



Universität Hamburg

DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

Akademische  
Musikpflege

chor und  
orchester  
universität  
hamburg

chor und  
orchester  
universität  
hamburg

universitäts

**konzert** sonntag 1. juli 2007 laeishalle großer saal  
20:00 uhr

*Joseph Haydn - Der Sturm*

*Ludwig van Beethoven - Meeresstille und glückliche Fahrt*

*Felix Mendelssohn Bartholdy - aus: Die erste Walpurgisnacht*

*Antonín Dvořák - In der Natur*

*Richard Strauss - Wandrers Sturmlied*

chor und orchester  
der 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)

UNIVERSITÄTSKONZERT

Programmheft

Internetversion

# Programmfolge

Haydn - Der Sturm (1792)

Beethoven - Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112 (1815)

Mendelssohn - aus: Die erste Walpurgisnacht op. 60 (1841)

Ouvertüre: Das schlechte Wetter - Der Übergang zum Frühling

Nr. 1: Es lacht der Mai

Nr. 4: Verteilt euch hier

Nr. 6: Kommt mit Zacken und mit Gabeln

- Pause -

Dvořák - In der Natur op. 91 (1891)

Strauss - Wandrers Sturmlied op. 14 (1885)

chor und orchester der universität hamburg

leitung: bruno de greeve

## Zum Sommer-Universitätskonzert 2007

Mit den Jahren ist es bei uns zu einer guten, von den Mitwirkenden wie von den Konzertbesuchern geschätzten Tradition geworden, in Universitätskonzerten mit unbekanntem Werken von zumeist auch unbekanntem Komponisten zu überraschen. Dabei war das letzte Programm vielleicht eines der gewagteren: zwei große Werke von niederländischen Komponisten, die auch für Niederländer unbekannt waren.

Wie kann man aus einer daraus entstehenden teufelskreisartigen Spirale von Erwartungen entkommen, habe ich mich gefragt ... Einfach mal machen, was keiner erwartet, auf die Gefahr hin, dass gedacht wird: Was ist da jetzt los bei der Akademischen Musikpflege?

Haydn, Beethoven, Mendelssohn und Strauss zählen allgemein zu den bekanntesten und meistgespielten deutschen Tonmeistern, doch nicht bei uns! Trotzdem lassen wir uns die Gelegenheit nicht nehmen, solche auch mal im Programm zu haben, aber dann natürlich nicht ohne Überraschungseffekt!

Von diesen überaus geläufigen Komponisten bringen wir jetzt einige Werke zusammen, die selten zu hören sind. Was diese verbindet, ist deren Inhalt: In allen ist von Wind und Wasser die Rede und von Naturereignissen, die daraus folgen.

Wenn in unserer Zeit jeden Tag von Wetterveränderung (kurz- oder auch langfristig von Klimawandel) geschrieben und gesprochen wird, ist es reizvoll zu entdecken, wie sich diese Komponisten damals herausgefordert gefühlt haben, die Naturbewegung in Musik einzufangen.

Ist es Zufall, dass drei dieser vier Werke auf Gedichte von Goethe komponiert wurden? Oder muss man einfach sagen: Wenn schon ein deutsches Programm ..., dann nicht ohne Goethe!

Eine bunte Reihe von kürzeren 'Tongedichten' steht jetzt da: lebendig im Klang, sofort zum Singen einladend, instrumental sehr bewegt, hie und da sogar virtuos zum Spielen.

Einen Grund gab es, diese Reihe kurz zu unterbrechen mit einem orchestralen Beitrag von Dvořák: ohne Chor und ohne Goethe. Man sollte nicht übertreiben!

Das letzte Werk bringt Chor und Orchester - mit Goethe - wieder zusammen, in einer etwas massiveren Besetzung, wozu auch der sechsstimmige Chorsatz beiträgt.

Ich hoffe, bin aber eigentlich sicher: Sie werden Freude haben an diesem Programm - es ist leichter, lockerer, lustiger als sonst, aber auch lyrischer!

Örtliche Wettervorhersage, Hamburger Laeishalle am Sonntag, 1. Juli: Vorübergehend Sturm und Schauerregen, zeitweilig Aufheiterungen, übergehend in ein stabiles Hoch.

bruno de greeve

## Joseph Haydn (1732-1809)

### Biographie

von Ariane Frenzel (Orchester)

Joseph Haydn wurde am 1. April 1732 als zweites von zwölf Kindern eines Wagenbauers und Kleinbauern und einer Köchin in Rohrau (Niederösterreich) geboren. Später soll er seinen Geburtstag mit der Bemerkung, er sei kein Aprilscherz, auf den 31. März verlegt haben.

Mit sechs Jahren wurde er zu einem Onkel nach Hainburg geschickt, der ihm neben Gesangsstunden auch Violin-, Spinett- und Orgelunterricht erteilte. 1740 wurde der Domkapellmeister G. Reutter auf Haydn aufmerksam und holte ihn als Chorknaben an den Stephansdom nach Wien. Dort beschränkte sich die musikalische Ausbildung der Jungen nur auf das Musizieren, d. h. jeder Schüler bekam Unterricht auf der Violine und auf Tasteninstrumenten; Komponieren hat Haydn im Konvikt nicht gelernt. Sein Talent wurde im Gegenteil vom Domkapellmeister nur für eigene Zwecke ausgenutzt: Haydn musste für ihn Vespermusik für den Chor umschreiben und Messen bearbeiten.

