zurück. Bis 1924 entstanden sieben Sinfonien. Großen Erfolg hatte das Violinkonzert d-Moll (1903/1905), das heute zum Repertoire eines jeden Violinsolisten gehört.

Von 1892 bis 1897 lehrte Sibelius am Konservatorium von Helsinki. Danach ermöglichten es ihm staatliche Zuwendungen, ausschließlich als Komponist tätig zu sein. Seitdem lebte er auf seinem Landsitz bei Helsinki, dirigierte noch in den 20er Jahren gelegentlich im Ausland und schrieb 1929 sein letztes Werk. Bei seinem Erfolg und seiner Popularität bleibt es erstaunlich, dass er in den letzten 30 Jahren seines Lebens nichts mehr veröffentlichte. Sibelius starb 1957 im Alter von 91 Jahren.

## Siell'laulavi kuningatar (Die singende Königin)

von Lioba Klaas (Chor)

Ende des 19. Jahrhunderts begann im Großfürstentum Finnland die Zeit des passiven Widerstandes gegen die russische Obrigkeit. In allen Schichten der Bevölkerung wuchsen Unmut und Verbitterung darüber, dass unter Generalgouverneur Bobrikow ihre grundlegenden Rechte keineswegs garantiert, sondern gewalttätig und skrupellos verletzt wurden.

In diese Zeit fiel die Feier des 100. Geburtstags von J.V. Snellmann (1806 - 1881). Er hatte öffentlich dagegen protestiert, dass die finnische Sprache - Ausdruck der kulturellen Identität und Symbol der politischen Unabhängigkeit Finnlands - verboten worden war. Aus Anlass dieser Gedenkfeier am 12. Mai 1906 vertonte Sibelius eine Ballade des finnischen Dichters P. Cajander (1846 - 1913). Sie erzählt davon, wie eine Königin, die von ihrem Volk vermisst wird, aus Gefangenschaft befreit wird. Dem Publikum war nur zu klar, worauf angespielt wurde: Finnland sollte sich aus eigener Kraft von seiner erzwungenen Sprachlosigkeit befreien. Mit dieser Ballade setzte sich der Protest gegen die Unterdrückung Finnlands im Sinne Snellmanns fort.

Der ursprüngliche Text stand in finnischer Sprache und trug den Titel *Vapautettu kuningatar* (Die befreite Königin). Das russische Gewaltsystem duldet jedoch eine "befreite Königin" ebenso wenig wie ein unabhängiges Finnland. Das führte dazu, dass die Ballade bei der Uraufführung den harmlos klingenden Namen *Siell'laulavi kuningatar* (Die singende Königin) erhielt, mehr oder weniger gut ins Deutsche, Englische und sogar ins Russische übersetzt wurde und später unter dem Titel *Die gefangene Königin* veröffentlicht wurde. Die Verwirrung hätte komplett sein müssen, aber die Obrigkeit musste feststellen, dass ihre Mühe vergebens war: Die Ballade wurde zum buchstäblichen ‚pièce de résistance‘. Die Öffentlichkeit - und wohl auch Cajander und Sibelius selbst - sah in der Ballade eine Vision des zukünftigen, unabhängigen Finnlands.

Die Geschichte von der gefangenen Königin wird vom Chor über weite Teile *unisono* vorgetragen. Zu Beginn schildern die Männerstimmen ihre Notlage, dann die Frauenstimmen ihr nächtliches Klagelied. Stellvertretend für ihr Volk erzählt der gesamte Chor von Ruhm und Schönheit der Königin. Als ein junger Mann die Lieder der Gefangenen hört und voller Sehnsucht wieder erkennt, entfalten sich die vier Chorgruppen in einer schön gelungenen Polyfonie. Dies wirkt in zweifacher Hinsicht kontrastierend: Das bisherige *recitativo* wandelt sich zum *cantabile*, und es

zeigt sich die erste harmonische Entwicklung, indem die Einsätze über verschiedene Tonstufen modulieren. In der Schilderung des nahenden Retters und des Kampfes um die Befreiung der Königin bekommt die ursprüngliche Balladenmelodie durch die stürmische Begleitung der Streicher eine neue Gestalt. Am Ende begrüßt das Volk seine Königin und feiert - durch dreifaches *forte* des Orchesters noch übertönt - triumphierend und jubelnd den Sieg.

P. Cajander

## Siell' laulavi kuningatar

### *Allegro molto moderato*

*On vuoren huipulla linna, se katsovi laaksohon,*  
Es schaut vom Felsen hernieder ein düsteres Schloss ins Tal,  
*Mut' niinkuin hauta jylhä ja kolkko se on eloton:*  
doch Grabesstille waltet im Hof, im Gemach und im Saal.  
*Lukoss'on rautaportit, valon väkettä sielt'ei näy*  
Aus den verschloss'nen Pforten, aus den Fenstern kein Lichtstrahl blinkt;  
*Vaan ääneti niinkuin aaveet, sen tornissa vahdit käy.*  
nur die Rüstung gespenstiger Wächter im Strahle des Mondes blinkt.  
*Välin yö kun tyyntyy, ja aurinko mailt'on pois,*  
Doch zu nächt'ger Stunde, wenn nieder die Sonne sank,  
*on niinkuin laulua hellää ja vienoa sieltä sois;*  
dann tönt vom Schlosse zu Tale ein lieblicher, leiser Gesang.  
*Kuningatar siellä laulaa, niin kerrotaan,*  
Und es wird erzählt im Land von jener Sängerin:  
*Mut ken hän on sekä mistä, ei tiedä ainoakaan.*  
die dort als Gefangene weilte, wär' eine Königin.  
*Sanotaan on hän ollut maan valtia ylhäinen,*  
Eine edle Fürstin hoch und hehr soll sie gewesen sein,  
*Ja kauneudestaan kuulu yli merten mannerten;*  
in holder Schönheit prangend, wie der Sonne lichter Schein.  
*Mut aamu kerran kun k Symphonie koiti hän hävinnyt on pois...*  
Man sagt, sie wäre verschwunden in einer Schreckensnacht;  
*Yöt päivät vahtivi saalistaan linnan herra nyt.*  
nun weilte dort sie gefangen, vom Herrn der Burg bewacht.  
*Vaan kun vartiat nukkuu ja tyynenä saapuu yö,*  
Steigt die Nacht dann hernieder, und schliefen die Hüter ein,  
*Kuningattaren rinta silloin vapahammin lyö,*  
dann kehrt die Ruhe wieder in ihre Seele ein.  
*Hän yölle laulavi murheitaan,*  
In holdem Sange vertraut sie dann  
*Kadotettua kauneuttansa, toiveitaan.*  
alle ihre Not den verschwieg'nen Sternen an.

### *Meno moderato*

*Tuli nuorukainen kerran ja saapui linnan luo,*  
Einst nahte sich dem Schlosse ein Jüngling, als sie sang.  
*ja linnasta laulut kuuli oli tuttuja laulut nuo.*  
Er kennet die Weise, er lauschet dem wohlbekanntem Klang  
*Käy sydämeen nyt outo tuli*  
Durch seine Adern strömt es glühend;  
*Povensa syttyy jälleen hän laulaa*  
Er kehrt zurück zur Heimat und

*Hän lähtevi maalleen ja laulaa kansalleen.*  
kündet dort im Lied, was er vernahm.  
*Ja on kuin ilma lämmin nyt hengätäs yli maan,*  
Da schlagen alle Herzen, wenn er das Land durchstreift;  
*Runoruhtinas intouneena koskevi kanneltaan.*  
auch der alte Runenkönig in seine Harfe greift.

*Ei ennen kultu soitto (sen kielillä) karkeloi,*  
Und wunderbare Weisen entströmen seiner Brust  
*Valtavat elon tunteet maine lempisoi.*  
von hohem Ruhm und Kampfeslust.  
*Ken tuost ei hurmautuisi? Ken (enää) kylmäks jäis?*  
Wer kann da widerstehen, höret er dies?  
*Ken miekkaa nyt ei tahkois, ken keihästä ei terestäis?*  
Nun gilt es, Panzer schmieden, nun gilt's, zu schärfen Schwert und Spiess.  
*Mut kuningatar laulavi linnassa mureetaan;*  
Noch immer klagt im Gesange die Königin all ihr Leid;  
*Vapauttaja viel' on poissa, ties saapuuko milloinkaan!*  
wann wird ihr der Retter kommen, der sie aus der Not befreit?

