



Universität Hamburg

chor und
orchester
universität
hamburg

konzert am sonntag, dem 2. Juli 2006
laeiszhalle, großer saal, 20 uhr

universitäts

Frühlingsbegräbnis
Alexander Zemlinsky

Der Sturm
Erich Wolfgang Korngold

Im Frühling
Karl Goldmark

From the
Bavarian Highlands
Edward Elgar

chor und orchester
universität hamburg
leitung bruno de greeve

Programmheft

Internetversion



Programmfolge



Karl Goldmark (1830–1915)
Im Frühling op. 36 (1888)

Alexander Zemlinsky (1871–1942)
Frühlingsbegräbnis (1896, rev. 1903)
Text nach Paul Heyse

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)
Der Sturm (1913)
Text nach Heinrich Heine

✿ Pause ✿

Edward Elgar (1857–1934)
From the Bavarian Highlands (1895)

Texte von C. Alice Elgar
I. The Dance
II. False Love
III. Lullaby
IV. Aspiration
V. On the Alm
VI. The Marksmen

joachim gebhardt, bass-bariton
chor und orchester der universität hamburg

leitung: bruno de greeve



Frühling, Sturm, Sang und Tanz



zum Programm am 2. Juli 2006

von Bruno de Greeve

Nach einem langen kalten Winter war die spürbare Erwärmung Anlass und Anregung, ein fröhlicheres Programm zu gestalten, in dem Frühling und Sommer ihren Platz haben und ungestört ihre Wirkung entfalten sollten. Außerdem wollten wir nach dem Winterkonzert mit zwei lateinischen Werken von französischen Komponisten auch mal wieder Kompositionen aus dem eigenen deutschen Sprachraum vorführen. Beide Vorhaben sind gelungen und bringen jetzt im Konzert drei Komponisten zusammen, die vor allem mit ihren Opern schon zu Lebzeiten bekannt waren, später jedoch in Vergessenheit geraten sind.

Karl Goldmark (1830 - 1915): In Ungarn geboren, hatte er als Kind kaum Unterricht, lernte als Autodidakt später Geige und Klavier. In Wien spielte er in Theaterorchestern und war Chorleiter und Musikkritiker. Mit seiner Oper „*Die Königin von Saba*“ erlebte er dann seinen Durchbruch.

Seine **Ouverture Im Frühling** ist eine sehr lebendige energische Komposition, worin sich der Geist von Mendelssohn spüren lässt, die Orchesterbehandlung dagegen der von Brahms und Wagner gleicht, stilistisch aber nicht so leicht einzuordnen ist.

Alexander Zemlinsky (1871 - 1942): Österreicher, Freund (und Schwager) des drei Jahre jüngeren Arnold Schönberg, wurde schon früh von Brahms geschätzt; er war Kapellmeister in Wien. Nachdem er von 1911 bis 1927 in Prag als Operndirigent tätig war und danach in Berlin, emigrierte er 1938 in die Vereinigten Staaten, wo er 1942 starb.

Das **Frühlingsbegräbnis** von Zemlinsky ist vor einigen Jahren auf CD aufgenommen worden und hat mir beim ersten Hören sehr gut gefallen: „*dem Andenken Brahms' gewidmet*“ lautet die Überschrift. Diese Widmung wird sofort in der Benutzung eines Motivs aus dessen „*Deutschem Requiem*“ hörbar; herrliche Chorlinien, meisterhafte Orchestrierung und eine gelungene Formbeherrschung blieben mir in Erinnerung.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957): In Brünn (heute Brno) geboren, in Wien aufgewachsen als Kind eines Musikkritikers, bekam er bereits als Zehnjähriger Musikunterricht von Zemlinsky! Schon bald hatte er mit seinen Opern große Erfolge. In den dreißiger Jahren wurde er von Warner Brothers nach Hollywood eingeladen, dort hat er mit großem Erfolg Filmmusik geschrieben. Wegen der Kriegswirren konnte er nicht nach Österreich zurückkehren; 1943 erhielt er die amerikanische Staatsbürgerschaft. 1957 ist er in seiner neuen Heimat gestorben.

Der Sturm ist das Werk eines 16-Jährigen, dessen vorangehende Kompositionen aber bereits weithin Beachtung gefunden hatten. Das kurze Werk ist eine malerische Skizze voll von jugendlichem Übermut: Sturm bewegt zum Tanz, eine wilde und lustige Nacht, hohe weiße Wasserwellen, ein tiefer schwarzer Abgrund; dann bricht der Wolkenhimmel auf und es bleiben die ewigen Sterne ... eine ungemein virtuose Leistung.

Schließlich passt ein Werk von **Edward Elgar (1857-1934)**, das wir vor vielen Jahren schon einmal aufgeführt haben, ganz schön in dieses Programm: die Lieder und Tänze **From the Bavarian Highlands**.

Auf einem Sommerurlaub in Bayern entstand die Idee, Lieder und Tänze im bayerischen Stil zu komponieren. Alice Elgar schrieb die Verse, die Edward Elgar dann vertonte. Also wird auch noch englisch gesungen, aber durch deutsches Liedgut inspiriert! Eine lockere, heitere Reihe von Melodien, die bestimmt viel Spaß machen wird.

Insgesamt ist ein Programm entstanden mit vielen Kontrasten: eine hochromantische sinfonische Ouverture mit „Feuerwerk“, eine lyrische Trauerhymne, ein brausendes „Seegemälde“ und eine bunte lustige Tanzsuite - von allem und für jeden etwas!



Karl Goldmark (1830 – 1915)



von Regina Zorn (Orchester)

Als 1889 die Konzert-Ouvertüre „*Im Frühling*“ in Wien ihre Uraufführung erfuhr, gehörte der Aufsteiger Karl Goldmark - neben Johannes Brahms, Johann Strauß, dem renommierten Kritiker Eduard Hanslick und anderen - längst zum musikalischen Establishment Wiens.

Mit Blick auf das Konzert fragte Hanslick: „*Wird Goldmark, der gewaltige Dissonanzenkönig, es über sich gewinnen, dem Mai zuliebe seine schneidenden Akkorde zu verabschieden?*“

Dissonanzenfrei, farbenprächtig und im Stile Mendelssohns vermochte Goldmark des Frühlings Erwachen, die Vogelstimmen, Finkenschlag und Lerchentriller und alles, was der Frühling Herrliches bringt, zu schildern und in trefflicher Instrumentation umzusetzen. Nur für kurze Zeit herrscht ein Frühlingsgewitter, bei dem alles drunter und drüber geht, doch stets hielt er die Grenzen des ästhetisch Schönen ein.

Nach der Premiere sah Hanslick eine Orientierung an Wagners Musiksprache im selben Werk: „*Wagnersche Harmonien, anfangs schüchtern und vereinzelt, stürzen später als wilde Jagd von den Bergesgipfeln hernieder: synkopische chromatische Sextakkorde der Geigen und Holzbläser, gegen welche Bässe und Posaunen eine schauerliche Prozession von aufsteigenden verminderten Septimakkorden ins Feld führen.*“ Er fand: „*Das ist nicht das obligate Frühlingsgewitter, auf das man gerechnet hatte; eher eine kleine Vorprobe des Weltunterganges, wobei Flüsse, Wälder, Gebirge durcheinanderpurzeln und alles Eingeweide des Erdballes zu platzen droht.*“

Derart spannungsvolle Erwartung und Aufmerksamkeit wurde jeder neuen Komposition Goldmarks zuteil. Er war in der glücklichen Lage, schon zu Lebzeiten den Höhepunkt seines Ruhmes zu erfahren. 1915 starb er 84-jährig als der unbestritten populärste österreichische Komponist seiner Zeit.

Bis in die 1930er Jahre hinein gehörten seine Werke in Budapest und Wien zum ständigen Repertoire. Er hatte die Ehrenmitgliedschaft der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* inne sowie gemeinsam mit Richard Strauss die Ehrenmitgliedschaft der *Accademia di Santa Cecilia* in Rom. Er war Ehrendoktor der Budapester Universität und wurde von dem Brahms-Biografen Max Kalbeck eine „*europäische Zelebrität*“ genannt.

Bis dahin war es jedoch ein beschwerlicher Weg, denn weder Wohlstand und gesellschaftliche Anerkennung noch eine musikalische Laufbahn wurden Goldmark in die Wiege gelegt.

Als 18. von über 20 Kindern einer armen jüdischen Familie (nur zwölf überlebten das Säuglingsalter) wurde er am 18. Mai 1830 in Keszthely (heute Ungarn) am Plattensee geboren. 1834 zog die Familie nach Deutschkreutz (im Burgenland, heute Österreich), wo er bis etwa 1844 eine materiell karge, aber doch glückliche Kindheit verbrachte. Sein Vater, ein jüdischer Einwanderer aus Westgalizien, war Kantor und Notar der jüdischen Gemeinde.

Für die deutsche Bevölkerung gab es in dem kleinen Dorf keine Schule, den ersten Unterricht erhielt Goldmark zwölfjährig von seinem Schwager. Es zeugt von Willensstärke und Wissensdurst, dass er sich eine spätere profunde Bildung meist autodidaktisch aneignete. In seinem ärmlichen Heimatort waren Sinn und Streben der Menschen allein auf die Erfüllung elementarer materieller Lebensbedürfnisse gerichtet; für Kunst und Poesie blieb kein Raum, und deutsche Literatur galt als Sünde.

