



Universität Hamburg

Akademische  
Musikpflege



chor und  
orchester  
universität  
hamburg

universitätskonzert

sonntag  
5. februar 2006  
laeishalle  
großer saal  
20 uhr

Théodore Gouvy **Requiem**

Francis Poulenc **Stabat Mater**



dorothee fries, sopran  
christa bonhoff, alt  
dantes diwiak, tenor  
wilhelm schwinghammer, bass

chor und orchester  
universität hamburg  
leitung bruno de greeve

karten: 5,- bis 15,- euro  
bei der CCH-kasse  
im dammtorbahnhof,  
tel. 41 30 99 94,  
und an der abendkasse  
(schüler und studenten  
erhalten ermäßigung)

## Programmheft

Internetversion

Chor und Orchester der Universität Hamburg danken  
Sylvain Teutsch, Präsident des Instituts Théodore Gouvy, in der Villa Gouvy, Hombourg-Haut.  
Herr Teutsch hat uns großzügig Text-, Bild- und Tonmaterial überlassen.  
Wir freuen uns, ihn unter den Besuchern  
des Winter-Universitätskonzerts 2006 zu wissen

## Programmfolge

Théodore Gouvy  
// Requiem //

Francis Poulenc  
// Stabat Mater //

Dorothee Fries, Sopran  
Christa Bonhoff, Alt  
Dantes Diwiak, Tenor  
Wilhelm Schwinghammer, Bass

Chor und Orchester der Universität Hamburg

Leitung: Bruno de Greeve

von Bruno de Greeve

In Konzerten von Chor und Orchester der Universität Hamburg sind wir nicht nur bestrebt, Neuigkeiten zu entdecken und aufzuführen, sondern auch eine gewisse Abwechslung zu bieten. Daher wollen wir uns nach einigen gelungenen, fast theatralischen Programmen (etwa dem spanisch/mexikanischen mit Flamencoeinlagen oder der musikalisch lebendig vorgeführten Bildergalerie von Chaucers *Canterbury Pilgrims* im letzten Sommer) diesmal doch wieder ein 'normaleres' Hörerlebnis erlauben.

Schöne Texte in ebenso schönen Vertonungen hatten wir schon oft im englischen Sprachraum gefunden. Werke deutscher, französischer, skandinavischer, ungarischer, auch russischer und niederländischer Komponisten waren auch dabei. Aber lateinisch haben wir lange nicht gesungen, obwohl es früher die allgemeine europäische akademische Verkehrssprache war.

Weil es vor vielen Jahren von Chor und Orchester der Universität Hamburg einmal einstudiert worden ist, aber aufgrund unglücklicher Umstände nicht von mir aufgeführt werden konnte, bot es sich an, das *Stabat mater* (1950) von Francis Poulenc in das Programm aufzunehmen: Ein herrliches Werk, das sich gut für uns eignet, weil es zum einen hohe Ansprüche an den Chor stellt, zum anderen aber aufgrund der gemeinsamen intensiven Probenarbeit mit dem Orchester gut gelingen kann.



Dann fanden wir ein unbekanntes Werk von einem noch unbekannteren Komponisten: das *Requiem* (1874) von Louis-Théodore Gouvy. Es stammt aus dem gleichen Jahr wie die wohlbekannte *Messa da Requiem* von Giuseppe Verdi. Eine schöne Entdeckung, darf ich sagen: Trotz, vielleicht gar wegen der bekannten Vertonungen von Verdi und auch von Mozart ist es ein Genuss, sich mit dem eigensinnigen Stil von Gouvy vertraut zu machen - manchmal kann man heraushören, wie prägend Cherubini mit seinem Requiem von 1816 in Frankreich gewesen ist und Opernkomponisten wie Gounod Gouvy den Weg gezeigt haben; in gleicher Weise hört man, dass ihm die deutschen Romantiker eigentlich näher waren. Dies könnte sich aus seiner Lebensgeschichte ergeben haben: Er war gebürtiger Lothringer; er musste damit leben, weder als Franzose anerkannt zu werden, noch als Deutscher zu gelten.

Was die Werke von Poulenc und Gouvy verbindet, ist nicht nur der französische Boden, auf dem sie entstanden sind; es ist zugleich die für Franzosen charakteristische Behandlung der Prosodie des Lateinischen - beispielsweise die für uns recht ungewohnte Hebung unbetonter Silben.

Wie immer bei gesungener Musik, ist es von großem Wert, mit einer schönen Textvorlage zu tun zu haben. In beiden Werken ist eine ganz alte Textform Hauptbestandteil: die *Sequentia*, eine Gedichtform, die im frühen Mittelalter entstanden ist und erst viele Jahrhunderte später - ab 1570, nach dem Trienter Konzil - in die römisch-katholische Liturgie aufgenommen wurde. Sowohl *Stabat mater* als auch *Dies irae* in dem *Requiem* umfassen zwanzig Terzinen -

dreizeilige Strophen - mit sehr klaren Reimschemen. Kein Wunder also, dass diese Texte seit vielen Jahrhunderten bis heute viele Komponisten inspiriert haben. Dabei wurden mehrstimmige Vertonungen schon bald nicht mehr als liturgische bzw. kirchenmusikalische Gebrauchsmusik konzipiert, sondern eher als Andachts- oder reine Konzertmusik gestaltet, mit Solisten und großem Orchester, wobei die Tonsetzer oft sehr freizügig mit dem Urtext umgingen und eine eigene Textauswahl vornahmen. Das geschah beim *Stabat mater* mit seinem lyrischen, emotionalen Inhalt ebenso wie beim *Dies irae* mit seinen wirkungsvollen dramatischen Bildern vom Jüngsten Gericht.

Auch in dem Sinne glauben wir, ein sehr abwechslungsreiches Programm anzubieten und versprechen zu dürfen, dass sogar erfahrene Konzertbesucher bei so vertrauten Stichworten wie *Tuba mirum*, *Mors stupebit*, *Judex ergo*, *Confutatis maledictis*, *Lacrimosa dies illa* usw. Überraschungen erleben und ihren Ohren kaum trauen werden!

### ⌘ LOUIS THEODORE GOUVY (1819-1898) ⌘

von Ariane Frenzel  
(Orchester der Universität Hamburg)

Louis Théodore Gouvy wurde am 3. Juli 1819 in Goffontaine bei Saarbrücken geboren. Name und Geburtsort scheinen auf eine französische Herkunft zu verweisen, doch 1815 war Gouvys Geburtsort dem Saarland, d. h. Preußen zugesprochen worden.

en. Louis Théodore konnte - anders als seine älteren Brüder - die französische Staatsbürgerschaft nicht durch einfachen Antrag erlangen, was weit reichende Folgen für seinen Werdegang, sein Schaffen, sein Selbstverständnis und sogar für die Rezeption seiner Werke in Deutschland und Frankreich haben sollte.

Louis Théodore interessierte sich früh für Musik; schon mit sechs Jahren improvisierte er auf einer kleinen siebenseitigen Harfe; in der Grundschule erhielt er erstmals Klavierunterricht. Sein Vater, ein Hüttenwerkbesitzer aus Lothringen, starb, als Gouvy zehn Jahre alt war. Seine Mutter siedelte nach Metz über; dort besuchte Théodore das Gymnasium.

Ab 1836 studierte er zunächst Jura in Paris, da ihm aber ein Abschluss als Ausländer verwehrt geblieben wäre, entschied er sich 1839 für die Musik; doch auch hier behinderte ihn sein Ausländerstatus: Er konnte das *Conservatoire de Paris* nicht besuchen, stattdessen studierte er privat bei den dort lehrenden Professoren Antoine Elwart und Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann Kontrapunkt und nahm Klavierunterricht bei dem Henri-Herz-Schüler Édouard Billard. Da Gouvy wohlhabend war, konnte er zum Studium des deutschen Musiklebens 1842/43 nach Berlin reisen. Es schloss sich 1844/45 eine Studienreise nach Italien an. Nach seiner Rückkehr wurde er ständiger Gast im Hause des deutschen Pianisten Karl Halle, der von 1836 bis 1848 als Klavierpädagoge in Paris tätig war. In dessen Haus lernte er Chopin, Berlioz und Halévy kennen und fand bald Zugang zu weiteren Künstlerkreisen. Durch die Vermittlung seines Freundes Carl Eckerts, eines Schülers von Mendelssohn, kam er in den folgenden Jahren auch mit Musikern in Leipzig und Berlin in Kontakt. Seine finanzielle Unabhängigkeit erlaubte es ihm, die Winter in Paris und deutschen Städten, vor allem in Leipzig, zu verbringen, während er im Sommer oft in seinem Geburtsort Goffontaine komponierte. In Frankreich unterhielt er freundschaftlich-künstlerische Beziehungen unter anderem zu Berlioz, Saint-Saëns, Dubois und Massenet und in Deutschland zu Liszt, Hiller, Reinecke, Brahms und Bruch.

Seine erste Sinfonie ließ er 1846 von einem Liebhaberorchester aufführen; später mietete er die *Salle Herz* und ließ dort weitere Werke auf eigene Kosten aufführen. Nach dem Tod seiner Mutter im Jahre 1868 siedelte er zu seinem Bruder und seiner Schwägerin Henriette Gouvy-Böcking über. In der Schwägerin, die viel Kunstverständnis besaß und eine begabte Pianistin war, fand er eine neue Vertraute und Beraterin; sie half, insbesondere in deutschen Städten -

auch durch weit reichende finanzielle Förderung -, die ab den 1870er Jahren entstehenden oratorischen Werke zur Aufführung zu bringen.

Als die Zusammenarbeit mit den Pariser Konzertgesellschaften immer unbefriedigender wurde, nutzte Gouvy verstärkt seine Verbindungen nach Deutschland, wo das *Requiem* (1874) und andere Werke häufig gespielt wurden. Während des deutsch-französischen Krieges lebte er mit seiner Schwägerin in der Schweiz.