*Allegro*

*Oi saapuu, saapuu! Sankari kürehtii,*  
Getrost! Der Held er naht! Schon ist er nicht mehr fern.  
*kypärästä välkkyvi päivä, miekasta kuusädehtii:*  
Seht dort, wie die Morgensonne auf seinem Helme schon erglänzt.  
*Hän huutavi kansalleen!*  
Er ruft zum Kampf, zum Sieg:  
*"Pelastettava maan on äiti, Ken nyt mua seuraa ken?"*  
"Lasset uns die Fürstin befreien! Wohlan, wer folget mir?"  
*"Oi turhaa, pois on poissa!"* *Hän astuvi eespäin vaan.*  
"Umsonst! Es ist vergebens!" *O seht wie er vorwärts dringt!*  
*"Oi, surmasi helmaan kiidät!"* *Ei katso häntäakseenkaan.*  
Lass ab! Es ist dein Verderben!" *Doch nichts hält ihn zurück.*  
*Ylös vuoren rinnettä nousee, jo saapuvi linnan luo,*  
Und er klimmt empor zu dem Schlosse, wo sie, die Gefangene weilt.  
*Sadan miehen voimat hällä, kun ryntävi urho tuo.*  
Seht, wie auf Flügeln des Sturmes der Held schon zum Kampfe eilt.  
*Jo rautaportit murtuu, Jo aukevi haudan suu,*  
Die Pforte ist zertrümmert, - *das Kerkertor gesprengt,*  
*Sen vartia joukko jo huojuu.* *Kun raju ilmassa puu.*  
die Schar der bestürzten Wächter - *besiegt, zurück schon gedrängt.*  
*Jo lehtiä oksia taittuu, jo kaatuvi runkokin,*  
Wie brausender Sturmwind im Walde, der krachend die Äste zerschellt,  
*kuin rytömetsän kautta kulkevi sankarin tie.*  
so wirft sie vor sich nieder unwiderstehlich der Held.

*Pesante*

*"Ja nyt olet vapaa, äiti! Tule päivän valkeuteen,*  
"O Mutter, du bist gerettet, aus dem Kerker bist du befreit!  
*nyt mennyt on pitkä yö! Taas syttyvi silmäs tuike;*  
Erhebe den Blick zur Sonne!  
*Ja voi Sitä ken hiuskarvaa nyt päästäsi notkistaa!"*  
Wir schirmen dich nun mit starkem Arm getreulich für alle Zeit!"  
*Ja linnasta hän taluttaapi kuningattaren ilmoillen.*  
Und in die Freiheit führet er vom Schloss hernieder die Königin,  
*Ja vastaan kansan joukko Jo rientää riemuillen.*

vom Volk, das ihr entgegen eilt, mit Jubelruf begrüßt.  
*Ja on kuin laulua vinoa ja hellää taaskin sois,*  
Und wenn von allen Lippen nun Gesang erschallt mit Macht,  
*Mut on se aamulaulua, iäks' yö on mennyt pois.*  
so ist's der Freiheit Morgenlied, die mit der Sonne erwacht.

Deutsch von Th. Rehbaum (gesungene Fassung)

## Sibelius – Sein sinfonisches Schaffen

von Volker Bartsch (Orchester)

Wohl kaum jemand wird sich einer gewissen Ergriffenheit beim Anhören Sibeliuscher Musik erwehren können, die - machtvoll, voll schroffer Gegensätze und unsagbar traurig - jedem Zuhörer ein Gefühl urwüchsiger Größe vermittelt. Sie beschwört die Einsamkeit endloser Wälder, zerklüfteter Gebirge, schimmernder Seen und sturmgepeitschter Meere, und sie ist durchglüht von *sisu*, wie die Finnen mit einem Wort das benennen, was im Deutschen so viel wie Mut, Heroismus und große innere Kraft bedeutet.

Sibelius verkörperte wie kein anderer den Geist des finnischen Volkes, das jahrhundertlang von fremden Mächten beherrscht wurde. Noch immer streiten Kritiker darüber, wie viel Patriotismus die Sibelius-Sinfonien enthalten. Ist bei Kompositionen wie *Die gefangene Königin* oder *Finlandia* die Vaterlandsliebe eindeutig spürbar, lassen seine Sinfonien eine solche Intention nicht so leicht erkennen. Gerade sie versperren sich häufig jeglicher Deutung, und besonders solcher, die sich auf konkrete Lebenssituationen Sibelius' beziehen; sie sollten nicht als Spiegel biografischer Ereignisse gesehen werden. Dies zeigt sich auch in der Divergenz zahlreicher Werkbeschreibungen. Sibelius äußerte sich einmal gegenüber einem Besucher: „Für mich fängt Musik dort an, wo das Wort aufhört, ... eine Sinfonie soll zuerst und zuletzt Musik sein.“

Der Aufstieg Jean Sibelius' begann zu einer Zeit, in der die Musikwelt in zwei feindliche Lager gespalten war. 1890 befanden sich die Anhänger von Johannes Brahms, des Bewahrers klassischer Traditionen, in einer erbitterten Auseinandersetzung mit Bewunderern des „Erzromantikers“ Richard Wagner. Sibelius' einziges „Problem“ war nur, dass er weder von Wagners noch von Brahms' Musik viel hielt. „Die Zeit war überhaupt sehr pessimistisch. Und ich war alles andere als ein Pessimist!“ Einer seiner Schwager schilderte ihn wie folgt:

„Er war so frisch und lebendig, so begeistert von der pulsierenden Wirklichkeit des Lebens, und inspirierte alle dermaßen zu einer allgemeinen Begeisterung, daß er jeden, der nur in Berührung mit ihm kam, fesseln musste. Er war ein junger Mensch, der alles zu genießen wusste: eine gute Zigarre, eine Unterhaltung, einen fröhlichen Tag, das Leben der Natur. Er durchlebte jede Minute so intensiv, daß er bisweilen an ein Tier gemahnte, an einen durch die Stromschnellen springenden Fisch ... oder an einen Vogel, der - selbst wenn er still dasitzt - den Kopf bewegt, um nur jedes leiseste Rascheln aufzufangen und alles wahrzunehmen, was die lebendige Wirklichkeit ihm mitzuteilen hat.“

Sibelius' Hauptschaffensphase fällt in die Jahre 1890 bis 1924. Bereits 1897 gewährte ihm der finnische Staat eine großzügige finanzielle Unterstützung, die anlässlich seines 60. Geburtstages 1925 auf die höchste Summe angehoben wurde, die je ein finnischer Künstler erhalten hatte, sodass er frei von Geldsorgen leben konnte. Er zog sich in sein Refugium *Ainola* zurück, das abgelegen in den Wäldern nordöstlich Helsinkis liegt, war jedoch alles andere als ein Eremit. Umso verwunderlicher ist es, dass der Komponist Sibelius schon fast verstummt war. Die Siebte Sinfonie, die in vielerlei Hinsicht als Abschluss seiner kompositorischen Entwicklung, ja der Entwicklung der Sinfonie insgesamt angesehen werden kann, war bereits 1924 uraufgeführt worden. Vielleicht war es das Gefühl, alles gesagt zu haben, was Sibelius bewogen hat, die letzten 30 Jahre seines Lebens nicht mehr zu komponieren.

Sein 70. Geburtstag im Jahr 1935 fällt in eine Zeit, in der sein Ruhm und seine Beliebtheit ihren Zenit erreicht hatten. In Amerika war er sogar der am meisten gespielte Komponist. Doch mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges ist es auffallend still um ihn geworden. Seine Musik verschwand aus den Konzertsälen und sie blieb es auch noch nach seinem Tode (1957). Selten ist ein Komponist von der Höhe seines Ruhmes so schnell und so tief gestürzt. Sibelius' Musik stand der Strömung der Zeit entgegen, für viele Musiker hatte das sinfonische Schaffen in der Mitte des 20. Jahrhunderts offenbar seinen Reiz verloren. Stattdessen experimentierten sie mit der Atonalität und der Zwölftontechnik. Erst seit Ende der 70er Jahre ist Sibelius' Musik wieder in den Konzertsälen zu hören und hat seitdem einen festen Platz in den Repertoires aller großen Orchester.

## Die Siebte Symphonie

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war gleichsam auch eine Wende in der Geschichte der Sinfonie. Gustav Mahler war der einzige bedeutende Komponist, der die Tradition der spätromantischen Sinfonie nach dem Tod von Brahms, Bruckner und Tschaikowsky weiterzuführen versuchte. Richard Strauss wandte sich der Programmmusik zu (*Alpen-Sinfonie*), jüngere Komponisten wie Debussy waren sogar der Meinung, dass die Zeit der Sinfonie schon vorbei sei. Genau in diese Zeit fällt das sinfonische Schaffen Sibelius'.