Mit elf Jahren erhielt Goldmark ersten Violinenunterricht bei einem Chorsänger seines Heimatortes. Als einmal von Ferne die sanften Harmonien einer Kirchenorgel zu ihm herüber getragen wurden, war er so ergriffen, dass er beschloss, die Musik fortan zu seinem Lebensinhalt zu machen. Es gelang ihm, seinen Vater dafür zu gewinnen, ihm Geigenunterricht an der Musikschule von Ödenburg zu ermöglichen.

Schon nach zwei Jahren fleißigen Übens setzte er 1844 - erst vierzehnjährig - seine Studien in Wien bei Leopold Jansa fort. Dort wohnte er bei seinem älteren Bruder Josef, einem angehenden Doktor der Medizin. Durch ihn verkehrte er in akademischen Kreisen, lernte (dessen Deutsch bis dahin das Westjiddische war) reines Deutsch zu sprechen und bekam als erstes Buch Knigges „*Über den*

„Umgang mit Menschen“ in die Hand. Aber schon nach achtzehn Monaten konnte der Vater das Geld für die Geigenstunden nicht länger aufbringen, und der Unterricht ging zu Ende. Auch bei seinem Bruder konnte er nicht mehr wohnen. Es folgte eine traurige, viele Jahre dauernde Zeit des Hungerns.

Zunächst schulte sich Karl Goldmark intensiv autodidaktisch weiter. Er übte und komponierte drauflos, ohne irgendwelche Kenntnisse in Harmonielehre oder Kontrapunkt. Doch nach einem Jahr sah sein Bruder Josef, der ihn finanziell unterstützte, keine Zukunft mehr in einer Karriere als Geigenvirtuose. Er verlangte von Karl, sich aus Büchern das notwendige Wissen anzueignen, um die Prüfung der vierten Normalklasse abzulegen und am Wiener Technikum aufgenommen zu werden. Andernfalls wollte Josef die Zahlungen einstellen.

Karl gelang die Prüfung - allein autodidaktisch. Ab 1847 studierte er am Technikum. Gleichzeitig erreichte er auch die Aufnahme am Konservatorium und lernte Harmonien und Geige bei Prof. Joseph Böhm, der sich in den ersten fünf Monaten allein darauf beschränkte, Goldmarks Körperhaltung beim Spielen zu korrigieren.

Bereits Anfang 1848 waren es die Revolution, die beinahe ganz Europa erfasste, sowie der Krieg zwischen Österreich und Ungarn, welche Goldmarks Studien erneut unterbrachen. Er war in die Auseinandersetzungen involviert, und nach seiner Rückkehr blieb das Konservatorium der Unruhen wegen zunächst geschlossen. Außerdem fürchtete er Schwierigkeiten seines Namens wegen, denn sein Bruder Josef war während der Revolution politisch aktiv, nun geächtet und auf der Flucht nach Amerika.

So war Goldmark ganz auf sich allein gestellt. Er trat dem Theaterorchester in Ödenburg bei, spielte dort und in Budapest bei verschiedenen Engagements im Orchester, als Solist und - der Not gehorchend - auch als Stehgeiger bis vier Uhr früh auf Bällen. Von 1851 an blieb er für sieben Jahre im Orchester des Wiener *Carltheaters* und spielte Abend für Abend vor der Bühne, ohne einen einzigen freien Tag. Aus Armut ernährte er sich im Winter von Kartoffeln, im Sommer von Quark und Gurken. Schließlich musste er vollkommen entkräftet, mit blutroten Augen und geschwollenen Drüsen im Hospital behandelt werden, wo man ihm zu ausgewogener Ernährung und kalten Bädern riet. Nur Letzteres ließ sich realisieren.

Trotz aller Entbehrungen empfand Goldmark jene Zeit der Orchestermusik als wertvoll: Er sammelte praktische Erfahrungen bei der Orchestration, und weil er das Theater in all seinen Facetten kennengelernt hatte, konnte er sich jene Lehren aneignen, die ihn später befähigten, Opern zu schreiben und auch selbst zu inszenieren.

Als er an seinem 27. Geburtstag bestürzt feststellte, noch nichts für seine Unsterblichkeit getan zu haben, beschloss Goldmark, ein Konzert mit eigenen Werken zu geben. Unter unentgeltlicher Mitwirkung seiner Kollegen vom *Carltheater* debütierte er im März 1858 mit einem Klavier-Quartett, einer Ouvertüre, zwei Liedern und einem Psalm. Die Kritik der *Wiener Zeitung* war ernüchternd:

„Ein Versuch, wenn er nur nicht in ganz unberechtigter Form auftritt, mag jedem gestattet sein, dass aber auf dem Gebiet der musikalischen Produktion in der Gegenwart nur wenig Lorbeeren mehr zu gewinnen sind, wird sich wohl auch Herr Goldmark nicht verhehlen. Die Hauptsache bleibt immer, sich vor äußerlichem Wollen möglichst zu hüten, und davor sei auch Herr Goldmark freundlich gewarnt. Sonst trauen wir ihm gerne zu, dass ihm in guter Stunde noch manches gelingen wird.“

Diese wenig erbauliche Erfahrung veranlasste Goldmark, die Theaterzeit zu beenden, denn frustriert sah er in ihr den „Sumpf der elenden Possenmusik“, der seinen „Stil verflacht“ habe. Zutiefst bedauerte er, die Qualitäten seiner Jugend allein deswegen nicht zum Komponieren genutzt zu haben, weil er in Unkenntnis der gesamten musikalischen Literatur aufwuchs und keinen adäquaten Unterricht erhielt. Konsequenterweise zog er 1858 nach Budapest, um dort eineinhalb Jahre lang anhand von Büchern und klassischen Partituren autodidaktisch Kontrapunkt, Fuge und Instrumentation im Studium zu vertiefen. Die disziplinierte Kopfarbeit und Schulung melodischer Empfindung gefielen ihm so gut, dass er sie bis ins hohe Alter beibehielt.

1860 kehrte er endgültig nach Wien zurück, lebte die nächsten fünfzehn Jahre lang von Klavierunterricht (ebenfalls eine autodidaktisch erworbene Fähigkeit) und konnte zugleich langsam

als Komponist im Wiener Musikleben Fuß fassen. Er betätigte sich auch als Musikschriftsteller und setzte sich gleichermaßen für die Werke Wagners und Brahms' ein.

Ein erster größerer Erfolg gelang ihm 1865 mit der Ouvertüre „*Sakuntala*“, die seinen Namen in weiten Kreisen bekannt machte.

Zehn Jahre später, im März 1875, erlebte Goldmark endgültig seinen Durchbruch, als die Oper „*Die Königin von Saba*“ uraufgeführt wurde. Diese Oper erzielte einen derart überwältigenden Erfolg, dass sie Goldmark über Nacht berühmt machte. Mit ihren schwermütigen, glutvollen Melodien, exotisch-orientalischen und synagogenähnlichen Klängen versetzt sie den Hörer in eine ferne Welt. Schon im folgenden Jahr wurde sie in ungarischer Sprache in Budapest aufgeführt, und kurz darauf folgte die zweite deutschsprachige Inszenierung in Hamburg, die mehr als hundert ausverkaufte Aufführungen zählte.

Von nun an war das Leben Goldmarks eine Kette ruhmreicher Erfolge, denn seine Werke fanden durchweg große Anerkennung.

Dennoch brachte Goldmark in seinem fünfzigjährigen Schaffen nur gut fünfzig Werke hervor. Stets schrieb er bedächtig und gewissenhaft. Allein an der „*Königin von Saba*“ arbeitete er über zehn Jahre. Seine Art zu komponieren entsprach nicht einem impulsiven Ideenfluss, sondern war akribische und systematische Feinarbeit. Wahrscheinlich hat manche Stelle der so viel überdachten Stücke an ursprünglicher Frische und Authentizität verloren, hätte andernfalls unmittelbarer aus dem Herzen des Komponisten zum Hörer gesprochen und intensiver auf ihn gewirkt. So dagegen liegt ihre Stärke in einer durchgehenden musiklogischen Notwendigkeit, ohne eine einzige leere Note, ohne unnötige Weitschweifigkeit.

Dies gilt für die Oper ebenso wie für Kammermusik, Lied oder Sinfonie, mit denen Goldmark gleichermaßen brillierte. Für die unterschiedlichsten Themen traf er jeweils den richtigen Ton. Jedoch wird häufig deutlich, dass er dazu vorangegangene Ideen (insbesondere Wagners, Mendelssohns und Meyerbeers) zusammensuchte, ohne selbst schöpferisch tätig zu werden. Eine klare eigene stilistische Linie ist daher kaum zu erkennen. Insbesondere bei seinen Liedern kann man sich des Eindrucks sorgfältiger Kopfarbeit nicht erwehren, und schon manchem Zeitgenossen schienen viele seiner Werke lediglich interessant.

Goldmark wusste stets Maß und Mitte einzuhalten. Die Kämpfe seiner Gefühle und Töne wurden verhüllt durch die Einfachheit, Ruhe und Selbstbeherrschung seiner Erscheinung. Er war eine ernste Person, der nicht leicht ein Lächeln abzugewinnen war, und dies drückt sich auch in all seinen Arbeiten aus.