Als Haydn in den Stimmbruch kam, musste er den Chor verlassen und sich seinen Lebensunterhalt durch Gelegenheitsarbeiten als Musiker verdienen. Bücher wurden seine Lehrmeister. Lediglich der neapolitanische Komponist und Gesangslehrer Porpora, bei dem Haydn eine Zeitlang als Klavierbegleiter angestellt war, gab ihm einige Kompositionshinweise und Ratschläge. 1755 begleitete er Porpora und dessen Gesangsschüler auf eine dreimonatige Badereise nach Niederösterreich. Dort bekam er Verbindung mit musikliebenden Adelsfamilien.

Haydn wurde von Baron Fürnberg auf dessen Schloss eingeladen und schrieb bei dieser Gelegenheit seine ersten Streichquartette. Fürnberg empfahl den 27jährigen seinem Freund, dem Grafen Karl Joseph Franz von Morzin, weiter, bei dem er für zwei Jahre auf dessen Schloss im böhmischen Lukawitz bei Pilsen Musikdirektor und „Kammercompositeur“ wurde. Die Stellung brachte ihm nicht viel ein, aber er konnte mit der dortigen kleinen Musikkapelle musizieren und schrieb für sie die ersten seiner insgesamt 104 Sinfonien.

In Pilsen verliebte sich Haydn in Josepha Keller, die Tochter eines Perückenmachers. Als diese aber ins Kloster eintrat, heiratete er 1760 kurz entschlossen ihre ältere Schwester Maria Anna Aloysia Apollonia Keller. Da sie kein Verständnis für seine Arbeit zeigte, wurde die Ehe sehr unglücklich und blieb kinderlos.

Als Graf Morzin 1761 sein gesamtes Vermögen verlor, trat der 29jährige Haydn als Vizekapellmeister in die Dienste des Fürsten Paul Anton Esterházy von Galántha in Eisenstadt. Laut Vertrag gehörte er zur fürstlichen Dienerschaft auf Schloss Esterháza, verfügte über die fürstliche, 15 Musiker starke Kapelle und hatte für die musikalische Unterhaltung im Schloss zu sorgen. Er war Komponist, Dirigent, Intendant des Theaters, Gesangslehrer und musste sich um die Bibliothek und den Instrumentenfundus kümmern.

1766 wurde er alleiniger Dirigent der auf 30 Mitglieder erweiterten Kapelle, mit der er 1769 nach Schloss Esterháza südlich des Neusiedler Sees, das Paul Anton Esterházy's Nachfolger Nicolaus Joseph hatte bauen

lassen, zog. Hier entstanden in rascher Folge Serenaden, Sinfonien und Konzerte. Der Fürst wirkte gerne bei den Kammermusikabenden mit und da er sehr gut Baryton spielte, schrieb Haydn für ihn fast 170 Stücke. Der europäische Hofadel war sehr häufig im Schloss Esterháza zu Gast und so verbreitete sich Haydns Name schnell im In- und Ausland. Er erhielt zahlreiche Kompositionsaufträge wie z. B. die „*Russischen Quartette*“ für den Großfürsten Paul von Russland.

Nach dem Tod von Fürst Nicolaus Esterházy löste dessen Sohn die Kapelle auf und Haydn zog 1790, mit einer Pension von 1400 Gulden beurlaubt, als nahezu unabhängiger und international berühmter Komponist nach Wien. Er äußerte sich später über die fast 30 Jahre einer zwar isolierten, aber äußerst schaffensreichen Zeit als Hofkomponist so:

*„Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen, ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.“* (zitiert nach Harenberg Konzertführer, 2001, S. 350).

Auf Einladung des Konzertunternehmers Johan Peter Salomon reiste Haydn 1791 - und ein zweites Mal 1794 - für mehrere Monate nach London. Mit seinen „*Londoner Sinfonien*“ feierte er große Erfolge. 1791 verlieh ihm die Universität Oxford den Ehrendokortitel. Wieder in Wien wurde Beethoven 1792/93 für kurze Zeit sein Schüler.

1795 wurde er von Fürst Nikolaus II. Esterházy von Galántha wieder als Kapellmeister der inzwischen neu zusammengestellten Kapelle berufen. Es entstanden die letzten Streichquartette, darunter das „*Kaiserquartett*“ mit dem Variationssatz über die 1797 komponierte Kaiserhymne „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“, in den Jahren 1796-1801 die sechs großen Messen und die beiden Oratorien „*Die Schöpfung*“ (1796-1798) und „*Die Jahreszeiten*“ (1799-1801), die eine gewaltige Sing- und Oratorienbewegung im 19. Jahrhundert auslösten.

Von Alter und langer Krankheit geschwächt, starb Haydn 1809 in Wien. Eine große Trauerfeier erfolgte erst 15 Tage nach seinem Tod mit Beisetzung auf dem Hundstürmer Friedhof. 1820 wurde er nach Eisenstadt übergeführt; erst 1959 konnte sein Schädel, der bei der Überführung entwendet worden war, dort beigesetzt werden.

Wegweisend für künftige Komponisten und heute als „klassisch“ gilt Haydns Musik vor allem in den Gattungen der Sinfonie, des Streichquartetts und des Oratoriums. Das Menuett bekam seinen festen Platz in der Sinfonie und im Streichquartett. Die Vollendung der Sonatensatzform auf der Grundlage der motivisch-thematischen Arbeit, speziell in den Durchführungsteilen ist musikgeschichtlich bedeutsam (vgl. Meyers Taschenlexikon Musik, 1984, S. 71).