Die mahlerianische Auffassung „*Die Sinfonie muß die Welt sein*“ teilte Sibelius jedoch nie. Er wird vielmehr häufig mit folgendem Aphorismus zitiert: „*Sollen andere Komponisten Farbcocktails servieren; ich setze dem Publikum reines kaltes Wasser vor.*“

Ähnlich wie Richard Strauss versuchte auch Sibelius zuerst einen neuen Ausweg aus den Problemen der klassischen Sinfonie zu finden, indem er seine Musik auf programmatischen Ideen aufbaute. Viele Ideen basieren auf dem finnischen Volksepos *Kalevala*. So auch seine *Kullervo-Sinfonie* (1892). Das Epos sollte ihn beinahe sein ganzes Leben lang fesseln. Es handelt sich um eine Sammlung altfinnischer Volkssagen, Mythen und Legenden. Mit seinen 23 000 Versen in 50 Gesängen beschreibt das Werk die Helden von *Kalevala*, dem Land des Glücks. Doch die Programmatik löste seine Probleme nicht, und so kehrte er mit der ersten „nummerierten“ Sinfonie (1899-1900) zur absoluten Musik zurück.

Erste Entwürfe datieren aus 1918. Sibelius notierte: „*Siebte Symphonie: Lebensfreude und Lebenskraft mit Appassionato-Zutaten. In drei Sätzen - der letzte ein hellenisches Rondo.*“ Bald jedoch wich Sibelius von dieser Form ab, und es ist nicht mehr eindeutig erkennbar, ob die endgültige Fassung noch auf sein erstes Konzept zurückgeht oder auf völlig neuen Gedanken basiert.

Nicht nur wegen ihrer einsätzigen Form bezeichnen viele Musikwissenschaftler Sibelius' *Siebte Symphonie* als etwas Neues und Revolutionäres in der Geschichte der Sinfonie. Traditionelle Form-Modelle lassen sich nicht anwenden: Es handelt sich nicht um einen Satz in Sonatenhauptsatzform, nicht um ein Rondo, nicht um einfaches Aneinanderreihen einzelner Sätze mit kurzen Überleitungen bzw. eine Dreisatzsinfonie mit Coda. Trotzdem lässt sich fast jede Form in ihr wieder finden. Einige Experten sehen eine Vier-Satz-Struktur, doch auch eine Art Dreisätzigkeit ist ersichtlich: Langsame Partien zu Beginn und am Ende bilden einen Rahmen für einen mäßig schnellen Abschnitt mit einem Scherzo-Teil. Andere Analysen zeigen ebenfalls drei Phasen der Sinfonie auf und bezeichnen diese mit Exposition, Durchführung und Finale. Doch kann keiner dieser Ansätze letztendlich zufrieden stellen. Am ehesten treffen wohl die Ansätze zu, die Sibelius' *Siebte Symphonie* als „*free developing form*“ - als organisches Ganzes begreifen.

Die Form entsteht durch die Entwicklung der Themen, und wie bereits in seinen früheren Sinfonien durchzieht ein unaufhörlicher Wandlungsprozess das ganze Werk. Häufig fehlt den Themen ein klar erkennbarer Anfang oder Schluss, die musikalischen und die Tempocharaktere verändern sich stetig und meist unauffällig. Neue musikalische Gedanken werden eingeführt, ohne dass es der Hörer merkt. Sie entwickeln sich und brechen an die Oberfläche, versinken wieder, um neuen Elementen Platz zu machen. Man hat das Gefühl, dass sich verschiedene Entwicklungen in- und übereinander schieben. Alles scheint von allem abhängig. Ein enges Netz motivischer Verknüpfungen überzieht die gesamte Sinfonie. Lange melodische Linien ziehen sich

durch die Instrumentengruppen, und selten kann ein Musiker einmal ein Thema beginnen und zu Ende spielen.

Ein weiterer Effekt, der Einheit schafft, indem er die Grenzen von Takt und Rhythmus verwischt, ist ein rhythmisch melodischer Asynchronismus. Bereits in den ersten zwei Takten spielen die Kontrabässe *quasi unisono*, um ein Achtel gegen die restlichen Streicher versetzt. Später sind es Oboen und Celli, die durch eine kleine Zeitdifferenz getrennt sind.

Ein majestätisches Posaenthema und dessen zwei variierte Reprisen sind die Ecksteine der formalen Entwicklung. Es ist gewissermaßen der Startpunkt der Entwicklung und taucht dreimal in seiner Ursprungsform auf. Es erinnert mit seinem sakralen Charakter an ähnliche Themen von Bruckner, der Sibelius in diesen Jahren beeinflusst hat.



In diesem Thema kann man das melodische Kernmotiv der ersten Sinfonie wieder finden, und so schließt sich gleichsam der Kreis der Sibelius-Sinfonien.

Die *Siebte Symphonie* steht am Ende von Sibelius' sinfonischen Entwicklung, in der er nach immer größerer Kohärenz und Logik der Form strebte. Er hatte für sich die größte innere Einheitlichkeit in einer Sinfonie erreicht. Die Uraufführung fand unter seiner Leitung am 24. Mai 1924 in Stockholm statt. Ihr ursprünglicher Titel *Fantasia sinfonica* zeigt, dass er zögerte, sie als Sinfonie zu bezeichnen. Ihre Form weist auf kommende Zeiten hin, doch gleichzeitig ist sie Sibelius' sinfonischer Schwanensang und kann als großartiges Ende der tonalen Sinfoniemusik bezeichnet werden. So ist es verständlich, dass er Skizzen zu seiner achten Sinfonie verbrannte und es vorzog, als Sinfonie-Komponist zu schweigen.

In den Folgejahren sollte er noch die Bühnenmusik *Der Sturm* und die Sinfonische Dichtung *Tapiola* komponieren, doch seine wichtigsten Werke hatte er schon geschrieben.

## CARL AUGUST NIELSEN (1865 – 1935)

### SØVNEN UND SAGA-DRØM OP. 39

von Antje de Boer (Chor)

Diese enthusiastischen Zeilen schrieb der dänische Komponist, Musiklehrer und Dirigent Carl August Nielsen am 18. Februar 1905 an seine Frau Anne Marie, die als Bildhauerin in Athen lebte.

„Liebe gute Freundin! -

... ich hatte zwei Proben von *Søvnen* und es klingt recht wunderbar. Du musst einfach kommen und es am 15. März hören. Ich betrachte es als mein bemerkenswertestes und einheitlichstes Werk bislang und ich denke, ich habe es vollständig geschafft, das auszudrücken, was ich wollte. Wenn Thorwaldsen\*\* Recht hat, dann geht man rückwärts, wenn man sein eigenes Werk betrachtet. Somit muss ich wohl ein reicher und produktiver Rückwärtsgeher sein, denn ich stelle mir vor, wie ich mein *Søvnen* bewundere und liebe, wenn ich es mit so vielen Stimmen an meinem Ohr vorbeirauschen höre. Thorvaldsens Worte stimmen nur, wenn sie auf Künstler

angewandt werden, die nicht konstant nach neuen, schwierigen und abwechslungsreichen Aufgaben suchen. Und bei mir ist das so wichtig wie der Gebrauch von Salz und Zucker. ... Manchmal habe ich den Verdacht, dass ich absolut nicht ich selbst bin - Carl August Nielsen - aber sozusagen nur ein offenes Rohr, durch das Musik fließt wie ein Fluss, der von milden und starken Kräften in eine bestimmte gesegnete Bewegung versetzt wird. Dann - glaube mir - ist es ein Vergnügen, Musiker zu sein ...“

\*\* Nielsen meint vermutlich den dänischen neoklassizistischen Bildhauer B. Thorvaldsen

Die Anrede sagt etwas aus über Niensens emotionale Distanz zu seiner Frau in dieser Zeit, der Inhalt spricht jedoch von Niensens Verständnis von Musik bzw. von *Søvnen* (An den Schlaf). Er, der sich nie völlig mit simplem Optimismus verband, stand den tiefgreifenden Kräften der Jahre nach 1890 nahe, die sich im - gern als musikalischer Albtraum bezeichneten - Chorwerk *Søvnen* verdichten.

*Søvnen* op. 18 versinnbildlicht das allmähliche Versinken eines Schlafenden in einen Traum, der immer bedrohlichere und unzusammenhängendere Formen annimmt. Der Träumer ist furchtbaren Chimären und unentrinnbarem Schrecken ausgesetzt. Er leidet, Todesangst befällt ihn, doch langsam erlöst ihn die "treue, fromme Mutter", der "milde Schlaf mit Trost und Kraft".