Gouvy nannte Haydn und Beethoven als seine Vorbilder, aber seine Orchesterwerke verraten auch einen Einfluss von Mendelssohn-Bartholdy und Reicha. Er mied bewusst die in Frankreich populäre symphonische Dichtung. Er schrieb sechs Sinfonien, Kammermusikwerke in „klassischen“ Gattungen, dramatische Kantaten und Szenen für Soli, Chor und Orchester sowie eine ganze Reihe von Liedern, die hinsichtlich ihres formalen und emotionalen Spektrums den Vergleich mit den *Mélodies* eines Duparc oder Chausson nicht zu scheuen brauchen. Früh wurde erkannt, dass Gouvy „*französische Anmut, Eleganz und klare Logik mit dem deutschen Geiste und dessen Tiefe und Phantasie zu vereinigen*“ (Köln. Ztg.; zit. nach Klauwell 1902, S. 66) wisse. Bereits mit seinen frühen Symphonien erlebte Gouvy Erfolge; sein symphonisches Talent wurde mit Gounod verglichen. Dennoch wurde er in Frankreich nicht besonders populär; das Pariser Musikleben stand zu sehr im Zeichen der italienischen Oper und der „*musique descriptive*“ Massenets und Saint-Saëns´.

Anerkennung als Komponist erfuhr er jenseits des Rheins u. a. durch die offizielle Ehrung 1895: Er wurde Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. Doch auch in Deutschland fühlte er sich nicht angenommen. In späten Jahren klagte er darüber, keine musikalische Heimat mehr zu besitzen. Zum raschen Vergessen Gouvys trugen wohl der wachsende Nationalismus beiderseits der Grenze und der Aufbruch in die musikalische Moderne bei. Eine eingehende Würdigung des Komponisten steht bislang aus.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Gouvy in Deutschland. Er starb am 21. April 1898 in Leipzig und wurde in Hombourg-Haut in Lothringen beigesetzt.

## ⚡ Das Requiem von Gouvy – ein „zeitgemäßes“ Werk? ⚡

von Julius Heile  
(Orchester der Universität Hamburg)

Théodore Gouvy konnte, als er 1874 sein *Requiem* op. 70 schrieb, auf eine lange Tradition von Requiem-Vertonungen zurückblicken. Das Requiem, dessen Name sich aus dem ersten Wort des ihm zu Grunde liegenden Textes herleitet, hatte dabei bereits eine ansehnliche Entwicklung - hin zu einer der wichtigsten Gattungen der Vokalmusik - vollzogen. Im gleichen Maße wie Trauerfeiern unumgänglich nach Musik zu verlangen scheinen, reizte es auch Komponisten aller Jahrhunderte seit Johannes Ockeghem (nach 1470) immer wieder, sich mit diesem lateinischen Text zu befassen, und durch seine Vertonung entstanden nicht selten besonders beeindruckende Meisterwerke. Gerade bei den dort zur Sprache kommenden Themen wie Totengedenken, Trauer, Fürbitte, Opferdarbietung, aber auch Angst und Schrecken sowie Hoffnung und Erlösung offenbart sich wohl ganz deutlich, dass Musik in ihrer Ausdrucksstärke weitaus intensiver und unmittelbarer zu den Menschen sprechen kann, als es Worte vermögen.

Ursprünglich ist das Requiem die Vertonung des Textes für die seit 998 alljährlich am 2. November (*Allerseelen*) gefeierte Totenmesse, in der man aller im zurückliegenden Jahr Verstorbenen gedenkt (*Missa pro defunctis* = Messe für die Verstorbenen). Es handelt sich also um eine besondere Form des Messgottesdienstes; daher finden sich darin auch Teile des *ordinarium missae*, d.h. der in jeder katholischen Messe erklingenden Textabschnitte, namentlich das „*Kyrie*“, das „*Sanctus*“ mit „*Benedictus*“ sowie das „*Agnus Dei*“. Dazu treten jedoch Texte, die nur in der Totenmesse verwendet werden und die deshalb die besondere Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich zogen, so etwa der „*Introitus*“, die Sequenz „*Dies*

*irae*“ oder das Opfergebet „*Offertorium*“. Welche Texte allerdings in den einzelnen Werken vertont und in welche Abschnitte sie gegliedert wurden, ist unterschiedlich und hängt vom Ermessen des Komponisten sowie von den national verschiedenen liturgischen Traditionen ab. (So ist etwa Gouvys Werk in insgesamt sieben Sätze unterteilt, von denen drei [2.-4. Satz] auf den Text der Sequenz „*Dies irae*“ entfallen. Das „*Kyrie*“ wird nur im „*Introitus*“ angedeutet, die sonst manchmal im Requiem auftauchenden Teile „*Graduale*“ und „*Tractus*“ sowie „*Responsorium*“ sind nicht vertont, der „*Communio*“-Text wird an das Ende des „*Agnus Dei*“ gehängt).

Waren Requiem-Vertonungen zunächst noch eng an die Liturgie der jährlichen Totenmesse am Allerseelentag gebunden, so kamen sie in der Folge auch immer öfter bei individuellen Anlässen wie Beerdigungen oder offiziellen Trauerfeiern zum Einsatz, was bedeutete, dass viele als Auftragskompositionen entstanden. Bis ins 18. Jahrhundert hinein waren Requiem-Kompositionen dabei noch ganz selbstverständlich für den kirchlichen Gebrauch bestimmt und wurden entsprechend im Rahmen eines Trauergottesdienstes in der Kirche aufgeführt. Dies gilt etwa auch für das von vielen Legenden umrankte Requiem Mozarts. Seit der Aufklärung gab es jedoch vermehrt Komponisten, die Requiem nicht mehr in erster Linie für den aktuellen Einsatz in der Kirche schrieben, sondern vielmehr aus persönlichen Motiven oder etwa für offizielle, staatliche Anlässe. Dennoch lagen auch hier meist konkrete Trauerfälle vor und die Werke wurden schließlich in der Kirche und nicht im Konzertsaal aufgeführt. Bekannte Beiträge zu dieser Gattung im 19. Jahrhundert stammen von Luigi Cherubini (*Requiem c-Moll*) oder Hector Berlioz („*Grande Messe des Morts*“), deren Werke für staatliche Trauerfeiern gedacht waren und die bereits - besonders im letzteren Fall - die liturgischen Dimensionen sprengen. Antrieb für eine Requiem-Komposition konnte darüber hinaus neben dem Gedenken an verstorbene Angehörige der Komponisten auch der Blick auf den eigenen Tod sein (wie etwa beim *d-Moll-Requiem* Cherubinis). Insofern verwundert es kaum, dass das Requiem gerade im späten 19. Jahrhundert angesichts der Vielzahl an möglichen Anlässen und der nach stark expressiver, dramatischer und effektvoller Musik verlangenden Textvorlage eine Bedeutung erlangte, die oftmals kaum noch seine ursprünglich rein kirchlich-liturgische Bestimmung erkennen lässt.

Wenig überraschend also, könnte man meinen, dass sich auch Gouvy der Komposition eines Requiems annahm! Und doch lässt ein Blick auf die Hintergründe seiner Entstehung einen Aspekt erkennen, der Gouvys *Requiem* z. B. auch von der im selben Jahr (1874) entstandenen *Messa da Requiem* Verdis unterscheidet. Schrieb Verdi sein Werk zu einem konkreten Traueranlass (dem Tod Rossinis und Manzonis) und verband damit die religiöse Aussage des Requiems mit seiner persönlichen Erfahrung, so lässt sich bei Gouvy ein solcher Anlass nicht erkennen (was natürlich keinesfalls heißt, dass Gouvy nicht auch mit dem Tod ihm nahe stehender Menschen - wie seiner geliebten Mutter - konfrontiert worden wäre). Wie später Antonín Dvořák (1890) komponierte Gouvy sein *Requiem* offenbar aus primär künstlerischem Antrieb heraus. Damit wird dieses Werk zugleich als ein für den Konzertsaal taugliches, sich von der ausschließlich religiösen Bedeutung entfernendes Konzertstück charakterisiert. Dieser Trend, geistliche Musik für weltliche Konzertformen zugänglich zu machen und dadurch die Gattungsgrenzen zwischen Kirchenmusik, Opernmusik und Konzertmusik (auch bezüglich des musikalischen Stils) zu verwischen, lässt sich im 19. Jahrhundert zwar - im Zusammenhang mit den allgemeinen Säkularisierungstendenzen der Epoche - vielfach beobachten, dennoch blieb gerade das Requiem wegen seiner spezifisch ernsten, nachdenklichen und transzendenten Thematik noch eher eine singuläre Werkform, mit der sich Komponisten meist aus tiefer gehenden Gründen befassten. Dass Gouvys *Requiem* nun wirklich mehr als Konzertstück konzipiert ist, lässt sich vielleicht daran erkennen, dass oftmals kompositorische, klangliche oder ästhetische, mehr auf musikalische Schönheit und Wirkung, dagegen weniger auf eine inhaltliche Aussage in Form von subtiler Textausdeutung bedachte Aspekte im Vordergrund stehen.

Théodore Gouvy komponierte sein *Requiem* wie die meisten seiner späteren Werke im Familienhaus von Hombourg-Haut, nicht weit von seiner Geburtsstätte entfernt. Nachdem es bei den Verlegern in Paris auf Ablehnung gestoßen war, arrangierte Gouvy auf eigene Kosten die Uraufführung am 30. März 1876 bei den „*Concerts Lamoureux*“, jener renommierten, von dem Dirigenten Charles Lamoureux initiierten Konzertreihe. Trotz weitgehend positiver Resonanz verschwand das *Requiem* nach dieser Aufführung sofort wieder aus dem Pariser

Konzertwesen und wurde zu Lebzeiten des Komponisten nur noch einige wenige Male in Köln, Gürzenich, der Kirche Saint-Pantaleon, Mönchen-Gladbach und Paris aufgeführt.

Inzwischen hatte Gouvy durch seine Oratorien wesentlich größeren Ruhm erlangt. Auch im 20. / 21. Jahrhundert ist die Zahl der Aufführungen des Requiems überschaubar und erst vor wenigen Jahren war es in Bremen zum ersten Mal in Norddeutschland zu hören.