## The Storm - Der Sturm

von Wiebke Preuß (Chor)

Nach dem Tod seines Arbeitgebers Fürst Esterházy im Jahr 1790 konnte Haydn ein Angebot des englischen Impresarios Johan Peter Salomon annehmen und 1791 für eine erste Konzertsaison nach London gehen.

Neben Streichquartetten und den ersten seiner insgesamt zwölf gerühmten „*Londoner Symphonien*“, mit denen er wahre Triumphe feierte, komponierte er während seines ersten Aufenthalts - noch nicht allzu vertraut mit dem Englischen - das kleine Vokalwerk „*The Storm*“. Dieses „*Madrigal*“ (wie er es selbst bezeichnete) war sein erstes Werk auf einen englischen Text.

„*The Storm*“ war am 24. Februar 1792 im Rahmen eines großen, von Salomon ausgerichteten Konzerts uraufgeführt worden. Das Konzert erregte Aufsehen und „*The Storm*“ wurde bewundert, vier Zeitungen berichteten darüber, sogar der Text des Madrigals wurde wiedergegeben:

*Hark! the wild uproar of the winds!  
Hell's Genius roams the regions of the dark,  
and thund'ring swells the horrors of the main.  
From cloud to cloud the Moon affrighted flies.  
Now darken'd, and now flashing through the skies.  
Alas! Bless'd calm, return, return again!*

Diesen Text hatte der damals gut bekannte britische Arzt und Autor John Wolcot geliefert; man vermutet, dass beide sogar zusammengetroffen sind, um Text und Musik aufeinander abzustimmen. Wolcot, der unter dem ehrgeizigen Pseudonym Peter Pindar in Büchern, Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichte, war wegen seiner satirischen Gedichte, die oft soziale und politische Missstände aufgriffen und kommentierten, hoch geschätzt.

Das neue kleine Werk „*The Storm*“ wurde als „*ganz großartige Komposition*“ gewürdigt, in der Haydn die stärksten Effekte seiner Kunst - „*horror and pity*“ (Grauen und Mitgefühl) - kombiniert habe.

Haydn und Pindar hatten mit diesem Werk an eine besondere englische Tradition angeknüpft, die wesentlich stärker literarisch als musikalisch geprägt war: Einerseits bestand daher eine große Empfänglichkeit für Verse, andererseits eine besondere Liebe der Engländer zu künstlerisch, ästhetisch überhöhten Darstellungen von Schrecken und Sensationen, insbesondere in der Natur, wobei diese - wie auch in Versen Peter Pindars - häufig allegorisch gemeint und die Botschaften verschlüsselt waren.

Haydn galt zum Zeitpunkt seines ersten Englandsaufenthalts als „großer Meister“, vornehmlich aber wegen seiner bahnbrechenden Instrumentalmusik. Denn obwohl er Opern, Singspiele, kirchliche Werke, auch Lieder komponiert oder bearbeitet hatte, hielt sich unter Kritikern das Urteil, Haydn taue nicht als Komponist von Vokalmusik. „*The Storm*“ hatte Haydn unter anderem deshalb geschrieben, um den entsprechenden „*loose talk in the newspapers*“ (H.C. Landon) zum Schweigen zu bringen. Das ist ihm damit auf Anhieb gelungen.

An Maria Anna von Genzinger, seine platonische Liebe und Vertraute, schrieb Joseph Haydn im April 1792 in einem Brief:

*„... gestern abends Erhielte ich mit vielem Vergnügen Dero leztes schreiben von 5ten Aprill mit dem beygefügtten zeitungss Innhalt, so man in betref meines wenigen talents denen wienern kund machte: ich muß gestehen, dass ich mit diesem kleinen stück Chor, als die Erste Probe in Englischer sprache mir vielen Credit in der Sing Music bey denen Engländern erworben habe, nur schade, dass ich nicht mehr dergleichen stücke wehrend meines hier seyns habe verfertigen können ... „ (zit. nach Jack Dawn).*

Zurück in der Heimat, überarbeitete Haydn die englische Urfassung und versah sie mit einem von Gottfried van Swieten übertragenen deutschen Text, der sich besser in die Musik fügte und sanglicher war.

*Hört! die Winde furchtbar heulen!  
Tief im finstern Abgrund tobt der Höllen Geist.  
Der Donner rollt und kracht und mehrt die Angst.  
Von Wolke flieht zu Wolk' erschreckt der Mond.  
Jetzt verlischend und dann blitzend durch die Luft.  
Weh'uns! O sanfte Ruh! O komm doch wieder.*

In dieser überarbeiteten, deutschen Fassung bringen Chor und Orchester der Universität Hamburg das Werk zur Aufführung.

„*Der Sturm*“ ist in vier Teile gegliedert. Das Werk beginnt mit einem „stürmisch“-bewegten Teil, dem sich ein sehr ruhig fließender, lautmalerischer Teil anschließt - so als sei die Ruhe, die wiederkommen soll, schon da. Doch kehren Sturm, Blitz und Donnerrollen in ursprünglicher Heftigkeit zurück. Noch einmal stimmt der Chor seine Klage an: „Weh' uns!“ und mit leisem Flehen „*O sanfte Ruh! O komm doch wieder*“ klingt das kleine Werk aus.