Nielsen illustriert diese inneren Vorgänge musikalisch so, wie sie sich beim menschlichen Träumen abzuspielen pflegen. Musik und Text nehmen dabei surrealistische Formen an. Die Kantate ist ein Werk in einem Satz, doch in drei Abschnitte gegliedert, wobei der erste und der letzte sanften, friedlichen, sorglosen Schlaf beschreiben. Diese „Seligkeit“ wird in dem mittleren Abschnitt scharf kontrastiert durch die Schrecken, die mit einem Albtraum einhergehen. In den beiden ersten Abschnitten bewegt sich der Chor sanft, bequem und „selig“ in Mittellagen - ganz anders als im turbulenten „gehetzten“ Mittelteil.

Nielsen schrieb die Kantate *Søvnen* und auch das Tongedicht *Saga-Drøm* op. 39 (Sagen-Traum), während er seine ersten drei Symphonien komponierte. Nielsen hatte anfangs im klassischen Stil des 19. Jahrhunderts komponiert, aber bereits in den neunziger Jahren begonnen, seine eigenen harmonischen Techniken zu entwickeln. Er arbeitete mit so genannter *fortschreitender Tonalität*, indem er alle zwölf Halbtöne als eine tonal zentrierte Tonleiter benutzte. Er glaubte damit eine größere Bandbreite emotionalen Ausdrucks in seiner Musik erreichen zu können. Er strebte nach größeren stilistischen Extremen, was in *Søvnen* oder auch in *Saga-Drøm* mit seiner ungehemmten Kadenz besonders deutlich wird.

Zu gleicher Zeit aber schrieb er Werke von beeindruckender, bewusst leichter Melodik: Beispiele hierfür sind seine komische Oper *Maskarade* (1904 - 06) oder auch die *Strophic Songs* (1902 - 07), dänischen Volksliedern nachempfunden, mit denen sich Nielsen für die Bewahrung des nationalen Liedgutes einsetzte.

Nielsen wurde am 9. Juni 1865 auf Fünen geboren und verbrachte im milden Klima der als „Garten Dänemarks“ bekannten Insel eine glückliche Kindheit. Als siebtes von zwölf Kindern des Anstreichers und Amateurmusikers Niels Jørgensen und dessen Frau Maren Kristine lernte Carl Nielsen Violine spielen und begleitete seinen Vater bald auf Hochzeits- und anderen Feiern. Als etwa Achtjähriger schrieb er sein erstes Stück, ein leider verloren gegangenes Wiegenlied, und eine in seiner Autobiografie *Meine Kindheit auf Fünen* erwähnte Polka.

Durch intensiven Kontakt mit Gesang und Tanz begannen den heranwachsenden Nielsen die unterschwelligten Kräfte zu faszinieren, die auf Natur und menschlichen Charakter wirken. Die archetypischen Verkörperungen der Einigung und des Konfliktes, die durch diese Kräfte hervorgerufen wurden, waren Quelle seiner Inspiration. Eine weitere Linie seiner musikalischen Ausrichtung fand er in der Wiener Klassik, die er durch das 1874 gegründete, nach *Braga*, dem nordischen Gott des Gesangs, benannte Amateurorchester kennen lernte.

Nielsen folgte als 14-Jähriger 1879 seiner musikalischer Berufung, indem er Signalhorn und Altposaune in einer Militärkapelle in Odense spielte, Geigen- und Klavierunterricht nahm. 1884 begann er ein Studium bei Niels Wilhelm Gade am Konservatorium in Kopenhagen und unternahm

dann Studienreisen nach Deutschland, Österreich (wo er Johannes Brahms traf), Frankreich und Italien. 1888 dirigierte er zum ersten Mal, und nachdem er in den folgenden Jahren gelegentlich die beiden Dirigenten der Royal Chapel vertreten hatte, wurde er 1908 zum zweiten Kapellmeister ernannt. Als er bei der Ernennung zum ersten Kapellmeister übergangen wurde, verließ er das Royal Theatre und arbeitete als freischaffender Musiker.

Nielsens Frau Anne Marie, die er 1891 in Italien kennen gelernt und in Florenz geheiratet hatte, erleichterte ihm die Arbeit nicht gerade. Sie verfolgte als Bildhauerin unbeirrt ihre eigene Karriere und ließ die drei Kinder oft längere Zeit in der Betreuung des Gatten. Obwohl die Ehe vielfältigen Krisen ausgesetzt war, blieb sie Zeit seines Lebens ein wichtiger positiver Einfluss in seiner künstlerischen Entwicklung: Sie konzentrierte seine zentralen ästhetischen Eingebungen durch Bewegung, Klarheit, Kühnheit und die wesentlichen Antriebskräfte der menschlichen Natur. Der Verlust dieser vielschichtigen Kraft ihrer Verbindung stürzte Nielsen - besonders in den langen Jahren der Trennung - in eine künstlerische Krise.

1925 stand Nielsen auf dem Höhepunkt seines nationalen Ruhmes. Er hatte viele musiktheoretische Essays geschrieben, die wichtigsten dänischen Orchester dirigiert und dänischen Kompositionen zu höherem Ansehen verholfen.

Als Hauptwerk Nielsens können seine sechs Sinfonien (komponiert zwischen 1892 und 1925) gelten. Zu seinen bekannteren Werken gehören die frühe Kantate *Hymnus Amoris* (1896, nach einem eigenen, ins Lateinische übersetzten Text) und die Opern *Saul og David* (1902) und die bereits erwähnte *Maskarade*. Doch seine Chorwerke und seine Opern werden nicht oft gespielt. Nielsen schrieb darüber hinaus Konzerte, Kammer- und Klaviermusik, Chorwerke und Lieder.

Bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts war Nielsen jenseits der Grenzen seines Heimatlandes recht unbekannt. Doch hat er zu den bedeutendsten Musikern seiner Zeit gehört. Als einer der wichtigsten Freigeister unter den Komponisten des ausgehenden 19. bzw. beginnenden 20. Jahrhunderts war er geprägt von der Romantik Brahms', hatte jedoch eine sehr persönliche Auffassung des Neoklassizismus, die besonders in seinen späten Lebensjahren zum Ausdruck kamen.

Anlässlich seines 60. Geburtstags wurde er öffentlich geehrt. Am 3. Oktober 1931 starb Carl August Nielsen in Kopenhagen an den Folgen langjähriger Herzbeschwerden. Am Tag seiner Beerdigung wurde Staatstrauer veranlasst.

Johannes Jørgensen (1866-1956)

### Søvnen (An den Schlaf)

#### *Andante tranquillo*

*Milde søvn, du store moder  
ved hvis bryst vi hvile finder,  
som ved store, stille floder,  
der i fred og mørke rinder.  
Dagen lang mod dig vi stunder,  
blide hjem, hvortil vi stræber.  
Salig er den mand, som blunder,  
som har lukket sine læber.*

*Holder Schlaf, voll Muttertreue  
birgst du uns an deinem Herzen.  
Lässt uns finden dort, aufs neue  
Trost und Kraft in Leid und Schmerzen.  
In des langen Tages Stunden,  
sehnsuchtsvoll zu dir wir streben.  
Selig, wer dich hat gefunden,  
den der Schlaf entrückt dem Leben.*

#### *Molto agitato*

*En kval, en tyngde....  
Vé mig, er jeg vågen?  
Jeg trues, jages, bag mig følger nogen;  
jeg véd ej hvem,  
jeg véd er vejen frem!  
Ak, mørke huler hænger lavt og hårdt  
ned over mig, jeg ville gerne bort,*

*O Qual, o Schrecken,  
weh mir, bin ich wach?  
es jagt mich, treibt mich! Jemand folget mir nach,  
ich weiss nicht wer,  
ich irr auf fremden Steg!  
Ach, rings umschliesst mich, starrend in Nacht und Grauß,  
dräuender Fels, ich will hinaus!*

men jeg er fangen, bunden, foden glipper.  
Ak, skal jeg dø blandt disse skumle klipper?

Vand siver ned, det drypper tungt  
i dybet.  
Jeg snubler, styrter, glider ud på krybet.

Er jeg en levende på gravens bunde,  
og skal i denne grav jeg gå til grunde?  
Jeg styrter, glider du på krybet

Vé mig! Jeg trues!  
Bag mig følger nogen.

Er jeg vågen? Er jeg fangen?  
Går jeg til grunde?

Skal jeg dø blandt klipper?  
Det drypper tungt i dybet, mørke huler  
hænger lavt og hårdt ned over mig.