Nach dem Erfolg der „*Königin von Saba*“ ließen auch die Nörgler nicht lange auf sich warten. Sie bemühten sich darzutun, der Jude Goldmark könne keinen andern als eben nur einen jüdischen Stoff vertonen. Goldmark selbst widerlegte dies elf Jahre später mit seiner zweiten Oper „*Merlin*“, in der er die Artussage behandelt.

Tatsächlich ging es ihm keineswegs darum, jüdisch inspirierte Musik zu machen. Das jüdische sowie das viel deutlichere ungarische Element sind nicht mehr als eine Nebenstimme in seinem Schaffen. Und Lexikonartikel kommen sogar ganz ohne Erwähnung seiner jüdischen Herkunft aus.

Diese Herkunft hat Goldmark übrigens Zeit seines Lebens verleugnet, und selbst in seiner Autobiografie verwendet er das Wort „jüdisch“ in keinem Zusammenhang. Umso beachtlicher ist es, dass die Budapester Juden bis heute sehr stolz auf ihn sind: Der Chor der größten Synagoge in der Dohnányi-Straße trägt seinen Namen. Dagegen sprachen ihm ungarische Blätter die Heimatrechte ab, denn er verstand die Sprache des Landes nicht und hatte zu lange in Wien gelebt. Er selbst empfand sich als Österreicher, weil hier sein Lebensmittelpunkt lag und weil all seine Bildung und sein Wissen aus deutschsprachigen Quellen stammte.

Karl Goldmark starb am 2. Januar 1915 in Wien und liegt beigesetzt auf dem dortigen Zentralfriedhof neben anderen verdienten Komponisten.

Obwohl man zu seinen Lebzeiten geradezu von einem „Goldmark-Kultus“ sprach, sind seine Werke seit den 1930er Jahren weitgehend aus den Konzert- und Opernhäusern verschwunden. Seine hauptsächlich lokale Popularität konnte den damaligen Antisemitismus sowie den Untergang der Donaumonarchie nicht überdauern.



Alexander von Zemlinsky (1871 – 1942)



von Johanna Weber (Chor)

Stationen seines Lebens

Alexander von Zemlinsky (Zemlinszky) wurde am 14. Oktober 1871 in Wien geboren; er wuchs in der jüdisch geprägten Leopoldstadt auf. Bereits mit dreizehn Jahren trat er zum Kompositions- und Klavierstudium in das Konservatorium der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* ein und galt bald als eines der hoffnungsvollsten musikalischen Talente der Stadt. Seine Oper „Sarema“ (1897), seine zweite Symphonie (B-Dur, ebenfalls 1897 komponiert) und Lieder von ihm wurden preisgekrönt. Johannes Brahms - er vermittelte ihm den ersten Verleger (Simrock) - und später Gustav Mahler gehörten zu seinen Förderern.

1896 begann die Freundschaft mit Arnold Schönberg, den er zunächst unterrichtete, dem er ab 1901 auch als Schwager verbunden war. Schönberg äußerte später einmal, dass er Zemlinsky sein ganzes Wissen um die technischen Probleme des Komponierens verdanke.

Gustav Mahler führte 1900 an der *Wiener Hofoper* mit Erfolg eine Oper von Zemlinsky auf. Kurz darauf konnte Zemlinsky in Wien sein erstes festes Engagement als Dirigent am *Carltheater* (der führenden Operettenbühne) antreten; dort studierte er in drei Spielzeiten insgesamt 16 Operetten ein. Zwar sammelte er reiche Erfahrungen, doch künstlerisch blieb die Zeit unbefriedigend: „*Alles wär' schön auf der Welt - wenn's keine Operetten gäbe*“, soll er geseufzt haben. Danach ging er für eine Spielzeit an das *Theater an der Wien*.

1904 wechselte er an die neu gegründete *Volksoper*. 1907 folgte er einem Ruf Mahlers an die *Wiener Hofoper*; wegen Unstimmigkeiten mit dessen Nachfolger kehrte er jedoch an die *Volksoper* zurück.

1911 wurde er Opernleiter des *Deutschen Landestheaters* in Prag und leitete dort seit 1920 auch die *Deutsche Musikakademie*. In seiner Prager Zeit leistete Zemlinsky Außerordentliches. Igor Strawinsky wird mit den Worten zitiert: „*Wenn Sie einen schönen ‚Don Giovanni‘ hören wollen, müssen Sie zu Zemlinsky nach Prag gehen.*“ Insgesamt verschaffte er mit seiner Programmgestaltung und herausragenden Uraufführungen der Musik Mahlers, Schönbergs, Bartóks, Dukas', Schrekers, Bergs, Weberns, Korngolds, Busonis, Janáceks, Milhauds und Kreneks über die Grenzen Prags hinaus Geltung.

Trotz des enormen Arbeitspensums Zemlinskys entstanden in Prag einige seiner bedeutendsten Kompositionen (2. und 3. Streichquartett, die Musik zu Shakespeares Drama „*Cymbeline*“, die „*Lyrische Sinfonie*“, zwei Einakter nach Oscar Wilde: „*Eine florentinische Tragödie*“ und „*Der Zwerg*“).

Doch ihn selbst stellte seine Stellung nicht zufrieden. 1927 ging er an die Berliner *Krolloper*; nach deren Schließung übernahm er Gastdirigate an der *Staatsoper Unter den Linden* und Lehrtätigkeiten in Partiturspiel und Chorleitung an der Musikhochschule. An seine Erfolge in Prag konnte er nicht anschließen, nicht zuletzt, weil der Zeitgeschmack sich geändert hatte. In der Folge machte die Machtergreifung der Nationalsozialisten Zemlinsky, der jüdischer Abstammung war, eine Berufsausübung unmöglich.

1933 kehrte er nach Wien zurück. Zwar konnte er als Dirigent nicht mehr Fuß fassen, doch in Wien entstand ein vielfältiges Spätwerk, das wie in einer Rückschau an früher komponierte Gattungen anknüpft: Es entstanden u. a. die „*Sinfonietta*“ (1934), das 4. Streichquartett (1935), der „*13. Psalm*“ für Chor und Orchester (1936) und die Oper „*Der König Kandaules*“ (1935-38) Die Partiturskizze entstand zwischen Juni 1935 und Dezember 1936. Die Arbeit an der Instrumentation ging aufgrund der lähmenden politischen Situation kaum voran.

Nach dem „Anschluss“ Österreichs an Deutschland war an eine ungestörte Arbeit in Wien nicht mehr zu denken. Zemlinsky fiel es unendlich schwer, seine Heimat zu verlassen, doch 1938 emigrierte er schließlich mit Frau und Tochter in die USA, mit der Oper „*König Kandaules*“ in seinem persönlichen Gepäck, deren Orchesterpartitur erst zu gut einem Drittel fertig war.

Zemlinsky gelang es nicht - auch aufgrund seiner angegriffenen Gesundheit -, sich in seinen neuen Lebensverhältnissen zurechtzufinden; er erlitt schwere Schlaganfälle und erlag verbittert und vereinsamt am 15. März 1942 in Larchmont, New York, seinen Leiden.

Würdigung seines Schaffens

Zemlinsky war ein vielseitiger Musiker mit außergewöhnlichen Qualitäten. Er war früh ein erfolgreicher Lehrer; außer Schönberg waren auch Alma (Schindler) Mahler und E. W. Korngold seine Schüler. Sein kompositorisches Schaffen umfasst nahezu sämtliche Werksgattungen, darunter acht Opern und andere Werke für die Bühne, zwei Sinfonien, vier Streichquartette und zahlreiche Kunstlieder.

Nach Frühwerken im Stile der Brahms-Schule hat sich Zemlinsky zunächst an den Stil Wagners angelehnt. Dann orientierte er sich an spätromantischen Kompositionen, etwa an dem Stil von Richard Strauss und Gustav Mahler, deren Tonsprache Zemlinsky jedoch zu einem eigenen Stil weiter entwickelte. Mit seiner Abkehr von traditionellen harmonischen Strukturen kann Zemlinsky als ein Wegbereiter der Zweiten Wiener Schule Arnold Schönbergs gelten.

Während aber Schönberg und seine Schüler den Schritt in die Atonalität wagten und schließlich zur Zwölftonmusik übergingen, schreckte Zemlinsky davor zurück. Sein zentrales Thema, auch im musikalischen Bereich, war zeitlebens das Spannungsverhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Individuellen; seine Werke verraten das Verlangen, einen zeitgemäßen, der Zeit angemessenen musikalischen Stil zu kreieren, zugleich aber einen eigenen Ausdruck (auch für seine persönliche Isolation) zu finden. Die Tonalität schien ihm dabei das geeignetere Medium zu sein (Patricia Ann Myers, *The New Grove* 20), und besonders seine Lieder geben ihm Recht; Christoph Becker zufolge könne man „bemerken, dass seine Musik dort zu glühen beginnt, wo der Komponist unmittelbar aus seinem Leben zu erzählen scheint“. Das Festhalten an der spätromantischen Tradition bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit den Umbrüchen der Moderne trägt sicher zum Reiz der Werke Zemlinskys bei, zumal er über eine ausgefeilte Kompositionstechnik und ein feines Gespür für Instrumentierung verfügte.