Wenn man es nun mit einem unbekanntem Werk zu tun hat, so versuchen viele Hörer wohl erst einmal, den Stil einzuordnen und ihn mit einem oder mehreren Komponisten zu vergleichen. Diese völlig verständliche Vorgehensweise ist zwar bedenklich, weil sie die Eigenständigkeit des betrachteten Komponisten anzweifelt; es ist aber eine musikgeschichtliche Tatsache, dass Komponisten zu allen Zeiten unter dem Einfluss herausragender Musikerpersönlichkeiten gestanden, bzw. ihnen ihre Referenz erwiesen haben. Im Falle des Requiems von Gouvy kann ein solcher Ansatz durchaus helfen, sowohl die Vorbehalte gegen seine Musik zu verstehen, als auch gewisse musikalisch-formale, insbesondere gattungsthematische Erkenntnisse zu begreifen. Sofort wird beim Hören dieses Werks klar, dass wir es bei Gouvy mit einem konservativen Komponisten von klassisch-traditionellem, ja rückschrittlichem Geschmack zu tun haben, der sich besonders an die deutsche (Früh-)Romantik anlehnt. Extravaganzen eines Berlioz oder Wagner liegen ihm fern (auch wenn sich Wagners Einfluss an einigen Stellen - etwa bei der Vertonung des „*lux perpetua*“ im „*Introitus*“ und „*Agnus Dei*“, die ein wenig an das „*Lohengrin*“-Vorspiel erinnert, und in der „*Tristan*“-ähnlichen Orchestereinleitung zum „*Agnus Dei*“ - wohl doch nicht leugnen lässt). Seine Harmonik ist meist an Schumann, Mendelssohn oder Brahms orientiert, viele Begleitfiguren des Orchesters erinnern sogar an die Klassik, vor allem an Mozart. Die Instrumentation ist zwar (spät-)romantisch (z. B. voller Blechbläsersatz, einige Instrumentationseffekte wie der Einsatz von Dämpfern in den Streichern), aber dennoch als eher konventionell zu bezeichnen. So verzichtet Gouvy auf damals gerade in Requiens beliebt Zusatzinstrumente wie Harfe oder erweitertes Schlagzeug. In der Melodik und vielen Aspekten der Begleitung (z. B. *Ostinato*-Motive oder erregt auffahrende Vorschlagsfiguren in den Streichern) erinnert die Musik vielmehr an Opernkomponisten der Zeit. Immer wieder kommen Gounod, Rossini, Cherubini oder Verdi vorbei. Insofern zeigt sich auch hierin keine deutliche Unterscheidung zwischen Kirchenmusik und Opernmusik mehr. Insgesamt wird man beim erstmaligen Hören des Requiems verblüfft feststellen, dass man alles irgendwo schon mal gehört hat, obwohl es dennoch neu ist! Und wenn die Musik auch einige Schwächen aufweist - z. B. bisweilen etwas willkürlich wirkende Unterteilungen in Abschnitte ohne geschickte Überleitungen, zahlreiche Missachtungen der lateinischen Prosodie (Wortbetonungen) sowie über weite Strecken schematische *Ostinati* in der Begleitung - so lassen sich doch viele Schönheiten und wirkungsvolle Einfälle entdecken, die es lohnen, sich intensiver mit dem Werk zu beschäftigen, geschweige denn, es überhaupt kennen zu lernen!

## I. Introitus

Gouvy eröffnet sein Werk mit einem reinen es-Moll-Akkord in den Holzbläsern. Sogleich wird also in der denkbar deutlichsten Weise diese außergewöhnliche - auf den jeglicher Alltäglichkeit enthobenen Charakter des Requiems aufmerksam machende Tonart - vorgestellt. Nach der Orchestereinleitung, die von einem dunklen Cello-Motiv beherrscht wird, setzt der Chor einstimmig und dadurch besonders eindringlich sprechend mit den Worten „*Requiem aeternam dona eis, Domine*“ ein; im Orchester taucht schon hier eines jener, das ganze Werk prägenden, punktierten *Ostinato*-Motive auf. Noch zwei weitere Male wird diese zentrale Bitte um „*ewige Ruhe*“ im *Introitus* aufgegriffen, am Ende sogar als variierte Wiederholung. Dazwischen erklingen die Textzeile „*et lux perpetua ...*“ im von zarten Violin- und Holzbläserklängen und wunderbaren modalen Choralharmonien begleiteten Frauenchor sowie die *a capella* gehaltene, in Es-Dur stehende Vertonung des „*Te decet hymnus ...*“. Bei den Worten „*Exaudi orationem nostram*“ blüht der Satz kurz - zum ersten und einzigen Mal - zu größerer dynamischer Entfaltung auf, die jedoch ziemlich abrupt in die Wiederkehr des vom ersten Choreinsatz bekannten es-Moll-Abschnitts mündet. Sehr eigentümlich ist das als Coda für das Solistenquartett angehängte verkürzte „*Kyrie*“, das die Harmonien des „*et lux perpetua*“ in Es-Dur aufgreift, bevor der Satz wie anfangs in es-Moll mit dem Cello-Motiv ausklingt.

## II. Dies irae

Das „*Dies irae*“ war seit jeher der umfangreichste und musikalisch oft beeindruckendste Abschnitt innerhalb eines Requiems. Bei dieser Schreckensvision des Jüngsten Gerichts konnten die Komponisten zeigen, was sie an dramatischer, effektvoller und wild-erregter Musik zu bieten hatten. Auch bei Gouvy ist der Satz zu Beginn vom ungestümen Gestus des aufgewühlten Orchesterparts - ähnlich einer opernhaften Sturmszene - geprägt. Die zahlreichen Steigerungswellen, die sich hier zu dem kraftvollen „*Dies irae*“-Text aufbauen, erhalten ihre Dramatik u. a. durch emporjagende Anläufe des Orchesters, chromatisch kreisende Dialoge zwischen Frauen- und Männerchor („*Quantus tremor...*“), punktierte Ostinati und gegen den Taktschwerpunkt gesetzte Akzente, bis sich eine letzte Woge der Steigerung - chromatisch Schritt für Schritt - in das „*Tuba mirum*“ entlädt. Wie es spätestens seit dem Requiem Gossecs (1760) beinahe zur Regel geworden ist, setzt auch bei Gouvy an dieser Stelle der volle Blechbläsersatz ein, der die „*Posaunen des Jüngsten Gerichts*“ gleichsam direkt erfahrbar machen soll. Die für diese bedeutungsvolle Aufgabe erstaunlich einfachen, auf D-Dur kadenzierenden Akkorde erinnern an ein aus Symphonien Haydns (Nr. 104) und Schumanns (Nr. 2) bekanntes Einleitungsmotiv - Zeichen für Gouvys Rückbesinnung auf die musikalische Vergangenheit. Wenn der Chor dann die Worte „*Tuba mirum*“ über Bläserrepetitionen und erregt aufblitzenden Vorschlagsfiguren in den Streichern erklingen lässt, hört man auch hier auf dem Wort „*Tuba*“ immer wieder lautmalerisch die Posaune hervortreten. Diese dramatische Szene endet - nach einer von A-Dur ausgehenden Steigerung bei den Worten „*coget omnes ...*“ - auf einem verminderten *Fortissimo*-Akkord, nach dem eine plötzliche Stille eintritt. Anschließend werden die Worte „*Mors stupebit*“ (= „*der Tod wird erstarren*“) von Gouvy sehr wörtlich genommen, denn die stockende, pausendurchsetzte, von den *Pizzicati* der Streicher, geflüstertem Chor und einigen theatralischen in der Pauke verhallenden Tutti-Schlägen gekennzeichnete Musik spiegelt dieses Erstarren in eindringlicher Weise wider. Hierauf folgt ein *Allegro*-Teil, der den stürmischen Charakter des Anfangs in mehreren Anläufen wieder aufgreift und schließlich nach den Worten „*mundus judicetur*“ im Orchester verebbt.

Eine ganz neue, liebliche Stimmung bringt dann das folgende Des-Dur-*Larghetto*, das mit einem kantablen Horn-Solo beginnt. Das Bass-Solo auf die Worte „*Judex ergo...*“ wirkt durch seine Modulationen, die gleich bleibende Orchesterbegleitung und die gesanglichen Einwüfe der Holzbläser wie eine Opern-Arie (etwa von Verdi) und will eigentlich nicht so recht zu dem vertonten Text passen. Die kurzzeitige Unruhe, die während des Tenor-Solos in der Begleitung (*Vorschlags-Ostinati*) erscheint, wird von den konfliktlosen, terzverliebten Harmonien des anschließenden Duets von Sopran und Alt wieder aufgehoben. Das Ende des Satzes wird von der Bitte um Milde („*Salva me...*“) beherrscht, die zuerst im Tenor-Solo, dann im Chor und im Solistenquartett und schließlich im Chor über einer langen *Pizzicato*-Linie der Streicher erklingt. Mit einem Zitat der nun hinlänglich bekannten 'lux-perpetua-Harmonien' aus dem *Introitus* und einem weichen Ges-Dur-Klang am Schluss geht der Satz still zu Ende, der so unruhig begonnen hatte. Für Gouvy scheint also in der Vorstellung des Jüngsten Gerichts der „*fons pietatis*“ (= „*Urquell der Milde*“) letztendlich bestimmender zu sein als der „*strenge Richter*“.

## III. Recordare

Der Anrufung des „*gnädigen Jesus*“ im „*Recordare*“ weist Gouvy einen eigenen Satz zu, der mit seinen wunderbaren melodiösen Eingebungen insgesamt wohl der gelungenste und geschlossenste des Werkes ist. Der Anfang ist den Gesangssolisten vorbehalten: Nach einem melancholisch-introvertierten b-Moll-Dialog von Englischhorn und Klarinette im Orchestervorspiel, der sich im anschließenden Alt-Solo wiederholt, kommen nacheinander auch Tenor, Sopran und Bass in eigenen musikalischen Abschnitten zu Wort, bevor sich alle vier in einem breit entfaltetem Quartett vereinen, das die aus dem Alt- und Tenorsolo bekannten melodischen Themen aufgreift. Am Ende setzen die Chorstimmen imitatorisch zu einem zweimaligen ausdrucksvoll sich steigernden Aufbau an („*inter oves ...*“), der in den teilweise *a capella* gehaltenen Epilog mündet und in dem die Worte des Chores schließlich im stillen B-

Dur-Akkord verklingen. Ein letztes Aufblühen im Orchesternachspiel beendet diesen eindrucksvollen Satz.