Bag mig følger nogen.  
Hjælp mig! Jeg kvæles! En dødsangst  
vil knuse mig!

Jeg synker, jeg synker! Almægtige,  
o frels mig! Jeg dør!

Drømme svinder, syner falmer, blændværk  
blegner hen.

Fromme søvn, vor milde moder,  
giv mig atter fred og hvil;  
lad mig ved det hjerte finde  
nye kræfter, nye smil.

Søvn, vor moder, søvn, vor søster  
med det milde glemsels bæger,  
hil dig, du, som lindrer, kvæger,  
du, som trøster.

Dagen lang mod dig vi stunder,  
blide hjem, hvortil vi stræber.  
Salig er den mand, som blunder,  
som har lukket sine læber.  
Salig! Salig!

Mich hält gefangen finstres Steingeklüfte.  
Naht mir der Tod im Schauer dieser Gräfte?

#### *Un pochettino meno*

Wasser tropft schwer, dumpf hallt sein  
Rauschen wieder.

Ich gleite, schwanke, falle strauchelnd  
nieder.

Bin ich, ein Lebender, im Todesschlunde,  
soll ich in diesem Grabe gehn zu Grunde?

Ich strauchle, gleite, falle nieder

Weh mir! Es jagt mich!

Jemand folgt mir nach.

Bin ich wach? Bin ich gefangen?

Geh ich zu Grunde?

Soll ich denn hier sterben?

Dumpf rauscht es in der Tiefe, dunkle Gräfte schließen  
mich ein, in Nacht und Grauß. Jemand folgt mir nach.

Hilf mir! Ich sterbe! Entsetzen  
erfasst mich,

Ich sinke, vergehe! Allmächtiger,  
erlös mich! Vom Tod!

#### *poco a poco tranquillo e calando*

Träume schwinden, Schein verbleicht, Blendwerk  
weicht hin.

#### *Tempo I*

Holder Schlaf, du milde Mutter,  
die mir Ruh und Frieden schafft.

Lass an deiner Brust mich finden  
neuen Frohsinn, neue Kraft.

Schlaf, du Mutter, Schlaf, du Schwester,  
reich mir still die Letheschale,

Heil dir, der du linderst Qualen.  
du, der tröstet.

In des langen Tages Stunden,  
sehnsuchtsvoll zu dir wir streben.

Selig, wer dich hat gefunden,  
den der Schlaf entrückt dem Leben.

Selig! Selig!

(deutsch von C. Rocholl - gesungene Fassung)

# FRANCIS POULENC (1899 - 1963)

von Wiebke Preuß (Chor)

Francis Poulenc wurde am 7. Januar 1899 als Sohn eines wohlhabenden Industriellen und tief gläubigen Katholiken in Paris geboren. Seine Mutter, Freidenkerin, künstlerisch vielseitig interessierte Pariserin und begabte Pianistin, vererbte Francis ihr musikalisches Talent. Sie erteilte ihrem Sohn erste Klavierstunden. Im Alter von 15 Jahren begann er bei Ricardo Viñes für drei Jahre Unterricht zu nehmen. Er wurde ein ausgezeichnete, in späteren Kritiken fast schwärmerisch beurteilter Pianist und Liedbegleiter. Seine ersten Kompositionen galten dem Klavier; Francis war 19 Jahre alt, als Viñes seine *Trois Mouvements perpétuels* uraufführte. Sie wurden interessiert aufgenommen. Erik Satie wurde auf Poulenc aufmerksam.

Seine autodidaktisch erworbenen Kenntnisse in Musiktheorie vertiefte er zunächst bei Paul Vidal und Maurice Ravel. Eine Aufnahmeprüfung am Pariser Konservatoriums bestand er nicht. Das mag ein Grund gewesen sein, dass ihm zunächst der Ruf anhing, ein „Amateur“ zu sein, den man nicht ernst nehmen musste, zumal er sich in jungen Jahren einer „einfachen“, leichten und koketten musikalischen Sprache bediente. Doch diese Formgebung war Programm.

Seit 1920 gehörte er zur namhaften *Groupe des Six*, der die Komponisten Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Erik Satie und Germaine Tailleferre angehörten und in der später Jean Cocteau als intellektueller Kopf aktiv wurde. Die Gruppe hatte es sich zum Programm gemacht, die Musik von spätromantischem Schwulst (Wagner!) zu befreien und sich vom französischen Impressionismus Debussy'scher Prägung zu lösen. In den Worten Cocteaus:

*„Schluss mit den Wolken, Wogen, Aquarien, den Undinen und nächtlichen Düften - was wir brauchen ist Musik, die auf der Erde zu Hause ist, eine Musik für alle Tage ... vollendet, rein, ohne überflüssiges Ornament ...“.*

Die *Groupe des Six* traf sich regelmäßig, richtete gemeinsam Veranstaltungen aus, doch musikalisch ging jedes Mitglied einen eigenen Weg.

Poulenc hatte das Komponieren nie von Grund auf gelernt, doch wagte er sich im Laufe seines Lebens an fast jedes Genre (er schrieb Kammermusik, Opern, Bühnenmusiken, Ballette, Lieder, sakrale Musik). Er arbeite instinktiv, sagte er, und nicht nach Regeln, und er sei stolz darauf, kein festes System zu besitzen.

Dabei verwirklichte er wohl mit der größten Konsequenz Cocteaus Idee von einer unterhaltsamen Musik. *Clarté* und *Elégance*, spielerischer geistreicher Umgang mit musikalischen Vorbildern aus Jazz, Varieté und Zirkus, vor allem aber der „ernsten“ Musikliteratur zeichnen viele seine Werke aus. Dies hat ihm den Ruf eingetragen „ein musikalischer Clown erster Güte, ein brillanter musikalischer Nachahmer“ zu sein, doch nicht ohne anzuerkennen, er sei „ein geschickter Handwerker, der eine extrem heterogene Sammlung musikalischer Stile zusammenfügt zu einem unverkennbar eigenen persönlichen Stil“ (Martin Cooper).

Aber dabei blieb es nicht ...

Zum Durchbruch verhalf Poulenc die Ballettmusik *Les Biches* - ein Auftragswerk für den berühmten Impresario Diaghilev, 1923 geschrieben, 1924 in einer Choreografie von Nijinski aufgeführt. Das Werk öffnete ihm endgültig alle Türen in die Künstler- und Mäzenatenkreise der Pariser Gesellschaft.

Man hat *Les Biches* mit Strawinskys *Pulcinella* verglichen: Wie dort griff Poulenc Formen und Ausdruck der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts auf, aber er parodierte und kontrastierte sie zugleich, indem er ihnen in raschem Wechsel kleine musikalische Ereignisse mit eigenen Einfällen, einer Mischung von Stilen, Einsprengseln von Jazz folgen ließ, um erneut auf traditionelle Elemente anzuspielen. Das Ballett und seine Wirkung auf das Publikum ist mit dem sprachlichen und bildnerischen Surrealismus verglichen worden, der Hör- und Sehgewohnheiten gehörig irritierte.

Tatsächlich waren Cocteau, Apollinaire und andere surrealistische Dichter wie sein Freund Paul Eluard für Poulenc ästhetische Orientierungsinstanzen, deren Gedichte er mit Vorliebe vertonte.

Zur Chormusik fand Poulenc relativ spät; der tragische tödliche Unfall eines Freundes 1936 erschütterte Poulenc so sehr, dass er eine Wallfahrt nach Rocamadour zu der berühmten Schwarzen Madonna, der Jungfrauenstatue *Vierge Noire* unternahm. Dies inspirierte ihn zur Komposition seiner *Litanies á la Vierge Noire* und legte den Grundstein für eine nachhaltige Auseinandersetzung mit geistlicher Chormusik. 1950 schuf er *Stabat Mater*, 1959 komponierte er *Gloria* und 1961 entstanden die *Sept Répons des ténèbres*.