Dem Madrigal kommt in dem Schaffen Haydns in und für London offenbar eine zentrale Rolle zu: Es sei keine Übertreibung zu sagen, dass ohne den Erfolg von „*The Storm*“ beim Londoner Publikum die vokale Version der „*Sieben Worte unseres Erlösers am Kreuz*“, die Werke „*Die Schöpfung*“ und „*Die Jahreszeiten*“ nicht komponiert worden wären. „*Fürwahr eine Heldentat für ein Chorwerk, das weniger als eine Viertel Stunde dauert*“ (H. C. Landon).

# Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

von Katharina Flohr (Orchester)

## Biographie

Ludwig van Beethoven wurde 1770 als Sohn des Sängers Johann van Beethoven und seiner Frau Maria Magdalena van Beethoven geboren. Als Geburtstag wird allgemein mit dem 16. Dezember 1770 angenommen, belegt ist lediglich das Datum seiner Taufe am 17. Dezember. Beethovens Vater war sehr ehrgeizig und von Mozart derart begeistert, dass er sich vornahm, aus Ludwig ebenfalls ein Wunderkind zu machen; mit dem Klavierunterricht begann er, als Ludwig vier Jahre alt war. Er überforderte seinen Sohn jedoch derart, dass dieser später in der Schule oft Müdigkeit und Konzentrationsmangel zeigte; als Ludwig elf Jahre alt war, nahm der Vater ihn sogar ganz von der Schule. Als 12-Jähriger wurde Ludwig Gehilfe seines Lehrers Christian Gottlob Neefe (Klavier, Orgel und Komposition) und musste zwei Jahre später als kurfürstlicher Hilfsorganist mit festem Monatsgehalt mitverdienen - weil der Vater wegen seines Alkoholismus nicht mehr in der Lage war, den Lebensunterhalt seiner Familie zu gewährleisten. Neefe war es auch, der als Erster Werke Beethovens veröffentlichte.

1787 reiste Ludwig van Beethoven nach Wien - dem damaligen musikalischen Zentrum Europas - er war beseelt von dem Wunsch, bei Mozart zu studieren. Doch dazu kam es nicht; schon bald nach seiner Ankunft trat er die Rückreise an, weil seine Mutter schwer erkrankt war und kurz nach seiner Rückkehr starb. 1792 unternahm Ludwig van Beethoven eine zweite Studienreise nach Wien. Joseph Haydn war auf ihn aufmerksam geworden und hatte ihn eingeladen, bei ihm Komposition zu studieren. Auch Antonio Salieri, Johann Schenk und Johann Georg Albrechtsberger wurden seine Lehrer und öffneten ihm die Türen zu den „ersten Adressen“ Wiens. Baron van Swieten und die Fürstin Lichnowski wurden seine besonderen Gönner.

1795 trat er erstmals als „fertiger Künstler“ an die Öffentlichkeit: als Komponist seiner ersten drei Trios (op. 1) und dreier Haydn gewidmeter Klaviersonaten, die als völlig neuartig wahrgenommen wurden, ferner als Virtuose seines ersten Klavierkonzerts op. 15., und er empfahl sich als „Meister der Improvisation“:

*„Einer Anekdote zufolge stellte er vor einem Konzert fest, dass der Flügel einen Halbton zu tief gestimmt war und spielte - da die Zeit nicht mehr ausreichte, um das Instrument neu zu stimmen - sein C-Dur-Konzert (Erstes Klavierkonzert op. 15) kurzerhand in Cis-Dur“*  
(vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](http://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven)).

Es dauerte nicht lange und er wurde zum gefeierten Künstler, auch in Prag, Dresden und Berlin, wohin er Reisen unternahm. In der Folge löste er sich von seinen Vorbildern Mozart und Haydn, konnte seine Kompositionstechnik durch Werke in allen Gattungen vervollkommen und fand zu einem eigenen Stil. Er erwarb sich eine gesicherte Stellung in Wien; Beethoven verdiente mehr als alle anderen Künstler seiner Zeit.

Als er 1809 einmal Wien den Rücken kehren wollte, verpflichteten Erzherzog Rudolf, Fürst Lobkowitz und Graf Kinsky ihn durch ein stattliches Jahresgehalt, in Wien zu bleiben.

Als Höhepunkt seines Schaffens kann das Jahr 1814 gelten. Er hatte einen bedeutenden Teil seines Lebenswerkes vollendet, darunter acht der neun Symphonien, die C-Dur-Messe, neun von elf Ouvertüren, das Violinkonzert op. 61 und alle fünf Klavierkonzerte, seine zehn Violinsonaten, drei der fünf Violoncellosonaten, 27 von 32 Klaviersonaten und nahezu sein gesamtes kammermusikalisches Werk. Die Kompositionsaufträge häuften sich (Küthen, in: *Komponistenlexikon*).

Ab 1815 begannen für Beethoven Jahre voller deprimierender Lebensereignisse. Freunde starben, familiäre Sorgen belasteten ihn, das Interesse an ihm trat gegenüber anderen Komponisten zurück. Auch verfügte er nicht mehr über die Schöpferkraft früherer Jahre, vor allem seine Gesundheit litt, er zog sich zurück.