#### IV. Confutatis

Der letzte Teil der „*Dies irae*“-Sequenz ist in seinem Aufbau ebenso klar wie einleuchtend gestaltet: Die Textzeilen, in denen die Schreckensvision des Jüngsten Gerichts zum Ausdruck kommt, wird musikalisch deutlich von denjenigen unterschieden, in denen die Bitte um Gnade enthalten ist. Nach einer Orchestereinleitung, die von schmerzlichen Vorhalten der Bläser geprägt ist, setzt der Chor zunächst mit den Worten „*Confutatis maledictis...*“ einstimmig und mit pathetisch-kräftiger Geste ein, die von den scharfen Punktierungen und den Orchesterschlägen unterstrichen wird. Diese selbstbewusste Musik wird plötzlich abgebrochen; und in völlig neuem, in nun leise flehendem Charakter, der auf das Orchestervorspiel zurückgeht, setzt das Solistenquartett mit dem Hilferuf („*Voca me...*“) ein. Das „*unterwürfige Bitten*“ wird hierauf vom Chor in einem wunderschön klangvoll-erhabenen, weich instrumentierten Gesang (B-Dur, „*Ora supplex...*“) ausgebreitet, über den sich später die Solisten erheben. Kaum ist dieser Teil in einem ausdrucksvollen Flöten-*Ritardando* verklungen, da schlägt die Stimmung erneut um: Die Vertonung der Textzeilen „*Lacrymosa dies illa*“ usw. entspricht weitgehend dem ersten Choreinsatz, allerdings tritt eine chromatische Bläserstimme hinzu. Erneut wird die Bitte um Schonung („*Huic ergo...*“, G-Dur) dagegen in jenem lyrischen Chorgesang mit später hinzukommendem Solistenquartett vorgetragen. Besonders ergreifend ist der Schluss des Satzes: Die Textzeile „*Dona eis requiem*“ wird ins *Pianissimo* zurückgenommen und von dunklen Blechbläserfarben unterlegt. Auch dieser Satz verklingt leise mit einem ruhig ausgesungenen „*Amen*“ in G-Dur.

#### V. Offertorium

Der Text des Opfergebets lässt zum ersten Mal deutlich Hoffnung und Heil anklingen. Entsprechend ist dieser Satz bei Gouvy von feierlich-gelöstem Charakter und weist den ersten final gesteigerten *Forte*-Schluss des Werkes auf. Zu Beginn erwartet uns in erhabenem Es-Dur eine wirkungsvolle Stimmung: Über pulsierenden Klangflächen des Orchesters mit einer spannenden harmonischen Entwicklung steigert sich der Chorgesang bis zu einem von festlichen Trompetenklängen gestützten Höhepunkt. Die Worte „*de profundo lacu*“ (wörtlich: „*vom abgründigen See*“) sind passenderweise wieder ins Piano zurückgenommen. Bei der Textzeile „*Libera nos...*“ (eigentlich „*eos*“, Gouvy ändert den Text an einigen Stellen) beginnt ein kleines *Fugato*, bevor noch einmal („*sed signifer...*“) der anfängliche Aufbau wiederholt wird. Ein neuer gesanglicher *Più-mosso*-Abschnitt folgt mit den Worten „*Hostias et preces...*“, in dem auch die vier Solisten imitatorisch einsetzen. Die bei der Textzeile „*Quam olim Abrahae...*“ beginnende, einnehmende Steigerung, die einem Sonnenaufgang (etwa dem aus Haydns „*Schöpfung*“) gleichkommt, führt in den pompösen Schlussteil: Begleitet von einem unerschütterlichen punktierten *Ostinato* des Orchesters wird das „*Domine Jesu...*“ vom Anfang noch einmal „*più maestoso*“ vorgetragen. Diese feierliche Musik hält bis zum Schluss an, unterbrochen nur von einer geheimnisvollen, den Text illustrierenden Passage („*ne absorbeat eas tartarus*“ drückt die Angst vor der Unterwelt aus).

#### VI. Sanctus

Für ein Requiem ungewöhnlich großes Gewicht fällt bei Gouvy auf das *Sanctus*. Zwar hat diese Preisung Gottes auch in anderen Requiem-Vertonungen ihren Platz und selbstverständlich ist sie auch dort angemessen feierlich gehalten; dennoch haben die Komponisten ihr meist nur einen sehr kurzen Satz zugewiesen, der wie eine kurze strahlende Episode in den sonst eher traurig-düsteren Werken erscheint. Gouvy allerdings schreckt nicht davor zurück, diesen festlichen Gesang - als ob wir uns in einer Messe von Haydn oder Mozart befänden - voll auszubreiten, so dass der Satz wie ein Fremdkörper im Requiem wirkt. Und dies auch bezüglich des musikalischen Stils: Mehr noch als in den anderen Sätzen tritt hier die Vorliebe Gouvys für ältere Stilformen zu Tage. Die Anlage des ersten Abschnitts bis zum „*Hosanna*“ geht sogar auf

den ursprünglich responsorialen Aufbau des Textvortrags in der mittelalterlichen Messe zurück: Nach Blechbläsersignalen, die sogleich den festlichen Charakter des Satzes vorführen, beginnt ein Vorsänger (hier Sopran-Solo), auf den der Chor mit einer Wiederholung antwortet. In der Melodie zitiert Gouvy dabei den Themenkopf aus dem Fugen-Finale der bekannten „Jupiter“-Sinfonie von Mozart. Zweimal wird dieser responsoriale Ablauf in seiner feierlich schreitenden Art durchgeführt, bevor sich auf den „Hosanna“-Text nach traditioneller Manier eine groß angelegte Chorfuge entfaltet, die ganz im Stil der Fugen aus Händels Oratorien gehalten ist - mit Chorstimmenverdopplungen im Orchester, Orgelpunkten an passenden Stellen und homophonem, jubelndem Schluss.

Das „Benedictus“ ist dagegen ein zartes *Andante* für Tenor-Solo, Flöten, Klarinetten, Fagott und gezupfte tiefe Streicher - trotz seiner Schönheit ein etwas merkwürdiger „Anhang“ ...

## VII. Agnus Dei

Der letzte Satz des Werkes ist ein ergreifender, düster gestimmter Klagegesang in der Ausgangstonart es-Moll. Die ruhig ausgespinnene Orchestereinleitung, in der geheimnisvolle Paukenwirbel eine dunkle Stimmung heraufbeschwören, führt in den Celli ein schmerzliches Thema ein, das im anschließenden Alt-Solo aufgegriffen wird. Die zweite „Agnus Dei“-Textzeile erklingt in dem nur von Klarinetten und Fagotten begleiteten Solistenquartett. Dieser ausdrucksvolle Gesang mündet in den Choreinsatz, der auf den Worten „Dona eis requiem“ die entsprechende Passage aus dem Introitus wörtlich wiederholt. Auch die wirkungsvollen „lux-perpetua-Harmonien“ finden sich wieder, diesmal auf die Worte „lux aeternam...“, die den Text der eigentlich auf das „Agnus Dei“ folgenden „Communio“ vorwegnehmen. Am Ende schließt sich der Kreis vollends: Gouvys Requiem klingt bei einstimmig geflüstertem „cum sanctis in aeternum, quia pius es“ so aus wie es angefangen hatte - mit dem Cello-Motiv des *Introitus* und schließlich mit einem stillen es-Moll-Akkord.

## REQUIEM

### I.

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

*Grave* Chor

Te decet hymnus, Deus in Sion,  
et tibi reddetur votum in Jerusalem.

*Poco più mosso*

Exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
Kyrie eleison,

*Tempo I*

*Solisten*

Christe eleison.

### II.

Dies irae, dies illa  
Solvat saeculum in favilla,  
Teste David cum Sibylla.

*Allegro molto* Chor

Quantus tremor est futurus,  
Quando iudex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum  
Per sepulcra regionum,  
Coget omnes ante thronum.

### I.

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,  
Und ewiges Licht leuchte ihnen.  
Dir gebührt Lobgesang, Gott, in Zion,  
Und Anbetung soll dir werden in Jerusalem.

Erhöre unser mein Gebet, Herr,  
Zu dir kommt alles Fleisch.

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,  
Herr, erbarme dich!

Christus, erbarme dich!

### II.

Tag der Rache, Tag der Sünden,  
Wird das Weltall sich entzünden,  
Wie Sibyll und David künden.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,  
Wenn der Richter kommt, mit Fragen  
Streng zu prüfen alle Klagen!

Laut wird die Posaune klingen,  
Durch der Erde Gräber dringen,  
Alle hin zum Throne zwingen.

Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Judicanti responsura.	<i>Allegro</i>		Schaudernd sehen Tod und Leben Sich die Kreatur erheben, Rechenschaft dem Herrn zu geben.
Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus judicetur.			Und ein Buch wird aufgeschlagen, Treu darin ist eingetragen Jede Schuld aus Erdentagen.
Judex ergo cum sedebit, Quidquid latet apparebit. Nil inultum remanebit.	<i>Larghetto</i>	<i>Bass solo</i>	Sitzt der Richter dann zu richten, Wird sich das Verborgne lichten; Nichts kann vor der Strafe flüchten.
Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus, Cum vix justus sit securus?		<i>Tenor solo</i> <i>Sopran/Alt</i>	Weh! Was werd ich Armer sagen? Welchen Anwalt mir erfragen, Wenn Gerechte selbst verzagen?
Rex tremendae majestatis qui salvandos salvas gratis salva me, fons pietatis		<i>Chor und</i> <i>Quartett</i>	König schrecklicher Gewalten, Frei ist deiner Gnade Schalten: Gnadenquell, laß Gnade walten!
<b>III.</b> Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae: Ne me perdas illa die.	<i>Lento non troppo</i>	<i>Alt</i>	<b>III.</b> Milder Jesus, wollst erwägen, Daß du kamest meinewegen, Schleudre mir nicht Fluch entgegen.
Quaerens me, sedisti, lassus; Redemisti crucem passus; Tantus labor non sit cassus.		<i>Tenor</i>	Bist mich suchend müd gegangen, Mir zum Heil am Kreuz gegangen, Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.
Juste Judex ultionis, Donum fac remissionis (Ante diem rationis.)		<i>Sopran s</i>	Richter du gerechter Rache, Nachsicht üb' in meiner Sache, Eh ich zum Gericht erwache.
Ingemisco tanquam reus, Culpa rubet vultus meus; Supplicanti parce, Deus.		<i>Bass solo</i>	Seufzend steh ich schuldbefangen, Schamrot glühen meine Wangen, Laß mein Bitten Gnad erlangen.
Tu Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.		<i>Quartett</i>	Hast vergeben einst Marien, Hast dem Schächer dann verziehen, Hast auch Hoffnung mir verliehen.
Preces meae non sunt dignae, Sed tu, bonus, fac benigne, Ne perenni cremer igne.		<i>Quartett</i>	Wenig gilt vor dir mein Flehen; Doch aus Gnade laß geschehen, Daß ich mög der Höll entgehen.
Inter oves locum praesta, Et ab hoedis me sequestra, Statuens in parte dextera.		<i>Chor</i>	Bei den Schafen gib mir Weide, Von der Böcke Schar mich scheidet, Stell mich auf die rechte Seite.
<b>IV.</b> Confutatis maledictis Flammis acribus addictis, Voca me cum benedictis.	<i>Andante con moto</i>	<i>Chor</i> <i>Quartett</i>	<b>IV.</b> Wird die Hölle ohne Schonung Den Verdammten zur Belohnung, Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.
Oro supplex et acclinis,		<i>Chor und</i>	Schuldgebeugt zu dir ich schreie,

Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.	<i>Più lento</i>	<i>Quartett</i>	Tief zerknirscht in Herzenstreue, Sel'ges Ende mir verleihe.
Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus.	<i>Tempo I</i>	<i>Chor/Quartett</i>	Tag der Tränen, Tag der Wehen, Da vom Grabe wird erstehen Zum Gericht der Mensch voll Sünden!
Huic ergo parce, Deus: Pie Jesu Domine: Dona eis requiem. Amen.	<i>Più lento</i>	<i>Chor und Quartett</i>	Laß ihn, Gott, Erbarmen finden, Milder Jesus, Herrscher du, Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.

## V. OFFERTORIO

Domine Jesu Christe  
Rex gloriae  
Libera animas omnium  
defunctorum de poenis inferni  
et de profundo lacu.  
Libera nos de ore leonis,  
ne absorbeat eas Tartarus,  
ne cadant in obscurum;  
sed signifer sanctus Michael  
repraesentet eas in lucem sanctam,  
quam olim promisisti Abrahae,  
et semini ejus.

Hostias et preces tibi  
laudis offerimus.  
Tu suscipe pro animabus  
quarum memoriam facimus!  
Fac eas, (Domine) de morte transire ad vitam,  
quam olim Abrahae promisisti  
Et semini ejus.  
Domine Jesu Christe

*Larghetto maestoso Chor*

*Più mosso Chor/Quartett*

*Più maestoso Chor*

## V. OFFERTORIUM

Herr Jesus Christus,  
König der Ehren,  
befreie die Seelen  
der Abgeschiedenen von den Strafen der Hölle  
Und von dem tiefen Abgrund.  
Errette uns aus dem Rachen des Löwen,  
dass die Hölle sie nicht verschlinge,  
und sie nicht fallen in die Tiefe:  
Sondern das Panier des heiligen Michael  
begleite sie zum ewigen Lichte,  
welches du verheißten hast Abraham  
und seinen Nachkommen auf ewig.

Opfer und Gebete bringen wir dir  
lobsingend dar.  
Nimm sie gnädig an für die Seelen,  
derer wir gedenken:  
Laß sie, o Herr, vom Tod zum Leben übergehen,  
welches du verheißten hast Abraham  
und seinen Nachkommen auf ewig.  
Herr Jesus Christus

## VI.

Sanctus, ... Dominus Deus Sabaoth!  
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.  
Benedictus qui venit in nomine Domini.

*Andante con moto Sopran/Chor*

*Allegro Chor*

*Andante Tenor*

## VI.

Heilig ist der Herr der Gott Zebaoth  
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit!  
Hosianna in der Höhe!  
Gelobt sei, der kommt im Namen des Herrn.

## VII.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
Dona eis requiem sempiternam.  
Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis in aeternum, quia pius es.

*Adagio Alt, Bass,  
dann Quartett*

*Grave Chor  
Quartett  
Chor*

## VII.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
schenke ihnen Ruhe.  
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
schenke ihnen ewige Ruhe.  
Und ewiges Licht leuchte ihnen, Herr.  
mit allen deinen Heiligen, denn du bist gut.

## Strukturierte „Wegbeschreibung“ durch das Requiem von Gouvy

von Bruno de Greeve

(Musikdirektor der Akademischen Musikpflege der Universität Hamburg)

Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht und eine „Wegbeschreibung“ durch das Werk von etwa einer Stunde Spieldauer. Sie lässt erkennen und beim Hören hoffentlich leichter erfahren, wie sehr sich Requiemtext, die gewählte Musikform und ihre Umsetzung in jedem Schritt entsprechen und in ihrer Wirkung ergänzen: Wie es nach anfänglicher Trauer (1) und eindrucklichen Skizzen vom Jüngsten Gericht (2-4) zu andachtvoller Stimmung und Glauben (5) kommt, wie dies in Jubel umschlägt (6 a, b), der dann mit einem entrückten Lied in innere Versenkung mündet (c); wie man dann durch ein einfaches Signal wieder an die Trauer erinnert wird (7) und Solisten mit ihrem Klagesang eine letzten Bitte um Frieden (*Dona nobis pacem*) einleiten.

Ein anderer Aspekt, der - wiewohl etwas musiktechnischer Natur - auch gut zu beobachten ist: Die Tonarten unterstreichen nicht nur Stimmungen und tiefe Gefühle, sie bilden zugleich auch eine Kette von so genannten Terzverwandtschaften zwischen den Sätzen.

SATZFOLGE	INHALT	MUSIK-FORM	TONART
1. Requiem	Trauer	fast wie Rezitation	es-Moll
2. Dies irae	Dichtung: Drama	theatralisch, symphonisch, durchkomponiert	fis-Moll - Ges-Dur
3. Recordare	Dichtung: Lyrik	'belcanto' Arie, Duett, Ensemble	b-Moll / B-Dur
4. Confutatis	Synthese von Drama u. Lyrik	'geschlossene' Liedform ABAB Quartett und Chor	g-Moll / G-dur
5. Offertorium	Litanei/ Andacht	'monumental', Wechsel von homo-/polyphon	Es-Dur
6a. Sanctus	Hymne	monodisch / Choralsatz	G-Dur
b. Hosanna	Lobpreisung	barocke Fuge	D-Dur
c. Benedictus	Spruch	begleitetes Lied	G-Dur
7. Agnus Dei	Klage/Gebet	Solo, Duett, Quartett; Chor (Reprise vom Anfang)	es-Moll

von Wiebke Preuß  
(Chor der Universität Hamburg)

Francis Poulenc wurde am 7. Januar 1899 als Sohn eines wohlhabenden Industriellen und tief gläubigen Katholiken in Paris geboren. Von seiner Mutter - sie war Freidenkerin, eine künstlerisch vielseitig interessierte Pariserin und begabte Pianistin - erbte Francis das musikalische Talent. Sie war es auch, die ihrem Sohn erste Klavierstunden erteilte. Im Alter von 15 Jahren begann er bei Ricardo Viñes (Freund und Interpret von Debussy und Ravel) 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 musiktheoretischen Kenntnisse vertiefte er zunächst bei Paul Vidal und Maurice Ravel. Eine Aufnahmeprüfung am Pariser Konservatorium bestand er nicht. Das mag ein Grund gewesen sein, dass ihm erst einmal 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, Darius Milhaud, Erik Satie und Germaine Tailleferre angehörten und in der Jean Cocteau als intellektueller Kopf aktiv wurde. Die Gruppe hatte es sich zum Programm gemacht, die Musik von spätromantischem Schwulst (Wagner!) zu befreien und auch, 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. Dabei verwirklichte Poulenc 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“ Musikkritik zeichnen viele seine Werke aus. Dies hat ihm den Ruf eingetragen „ein musikalischer Clown erster Güte, ein brillanter musikalischer Nachahmer“ zu sein - nicht ohne anzuerkennen, er sei „ein geschickter Handwerker, der eine extrem heterogene Sammlung musikalischer Stile zusammenfügt zu einem unverkennbar eigenen persönlichen Stil“ (Martin Cooper).

Tatsächlich waren Cocteau, aber auch Apollinaire und andere surrealistische Dichter wie sein Freund Paul Eluard für Poulenc ästhetische Orientierungsinstanzen, deren Gedichte er mit Vorliebe vertonte und ihm schließlich auf dem Feld der *Mémoires* hohes Ansehen eintrug (er gilt als ... „the most distinguished master since the death of Fauré“; vgl. The New Grove, Vol. 15). Aber dabei blieb es nicht...

Zum Durchbruch verhalf Poulenc zunächst 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, Einsprengeln 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.

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 und sakrale Musik). Er arbeite instinktiv, sagte er, und nicht nach Regeln, und er sei stolz darauf, kein festes System zu besitzen.

Zur geistlichen Chormusik fand Poulenc allerdings relativ spät; nachdem er zunächst gar kein Interesse für Kirchenmusik gezeigt hatte, wurden die Weichen für sein Schaffen 1936 durch den tragischen tödlichen Unfall seines engen Freundes Pierre-Octave Ferroud neu gestellt. Die Nachricht vom Tod seines Freundes erreichte Poulenc während eines Urlaubs in Frankreich; sie erschütterte ihn so sehr, dass er sich zu einer Wallfahrt nach dem nahe gelegenen Rocamadour zu der berühmten Schwarzen Madonna, der Jungfrauenstatue *Vierge Noire*, entschloss.