Über den Stellenwert, den die Chormusik in seinem Gesamtwerk einnimmt, äußerte sich Poulenc schließlich kurz vor seinem Tod im Jahre 1963:

*„Ich glaube, ich habe den besten und glaubwürdigsten Aspekt meiner selbst in meine Chormusik eingebracht. Nehmen Sie mir meine Unbescheidenheit nicht übel, aber ich habe das Gefühl, auf diesem Gebiet wahrhaftig etwas Neues beigetragen zu haben, und ich möchte fast annehmen, daß man sich in fünfzig Jahren, wenn dann überhaupt noch jemandem an meiner Musik gelegen ist, eher für das 'Stabat Mater' als für die ‚Mouvements perpétuels‘ interessieren wird.“*

## Sécheresses

von Francis Poulenc (1937) nach Texten von Edward James (1936)

*Sécheresses* ist zu einer Zeit entstanden, in der sich Poulenc intensiv der Kirchenmusik zugewandt hatte. 1937 schuf er eine dem Andenken seines Vaters gewidmete Messe für A-cappella-Chor. Es folgten 1938 zahlreiche geistliche Motetten und Vertonungen von Gebeten; Poulenc suchte nach musikalischem Ausdruck für die Inbrunst und die Demut, die er für die wundervollste Eigenschaft des Gebets hielt. Und „zwischendrin“ komponierte er die weltliche Kantate *Sécheresses* nach Texten von Edward James (möglicherweise in dessen Auftrag).

Das Werk ist kaum bekannt. Diskografien verzeichnen nur eine einzige, nicht mehr käufliche Aufzeichnung des Stückes. Auch in umfangreichen Biografien wird *Sécheresses* lediglich aufgezählt und sehr selten, und dann vage, besprochen. Es ist in einem Stil komponiert, den Poulenc nicht weitergeführt hat, ein Stück, das sich Vergleichen entzieht und vielleicht auch deshalb kaum besprochen wird.

Die Kantate *Sécheresses* macht damit auch im Hinblick auf Berichte über die Entstehung und Wirkungsgeschichte ihrem Namen alle Ehre: Dürre, versiegte Quellen.

Ein wenig reichlicher sprudeln die Informationen, die eine Vorstellung davon vermitteln, in welchem musik- und kulturhistorischen Kontext Edward James und Francis Poulenc zueinander gefunden haben und *Sécheresses* möglich wurde. Beginnen wir mit Edward James, dem Schöpfer des Gedichts.

### Edward James "der letzte Exzentriker"

Edward James (1907 - 1984) wurde in Schottland geboren. Es gab Gerüchte, er sei ein unehelicher Sohn von König Edward VII; richtig ist wohl, dass er dessen Enkel war. James zufolge war seine Mutter eine illegitime Tochter des Königs. Zu ihr blieb das Verhältnis distanziert: Für ihn war sie die „*elegante, nach teuren Parfüms duftende Dame, die - so liebte er zu erzählen - das am besten zu ihrem Kleid passende Kind zur Sonntagsmesse mitnahm*“. Seinen Vater, Amerikaner, Großwildjäger, Kupferminen- und Eisenbahnenbesitzer, hat er vergöttert, doch er verlor ihn bereits im Alter von fünf Jahren.

James wuchs in einer Welt extremen Luxus und Überflusses auf, war Eton-Schüler und besuchte die Oxford-University, allerdings mit begrenztem Erfolg: „*Zu aller Erstaunen besteht Edward die*

*Examen des ersten Jahres - es sollten die einzigen sein,*“ heißt es in zeitgenössischen Quellen, denn er zog es bald vor, Kunstgesinnte zu Champagner-Frühstücken einzuladen, Lesungen zu veranstalten und mit ihnen neue amerikanische und französische Musik zu hören.

Lebenslang war er ein leidenschaftlicher Kunstsammler, er unterstützte - finanziell und auf andere Weise - talentierte mittellose Maler, damit sie ihre Arbeit fortsetzen konnten (de Chirico, Magritte), für zwei Jahre auch Dalí, der zwar auf finanzielle Hilfen damals nicht mehr angewiesen war, doch Freiheiten gewann zu gestalten, was er wollte (vorausgesetzt, sie gelangten in James' Besitz). Edward James' Vorliebe galt dem Surrealismus.

Monkton House, sein Landsitz, wurde zu einem „Sammelbecken“ surrealistischer Objekte: Das von Dalí geschaffene, der Form von Mae Wests Lippen nachgebildete knallrote Sofa hatte dort seinen Platz, Dalís Hummer-Telefon, eine Boa-constrictor-Lampe, ein sargähnliches Bett, das dem Feldbett von Napoleon nachempfunden war, ein Bad mit durchscheinenden Alabasterwänden fanden sich dort, Treppen versah er mit Abdrücken der Pranken seines Hundes, künstliche (geschnitzte) Palmen vor der Tür und so fort.

Edward James war mit Charles und Marie-Laure de Noailles befreundet - Aristokraten, die sich laut Buñuel) als „großzügige Mäzene, ... beispielhaft an Diskretion, Takt, gutem Geschmack und Rücksicht“ zeigten. Über sie hatte er Zugang zur Welt des Balletts und der Musik in Paris gewonnen - in die Francis Poulenc zu der Zeit bereits eingeführt war. In den frühen dreißiger Jahren begann er, jungen Komponisten wie Darius Milhaud, Henri Sauguet - und Francis Poulenc - Aufträge zu erteilen. Auch Dichtern verhalf James zu Publizität, und er veröffentlichte eigene Gedichte. Zu diesem Zweck unterhielt er die James-Press. Sporadisch veröffentlichte er seine schriftlichen Arbeiten auch in dem französischen Avantgardemagazin *Minotaure* (das er ebenfalls finanziell unterstützte). Titelblätter und Texte dieses Magazins wurden von surrealistischen Malern illustriert, u.a. von Dalí, gelegentlich auch von Picasso. Das Heft Nr. 8 von 1936 enthielt James' Gedichte *Les Trois Sécheresses*, von Dalí illustriert, die alle Kennzeichen des Surrealismus und eines surrealistischen Selbstverständnisses aufweisen.

Er sagte von sich selbst:

*„Ich bin Surrealist, nicht weil ich mich dieser Bewegung angeschlossen habe, sondern weil ich als Surrealist geboren wurde. Es gibt viele Surrealisten, die von Surrealismus noch nie etwas gehört haben. Es sind Menschen, die sich stark von ihrem Unterbewusstsein leiten lassen. Sie machen das Unlogische logisch, sie machen es lebendiger als das Leben selbst - so wie die Träume manchmal wirklicher sind als die Wirklichkeit.“*

Welches Echo dieses Trio von Gedichten in der Öffentlichkeit fand, ist nicht bekannt, wohl aber, dass sein Wunsch nach Anerkennung als Dichter nicht in Erfüllung ging.

1938 unternahm er einen letzten Versuch, als Poet beachtet zu werden. *The Bones of my Hand* wurde von der Oxford University Press herausgebracht:

*„Das Werk erhielt gute, sogar ein paar begeisterte Kritiken. Aber was zu seinem Lebensinhalt hätte werden und dem grundlegend unsicheren Wesen Edward James' hätte Halt geben können, wurde vom Kritiker des „New Statesman“ zerstört: ‚Mr. Edward James besitzt grossen Reichtum, mehrere Häuser, Rolls-Royce und eine Yacht. Er scheint zu glauben, dass er sich auch den Ruf eines Poeten kaufen kann.‘“ (aus: du 1/87).*

Edward muss diese Kritik zutiefst getroffen haben, denn er hat seitdem nie mehr etwas publiziert - aber unzählige Koffer mit Manuskripten hinterlassen.

Sein Mäzenatentum behielt er bei, dehnte es sogar aus, indem er durch die Welt reiste, Gott und die Welt traf und Geld gab, wo immer es ihm notwendig erschien - zum Bau eines Krankenhauses für arme Nonnen, zum Erhalt der Watts Towers des Architekten Simon Rodia in Los Angeles - niemals verlassen von der nicht unbegründeten Angst, ausgenutzt zu werden. So fand man im Tagebuch der Gattin eines französischen Komponisten den Eintrag: *„Edward James ist mit seinem Rolls-Royce, seinem Duesenberg und, so lasst uns hoffen, mit seinem Scheckheft eingetroffen.“* Sein Reichtum wurde ihm zur Last, weil man anfang, ihn zu belagern und mit Projekt- und Investitionsvorschlägen zu überhäufen.

1940 besuchte er auf Einladung des Psychoanalytikers Erich Fromm Mexiko. Ihn begeisterte das Land. Er erwarb in Xilitla, mitten im Dschungel Mexikos, Land. Er ließ dort eine architektonische Traum-Fantasiewelt erbauen, die man noch heute bestaunen kann: surrealistische Altäre zu Ehren von Max Ernst, zu Ehren von de Chirico. Treppen, die hinaufführen, aber nirgendwohin. Türen, die in „unbedeckte“ Räume (Räume ohne Decken) führen, kunstvoll gedrechselte hohe Bambusstämme und riesenhafte blumige Gebilde, die sich in die üppige Landschaft schmiegen - insgesamt das pure Gegenteil der *Sécheresses* von 1936, doch beides im gleichen Geist geschaffen.