Doch jahrzehntelang war Zemlinsky nahezu vergessen. Erst in den achtziger Jahren wurde er allmählich wiederentdeckt. Mit einer Reihe von Uraufführungen und Neueinspielungen wurde eine Zemlinsky-Renaissance in Gang gesetzt, die bis in die jüngste Zeit mit überraschenden Entdeckungen aufwarten konnte: 1990 gelang es der Witwe Zemlinskys, den Dirigenten, Musikforscher und Autor Antony Beaumont dafür zu gewinnen, das vollständige Particell von „König Kandaules“ zu rekonstruieren. Im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper brachte er 1992-95 die Instrumentation von Zemlinskys letzter Oper zum Abschluss. Am 6.10.1996 wurde Zemlinskys letzte Oper in Hamburg mit überwältigendem Erfolg uraufgeführt. Zudem kamen 1998 nach über 100 Jahren zwei Kammermusikwerke Zemlinskys zu ihrer Erstaufführung (Markus Vanhoefer, *Encarta* 2002).

Damit scheint sich zu bewahrheiten, was Schönberg 1949 äußerte: „Ich habe immer fest daran geglaubt, dass er ein großer Komponist war, und ich glaube noch immer daran. Möglicherweise wird seine Zeit früher kommen, als man denkt.“

Frühlingsbegräbnis (1896, rev. 1903)

In der folgenden Beschreibung dieses Werkes soll Antony Beaumont auszugsweise selbst zu Wort kommen, denn er vollendete nicht nur Zemlinskys letzte Oper. Beaumont verfasste eine umfangreiche Biografie Zemlinskys (2000, in deutscher Übersetzung 2005) und gab zahlreiche Werke aus dessen Nachlass heraus, so auch das „Frühlingsbegräbnis“ (Text nach Paul Heyse). Über dieses Werk ist im Internet nachzulesen:

„Zemlinsky begann die Arbeit am ‚Frühlingsbegräbnis‘ für Sopran, Bariton, Chor und Orchester auf ein Gedicht von Paul Heyse im April 1896... Die erste ‚kleine‘ Version, die er etwa von April bis Juli 1896 komponiert hatte, orchestrierte er im folgenden Jahr... Er widmete das Werk dem Gedenken an Brahms [der im April 1897 verstorben war; J. W.]. Etwa fünf Jahre später überarbeitete Zemlinsky die Komposition im Auftrag des Süddeutschen Musikverlags in Straßburg noch einmal und erweiterte die Orchesterbesetzung auf dreifache Holzbläser und zwei Harfen.

Heyse ist insbesondere wegen seiner Übersetzungen und Paraphrasen in bester Erinnerung - etwa wegen der durch Hugo Wolf unsterblich gewordenen Reime des ‚Italienischen Liederbuchs‘. Das ‚Frühlingsbegräbnis‘ - ein originales Werk - gehört nicht zu seinen Meisterwerken (Heyse ließ es in seinen gesammelten Werken unerwähnt). Es erzählt eine

allegorische Geschichte: Ein Leichenzug von Tieren und Elfen bringt den Frühling, dessen anmutiges Wesen von den ersten Sommersonnenstrahlen durchbohrt wurde - zur letzten Ruhestätte. Ein Specht hält eine Predigt und spricht von der Ewigkeit und von Wiedergeburt. Als sich das Begräbnis seinem Ende nähert, werden die trauernden Elfen von einem gewaltigen Gewittersturm davongetragen.

Zemlinsky unterlegte dem Text, was er nur konnte: ausdrucksvolle melodische Linien, prächtige Klangfarben, alles in eine durchkomponierte sinfonische Form gegossen (Begräbnismarsch, Scherzo-Walzer, Andante, Allegro-finale, Coda); er stülpte der unbalancierten Struktur des Textes den Anschein der Ordnung über. Das Hauptthema, ein doppeltes Motiv fallender Dreiklänge und steigender Quartsprünge, ist dem zweiten Satz aus dem ‚Deutschen Requiem‘ von Brahms verpflichtet, darüber hinaus ist aber weniger der Einfluss von Brahms als der von Wagner zu spüren. Durch das Einarbeiten eines kurzen Fugato in der Sturmszene bekennt er sich zugleich zu den Konventionen der Gesangsvereinstraditionen des 19. Jahrhunderts.

Das ‚Frühlingsbegräbnis‘ blieb, da man es wohl für offizielle Brahms-Gedächtniskonzerte als nicht passend erachtete, bis zum Februar 1900 ungehört. Dann aber, im Rahmen eines Konzerts der Gesellschaft der Musikfreunde in der berühmten Goldenen Halle des Musikvereins, wurde es stilvoll uraufgeführt. Zemlinsky leitete das Wiener Philharmonische Orchester und den dreihundert Stimmen starken Singverein. Eine Kritik in der Zeitschrift Neues Wiener Journal beklagte ‚einen Mangel an Melodie und Einheitlichkeit‘, musste aber widerwillig zugeben, dass ‚die Behandlung von Chor und Orchester genial und manchmal wahrhaft erstaunlich‘ gewesen sei. Die Öffentlichkeit und der größte Teil der Presse standen fest auf Zemlinskys Seite. Nur drei Wochen nach der triumphalen Premiere von ‚Es war einmal...‘ an der Hofoper markierte die Aufführung des ‚Frühlingsbegräbnis‘ - leider zu früh - den Zenit seiner Wiener Karriere.“

(Übersetzung aus dem Englischen: Johanna Weber)

Frühlingsbegräbnis

(Text nach Paul Heyse)

Langsam – Sehr ruhig (marschmäßig)

Horch! vom Hügel, welch' sanfter Klang Bariton-Solo

säuselt fern her durch die nächt'ge Stille?

Elfenscharen zieh'n den Wald entlang, Chor

die mit Klagegesang

ihren Freund, den toten Lenz bestatten.

Schöner Jüngling, wie lieblich er ruht Sopran-Solo, Chor

schlummerstill auf seiner Veilchenbahre.

Allzu schwer mit sommerlicher Wut Sopran-Solo, Chor

traf ihn Sonnenglut,

und ihm sank das Haupt, das morgenklare.

Blumen in der Hand, die er geliebt, Chor

kleine rote Fackeln leise schwingend,

zieh'n die Geister, die sein Tod betrübt,

sonst im Fluge geübt,

heute schrittweis, Totenlieder singend.

Bewegt, doch ruhig und nicht schnell

Stumm in Wehmut schaut der Mond herab, und es schluchzen alle Nachtigallen. Wo er oftmals seine Feste gab, senkt man ihn hinab, und die bleichen Silberflöre wallen.	Chor SSAA
	<i>Mäßig</i>
Und ein Specht klopft an den Föhrenstamm und beginnt, den Grabspruch ihm zu halten. „Stillt eure Tränen, tröstet euren Gram. Der stirbt wonnesam, der in blüh'nder Jugend darf erkalten.	Bariton-Solo Bewegter
Glaubet mir, der lang die Welt geseh'n: Den ihr heut' unter Blumen bettet,	Bariton-Solo Drängend
neu und ewig wird er aufersteh'n. Nimmer (mehr) kann vergeh'n, was die Welt aus Winterbanden rettet.“	Chor: „Ewig, wird er auferstehn.“
	<i>Mäßig</i>
Als so weihevoll der Alte sprach, lauter schluchzte da das Grabgesinde. Und die Elfenfürstin seufzt' ein „Ach“ ihrem Liebling nach, warf sie in die Gruft die goldne Binde.	Bariton-Solo --, Chor
	<i>Wie zu Anfang nach und nach belebend und steigend</i>
Horch! vom Hügel welch' ein wilder Klang? Finster Gewölk hat den Mond verschattet. Ein Gewitter zieht den Wald entlang, und zerstoben ist das Häuflein, das den Lenz bestattet.	Chor. Doppeltes Tempo Etwas bewegter Ruhiger – Langsam Sehr ruhig, mit großer Empfindung

Paul von Heyse

Paul Heyse (* 15. März 1830 in Berlin; † 2. April 1914 in München) war ein Kunschtchaffender, der ebenfalls in Vergessenheit geraten ist, obwohl er zu Lebzeiten einen außerordentlich großen Wirkungskreis besaß. Seinen Biografen Erich Petzet beeindruckte Heyse durch „die Umfassenheit seiner Produktion“, er sei „in jedem Sattel ein firmer Reiter“, der keine Provinz der Dichtkunst ausgelassen habe. Er galt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Lieblingsautor der Deutschen, pflegte vielfältige Beziehungen zu Künstlern seiner Zeit, hatte kulturpolitischen Einfluss. Er machte sich auch als Übersetzer spanischer, englischer und italienischer Literatur einen Namen. Heyse wurde als der letzte wirkliche „Dichturfürst“ der deutschen Literatur bezeichnet. Der Dramatiker Max Halbe berichtete über Heyses Villa in der Münchner Luisenstraße: „Der Vergleich mit Weimar und dem Haus am Frauenplan lag nahe ... Hier wie dort war es eine Hofhaltung im Kleinen. Viele Jahre, weit über ein Menschenalter hindurch, war man in München zu Heyse gepilgert wie vordem nach Weimar zu Goethe.“ (vgl. Wikipedia)

Heyse erfuhr überdies viele offizielle Ehrungen: Die Stadt München ernannte ihn anlässlich seines 80. Geburtstags zu ihrem Ehrenbürger. Der Prinzregent Luitpold verlieh ihm den persönlichen Adel, von dem er jedoch niemals Gebrauch macht. 1910 erhielt Heyse als erster deutscher Autor für ein belletristisches Werk den Literaturnobelpreis.



Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957)



von Lioba Klaas (Chor)

Erich Wolfgang Korngold ist am 29. Mai 1897 in Brünn, Österreich-Ungarn, geboren und wuchs in Wien als Sohn des jüdischen Musikkritikers Julius Korngold auf. In seiner Kindheit und Jugend wurde er europaweit als musikalisches Wunderkind gefeiert. Sein erster Lehrer war der Wiener Komponist Robert Fuchs. Als der neunjährige Korngold Gustav Mahler eine selbst komponierte Kantate vorführte, war dieser begeistert („*Ein Genie!*“) und empfahl ihn daraufhin Alexander von Zemlinsky. Als dessen Schüler machte er rasche kompositorische Fortschritte. Sein pantomimisches Ballett „*Der Schneemann*“, dessen Klavierfassung er elfjährig schuf und das Zemlinsky orchestrierte, wurde 1910 an der Wiener Hofoper uraufgeführt und erregte weithin Aufmerksamkeit. Mit dreizehn schrieb er Klaviersonaten; es folgten Schauspiel-Ouvertüren und Sinfonien.

Die Aufführungen seiner Jugendwerke erfolgten häufig durch prominente Musikpersönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts wie Bruno Walter, Artur Schnabel, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Felix Weingartner oder Richard Strauss. Beeindruckend ist, wie ausgereift Korngolds Stil damals schon war. Einflüsse von Strauss, Debussy und Puccini sind ebenso hörbar wie die Auseinandersetzung mit der musikalischen Avantgarde.

Korngolds Opernkompositionen hatten zu seiner Zeit großen Erfolg und ließen ihn - neben Richard Strauss - zum meistgespielten Opernkomponisten Österreichs und Deutschlands werden. 1916 wurden die Aufführungen der beiden Einakter „*Der Ring des Polykrates*“ und „*Violanta*“ mit Begeisterung in München aufgenommen. Sein wohl bedeutendster Erfolg war jedoch die Oper „*Die tote Stadt*“ (Uraufführung 1920 zugleich in Hamburg und Köln). Ihre Rolle als Hauptwerk in seinem Operschaffen ist unbestritten - sowohl im populären Urteil, für das Korngold schlechthin mit dieser Oper identifiziert wird, als auch im musikwissenschaftlichen. 1927 folgte „*Das Wunder der Heliane*“. Zwischen 1932 und 1937 schrieb Korngold die Oper „*Die Kathrin*“ (Uraufführung 1939 in Stockholm; erst 1950 in Wien österreichische Erstaufführung).

Im Jahr 1934 folgte Korngold der Einladung seines bereits emigrierten Freundes Max Reinhardt nach Hollywood, um für dessen Film „*A Midsummer Night's Dream*“ die Schauspielmusik zu arrangieren. So begann er seine zweite Karriere als Filmkomponist. Korngold perfektionierte die Gattung der sinfonischen Filmmusik für so populäre und erfolgreiche Filme wie „*Anthony Adverse*“ (1936) und „*The Adventures of Robin Hood*“ (1938), für die er jeweils mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Nach dem „Anschluss“ Österreichs an das „Großdeutsche Reich“ 1938 konnte er nicht mehr in seine Heimat zurückkehren und ließ sich endgültig in Hollywood nieder. Er beantragte Asyl und erhielt 1943 die amerikanische Staatsbürgerschaft. Insgesamt verfasste er zwischen 1935 und 1957 die Musik für 19 Filme, u. a. für „*The Sea Hawk*“ und „*The Sea Wolf*“.

Das Kriegsende war für Korngold der Anlass, sich wieder auf die klassische Musik zu konzentrieren (u. a. mit dem Violinkonzert op. 35, dem Cellokonzert und der „*Sinfonie in Fis*“). Zwar war sein Cellokonzert von 1946 noch für einen Film komponiert, aber gleichzeitig schon für seine Rückkehr in die Konzertsäle gedacht. Sein Versuch schlug jedoch fehl, und Korngold sah sich in seiner Wahlheimat wie in Europa gleichermaßen vergessen. Er starb am 29. November 1957 in Hollywood.

Erich Wolfgang Korngold ist in den letzten 15 Jahren regelrecht wieder entdeckt worden; fast kann man von einer Korngold-Renaissance sprechen. Seine Filmmusiken werden des Öfteren in Konzerten aufgeführt, und zwei seiner Werke, die Oper „*Die tote Stadt*“ und das Violinkonzert, haben sich sogar zu beliebten Repertoirestücken entwickelt.

Der Sturm (1913)

Das Stück „*Der Sturm*“ für gemischten Chor und Orchester entstand 1913, also als Korngold 16 Jahre alt war. Den Text für diese Komposition hat Korngold im Wesentlichen zwei Gedichten von Heinrich Heine entnommen: Es handelt sich um die ersten beiden Strophen eines Gedichtes aus dem Heimkehr-Zyklus von 1823/24 und die drei letzten Verse des Gedichtes „*Die Götter Griechenlands*“ aus dem zweiten Nordsee-Zyklus (1825/26). Zwar stammen beide Gedichte aus dem „*Buch der Lieder*“, sie greifen jedoch auf vollkommen unterschiedliche Motivkreise zurück.

Die Textauswahl Korngolds deutet darauf hin, dass er früh konkrete Vorstellungen von einer Vertonung des Sturm-Themas gehabt haben wird. Es muss daher nicht verwundern, dass der zu singende Text nur noch wenig mit dem Gehalt und der Eigenart der beiden Gedichte Heinrich Heines zu tun hat - zumal Korngold den letzten drei Versen eine selbst verfasste Zeile voranstellt („*Da teilten sich die Wolken plötzlich*“).

Doch Korngold ist mit seinem kleinen Werk eine kompositorisch grandiose Umsetzung gelungen: lebhaft, ja ungestüm, schnell vorüber, als hätte es der Sturm, den er musikalisch eindrücklich entfesselt, mit hinweggefegt.

Das erste kühne Motiv in diesem jugendlich-übermutigen Stück ist ein jäher Oktavsprung, der gefolgt wird von einer chromatisch absteigenden Terzenfigur. Ein zweites - in einem Tanzrhythmus und sofort polyphon geführt - folgt sogleich: der erste Choreinsatz („*Der Sturm spielt auf zum Tanze ...*“). Dies wird in eine breite Melodie verwandelt, eine Überleitung zur nächsten Strophe; von einem anderen Text unterlegt („*Ein lebendes Wassergebirge ...*“), wird die Musik wiederholt. Die dritte Strophe („*Da teilten sich die Wolken ...*“) beginnt - für Chorstimmen ohne Begleitung - mit einer Abwandlung der ersten chromatischen Figur (in parallelen Sexten). Das Aufklaren des Himmels („*Und siegreich traten hervor ...*“) wird durch einen Tonartwechsel nach D-Dur und durch die Verwendung von beiden Motiven - des zweiten Tanzmotivs als auch des ersten chromatischen - verdeutlicht, jetzt aber im Gewand einer Choralmelodie.

Der Sturm

Text nach Heinrich Heine

*Der Sturm spielt auf zum Tanze,
Er pfeift und saust und brüllt;
Heisa! wie springt das Schifflin!
Die Nacht ist lustig und wild.*

*Ein lebendes Wassergebirge
Bildet die tosende See;
Hier gähnt ein schwarzer Abgrund,
Dort türmt es sich weiß in die Höh.*

*Da teilten sich die Wolken plötzlich
Hochaufrauschte das Meer,
Und siegreich traten hervor
Die ewigen Sterne.*



Edward Elgar (1857 – 1934)



Wiebke Preuß (Chor)

Edward Elgar wurde am 2. Juni 1857 in England in dem Dorf Broadheath in der Nähe von Worcester geboren. Sein Vater besaß einen Musikalienhandel und arbeitete als Organist und Klavierstimmer. Edward wuchs zwar in einem musikalischen Umfeld auf, doch seinen Eltern war es nicht möglich, ihm eine Ausbildung zum Musiker zu finanzieren. Das hielt Edward jedoch nicht davon ab, die im Laden seines Vaters vorhandene Literatur zu studieren. Verschiedene Instrumente brachte er sich zunächst selbstständig bei. Erst im Alter von 20 Jahren nahm er Violinunterricht. Auch das Komponieren erlernte Elgar weitgehend autodidaktisch.

Doch bereits ab 1882 diente ihm die Musik als Erwerbsquelle. Zunächst arbeitete Elgar als Dirigent und Komponist für lokale Musikgesellschaften und gab Geigenunterricht. Seine erste Komposition wurde 1883 aufgeführt, 1885 übernahm er die Stelle seines Vaters als Organist an der katholischen Kirche von Broadheath.

Elgar hatte es nicht leicht, sich als Komponist zu etablieren: Der Sohn eines einfachen Ladenbesitzers galt Angehörigen „besserer“ Schichten im strikt hierarchisch gegliederten spätviktorianischen Großbritannien als Eindringling; Standesdünkel in Form von Vorurteilen und Ressentiments begegnete ihm auch in Musikerkreisen. Als Katholik im überwiegend protestantischen England war er zudem religiösen Vorbehalten ausgesetzt.