Bereits zu Beginn seiner steilen Karriere, 1795, hatte es Anzeichen eines Hörleidens gegeben. 1802 erfuhr er von Ärzten, dass sich dieses verschlimmern und unheilbar sein würde; dieser Befund ließ ihn fast verzweifeln und hätte beinahe zum Selbstmord geführt (das geht aus seinem an seine Brüder gerichteten Heiligenstädter Testament hervor). 1819 war Beethoven völlig ertaubt, so dass er nicht mehr reisen und nicht mehr dirigieren konnte. Eine Verständigung mit ihm war nur noch schriftlich mit Hilfe von sog. Konservationsheften möglich.

Dennoch sind nach 1819 mehr als zwanzig Werke mit Opuszahlen entstanden, darunter so bemerkenswerte große Kompositionen wie die „Missa Solemnis“ (1822) und die 9. Symphonie (1824). Beethoven starb 1827 in Wien, vermutlich an den Folgen einer Leberzirrhose. Am Tag seiner Beerdigung hatten die Schulen in Wien geschlossen. Mehr als 20000 Menschen gaben ihm sein letztes Geleit.

## Meeresstille und Glückliche Fahrt op. 112 (1814/15)

Ludwig van Beethoven hat Johann Wolfgang von Goethe sein Leben lang verehrt und bewundert und mehrere seiner Dichtungen vertont - nicht zuletzt seine Musik zu dem Drama „*Egmont*“ Goethes. 1812 kam es im Kurort Bad Teplitz zu einem persönlichen Treffen. Das wichtigste Dokument dieser Künstlerbeziehung, die nicht als Freundschaft zu sehen ist, ist jedoch die Vertonung der beiden Gedichte „*Meeresstille*“ („*Tiefe Stille herrscht im Wasser*“) und „*Glückliche Fahrt*“ („*Die Nebel zerreißen*“), die Goethe als kontrastvolles, aber auch einander beziehungsweise steigerndes Paar 1796 veröffentlicht hatte.

Beethoven machte aus den beiden kleinen Gedichten von Goethe ein Gesangswerk für gemischten Chor und Orchester. (Interessant ist, dass Mendelssohn-Bartholdy in seinem op. 27 ebenfalls „*Meeresstille und Glückliche Fahrt*“ vertonte, allerdings als Konzert-Ouvertüre).

Es gelingt Beethoven, den Beginn des ersten Gedichts musikalisch so zu gestalten, dass die Totenstille in der unbewegten Luft des weiten Meeres assoziativ glaubhaft wird. Im weiteren Verlauf des Stückes wird der anfänglich als geschlossene Einheit verstandene Chor auf raffinierte Weise und immer textbezogener aufgefächert. Nach dem „*Poco sostenuto*“, in dem das erste Gedicht steht, beschleunigt sich die Bewegung im zweiten Gedicht, wenn sich die Nebel nach und nach auflösen. Es entwickelt sich hin zum „*Allegro vivace*“, sodass das Schiff musikalisch Wind erhält und spannungsgelöst und glücklich segeln kann.

Beethoven steigert diese „*Fahrt*“, wenn Land in Sicht kommt: Eine „*Freudeshymne*“ erklingt, ähnlich der in seiner 9. Symphonie.

Am 25. Dezember 1815 dirigierte Beethoven in Wien selbst die Uraufführung in einem Benefizkonzert zugunsten des Bürgerspitalsfonds. Kurz zuvor war Beethoven zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt worden. Es ist daher denkbar, dass das Konzert, wie insbesondere die Komposition der „*Meeresstille*“ einen Dank an Wiens Bürger bedeuten sollte (P. Bekker).

Beethovens Briefe an Goethe über die Vertonung der beiden Gedichte blieben indessen unbeantwortet. Es ist daher nicht bekannt, wie Goethe auf die Vertonung reagiert hat, was aber wohl auf Goethes damaliges Herzleiden und nicht auf eine Ablehnung zurückzuführen ist.

Beethoven gab „*Meeresstille und glückliche Fahrt*“ als Partitur, in Einzelstimmen und als Klavierauszug erst 1822 heraus, da der Verleger S. A. Steiner das ihm überlassene Manuskript zunächst liegen gelassen hatte. Die Originalausgabe ist Goethe gewidmet; auf Veranlassung Beethovens wurde ihr in einer späteren Auflage als Motto ein Zitat aus Homers *Odyssee* beigefügt:

*Alle sterblichen Menschen der Erde nehmen die Sänger  
Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht, selber die Muse  
Lehrt sie den hohen Gesang, und waltet über die Sänger.  
Homers Odyssee, übersetzt von Voß, 8ter Gesang.*

### Johann Wolfgang von Goethe

#### Meeresstille

*Tiefe Stille herrscht im Wasser,  
Ohne Regung ruht das Meer,  
Und bekümmert sieht der Schiffer  
Glatte Fläche ringsumher.  
Keine Luft von keiner Seite!  
Todesstille fürchterlich!  
In der ungeheuern Weite  
Reget keine Welle sich.*

#### Glückliche Fahrt

*Die Nebel zerreißen,  
Der Himmel ist helle,  
Und Äolus löset  
Das ängstliche Band.  
Es säuseln die Winde,  
Es rührt sich der Schiffer.  
Geschwinde! Geschwinde!  
Es teilt sich die Welle,  
Es naht sich die Ferne;  
Schon seh ich das Land!*

[Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand 1827), S. 70-71]

# Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

von Claudia Neubert und Johanna Weber (Chor)