Er ist ihm am Ende doch gelungen, zu sein, wie er immer sein wollte: kreativ.

## Sécheresses von Francis Poulenc

Poulenc hat das surrealistische Poem *Trois Sécheresses* von Edward James zu einer Kantate für gemischten Chor und Orchester verarbeitet. Der Text, im Original gelesen, entfaltet eine schöne poetische Sprachmelodie, doch werden in fantasievollen Wort- und Sprachbildern in vier Szenen dramatische Situationen vergangenen und vergehenden Lebens beschworen: 1. *Les Sauterelles* - Die Heuschrecken, 2. *Le village abandonné* - Das verlassene Dorf, 3. *Le faux avenir* - Die falsche Zukunft, 4. *Le Squelette de la mer* - Das Skelett des Meeres.

Poulenc hat sich einer Tonsprache bedient, die mit ihrer Vorlage vollkommen harmoniert, sie mutet ebenfalls surrealistisch an. Klänge und Klangfolgen werden assoziativ und spielerisch aneinander gefügt. Sie bleiben jedoch mit dem Text in (manchmal auch lautmalerischer) Verbindung und bereiten ihm eine passendes musikalisches Bett: So werden beispielsweise die ersten Zeilen „*Der Staub herrscht in diesem Reich, es gibt weder Palmzweig noch Psalm ...*“ rufend, rezitierend, ähnlich einer Psalmodie, vorgetragen.

Wohlklingende Korrespondenzen von Text und Ton leuchten auf. Bevor man sie in ihrer schönen Gestalt erfasst, fallen sie in sich zusammen und blühen später verwandelt neu auf; so als blickte man durch ein Kaleidoskop. Immer wieder werden Dissonanzen und ungewöhnliche Harmonien hineingestreut (oft durch die Reibung gegeneinander gestellter, dann von verschiedenen Instrumenten oder Stimmen ausgeführten, oder aufeinander folgender Halbtonschritte). Doch ehe man sich versieht, fesselt Poulenc seine Hörer erneut durch harmonisch oder rhythmisch interessante Elemente von manchmal traurig zartem, manchmal heftig derbem Kolorit.

*Sécheresses* wirkt kompositorisch, als sei es ohne festes Muster und starre Strukturgebung „aufs Papier geworfen“. Doch das macht gerade seinen Reiz aus. Das Werk bleibt - für die stimmliche und instrumentale Gestaltung, für die Wahrnehmung und Deutung - bis zum letzten Ton offen und frisch.

Edward James

### SECHERESSES (Dürren)

#### 1. LES SAUTERELLES

*La poussière règne en ce royaume,  
il n'y a ni palme, ni psauve,  
ni portique, ni aumône.*

*Les vents, sans pleur sont enlevé l'ombre  
de la palissade brûlée.*

*Un soupir devient une chauve-souris,*

#### 1. DIE HEUSCHRECKEN

*Assez animé*

*Der Staub herrscht in diesem Reich,  
es gibt weder Palmzweig noch Psalm,  
weder Säulenhalle noch Almosen.*

*Die Winde, ohne Tränen, haben der  
verbrannten Palisade den Schatten  
genommen.*

*Ein Seufzer wird eine Fledermaus,*

et tout ce terrain est à vendre.

Nous n'avons pas une larme ici,  
non plus de pluie,  
sinon une pluie de cendre.  
Pourtant on ouït des sanglots  
et le son de mots sanglants,  
chez Médée, chez Alceste,  
chez Jocaste, chez Oreste.

Jamais il n'y avait, la-bàs,  
tant de tristesse,  
tant de sécheresse qu'ici.  
Cette fois, c'est la sécheresse d'hiver,  
quand l'eau devient du cristal  
et la pluie des fleur de gel.

Mal assise, accroupie, acariâtre,  
la peur est ainsi qu'une cigale.  
Mal assise, acariâtre,  
la peur ainsi qu'une cigale  
régit l'Acropole blanc.  
C'est la citadelle Cicadas  
Où les caryatides sont des sauterelles en  
granit,  
sculptées, dans la cité des fourmis.

Acagnardé par le gel, ici, tout gît, tout  
engourdi.  
Situé ainsi, parmi quelques seules ciguës  
siège un vieux tombeau de pierre  
enlacé de cirres de lierre.  
Fendu en fissures, cicatrices,  
pareil à la dépouille d'un grand piano  
calcaire,  
ce fossile est là depuis longtemps.

Cette fois c'est la sécheresse d'hiver ;  
quand l'eau devient du cristal  
et la pluie des fleur de gel.  
La peur est sauve et une cigale,  
accroupie sur l'Acropole,  
régit la citadelle.

## 2. LE VILLAGE ABANDONNE

Sur les pentes assoiffées  
qui sanglotent du dépaysement  
des pleurs,  
loin de ces silences tachetés  
loin des menus grelots,  
dans le silence lunaire  
d'un plateau fauve,  
là noircissent de ternes lichens  
et des mousses prisonnières  
sur leurs racines de chaînes.  
Le fer a rouillé les pistes ;  
pas un grappillon,  
pas une goutte de vent.  
La lumière est morte dans les lices,  
tombée de haut dans le tournoi.

und dieses ganze Land steht zum Verkauf.

Wir haben keine Träne hier,  
auch keinen Regen,  
Es sei denn, einen Aschenregen.  
Dennoch vernimmt man Schluchzen  
und den Klang blutender Worte,  
bei Medea, bei Alcestes,  
Bei Iocaste, bei Orestes.

### Le double plus lent

Niemals gab es dort  
so viel Traurigkeit,  
So viel Dürre wie hier.  
Dieses Mal ist es die Dürre des Winters,  
wenn das Wasser zu Kristall wird  
Und der Regen zu Eisblumen.

### Allegro molto subito

Unbequem, hingekauert und zänkisch,  
Ist die Angst wie eine Grille.  
Unbequem und zänkisch  
regiert die Angst wie eine Grille  
Die weiße Akropolis.  
Es ist die Festung Cicadas.  
wo die Karyatiden Heuschrecken  
aus Granit sind,  
Gemeißelt im Ameisenstaat.

### Le double plus lent

Vom Eis verkrümmt ruht hier alles  
vollkommen erstarrt.  
Dort, zwischen einigen Schierlingen,  
hat eine alte, steinerne Gruft  
Von Efeu umwunden ihren Sitz.  
In Risse und Narben gespalten,  
wie die Hülle eines großen Klaviers  
aus Kalk,  
Ist dieses Fossil seit langem da.

### Extrêmement calme

Dieses Mal ist es die Dürre des Winters,  
wenn das Wasser zu Kristall wird  
Und der Regen zu Eisblumen.  
Die Angst ist unversehrt, und eine Grille,  
Auf der Akropolis kauern,  
regiert die Festung.

## 2. DAS VERLASSENE DORF

### Modéré

Auf den ausgedörrten Abhängen,  
die über die Entfremdung der  
Tränen schluchzen,  
weit weg von befleckten Stillen,  
weit weg von kleinen Glückchen,  
in der Mondesstille  
einer rötlichen Hochebene  
schwärzen sich fahle Flechten  
und gefangene Moose  
Auf ihren Kettenwurzeln  
Das Eisen hat die Spuren verwischt,  
Es gibt keine Träubchen,  
keinen Tropfen Wind.  
Das Licht ist auf dem Turnierplatz  
gestorben,  
von oben im Turnier gefallen.

Là-haut, la veuve de la lumière,  
c'est un village sans fontaines,  
sans habitants  
c'est un village mort.  
Elle est aitéree, elle est brisée.  
C'est sa voilette, cette fumée  
et ce sont quelques pailles qui brûlent.

*Allegro molto (Tres lent) (Tres allant)*

### 3. LE FAUX AVENIR

Je suis sans vous, je suis la sécheresse;  
je regarde fixement mon image  
dans le passé,  
et c'est un jeune homme  
qui regardait vers moi;  
(toujours vers moi)  
et qui ne me voit pas  
ou à peine me voit.  
Son espoir qui distingue nos pas,  
dans son avenir ensemble,  
a-t'il mal déchiffré nos ombres,  
qui semblaient s'allonger  
pour s'embrasser  
et puis ne se touchent pas.