Die Erfahrungen dort berührten ihn so tief, dass sie eine neue Annäherung an den katholischen Glauben einleiteten (nach dem Tod seines Vaters 1917 hatte Francis Poulenc sich ernsthaft von der Kirche distanziert) und den Grundstein für eine nachhaltige und fruchtbare Auseinandersetzung mit sakraler Chormusik legten. Bereits ein Woche nach seiner Rückkehr aus Rocamadour schrieb er seine *Litanies à la Vierge Noire*. 1936 entstand noch eine Messe, die er seinem Vater widmete (Raffaella Walcher 2005). 1950 schuf er *Stabat Mater*, 1959 komponierte er *Gloria* und 1961 schloss er die *Sept Répons des ténèbres* ab.

Über den Stellenwert, den diese Chormusik in seinem Gesamtwerk einnimmt, hat Poulenc sich einmal selbst, kurz vor seinem Tod im Jahre 1963, geäußert:

„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 (zit. nach Annett Reischert-Bruckmann 2003).“

## ⚡ STABAT MATER (1950) ⚡

von Roland Kröger  
(Chor der Universität Hamburg)

Das *Stabat Mater* ist ein intimes Reimgebet, das sich seit Jahrhunderten außerordentlicher Beliebtheit erfreut. Der Text umfasst zwanzig dreizeilige Strophen, die das Leid der Mutter Christi zum Thema haben.

Aufgrund des Sprachstils und der poetischen Formung wird vermutet, dass die Sequenz *Stabat Mater* lange vor dem Ende des 13. Jahrhunderts verfasst wurde. Der genaue Ursprung der Dichtung ist nicht bekannt; es wird vermutet, dass sie in Italien oder auch in Frankreich entstanden ist. Allerdings wurde sie bereits im 13. Jahrhundert allgemein Jacopone da Todi (eigentlich: Jacopo de' Benedetti, geboren vermutlich 1230 in Todi, gest. 1304) zugeschrieben, aber auch Bonaventura (gest. 1274) wird in der Fachliteratur als möglicher Urheber genannt.

Die emotionale Wirkung erzielt der Text vor allem durch den stetigen Wechsel der Perspektive zwischen der Beschreibung des Leidens und der Anbetung der Jungfrau. Viele Komponisten fühlten sich von der Dichtung angezogen: Mehr als 400 Vertonungen sind nachgewiesen.

Poulencs Vertonung des *Stabat Mater* hängt, wie schon seine Hinwendung zum Religiösen, mit dem tragischen Tod eines Freundes zusammen. Poulenc schuf das Werk 1950, nachdem der eng mit ihm verbundene Maler und Bühnenbildner Christian Bérard gestorben war. Es ist Teil seiner letzten Schaffensperiode und bezeugt ein weiteres Mal seine Verehrung der Schwarzen Madonna von Rocamadour, an dem Pilgerort, den Poulenc 1936 aufsuchte, nachdem er vom Tod seines Freundes Pierre-Octave Ferroud erfahren hatte. Poulenc bringt diese Verehrung in dem *Stabat Mater* zum Ausdruck, indem er eine Beziehung der Einfachheit der romanischen

Kunst und ihrer Religiösität mit all jenen Elementen herstellt, die seine Musik auszeichnen: In einer für Poulenc charakteristischen Weise ist dieses aufwühlende Werk mit jeweils deutlich unterschiedenen und dem Textinhalt an manchen Stellen grotesk zuwiderlaufenden Melodien und Rhythmen komponiert, was seinen sakralen Gebrauchswert sicherlich stark einschränkt. Die Wortbedeutung des Textes tritt hier vielfach hinter der musikalischen Umsetzung zurück.

Das Werk ist in zwölf Abschnitte gegliedert, wobei die Verse (unter Auslassung einer Strophe) unterschiedlich auf die Sätze verteilt sind. Die Vertonung umfasst im Wesentlichen Orchester und Chor, wobei ein Solosopran in drei Sätzen hinzukommt. Die Abgrenzung der einzelnen Sätze wird durch sehr unterschiedliche Tempo-Vorgaben erreicht:



I. Das „*Stabat mater dolorosa*“ wird nach einem ruhig-schwebenden orchestralen Beginn durch eine tiefe Basslinie des Chores eingeleitet, die einer langen Elegie gleicht und das Thema des Satzes vorgibt. Nach dem Eintritt der weiteren Chorstimmen wird dieses Motiv variiert, ohne die beklemmende Grundstimmung zu verändern.



II. Die Atmosphäre zu Beginn wird jäh durch den kurzen und schnellen Folgesatz „*Cujus animam gementem*“ im *Allegro molto* und *Fortissimo* durchschnitten, vielleicht analog zum Text, der vom Schwert des Leidens spricht, dass die Seele durchdringt.



III. Hierauf folgt das kurze „*O quam tristis*“, das vom Chor *a capella* vorgetragen wird und gekennzeichnet ist durch eine tiefe gedeckte Trauerstimmung, die nur bei „*Fuit illa benedicta*“ vom Orchester begleitet wird.



IV. Der Satz „*Quae moerebat*“ kontrastiert stark mit dem Vorangehenden und überrascht durch eine Diskrepanz von Text und Musik: Angst und Pein der Mutter Gottes wird in geradezu leichter Weise in einer Art Wechselgesang im *Piano* und *Pianissimo*, wie zur Linderung des Leids, geschildert.



V. Mit der Frage „*Quis est homo, qui non fleret?*“ (Ist der ein Mensch, der nicht weinet?) richten sich in diesem Satz Text und Musik dreimal in kraftvoll-fordernder Weise an die Zuhörenden im *Fortissimo*, um plötzlich zögernd-zweifelnd kurz und abrupt im *Piano* über zwei kurze Takte die Frage „*quis, quis?*“ an sich selbst und die ganze Welt zu richten. Das anschließende schnell im *Fortissimo* dahinjagende „*Pro peccatis suae gentis*“ könnte vielleicht als eine Art Antwort hierauf verstanden werden.



VI. Analog zur Wendung im Text des Stabat Mater stellt der Satz „*Vidit suum*“ auch in Poulencs Vertonung eine Zäsur dar. Er ist herausgehoben durch eine andachtsvolle Stille vor und nach dem Satz. Zum ersten Mal erklingt der Solosopran zart und in absteigenden Linien schwebend über dem Orchester, das ihn, wie später auch der Chor, zurückhaltend und scheu begleitet. Das abschließende „*Dum emisit spiritum*“ wird vom Chor in die Stille gehaucht und unterstreicht den Andachtscharakter dieses Satzes.



VII. Es fügt sich hierauf im *Allegro* der wiederum zum Vorhergehenden als auch zum Text extrem kontrastierende heiter-tänzerische Satz „*Eja mater*“ an. Die Mutter - der „*Brunnen der Liebe*“ - wird vielleicht hier in naiv-gläubiger Weise verherrlicht; es beginnt das persönliche Gebet, das in den folgenden vier Sätzen vorgetragen wird.



VIII. Im kurzen und ruhigen weitgehend *a capella* vorgetragene dreistimmige Satz „*Fac ut ardeat*“ (ohne tiefe Männerstimmen) wird die vom Sopran vorgegebene einfache Melodie an die andere Stimmen weiter gereicht und variiert.



IX. Atmosphärisch ist der Folgesatz „*Sancta mater*“ sicherlich der abwechslungsreichste des Werkes. Er ist zugleich auch der längste und wird durch ein Solo der Bassstimmen eingeleitet, das *cantabile* vorgetragen wird. Wellenartig bewegt sich dieser Satz zwischen geradezu geißelnden Schmerzensklagen („*Poenas mecum, Crucifixo condolere*“) und süßlichen Weisen („*Virgo virginum praeclara*“) hin und her, um schließlich ruhig (*Très calme*) und gefasst im „*Fac me tecum plangere*“ (*a capella*) auszuklingen.



X. Der Satz „*Fac ut portem*“ führt wieder Solosopran, Chor und Orchester zusammen. Die Orchestereinleitung bringt eine alte höfische Tanzform - *Sarabande* - zu Gehör. Darüber entfalten Chor und Solosopran eingangs fast nur rezitierende, dann allmählich stärkere lyrische Linien. Der Satz endet mit dem „*Christi mortem*“ in einem sich nicht auflösenden Akkord von Chor und Orchester.



XI. Mit dem „*Inflamatus et accensus*“ erreicht die Anbetung der Mutter Gottes ihren Höhepunkt in der leidenschaftlichen „feurigen“ Bitte um Fürsprache am Jüngsten Tag („*In die judicii*“). Sehr lebhaft und rhythmisch wird dies vorgetragen, bis ein jäher Bruch erfolgt und mit einem *Subito adagio* („*Christe cum sit hunc exire*“) die Überleitung zur Schlussphrase „... *ad palmam victoriae*“ erfolgt, die dreifach mit steigender Intensität deklamiert wird.



XII. Das anschließende „*Quando corpus*“ wird mit einer ruhigen offenen *a-capella*-Sequenz des Chores eingeleitet die auf das „*Paradisi gloria*“ hinführt, welches zunächst ruhig und sich - abschnittsweise begleitet vom Solosopran - zum *Forte fortissimo* steigernd, entfaltet. Hierauf ebbt die Aufregung stetig ab - es erscheinen die elegischen Motive des ersten Satzes wieder - und das Flehen um Zutritt zum Paradies endet sehr ruhig und verinnerlicht. Als Überraschungsmoment folgt ein kraftvoll-forderndes *Amen* und ein aufschreckender Orchester-Akkord.

Fraglos findet Poulencs zunehmende Hinwendung zu geistlichen Kompositionen im *Stabat Mater* ihren stärksten Ausdruck.