## Biographie

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn kam am 3. Februar 1809 in Hamburg auf die Welt. Sein Vater war Abraham Mendelssohn, ein Bankier und Sohn des Philosophen Moses Mendelssohn (Abraham hatte dem Familiennamen in Erinnerung an seinen Schwager und zur Unterscheidung von anderen Familienzweigen den Namen Bartholdy hinzugefügt). Felix Mendelssohn erhielt dank seines wohlhabenden Elternhauses eine vielseitige Ausbildung. Mit seiner Schwester Fanny, der späteren Frau des Malers Hensel, wurde er von der Mutter im Klavierspiel unterrichtet. Sprachstudien und Unterricht im Malen und Zeichnen brachten den vielseitig Begabten voran. 1818, also noch als Kind, trat er als Klavierspieler auf, später sang er in der Singakademie. Als er elf Jahre alt war, erklang seine erste Komposition. In schneller Folge entstanden Werke kleineren Formats, eine Symphonie und zwei Jugendopern, die jedoch - wie auch seine erste und einzige reifere Oper „*Die Hochzeit des Camacho*“ - in Vergessenheit gerieten. Zu seinen Lehrern gehörten der böhmische Pianist und Komponist Ignaz Moscheles und Karl Friedrich Zelter.

1821 wurde Mendelssohn Goethe vorgestellt, der ihn fortan im Auge behielt. 1826 komponierte er die Ouvertüre zu Shakespeares „*Sommernachtstraum*“, ein Werk, das wie kein anderes Aufsehen erregte. 1829 wurde er zum Initiator einer neuen Bach-Bewegung: Er dirigierte die von Zelter vorbereitete Aufführung der „*Matthäus-Passion*“ Bachs in der Berliner Singakademie, übrigens die erste Wiederaufführung nach Bachs Tod.

Eine längere Studienreise nach England brachte ihm als Komponist großen Erfolg. Eine Reise nach Schottland inspirierte ihn zu der „*Hebriden-Ouvertüre*“. Auch ein Italienbesuch war fruchtbar: Die Idee zu der „*Italienischen Sinfonie*“ entstand, „*Die erste Walpurgisnacht*“ für Chor und Orchester, ferner ersten „*Lieder ohne Worte*“ (von insgesamt 48 Nummern in 8 Heften), die vom klavierbegeisterten Bürgertum des 19. Jahrhunderts als ideale Hausmusik aufgegriffen wurde.

Mendelssohn wäre gern Dirigent der Berliner Singakademie geworden. Als er die Stellung nicht bekam, verließ er Berlin und wechselte 1833 nach Düsseldorf, wo er zunächst auf dem Niederrheinischen Musikfest dirigierte und anschließend als Musikdirektor und Dirigent eines Theaters arbeitete. 1836 führte er in Düsseldorf sein Oratorium „*Paulus*“ auf.

1835 trat er sein neues Amt als Gewandhauskapellmeister in Leipzig an, eine der höchsten Positionen, die man damals in der deutschen Musikwelt erreichen konnte. Seine Leistungen als Dirigent waren immens, zudem war er auch als Pianist und Organist tätig. Hier setzte er sich weiter in „historischen Konzerten“ für in Vergessenheit geratene Musik ein. Schon nach einem Jahr wurde er zum „Doktor ehrenhalber“ der Leipziger Universität ernannt. Hier heiratete er 1837 Cécile Jeanrenaud, die Tochter eines hugenottischen Geistlichen. Das Paar führte eine glückliche Ehe, aus der drei Söhne und zwei Töchter hervorgingen.

1841 kehrte Mendelssohn noch einmal nach Berlin zurück, um dort seine Musik zur „*Antigone*“ aufzuführen. 1845 ließ er Bühnenmusik zu „*Ödipus*“ und „*Athalia*“ folgen. Mit der Rückbesinnung auf das griechische Drama bediente er den Geschmack Friedrich Wilhelms IV. von Preußen. Mendelssohn wurde mit der Ernennung zum Preußischen Generalmusikdirektor belohnt.

Doch Mendelssohn wollte in Leipzig bleiben. Er wirkte an der Gründung des ersten deutschen Konservatoriums in Leipzig mit, das bald im In- und Ausland als die Bildungsstätte der romantischen Musik galt und der deutschen Musik im In- und Ausland außerordentliches Ansehen verschaffte - denn Mendelssohn konnte hervorragende Lehrkräfte wie Robert Schumann verpflichten. Trotz der vielen Tätigkeiten in Leipzig als Lehrer, Solist und Dirigent war Mendelssohn Bartholdy ein überaus produktiver Komponist. Und er unternahm noch mehrere Kunstreisen, die ihn vor allem regelmäßig nach England führten. 1846 führte er in Birmingham sein zweites großes Oratorium „*Elias*“ auf. Der frühe Tod seiner Schwester Fanny Hensel im Mai 1847 erschütterte ihn so sehr, dass er einen Zusammenbruch erlitt und am 4. November 1847 in Leipzig starb.

## Die erste Walpurgisnacht

Johann Wolfgang von Goethe vollendete „*Die erste Walpurgisnacht*“ im Jahre 1799. Das Werk ist - anders als die Walpurgisnacht-Versionen in Faust I und II - eine in sich abgeschlossene Ballade. In ihr bringt er auf

launig-heitere Weise seine Reserve gegenüber dem Christentum und seine Sympathie mit einer mythisch pantheistischen Naturreligion zum Ausdruck, allerdings auch hier mit ironisierenden Untertönen.