### 4. LE SQUELETTE DE LA MER

Hauteurs, profondeurs de la mer,  
immensément desséchées,  
sans recours desséchée

Bassin de l'océan parti,  
vallée, oh, vallée de l'élément défunt,  
plus enfui que toutes les armées d'Egypte,  
gorges, où les algues abandonnées,  
ainsi que des chevelures de mortes  
puent dans le noir soleil;

*Plus vite encore*

cratères parmi lesquels l'horreur de l'écho

hante les tournants où  
les marais bouillaient  
au temps des ondes, aux rimes  
des flots,  
aux rythmes des reflux,  
voyez cette antenne moribonde  
dans l'ombre de la falaise.  
C'est la dernière chose qui vit  
d'une vie trop tenace,  
prison des coeurs trop cuirassée.

Grande plaine, de coquilles pleine,  
fossiles des flots défaits,  
faux désert, îlots changés en monts,

sables, rocs, épaves, squelettes,  
pieuvres et méduses  
mortes aux forêts de corail,  
et toi, Léviathan de cet  
affreux empire,  
détrôné et pourri,  
terre acquise par la soif  
écoutez-moi.

Da oben ist die Witwe des Lichtes,  
ein Dorf ohne Brunnen,  
ohne Einwohner,  
sie ist ein totes Dorf.  
Sie ist entstellt und gebrochen.  
Dieser Rauch ist ihr Schleier,  
und was da brennt, ist etwas Stroh.

### 3. DIE FALSCHER ZUKUNFT

Ich bin ohne dich, ich bin die Dürre;  
Ich blicke starr mein Bild  
in der Vergangenheit an  
und das ist ein junger Mann, der  
in meine Richtung sah,  
(immer in meine Richtung)  
und mich nicht sieht,  
oder kaum sieht.  
Seine Hoffnung, die unsere Schritte  
zusammen in seiner Zukunft wahrnimmt,  
hat die Schatten nicht erkannt,  
die sich zu verlängern schienen,  
um sich zu umarmen,  
aber sich dann doch nicht berühren.

*Modéré*

### 4. DAS SKELETT DES MEERES

Höhen, Tiefen des Meeres,  
vollkommen ausgetrocknet,  
ausweglos ausgetrocknet.

*Plus vite*

Verlassenes Becken des Ozeans,  
Tal, o Tal des verstorbenen Elementes,  
eher geflohen als alle Heere Ägyptens,  
Höhlen, in denen die verlassenen Algen  
wie Haare von toten Frauen  
in der schwarzen Sonne stinken;

Krater, zwischen denen das Grauen des  
Echos  
die Schluchten heimsucht, wo  
die Sümpfe brodelten  
im Takt der Wellen, mit  
den Reimen der Fluten,  
mit den Rhythmen der Ebben.  
Seht diesen sterbenden Fühler  
im Schatten der Steilküste.  
Es ist das letzte Ding,  
das sich am Leben festklammert,  
im Gefängnis zu sehr gepanzerter Herzen.

*Plus lent*

Große Ebene voller Muscheln,  
Fossile der zerstörten Fluten,  
falsche Wüste, Inselchen in Hügel  
verwandelt,  
Sande, Felsen, Wracks, Skelette,  
Tintenfische und Medusen  
in den Korallenwäldern gestorben,  
und du, Leviathan dieses  
scheußlichen Reiches,  
entthront und verkommen,  
durch den Durst erworbene Erde,  
höre mir zu.

*Premier temps*

<i>J'ai attendu trop longtemps la vie qui ne vient pas, la vie de l'autre que je n'ai pas trouvé, et ce seul crustacé, oublié par la mort, dans l'ombre de la falaise qui remue de désespoir encore une antenne, n'est pas plus dur que moi contre la fuite de tous, n'est pas plus dur que moi.</i>	<i>Ich habe zu lange auf das Leben gewartet, das nicht kommt, das Leben des anderen, den ich nicht gefunden habe, und dieses einzige Schalentier, vom Tod vergessen im Schatten der Steilküste, das noch aus Verzweiflung einen Fühler bewegt, ist nicht härter als ich gegen die Flucht aller, es ist nicht härter als ich.</i>
--	--

<b>Orchester der Universität Hamburg</b>	
<b>Violine I:</b>	Damienne Cellier, Karén Aust, Moritz Florin, Anna-Jelka Hertel, Cornelia Kafert, Berthold Schanze, Ulla Schilling, Stephanie Scherpe (a.G.), Wieland Wenckhausen (a.G.)
<b>Violine II:</b>	Andrea Ehrenfeld, Timm Albes, Ulrike Eismann, Rabea Klein, Viola Kob, Matthias Lampe, Anne Vagt (a.G.), Regina Zorn
<b>Bratsche:</b>	Arnold Meyer, Andreas Tomczak, Ariane Jepsen, Gwen Kaufmann, Fabian Schwarz, Maaret Ukkonen
<b>Violoncello:</b>	Malte Scheuer, Andreas Beekmann, Pierre-Jean Camillieri, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Martin von Hopffgarten (a.G.), Birte Jessen, Veronika Roth
<b>Kontrabass:</b>	Söhnke Köster, Lars Bertram, René Dase (a.G.)
<b>Flöte:</b>	Claudia Habenicht, Kerstin Kranz, Stefanie Dehmel, Sarah Koch
<b>Oboe:</b>	Volker Bartsch, Ilse Klein
<b>Klarinette:</b>	Johanna Schürmann, Daniel Tigges, Christiane Beer
<b>Fagott:</b>	Ulrike Mootz, Raquel Braga, Astrid Grub
<b>Horn:</b>	Uwe Heine, Nick Bishop, Øyvind Svendsen, Jöran Harders
<b>Trompete:</b>	Carsten Petersen, Volker Wallrabenstein, Albrecht Grude
<b>Posaune:</b>	Holger Kurz, Tobias Gauer, Holger Nieland, Albrecht Theurer, Nikolas von Strenge
<b>Tube:</b>	Christoph Ballach
<b>Harfe:</b>	Alexandra Mihailova (a.G.)
<b>Pauke:</b>	Nils Grammerstorf (a.G.)
<b>Schlagzeug:</b>	Siegfried Schreiber (a.G.), Claudio von Hasselt (a.G.)

## Chor der Universität Hamburg

<b>Sopran:</b>	Janine Abend, Kirsten Barre, Antje de Boer, Julia Breckwoldt, Petra Dase, Julia Einhausen, Caroline Goizet, Martina Griebenow, Tanja Guizetti, Anja Heinke, Johanna Hermanussen, Claudia Hillebrecht, Michaela S. Hoffmann, Gisela Hubert, Emily Jones, Ute Kerres, Katarina Klante, Lilith Kröger, Daniela Kuhrts, Ruth Lichtenberg, Eva Lopez Morillo, Marie Maizuradse, Janine Nonnweiler, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Rosie Rauer, Ursula Riedel, Martina Rühmann, Kenia Sánchez Peña, Sabine Schürmacher, Anke Stellenhofsky, Elga Straube, Birgit Troge, Anne Wiermann, Cornelia Windisch, Ulrike Wisch, Ming-Chu Yu
<b>Alt:</b>	Martina Arndt, Christiane Bernzen, Susanne Bremer, Frauke Dünnhaupt, Astrid Franz, Meike Grüber, Hannelore Hanert, Wiebke Henning, Ingrun Hillesheim, Gisela Jaekel, Lioba Klaas, Judith Klingner, Svetlana Kopp, Anna Kretzer, Suely Lauar, Franziska Lehmann, Dietlind Lensch, Nino Maisuradze, Rusudan Maisuradze, Annika Muchow, Katinka Muchow, Gemma Nett, Jessica Oehmichen, Emily Ostrom, Birte Reichow, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Maïke Scharp, Theresa Scheld, Renana Schinker, Sonja Schöffler, Stephanie Schulz, Christiane Schumacher, Filia Simandjuntak, Elisabeth Thomann, Alexandra Voitel, Sakiko Watanabe, Katrin Weibezahn, Esther Wiemann, Hanna Wiskemann
<b>Tenor:</b>	Helge Baumann, Tobias Bredenhöller, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Roland Kröger, Thilo Krüger, Florian Luckhardt, Florian Luther, Mauro Papinutto, Michael Schumacher, Tido Semmler, Rodrigo Tupynamba
<b>Bass:</b>	Johannes Block, Nikolaus Böttcher, Peter Brandt, Thomas Breckwoldt, Martin Fette, Reinhard Freese, Peter Frommolt, Knut Heymann, Rainer Hödtke, Thade Klinzing, Stefan Köster, Nicolas Kröger, Arne Mertz, Jan Storch

*Redaktion und Gestaltung des Programmheftes: Wiebke Preuß  
Mitarbeit bei der Endredaktion: Ute Kerres, Lioba Klaas*