## Stabat Mater

## Stabat Mater

- Très calme*
- I. Stabat Mater dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa  
dum pendebat Filius
- Allegro molto*
- II. Cuius animam gementem  
contristatam et dolentem  
pertransivit gladius
- Très lent*
- III. O quam tristis et afflicta  
fuit illa benedicta  
Mater Unigeniti
- Andantino*
- IV. Quae moerebat et dolebat  
Pia Mater, cum videbat  
nati poenas incliti
- Allegro molto*
- V. Quis est homo qui non fleret  
Matrem Christi si videret  
in tanto supplicio?
- Prestissimo*
- Pro peccatis suae gentis  
vidit Iesum in tormentis  
et flagellis subditum
- Andante*      *mit Sopransolo*
- VI. Vidit suum dulcem natum  
morientem desolatum  
dum emisit spiritum
- Allegro*
- VII. Eia Mater, fons amoris,  
me sentire vim doloris  
fac ut tecum lugeam
- Maestoso*
- VIII. Fac ut ardeat cor meum  
in amando Christum Deum  
ut sibi complaceam
- Moderato*
- IX. Sancta Mater, istud agas  
crucifixi fige plagas  
cordi meo valide
- Allegretto*
- Tui nati vulnerati  
tam dignati pro me pati  
poenas mecum divide
- Fac me vere tecum  
flere crucifixo condolere  
donec ego vixero
- luxta crucem tecum stare  
te libenter sociare  
in planctu desidero
1. Christi Mutter stand mit Schmerzen  
bei dem Kreuz und weint von Herzen,  
als ihr lieber Sohn da hing.
2. Durch die Seele voller Trauer,  
seufzend unter Todesschauer,  
jetzt das Schwert des Leidens ging
3. Welch ein Weh der Auserkor'nen,  
da sie sah den Eingebor'nen,  
wie er mit dem Tode rang.
4. Angst und Trauer, Qual und Bangen,  
alles Leid hielt sie umfassen,  
dass nur je ein Herz durchdrang.
5. Wer könnt' ohne Tränen sehen,  
Christi Mutter also stehen  
in so tiefen Jammers Not?
- (6. ist nicht komponiert)*
- (7.) Ach, für seiner Brüder Schulden  
sah sie Jesus Marter dulden,  
Geisseln, Dornen, Spott und Hohn.
- (8.) Sah ihn trostlos und verlassen  
an dem blut'gen Kreuz erblassen,  
ihren lieben, einz'gen Sohn.
- (9.) O du Mutter, Brunn der Liebe,  
mich erfüll mit gleichem Triebe,  
dass ich fühl die Schmerzen dein.
- (10.) Dass mein Herz, im Leid entzündet,  
sich mit deiner Lieb verbindet,  
um zu lieben Gott allein.
- (11.) Drücke deines Sohnes Wunden,  
so wie du sie selbst empfunden,  
heil'ge Mutter in mein Herz
- (12.) Dass ich weiss, was ich verschuldet,  
was dein Sohn für mich erduldet,  
gib mir Teil an seinem Schmerz
- (13.) Lass mich wahrhaft mit dir weinen,  
mich mit Christi Leid vereinen,  
solang mir das Leben währt.
- (14.) An dem Kreuz mit dir zu stehen,  
unverwandt hinaufzusehen,  
ist's wonach mein Herz begehrt.
- (15.) O du Jungfrau der Jungfrauen,

- Virgo virginum praeclara  
mihi iam non sis amara  
fac me tecum plangere
- mit Sopransolo*
- Tempo de sarabande*
- X. Fac ut portem Christi mortem  
passionis *fac consortem*  
et plagas recolere
- Fac me plagis vulnerari  
cruce hac inebriari  
ob amorem filii
- Très animé et très rythmé*
- XI. Inflammatus et accensus,  
per te, Virgo, sim defensus  
in die iudicii.
- Subito adagio*
- Christe cum sit hunc exire  
da per matrem me venire  
ad palmam victoriae.*
- mit Sopransolo*
- Très calme*
- XII. Quando corpus morietur  
fac ut animae donetur  
paradisi gloria. Amen
- Woll´st auf mich in Liebe schauen,  
dass ich teile deinen Schmerz.
- (16.) Dass ich Christi Tod und Leiden,  
Marter, Angst und bitt´res Scheiden  
fühle wie dein Mutterherz.
- (17.) Mach, am Kreuze hingesunken,  
mich von Christi Blute trunken  
und von seinen Wunden wund.
- (18.) Dass mein Herz, von Lieb entzündet,  
Gnade im Gerichte findet,  
sei du meine Schützerin.
- (19.) Christus, um der Mutter leiden,  
gib mir einst des Sieges Freuden,  
nach des Erdenlebens Streit
- (20.) Jesus, wann mein Leib wird sterben,  
lass dann meine Seele erben  
deines Himmels Seligkeit. Amen

*Übersetzung aus:  
Das vollständige Römische Messbuch,  
Anselm Schott, Freiburg: Herder 1949.*

## Dorothee Fries, Sopran

Aufgewachsen in Südwestfalen, studierte Dorothee Fries nach dem Abitur zunächst Schulmusik, später Gesang an der Musikhochschule Köln. Es folgte ein Aufbaustudium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, wo sie in der Meisterklasse von Prof. Judith Beckmann ihr Konzertexamen mit Auszeichnung absolviert. Schon während ihres Studiums wurde sie als erste Sopranistin beim Norddeutschen Rundfunk engagiert.

In frühen Jahren erhielt sie mehrfache Auszeichnungen und Stipendien, u.a. der Nordrhein-Westfälischen Wirtschaft, des Richard-Wagner-Verbandes, der Alfred-Töpfer-Stiftung Hamburg; zuletzt war sie Bach-Förderpreisträgerin der Musikhochschule Hamburg. Es folgten weiterführende Studien in Meisterkursen, u.a. bei Sylvia Geszty, Luisa Bosabalán, Mitsuko Shirai und Hartmut Höll.

Mittlerweile ist Dorothee Fries eine international gefragte Sopranistin (Solistin beim internationalen Chorfestival in Tokyo). Ihr breit gefächertes Repertoire, angelegt in der „Alten Musik“ bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke dokumentiert sich in regelmäßigen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen (NDR, HR, MDR, WDR) sowie CD-Produktionen.

Neben zahlreichen Konzertverpflichtungen im In- und Ausland ist sie Gast bei renommierten Musikfestivals (Schleswig-Holstein Musik Festival, Rheingau Musikfestival, Flandern-Festival, Thüringer Bach Wochen, Musiksommer Mecklenburg-Vorpommern), wo sie mit vielen namhaften Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Sir Neville Marriner, John Nelson, Peter Schreier und Helmuth Rilling zusammen gearbeitet hat.

## Christa Bonhoff, Alt

In Westfalen geboren, erhielt Christa Bonhoff mit elf Jahren den ersten Klavierunterricht, weitere musikalische Grundsteine wurden später mit der C-Ausbildung für Kirchenmusiker gelegt. Mit 18 Jahren folgte der erste Gesangsunterricht bei Frau U. Vosskamp in Duisburg. Nach dem Abitur schloss sich ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg bei Frau Prof. Anni Schoonus an. Christa Bonhoff belegte dort die Studiengänge Lied und Oratorien und Gesangspädagogik, die sie beide mit einem Diplom abschloss.

Ferner studierte sie in der Operklasse und nahm hier an zahlreichen Opernproduktionen teil. Ein Schwerpunkt lag dort neben dem „Klassischen Repertoire“ vor allem in der zeitgenössischen Musik. Schon in ihrer Studienzeit nahm sie Gastverträge an der Hamburgischen Staatsoper wahr, später auch in Kooperation mit der Münchener Biennale. Aber das Konzertfach bildete schon während ihres Studiums den Hauptschwerpunkt. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen und CDs entstanden (u. a. *Paulus*, *Elias*, *Messias*). Konzertengagements führen sie durch ganz Deutschland. Christa Bonhoff ist mit Monika Frimmer, Dantes Diwiak und Peter Kooij Mitglied des Ensembles *Tanto Canto*.

## Dantes Diwiak, Tenor

Als gebürtiger Slowene wuchs er in Deutschland auf und genoss musikalische Früherziehung beim Vater. Mit zwölf Jahren wurde er Saarland-Vizemeister im klassischen Akkordeon. Dantes Diwiak studierte zunächst Schulmusik und Germanistik an der Hochschule des Saarlandes mit Hauptfach Klavier, wechselte aber noch während der Ausbildung zum Gesangsstudium bei Prof. K. Kirchner. Nach dem Staatsexamen schloss sich ein Opernstudium an der Hochschule für Musik und Theater bei Prof. T. Altmeyer an.

Schon vor seinem Studienabschluss bewährte er sich auf der Opern- und auf der Konzertbühne. Er belegte Meisterkurse bei Prof. Cameron, Hermann Reutter, B. Nilsson, Helmuth Rilling und S. Weir. Bei einem Wettbewerb des VDMK (Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler) empfahl sich Dantes Diwiak mit einem zweiten Preis im Bereich Oper und mit einem ersten Preis im Bereich Konzert. Anschließend folgten Engagements an die Opern der Hansestadt Bremen und Oldenburg. Auch im außereuropäischen Ausland kann er zahlreiche Erfolge vorweisen, vor allem als Evangelist in den Bachschen Passionen und Oratorien.

Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik bringt Dantes Diwiak viel Interpretationsgeist und Verständnis mit. So sang er zum 125-jährigen Jubiläum des Staatstheaters Oldenburg in der Oper *Itzo-Hux* von Hespos eine der Hauptpartien.

Ein weiterer Höhepunkt war die Aufführung des *Requiem*s von Andrew Lloyd-Webber unter der Leitung von Klaus Arp mit Deborah Sasson als Partnerin, die seinerzeit vom ZDF aufgezeichnet wurde. Die Kombination aus Erfahrung und Musikalität erlaubt es Dantes Diwiak auch in schwerste zeitgenössische Produktionen einzuspringen. Sein musikalischer Lebensweg brachte ihn mit namhaften Dirigenten wie Klaus Arp, Matthias Bamert, Frieder Bernius, Philippe Herreweghe und Hans-Christoph Rademann zusammen. Zahlreiche Tondokumente jeglicher Art belegen die produktive Vielfalt von Dantes Diwiaks musikalischem Tun.

## Wilhelm Schwinghammer, Bass

Schon die Namen bekannter Dirigenten wie René Jacobs, Philippe Herreweghe oder Ingo Metzmacher und Phillippe Auguin, unter denen er bereits gesungen hat, verraten es: Wilhelm Schwinghammer bedient ein reiches Repertoire, das von der Alten Musik bis zur Gegenwart reicht. Doch seine Vielfalt betrifft ebenso die unterschiedlichen musikalischen Gattungen, hat sich doch der junge Bassist gleichermaßen als Ensemble-, Konzert- und Opernsänger profiliert.