1889 jedoch heiratete er „aufwärts“: Mit seiner Schülerin Caroline Alice Roberts, der Tochter eines honorigen Generalmajors, schloss er die Ehe, und zwar gegen den Willen ihrer Familie - die Alices Partnerwahl als nicht standesgemäß, als „Katastrophe“ erachtete und sie daraufhin teilweise enterbte.

Seit dieser Zeit widmete sich Elgar - mit Alices emotionaler, aber auch tatkräftiger Unterstützung - überwiegend dem Komponieren. Durch Frühwerke wie die „*Froissart-Ouverture*“ (1890), den „*Imperial March*“ (1897) und die Kantaten „*King Olaf*“ (1896) und „*Caractus*“ (1898) wurde er allmählich über die regionalen Grenzen Worcestershires hinaus bekannt.

Seine „*Variations on an Original Theme (Enigma)*“ waren 1899 sein erster großer Erfolg. Im Jahr darauf fand dann in Birmingham die Uraufführung einer der größten sakralen Kompositionen Elgars, „*The Dream of Gerontius*“, statt. Infolge unzulänglicher Proben war die Aufführung zunächst ein katastrophaler Misserfolg, kam aber bald darauf zu internationalem Ruhm. Richard Strauss, der 1902 in Düsseldorf eine Aufführung des Werkes hörte, würdigte Elgar als den ersten wirklich progressiven englischen Komponisten - er setzte sich in der Folge sehr für Elgar ein. Von 1907-1911 entstanden unter anderem zwei Symphonien und ein Violinkonzert. 1913 wurde „*Falstaff*“ uraufgeführt, eine sinfonische Dichtung, die Elgar als eines seiner besten Werke ansah.

Der Erste Weltkrieg deprimierte Elgar zutiefst, zudem bedrückten ihn finanzielle Not und private Sorgen; es entstanden kaum große Werke. Erst nach Kriegsende komponierte er drei kammermusikalische Werke: die „*Violinsonate e-Moll*“, das „*Streichquartett e-Moll*“ und das „*Klavierquintett a-Moll*“ und schließlich das berühmte Cellokonzert, das ein Werk des Abschieds, ein vorweggenommenes Requiem werden sollte. Als Elgar das Cellokonzert in das Verzeichnis seiner Kompositionen eintrug, notierte er dazu: „*Finis. R.I.P. [Resquiescat In Pace]*“ Es wurde das letzte Werk, dessen Uraufführung Alice Elgar erlebte. Am 7. April 1920 starb sie.

Mit dem Tod seiner Frau versiegte Elgars kompositorische Produktivität weitgehend. In trostloser seelischer Verfassung zog er sich nach Worcestershire zurück und kam nur gelegentlich nach London, als Dirigent oder um eine Schallplatte einzuspielen. Trotz vielfacher Ehrungen in seinem Heimatland - die Universität Cambridge und andere Universitäten hatten ihn zum Doktor ehrenhalber ernannt, er wurde 1904 geadelt, kurz darauf bekam er eine Professur an der Universität von Birmingham, 1924 wurde zum *Master of the King's Music* ernannt und 1931 zum Baronet - verließ Elgar nie der Argwohn gegenüber seinen Landsleuten: „Sie wollen mich nicht und haben mich nie gewollt.“

Tatsächlich hatte er keine Schüler und keine unmittelbaren Nachfolger. Dennoch gilt er als erster Komponist seit Henry Purcell, der über die Landesgrenzen hinaus beachtet wurde und damit eine neue Epoche der englischen Musik einleitete; zudem belebte er die Kunstform des Oratoriums neu.

Bereits nicht mehr gesund, griff er doch noch einmal das Komponieren auf; er begann die Arbeit an einer Oper („*The Spanish Lady*“) und arbeitete an einer dritten Sinfonie. 1933 flog er nach Paris, um dort sein Violinkonzert zu dirigieren. Solist war der junge Yehudi Menuhin. Im Oktober des Jahres wurde bei Elgar ein bösartiger Tumor entdeckt, an dem er am 23. Februar 1934 starb.

🌸 From the Bavarian Highlands (1895)

Alice und Edward Elgar waren noch nicht lange verheiratet, als sie in mehreren aufeinander folgenden Jahren ihre Sommerferien in Bayern verbrachten. Sie besuchten größere Städte - u. a. um Wagner-Aufführungen zu erleben -, auch kleinere Ortschaften wie Oberstdorf und besonders Garmisch, und sie hielten sich auch längere Zeit in den Alpen auf. Die Alpenlandschaft, das ländliche Leben, das bayerische Liedgut (u. a. die „Schnadahupfler“, kleine improvisierte vierzeilige Liedchen), die Schuhplattler-Tänze, von Pferden gezogenen Bahnen, all das hinterließ bei dem Paar einen tiefen Eindruck.

Alice ließ sich zu sechs Gedichten inspirieren, die sie nach den Wünschen ihres Mannes einrichtete, der sie vertonen wollte. Elgar begann damit sofort nach der Rückkehr aus den Ferien 1894, obwohl er „*King Olaf*“ in Arbeit hatte. Gedichte und Musik wurden von beiden unablässig überarbeitet, wobei die entstehenden Teile des Werkes keineswegs Überarbeitungen bayerischer Volkslieder waren, sondern textlich wie musikalisch originale Parodien des bayerischen Stils.

Das 1895 vollendete sechsteilige Werk spiegelt nicht nur die erfreuliche, unbeschwerte Ferienzeit von Alice und Edward Elgar wider, sondern lässt auch auf eine liebevolle und befriedigende Zusammenarbeit beider schließen.

Jeder der sechs Teile steht in Beziehung zu einer Örtlichkeit oder einer Landschaft in der Umgebung von Garmisch (dem Zuhause des befreundeten Richard Strauss), die jeweils als Untertitel angegeben werden.

Zunächst entstand eine Fassung für Klavier und vierstimmigen Chor; ihr Titel „*Scenes from the Bavarian Highlands*“ und nicht etwa „*Songs...*“ reflektiert noch, wie stark die Elgars jedes Lied mit der Erinnerung an gern besuchte Orte in Bayern verbunden wissen wollten; im darauf folgenden Jahr orchestrierte Edward Elgar den Klavierpart und ein weiteres Jahr später gestaltete er die Nummern I., II. und VI. sogar als reine Orchesterfassungen.

- 🌸 „*The Dance*“ (Der Tanz) ist ein ausgelassenes beschwingtes Lied im $\frac{3}{8}$ -Takt (in der Form: A-B-A¹), mit einem fast besinnlichen, sanft ausklingenden Mittelteil, doch nur, um schnell zu kraftvoll fröhlichem Schwung zurückzukehren.
- 🌸 In „*False love*“ (Falsche Liebe) wird besungen, wie ein junger Mann auf dem Weg zu seiner Liebsten erkennen muss, dass er ein Gehörnter ist, und sich, wehklagend, in den grünen Wald zurückzieht, um dem Spott anderer zu entgehen. „*False love*“ ist das Gedicht, das am stärksten parodiert. Die Musik steht hierzu in einem eigenartigen Kontrast: fast mitfühlend, ruhig fließend, ein wenig melancholisch stellt „*False love*“ zugleich das Gegenstück zum vorangehenden heiteren „*Dance*“ dar.
- 🌸 In „*Lullaby*“ (Wiegenlied) entsteht durch den ruhigen wiegenden Rhythmus und die liebliche Melodie tonmalerisch das Bild einer Mutter, die ihren Sohn liebevoll in den Schlaf singt. Das Orchester umspielt den Gesang mit eigenständigen „tanzenden“ Motiven: Der Text spricht von Zitherspiel und fröhlichem Tanzgeschehen, das von Ferne zu der - davon ausdrücklich unbeirrt wachenden - Mutter dringt.
- 🌸 Das andächtige Lied „*Aspiration*“ (Sehnen) beschreibt musikalisch eine verschneite Landschaft unweit von Partenkirchen, die Stille und Frieden ausstrahlt, und Gläubige, die angesichts der schneebedeckten Kirche von St. Anton ergriffen die Macht und Güte des Schöpfers preisen.
- 🌸 „*On the Alm*“ (Auf der Alm) ist ein Liebeslied: Ein Bursche schwärmt von seinem Mädchen, das auf der Alm lebt; auf dem Weg zu ihr, kann er es kaum erwarten, zu ihr zu gelangen. Die ersten fünf Strophen werden vierstimmig und hauptsächlich von Männerstimmen vorgetragen. Frauen scheinen mit gelegentlichen leisen, sanften Vokalisieren die Schwärmerei des Liebhabers

wohlwollend zu kommentieren. Erst in der letzten Strophe stimmen sie in dessen Vorfremde auf ein Wiedersehen ein.

- ⊗ „*The Marksmen*“ (Die Schützen): Die Jägersburschen, von denen in diesem letzten Teil der „*Bavarian Highlands*“ die Rede ist, zielen in erster Linie auf Mädchenherzen! Die fröhlich sprudelnde Musik imitiert „jagende“ Rhythmen, und mit etwas Fantasie erkennt man auch einen Flintenschuss.

Elisabeth Richter, die Autorin eines Artikels über die „*Bavarian Highlands*“, erkennt in der „große(n) Finalsteigerung mit einer hymnisch-choralartigen Melodie“ ein musikalisches Element, das „für Elgar später - etwa in den Orchestermärschen ‚*Pomp and Circumstance*‘ oder in seinen großen Oratorien - typisch werden sollte“.