Goethe muss von Anbeginn an eine Musikalisierung gedacht haben, denn er schickte den Text an seinen Freund, den Musiker, Musikpädagogen und Komponisten Carl Friedrich Zelter. Dieser ließ die Ballade zunächst liegen und griff sie erst dreizehn Jahre später auf, vollendete aber nie eine Komposition. Er konnte „*die Luft, die durch das Ganze weht, nicht finden*“, wie er dem Dichter-Freund gestehen musste; eine bemerkenswerte Einlassung, weil Zelter insgesamt 148 Goethe-Texte vertont hat. Zudem wird er gespürt haben, dass zu einer angemessenen Vertonung der „*Walpurgisnacht*“ eine unkonventionellere Kantatenform nötig sein würde, die ihm nicht entsprochen hätte.

Mendelssohn war 22 Jahre alt, als ihm von Zelter, der sein Kompositionslehrer war, die Ballade „*Die erste Walpurgisnacht*“ überlassen wurde. Im Gegensatz zu Zelter fand Mendelssohn die Schauerromantik offenbar anregend; er begeisterte sich regelrecht für die Ballade, die gleichzeitig seine Vorliebe für mythische Themen und seine aufklärerische Grundeinstellung bediente. In einem Brief vom März 1831 an Goethe schrieb Mendelssohn:

*„Was mich seit einigen Wochen fast ausschließlich beschäftigt, ist die Musik zu dem Gedicht von Ew. Excellenz, welches die erste Walpurgisnacht heißt; ich will es mit Orchesterbegleitung als eine Art großer Cantate componiren, und der heitre Frühlingsanfang, dann die Hexerey und der Teufelsspuk, u. die feierlichen Opferchöre mitten durch, könnten zur schönsten Musik Gelegenheit geben.“*

Zu diesem Zeitpunkt waren Mendelssohn und Goethe bereits zehn Jahre miteinander bekannt und letzterer hatte von Anbeginn regen Anteil an der Entwicklung des jungen Komponisten genommen.

Sechs Monate später war die Kantate vollendet. Ende August 1831 schreibt Mendelssohn erneut an Goethe:

*„Dass ich die Kühnheit gehabt habe, Ihre ›erste Walpurgisnacht‹ zu componiren, schrieb ich Ihnen schon von Rom aus; nun habe ich sie in Mailand fertig gemacht; es ist eine Art Cantate für Chor und Orchester geworden, länger und ausgedehnter, als ich zuerst gedacht hatte, weil die Aufgabe sich ausdehnte und grösser ward und mir mehr sagte, je länger ich sie mit mir herumtrug. Erlauben Sie mir, Ihnen meinen Dank zu sagen für die himmlischen Worte; wenn der alte Druide sein Opfer bringt, und das Ganze so feierlich und unermesslich gross wird, da braucht man gar keine Musik erst dazu zu machen, sie liegt so klar da, es klingt Alles schon, ich habe mir immer schon die Verse vorgesungen, ohne dass ich dran dachte.“*

Nach der Uraufführung der „*ersten Walpurgisnacht*“ am 10. Januar 1833 in der Berliner Singakademie überarbeitete Mendelssohn das Werk noch einmal. Erst am 2. Februar 1843 erklang es unter der Leitung des Komponisten im Leipziger Gewandhaus in der heute gültigen Fassung.

Chor und Orchester der Universität Hamburg werden „*Die erste Walpurgisnacht*“ in Auszügen wiedergeben. Zunächst ist die ausgedehnte Ouvertüre mit den Abschnitten „*Das schlechte Wetter*“ und „*Der Übergang zum Frühling*“ zu hören, die zu den besonders beeindruckenden Partien des Werks gehört. Dann erklingen drei zentrale Abschnitte für Chor und Orchester.

Im Zentrum des Werks und steht der alte Volksbrauch, in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai - der Walpurgisnacht - den Frühling zu begrüßen

*Es lacht der Mai!  
Der Wald ist frei  
Von Eis und Reifgehänge.  
Der Schnee ist fort;  
Am grünen Ort  
Erschallen Lustgesänge.*

In der Ballade Goethes ist dieser Brauch in ein dramatisches Geschehen eingebettet: Ein keltischer Volksstamm, von christlichen Unterdrückern argwöhnisch überwacht, will in nächtlicher Heimlichkeit das alte Ritual des Druidenkults zelebrieren und das heidnische Fest der Fruchtbarkeit begehen.

*Verteilt euch, wackre Männer, hier  
Durch dieses ganze Waldreivier,  
Und wachet hier im Stillen,  
Wenn sie die Pflicht erfüllen.*

Auf dem musikalischen Höhepunkt des Werkes wird in einem klug inszenierten Akt der Selbstverteidigung zum eigentlichen Walpurgisnacht-Spuk aufgerufen: Um die christlichen Wächter zu täuschen und zu verjagen, vermummen sich die Feiernden und vollführen ein teuflisches, lärmendes Spektakel:

*Kommt mit Zacken und mit Gabeln  
Wie der Teufel, den sie fabeln,  
Und mit wilden Klapperstöcken  
Durch die leeren Felsenstrecken!  
Kauz und Eule  
Heul in unser Rundgeheule!*

In einem raffiniert klangmalenden Chorsatz werden über ausgiebig genutzte Chromatik, prononcierte Oktavsprünge und eine teilweise auf einem Ton insistierende Melodie furiose Sturm- und Blitzgebilde entfesselt, zahlreiche Sforzati verleihen der Erregung der Feiernden ihren musikalischen Akzent; viele Crescendi und dynamische Wechsel in schneller Folge unterstreichen dabei den dramatischen Charakter der Szene.