Früh hat Schwinghammer hierfür die Weichen gestellt. 1977 im bayerischen Vilsbiburg geboren, absolvierte er das Musikgymnasium der Regensburger Domspatzen, wo er im weltberühmten Chor mitwirkte. An der Universität der Künste Berlin studierte er anschließend von 2000 bis 2003 bei Harald Stamm Gesang, wo er auch die ersten Opernpartien gestaltete. Meisterkurse u. a. bei Kurt Moll und Marjana Lipovšek rundeten seine Ausbildung ab.

Das erste große Engagement folgte 1999 schon bald nach dem Abitur: Bis 2004 sang Schwinghammer unter Frieder Bernius im Kammerchor Stuttgart. Von 2000 bis 2003 sammelte der Finalist beim 33. Deutschen Bundeswettbewerb in Berlin 2004 außerdem wichtige Erfahrungen in Herreweghes Collegium Vocale Gent. Zudem sang er unter Jacobs in Händels „Saul“ und ist noch heute Mitglied im Ensemble „Sette Voci“ um den langjährigen Herreweghe-Bariton Peter Kooij.

Mit der Aufnahme am Internationalen Opernstudio der Hamburgischen Staatsoper 2003 baute Schwinghammer seine Opernerfahrungen weiter aus: So sang er u. a. in Händels „Giulio Cesare“ (Curio), in der „Zauberflöte“ (2. Geharnischer), in „La Traviata“ (Obigny), „Zar und Zimmermann“ (Lord Syndham), „Meistersinger“ (Nachtwächter) und Tschaikowskys „Eugen Onegin“ (Saretzki). Bei der äußerst erfolgreichen Hamburger Wiederaufnahme der „Parsifal“-Inszenierung (2. Galsritter) von Robert Wilson sowie John Neumeiers „Jubiläumsballett“ (Auszüge aus Messias/Mozarts Requiem/Bachs Magnificat) 2004 wirkte Schwinghammer als Bassist ebenfalls mit.

Unter der neuen Hamburger Intendantin und Generalmusikdirektorin Simone Young werden ab der Spielzeit 2005/06 weitere Rollen hinzukommen, so aus „Tristan und Isolde“ (Steuermann) und „Tosca“ (Angelotti). Gestalten wird Schwinghammer ferner den Melisso aus Händels „Alcina“, den Korporal aus Donizettis „La Fille du Regiment“ sowie Kulygin aus der Tschechow-Oper „Tri Sestri“ von Peter Eötvös.

Einen Höhepunkt von Schwinghammers bisheriger Opernlaufbahn markiert sein Debüt bei den Salzburger Festspielen im August 2005: An der Seite von Anna Netrebko und Rolando Villazón gestaltete er die Partie des jungen Dr. Grenvil in „La Traviata“. Die Inszenierung von Willy

Decker wurde im österreichischen Fernsehen live und in der ARD zeitversetzt ausgestrahlt. Ab Mitte Oktober 2005 ist die CD im Handel erhältlich, in Kürze wird auch eine DVD erscheinen.

## Chor und Orchester der Universität Hamburg

Chor und Orchester gehören zur Akademischen Musikpflege der Universität; diese wurde 1961 von Prof. Jürgen Jürgens ins Leben gerufen. 1962 veranstaltete Jürgens das erste Universitätskonzert. Seit mehr als vierzig Jahren also stellen Chor und Orchester der Universität ihre Einstudierungen vor.

Prof. Bruno de Greeve übernahm 1993 die Leitung beider Ensembles. Seither wird in jedem Semester ein neues Programm einstudiert und im großen Saal der Laeiszhalle (ehemals Hamburger Musikhalle) aufgeführt.

Zielsetzung der Universitätskonzerte ist es, dem Publikum außergewöhnliche, selten aufgeführte Werke nahe zu bringen. Daher standen nicht nur Werke von Beethoven, Brahms, Schumann, Liszt und Dvořák auf dem Programm, sondern beispielsweise kaum gespielte Stücke von Spohr, Gounod, Franck, Debussy, Fauré, Chausson, Elgar, Holst, Britten, Kodály, Sibelius, Nielsen, Skrjabin, Rachmaninow, Strawinsky, Strauss, Schreker und Zemlinsky; darunter auch Wiederentdeckungen in Vergessenheit geratener Werke - wie *Cantus Vitae* von Ernst von Dohnányi. Im Zentrum des Sommer-Universitätskonzerts 2004 stand sogar eine Uraufführung eines Werkes von Wim Dirriwachter, das er „*Bruno de Greeve und seinem Chor und Orchester*“ gewidmet hat, auf dem Programm. Jüngst wurden mit Werken von Finzi und von Dyson kontinentaleuropäische Erstaufführungen geboten.

Aufgrund der Programmausrichtung und wegen der gemeinsamen Auftritte von Chor und Orchester sind Universitätskonzerte durchaus eine Besonderheit in der Hamburger Musiklandschaft. Chor und Orchester der Universität Hamburg stehen Studierenden aller Fachbereiche offen, aber auch andere Musikinteressierte können als Sänger, Sängerinnen oder Instrumentalisten mitwirken. Jeweils zu Semesterbeginn werden neue Mitglieder aufgenommen.

Orchester der Universität Hamburg	
Violine I:	Damienne Cellier, Christian Afonso, Inna Fix, Borbála Gálos, Ina Hahn, Anna-Jelka Hertel, Cornelia Kafert, Karissa Lew, Johanna Müssig, Juliane Rieche, Inga Schapitz
Violine II:	Andrea Ehrenfeld, Timm Albes, Silja Bauer, Ulrike Eismann, Rabea Klein, Marietta König, Matthias Lampe, Jan-Mirko Lange, Stephan Müller, Anna-Maria Niestroj, Julia Rumpf, Regina Zorn
Viola:	Arnold Meyer, Katharina Flohr, Ariane Frenzel, Gwen Kaufmann, Andreas Tomczak, Sophie Umland
Violoncello:	Malte Scheuer, Katharina Deiß, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Julius Heile, Birte Jessen, Fridolin Roth, Miriam Vogt, Arnulf Wagner
Kontrabass:	Sönke Caruso, Annette Nordhoff, Jörg Sattelmacher, René Dase (a.G.)
Flöte:	Claudia Bolz, Stefanie Dehmel, Kerstin Kranz
Oboe:	Volker Bartsch, Joscha Thoma, Jochen Brenner
Klarinette:	Sue Ryall, Christiane Beer, Johanna Schürmann (a.G.)
Fagott:	Ulrike Mootz, Christin Manske, Sophie Nietfeld
Horn:	Uwe Heine, Nick Bishop, Therasa Freitag, Hartmut Jablonski (a.G.)
Trompete:	Carsten Petersen, Volker Wallrabenstein, Yasmin Civasoglu (a. G.)
Posaune:	Holger Kurz, Marnie Bastian, Jann Hansen
Tube:	Clinton Webb
Harfe:	Elena Lavrentef (a.G.)
Pauke:	Johann Seuthe

## /// Chor der Universität Hamburg ///

Sopran:	Dorothea Banse, Nienke Berger, Christine Bischoff, Antje de Boer, Julia Brilling, Sophia Brucker, Sabine Eismann, Johanna Engelbrecht, Gisela Ewe, Sarah Fehrs, Anna-Lena Geerds, Josine Greenblatt, Martina Griebenow, Tanja Guizetti, Christina Hannemann, Anja Heinke, Johanna Hermanussen, Claudia Hillebrecht, Jennifer Höck, Michaela Hoffmann, Tonia Joppien, Geesche Kieckbusch, Catherine Kleist, Susann Klotzsche, Johanna Koch, Linda Koller, Jennifer Krauß, Lilith Kröger, Daniela Kuhrts, Ruth Lichtenberg, Susanne Maresch, Esther Nahrgang, Kirsten Nath, Andrea Neusius, Claudia Oelrich, Annika Pape, Wiebke Preuß, Sabrina Prothmann, Sünje Prühlen, Ursula Riedel, Cristiane Rudo, Martina Rühmann, Martina Schacht, Lisa Schäfer, Nathalie Seror, Anke Stellenhofsky, Birgit Troge, Sonja Veelken, Sigrid de Villafrade, Ulrike Wisch, MingChu Yu
Alt:	Martina Arndt, Christina Bajer, Annika Basedow, Mirijam Beier, Susanne Bremer, Meike Bruns, Petra Dippold, Frauke Dünnhaupt, Sirin Esinsel, Sibylle Hallik, Hannelore Hanert, Anja Heidemann, Lisa Helm, Gisela Jaekel, Johanna Kölzer, Sara Krause, Astrid Krieger, Charlotte Kummetz, Julia Letz, Stella Müller, Claudia Neubert, Sally Ollech, Lotte Palm, Elfi Pec, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Renana Schinker, Claudia Schmiedeberg, Claudia Schomburg, Anne Schramm, Stephanie Schulz, Christiane Schumacher, Bettina Schwender, Uta Sewering, Filia Simandjuntak, Kalin von St. Vith, Elga Straube, Elisabeth Thomann, Alexandra Voitel, Katinka Walter, Anna Zickert
Tenor:	Tobias Bredenhöller, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Peter Jensen, Timo Klemm, Ralf Kohler, Roland Kröger, Thilo Krüger, Jan Lubitz, Florian Luckhardt, Hans-Christoph Matthies, Benjamin Pawlowsky, Frank Schüler, Michael Schumacher, Sven Hendrik Tholen
Bass:	Florian Biermann, Roland Blanke, Jan Bluhm, Nikolaus Böttcher, Thomas Breckwoldt, Martin Fette, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Nils Gerken, Conrad Grau, Rainer Hödtke, Michael Kannebley, Ulf-Martin Keller, Janne Andreas Kieselbach, Thade Klinzing, Stefan Köster, Casey Mongoven, Alvaro Roldan, Flemming Roll, Michael Shaw, Peter van Steenacker, Jan Storch, Ilja Thomas, Christian Vettin, Benjamin Weiss

Redaktion und Gestaltung des Programmheftes: Wiebke Preuß