Am 21. April 1896 wurde das Werk von der *Worcester Festival Choral Society* unter Leitung von Edward Elgar uraufgeführt und war sofort ein Erfolg. Bis heute ist „*From the Bavarian Highlands*“ insbesondere in England noch immer sehr beliebt.

From the Bavarian Highlands

C. Alice Elgar (1848-1920)

I. The Dance

(Sonnenbichl)

Allegretto giocoso

*Come and hasten to the dancing,
Merry eyes will soon be glancing,
Ha! my heart up-bounds!
Come and dance a merry measure,
Quaff the bright brown ale my treasure,
Hark! what joyous sounds.*

*Sweet-heart come, on let us haste,
On, on, no time let us waste,
With my heart I love thee!
Dance, dance, for the rest we disdain,
Turn, twirl, and spin round again,
With my arm I hold thee.*

*Down the path the lights are gleaming
Friendly faces gladly beaming
Welcome us with song.
Dancing makes the heart grow lighter,
Makes the world and life grow brighter
As we dance along!*

Vom bayerischen Hochland

Deutsche Fassung von Ingo Ernst Riehl (UMD der Universität Witten/Herdecke)

I. Der Tanz

*Komm zum Tanze, lass uns eilen,
Frohen Blicks uns dort verweilen,
Ha, mein Herze springt!
Komm und tanze froh mit mir,
Trink, mein Schatz, das helle Bier,
Hör, wie froh es klingt!*

*Liebchen, komm, lass uns nicht steh'n,
Keine Zeit soll uns vergeh'n,
Aus vollem Herzen ich lieb' dich!
Tanz, denn wir meiden die Rast,
Dreh dich und fühl keine Last,
Mit meinen Armen dich halt' ich!*

*Und am Wege glitzern Lichter,
Freundlich strahlen die Gesichter:
Seid willkommen mit Gesang.
Tanzend pocht das Herze schneller,
Macht die Welt und's Leben heller,
Wenn wir tanzen lang.*

II. False Love

(Wamberg)

Allegretto ma moderato

Now we hear the Spring's sweet voice
Singing gladly through the world;
Bidding all the earth rejoice.

All is merry in the field,
Flowers grow amidst the grass,
Blossoms blue, red, white they yield.

As I seek my maiden true,
Sings the little lark on high
Fain to send her praises due.

As I climb and reach her door,
Ah! I see a rival there,
So farewell! for evermore.
Poco più lento
Ever true was I to thee.
Never grieved or vexed thee, love,
False, oh! false, art thou to me.

Now amid the forest green,
Far from cruel eyes that mock
Will I dwell unloved, unseen.

III. Lullaby

(In Hammersbach)

Moderato

Sleep, my son, oh! slumber softly,
While thy mother watches o'er thee,
Nothing can affright or harm thee.
Sleep, oh! sleep, my son.

Far-away
Zithers play,
Dancing gay
Calls to-day.

Vainly play
Zithers gay!
Here I stay
All the day.

Happily
Guarding thee,
Peacefully
Watching thee.

Sleep, my son, oh! slumber softly,
While thy mother watches o'er thee,
Sleep, oh! sleep, my son.

II. Falsche Liebe

Hör des Frühlings süßen Ton
Fröhlich singen durch die Welt;
Jubelt mit die Erde schon.

Alles fröhlich in der Au,
Blumen sprießen in dem Gras,
Blühen rot und weiß und blau.

Geh ich zu der Liebsten mein,
Über mir die Lerche singt,
Ihr zum Lobe soll es sein.

Nun erreiche ich ihr Zimmer
Ach, ich seh' den Nebenbuhler,
Lebewohl, lebewohl für immer!

Immer treu war ich zu dir,
Niemals Kummer dir gemacht,
Falsch! o falsch warst du zu mir.

Lebe nun im grünen Hain,
Fern von böser Blicke Spott,
Ungesehen und allein.

III. Wiegenlied

Schlaf, mein Kind! O schlummre selig,
Deine Mutter wacht über dich,
Nichts soll deine Träume stören;
Schlaf, o schlaf, mein Kind.

Ferne viel
Zitherspiel,
Tänzerei'n
Laden ein.

Ohn' Belang,
Zitherklang!
Bleibe hier
Nur bei dir.

Glücklich ich
Hüte dich,
Gebe acht
Friedlich sacht.

Schlaf, mein Kind! O schlummre selig,
Deine Mutter wacht über dich,
Schlaf, o schlaf, mein Kind.

IV. Aspiration (Bei Sankt Anton)

*Over the heights the snow lies deep,
Sunk is the land in peaceful sleep;
Here by the house of God we pray,
Lead, Lord, our souls to-day.*

*Shielding, like the silent snow,
Fall His mercies here below.*

*Calmly then, like the snow-bound land,
Rest we in His protecting hand;
Bowing, we wait His mighty will:
Lead, Lord, and guide us still.*

V. On the Alm (Hoch Alp)

*A mellow bell peals near,
It has so sweet a sound;
I know a maiden dear
With voice as full and round.*

*A sunlit alm shines clear,
With clover blossoms sweet;
There dwells my maiden dear
And there my love I meet.*

*There flying with no fear
The swallows pass all day,
And fast, my maiden dear,
Sees chamois haste away.*

*I cannot linger here,
I cannot wait below;
To seek my maiden dear,
I to the alm must go.*

*The mountain's call I hear,
And up the height I bound;
I know my maiden dear
Will mark my jöhé sound.*

*Rejoicing come I here
My flaxen-haired sweetheart;
I love thee maiden dear,
Nay! bid me not depart!*

IV. Sehnen

Adagio

*Hoch auf dem Berg der Schnee liegt tief,
Friedliches Land, als ob es schlief;
Hier beten wir am Gotteshaus:
Leite uns, Herr, tagein, tagaus.*

*Wie der sanften Flocken Ruh,
Fällt uns Seine Gnade zu.*

*Still, wie das schneebedeckte Land,
Ruh'n wir beschützt in Seiner Hand;
Neigend wir harren Deiner Macht:
Leite uns, Herr, und führ' uns sacht.*

V. Auf der Alm

Allegro piacerole

*Die Glocke tönét leis',
So süß und nah sie klingt;
Ein' liebe Maid ich weiß,
So schön und rund sie singt.*

*Die Alm so sonnig thront
Mit blütend-süßem Klee;
Mein lieber Schatz dort wohnt,
Bald ich dich wieder seh'.*

*Die Schwalbe jederzeit
Dort unerschrocken schnellt,
Das Gämslein flink und weit
Dort springet durch die Welt.*

*Ich kann nicht länger weilen,
Das Warten fällt mir schwer;
Muss wieder zu dir eilen,
Zur Alm ich wiederkehr'.*

*Den Bergruf treu ich hör
Und eile auf die Höh',
Mein Liebchen hört schon eh'r
Mein lustiges "Juchhe!"*

*Voll Freude komm ich hin,
Mein Mädchen, blond und schön,
Voll Liebe zu dir bin,
Mein Lieb, heiß mich nicht geh'n!*

VI. The Marksmen (Bei Murnau)

*Come from the mountain side,
Come from the valleys wide,
See, how we muster strong,
Tramping along!*

*Rifle on shoulder sling,
Powder and bullets bring,
Manly in mind an heart,
Play we our part.*

*Sure be each eye today,
Steady each hand must stay,
If in the trial we
Victors would be!*

*Sharp is the crack! 'tis done!
Lost is the chance or won;
Right in the gold is it?
Huzza! the hit!*

*The sun will sink and light the west
And touch the peaks with crimson glow;
Then shadows fill the vale with rest
While stars look peace on all below.*

*In triumph then we take our way,
And with our prizes homeward wend;
Through meadows sweet with new-mown hay,
A song exultant will we send.*

Allegro vivace

VI. Die Schützen

*Kommt her von Berg und Tal,
kommt her von überall,
Sammeln uns voller Kraft
Zur Wanderschaft.*

*Schultert das Schießgewehr,
Pulver und Kugeln her,
Männlich in Herz und Sinn,
Fröhlich wir zieh'n!*

*Scharf jedes Auge sei,
Ruhig jede Hand dabei,
Wenn wir im Streit allein
Sieger woll'n sein.*

*Laut ist der Schuss getan,
Jeder zeigt, was er kann!
Mitten ins Gold etwa?
Treffer! Hurra!*

*Die Sonne sinkt im Westen bald
Und taucht tiefrot die Gipfel ein,
Die Dämm'ung gibt den Tälern Halt,
Und friedlich strahlt der Sterne Schein.*

*Dann triumphierend mit dem Preis
Zieh'n wir nach Haus, beschenkt, beschwingt,
durch duft'ge Wiesen frischen Heus,
voraus das Jubellied erklingt.*

❁ Caroline Alice Elgar (1848-1920)

Caroline Alice Roberts, so ihr Mädchenname, wurde 1848 in Indien als Tochter eines erfolgreichen Generalmajors geboren. Ihre Familie gehörte einer deutlich höheren sozialen Schicht an als ihr späterer Ehemann Edward. C. Alice Roberts hatte, bevor sie Edward Elgar kennenlernte, eine Novelle veröffentlicht, sich auch in Lyrik versucht und kannte sich in der deutschen Sprache aus. Und sie machte Musik: Sie sang in einem Chor, außerdem spielte sie Klavier (andere Quellen geben Geige an). 1886 wurde sie Elgars Schülerin. Sie lernte ihn also im Alter von 38 Jahren, somit neun Jahre älter als er, kennen. Das tat aber ihrer aufkeimenden Liebesbeziehung keinen Abbruch - drei Jahre später heirateten sie in London.

Alice Elgar hatte niemals Zweifel an den Fähigkeiten ihres Mannes - auch in Zeiten, in denen Erfolge noch nicht abzusehen waren - und Edward Elgar bedurfte ihrer unermüdlichen Ermutigung und tatkräftigen Unterstützung sehr. Sie organisierte den ganzen Haushalt und sorgte für Bequemlichkeit und eine ungestörte Arbeitsatmosphäre. Über Jahre hinweg hat sie ihm lästige, zeitaufwändige Arbeit abgenommen, wie zum Beispiel das Zeichnen von Linien auf Notenpapier. Sie übernahm auch die oft beschwerliche Aufgabe, wertvolle Manuskript- und Korrekturfahnenpakete zur weit entfernten Post zu bringen.

Doch auch ihre künstlerische Zusammenarbeit blieb nicht auf die „*Bavarian Highlands*“ beschränkt. Sie schrieb die Verse für eine Reihe von Liedern, von denen „*In Haven (Capri)*“ in die „*Sea Pictures*“ von Elgar Eingang gefunden hat.

Doch wie groß ihr Anteil am Schaffen Edward Elgar war, wurde erst nach ihrem Tod offensichtlich (im Folgenden zit. nach Wolfgang Stähr 2004): „Ich bin jetzt allein“, gestand Elgar dem Dirigenten Adrian Boult, „und empfinde die Musik nicht mehr wie früher ... es gibt keinen Anreiz, etwas zu Ende zu bringen; ich habe keinerlei Ehrgeiz mehr.“

In Elgars Nachlass fand man einen Bogen Briefpapier, auf dem er das Todesdatum seiner Frau vermerkt und die ersten Zeilen des Gedichts „*A Leave-Taking*“ (Abschiednehmen) des englischen Dichters Algernon Charles Swinburne niedergeschrieben hatte (aus dem Englischen übertragen: W.P.).

Es kann wie ein Nach- oder Schlusswort zum „*Requiem*“ für Caroline Alice Elgar, zu der elegischen Musik seines Cellokonzerts, gelesen werden:

*Let us go hence, my songs;
she will not hear,
Let us go hence together without fear;
Keep silence now, for singing-time
is over,
And over all old things and
all things dear.*

*Fahret dahin, meine Lieder,
denn sie wird nichts hören,
Gemeinsam lasst uns ziehen ohne Furcht;
Seid stille, denn die Zeit des Singens
ist vorbei.
Und dahin alles Vertraute und
alles was lieb war.*



Mitwirkende



Joachim Gebhardt

Joachim Gebhardt war bereits als Zehnjähriger Solosopranist im Windsbacher Knabenchor. Zum Bass-Bariton gereift, studierte er Konzertgesang bei Eva Jürgens in Kassel.

Seit 1972 ist er Bariton im Chor des NDR in Hamburg. Neben diesem Hauptberuf sieht er seine besondere künstlerische Aufgabe in der Interpretation von Liedern, Oratorien und Konzerten. Seine Konzertverpflichtungen führten ihn außer in zahlreiche Städte Deutschlands auch ins europäische Ausland. Er sang mit großem Erfolg fast alle großen und wichtigen Partien der Oratorien- und Konzertliteratur und konzertierte unter namhaften Dirigenten und mit bekannten Orchestern.

Daneben hat Joachim Gebhardt sich durch zahlreiche Liederabende, die ein umfangreiches Repertoire widerspiegeln, einen Namen als Liedinterpret ersungen. In der Presse wurde seine verblüffende Pianokultur, seine stimmliche Reife und differenzierte Gestaltungskraft gerühmt. Er hat außerdem bei mehreren Rundfunkanstalten Aufnahmen eingesungen. Fernsehaufnahmen bei ARD und ZDF - zuletzt: „Das Leben Heinrich Schütz“ - ergänzen Joachim Gebhardts künstlerische Arbeit.

Mehrere CD-Aufnahmen, u. a. mit Helmuth Rilling, Wolfram Wehnert und Hans Rudolf Zöbeley, sind in letzter Zeit mit Joachim Gebhardt erschienen. In Frank Martins Oratorium „Golgatha“ singt er unter Hayko Siemens in der einzigen deutschsprachigen Aufnahme die Christuspartie.



Orchester der Universität Hamburg

Violine I:	Damienne Cellier, Christian Afonso, Stefanie Falk, Borbàla Gàlos, Marlene Grunert, Ina Hahn, Anna-Jelka Hertel, Cornelia Kafert, Marietta König, Adrian Mönke, Johanna Müssig, Juliane Spretke
Violine II:	Ulrike Eismann, Timm Albes, Denise Fornoff, Anneke Gabriel, Janne Harnischfeger, Katharina Hermann, Matthias Lampe, Jan-Mirko Lange, Stephan Müller, Anna-Maria Niestroj, Maude Pinet, Julia Rumpf, Maria Trinh, Regina Zorn
Viola:	Arnold Meyer, Katharina Flohr, Gwen Kaufmann, Johanna Kirstin Siebert, Mirjam Terbuyken, Andreas Tomczak, Sofie Umland, Juliane Grundt
Violoncello:	Malte Scheuer, Mathies Baumert, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Julius Heile, Birte Jessen, Gesa Rathje, Arnulf Wagner
Kontrabass:	René Dase (a.G.)
Flöte:	Claudia Bolz, Stefanie Dehmel, Misao Taguchi
Oboe:	Jochen Brenner, Audrey MacDougall, Joscha Thoma
Klarinette:	Daniel Tigges, Sue Ryall
Fagott:	Ulrike Mootz, Christin Manske, Sophie Nietfeld
Horn:	Uwe Heine, Nick Bishop, Therasa Freitag, Till Mettig
Trompete:	Carsten Petersen, Volker Wallrabenstein, N.N.
Posaune:	Holger Kurz, Catharina Pflugk, Jann Hansen
Tube:	Clinton Webb
Harfe:	Elena Lavrentev (a.G.)
Pauke:	N. N.
Schlagzeug:	N. N., N. N.

Chor der Universität Hamburg

Sopran:	Dorothea Banse, Kirsten Barre, Christine Bischoff, Julia Breckwolddt, Julia Brillling, Sophia Brucker, Victoria Burgmann, Sabine Eismann, Gisela Ewe, Anna-Lena Geerds, Martina Griebenow, Tanja Guizzetti, Christina Hannemann, Anja Heinke, Johanna Hermanussen, Claudia Hillebrecht, Jennifer Höck, Michaela Hoffmann, Tonia Joppien, Geesche Kieckbusch, Catherine Kleist, Susann Klotzsche, Linda Koller, Jennifer Krauß, Lilith Kröger, Daniela Kuhrts, Ruth Lichtenberg, Irmgard Missall, Esther Nahrgang, Andrea Neusius, Janine Nonnweiler, Claudia Oelrich, Wiebke Preuß, Sabrina Prothmann, Sünje Prühlen, Inga Reuters, Jana Richter, Ursula Riedel, Martina Rühmann, Martina Schacht, Nathalie Seror, Anke Stellenhofsky, Birgit Troge, Sonja Veelken, Ulrike Wisch, Ming-Chu Yu
Alt:	Martina Arndt, Dorit Asmussen, Christina Bajer, Annika Basedow, Mirijam Beier, Katja Böhme, Johanna Brüggemann, Frauke Dünnhaupt, Annika Fischer, Katharine Ganser, Sibylle Hallik, Hannelore Hanert, Anja Heidemann, Wiebke Henning, Gisela Jaekel, Lioba Klaas, Johanna Kölzer, Sara Krause, Charlotte Kummetz, Julia Letz, Stella Müller, Sally Ollech, Lotte Palm, Elfi Pec, Antonia Reimer, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Julia Sass, Claudia Schmiedeberg, Claudia Schomburg, Stephanie Schulz, Bettina Schwender, Filia Simandjuntak, Kalin von St. Vith, Judit Tacke, Elisabeth Thomann, Alexandra Voitel, Katinka Walter, Anna Zickert
Tenor:	Tobias Bredenhöller, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Ralf Kohler, Roland Kröger, Thilo Krüger, Jan Lubitz, Benjamin Pawlowsky, Carsten Schirra, Frank Schüler, Sven Hendrik Tholen, Rodrigo Tupynamba, Tillmann Wiegand
Bass:	Florian Biermann, Roland Blanke, Jan Bluhm, Nikolaus Böttcher, Martin Fette, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Nils Gerken, Rainer Hödtke, Michael Kannebley, Thade Klinzing, Stefan Köster, Mathias Linkerhand, Siegmund Missall, Casey Mongoven, Sebastian Müller, Alvaro Roldan, Nico Schneiderei, Jan van der Smissen, Peter van Steenacker, Jan Storch, Christian Vettin, Matthias Wehnert, Benjamin Weiss

*Redaktion und Gestaltung des Programmheftes: Wiebke Preuß
Schlussredaktion: Lioba Klaas*