Die christlichen Wächter fallen auf den Spuk herein und fliehen. Die Druiden und das heidnische Völkchen fühlen sich in ihrem Glauben bestärkt.

Es ist gut möglich, dass es gerade diese Partie war, die Hector Berlioz - der Mendelssohns Musik generell nicht unkritisch gegenüber stand - zu seinem begeisterten Kommentar hinriss. Nachdem er „*Die erste Walpurgisnacht*“ in ihrer überarbeiteten Form 1843 in Leipzig gehört hatte, ließ er verlauten: „*Man weiß nicht, was man am meisten darin bewundern muss ... Ein wahres Meisterstück!*“

## Antonín Dvořák (1841-1904)

### Biographie

Antonín Dvořák wurde am 8.9.1841 als erstes von neun Geschwistern in Nelahoževěz unweit von Prag geboren. Vater František Dvořák betrieb eine Gaststätte und einen Metzgerladen, den er später aufgab, um seinen Lebensunterhalt als Zitherspieler zu verdienen. Die Mutter Anna, geb. Zděnková, war die Tochter eines Gutsaufsehers. Musikalische Grundlagen erhielt Antonín als Chorknabe und als Geiger in Tanzkapellen. Von 1857-1859 besuchte er die Organistenschule des Prager Konservatoriums, fand jedoch keine Organistenstelle. Da er ein fähiger Viola-Spieler war, spielte er u. a. von 1866-1871 im Orchester des Prager Interimstheaters unter Bedřich Smetana.

1872 wurden seine ersten größeren Werke (Kammermusik und Lieder) öffentlich aufgeführt; im gleichen Jahr dirigierte Smetana seine 2. Symphonie. 1873 heiratete Dvořák seine frühere Klavierschülerin Anna Čermáková, die Tochter eines Goldschmieds, mit der er sechs Kinder bekommen sollte. In dem Zeitraum von 1874-1877 konnte er dreimal ein österreichisches Stipendium gewinnen. Er wirkte einige Jahre als Organist an St. Adalbert in Prag widmete sich aber hauptsächlich der Komposition. In dieser Zeit lernte er Johannes Brahms kennen, mit dem er eine lebenslange Freundschaft pflegte und der ihn mit dem Verleger Simrock bekannt machte. Dessen Veröffentlichung der „*Slawischen Tänze*“ und der „*Klänge aus Mähren*“ (1878) führten dazu, dass er in ganz Europa bekannt wurde. Seine „*Stabat Mater*“ in London (1883) und New York (1884) manifestierten seinen Ruhm im angelsächsischen Ausland. 1890 wurde er Lehrer am Konservatorium in Prag. 1892 ging er an das National Conservatory in New York, das er bis 1895 leitete.

Der Aufenthalt in Amerika leitete eine neue Phase seines Schaffens ein. Am deutlichsten zeigt sich das in der 9. Symphonie mit dem Untertitel „*Aus der neuen Welt*“; Dvořák hatte Spirituals der schwarzen Plantagenarbeiter und Indianermelodien studiert; verschiedene Themen und Eigenarten dieser „*Volksweisen*“ fanden Eingang in seine Symphonie. Seine „*Biblischen Lieder*“ (1894), mit denen er zur Entwicklung des geistlichen Sololieds beitrug, sind ähnlich konzipiert. Auch sein bekanntes Cellokonzert in h-Moll enthält Anklänge an Melodien der neuen Welt.

In der Heimat zurück, setzte er seine Lehrtätigkeit am Prager Konservatorium fort; 1901 wurde er dessen Direktor. Als Komponist widmete er sich fortan vornehmlich der Gattung der Symphonischen Dichtung; so

entstand 1895-1896 ein Zyklus von fünf Werken nach Balladen von Karel Jaromír Erben. Im Anschluss schrieb er nur noch Opern, von denen sich außerhalb seiner Heimat lediglich „*Rusalka*“ (1900) durchsetzen konnte.

Antonín Dvořák starb am 1. 5. 1904 in Prag im Kreise seiner Familie. Vermutlich erlag er einem Gehirnschlag.

## *In der Natur op. 91*

### *Die Natur als Spenderin des Lebens*

von Julius Heile (Orchester)

Nachdem Antonín Dvořák auf dem Gebiet der Symphonie mit seinen neun Beiträgen zu dieser Gattung bereits Bedeutendes geleistet hatte, wandte er sich gegen Ende seines Lebens bevorzugt einem neuen Betätigungsfeld zu: der programmatischen Musik. So krönte er sein orchestrales Schaffen im Jahre 1896 mit vier großen symphonischen Dichtungen (op. 107-110) und geriet damit unausweichlich in die Auseinandersetzungen zwischen den Verfechtern der absoluten Musik („Brahminen“) und den Propheten einer neuen, an außermusikalischen Sujets inspirierten Musik („Neudeutsche“). Ließ sich der Brahms-Schützling Dvořák bis dahin zwar eher der ersten Gruppe zurechnen, so hatte sich seine späte Vorliebe für Programmmusik auch schon vorher - neben seinen musikdramatischen Werken - an einigen kürzeren Konzertouvertüren gezeigt.

Die wichtigsten Marksteine in dieser Entwicklung sind wohl jene drei zyklisch konzipierten Overtüren, die der Komponist in den Jahren 1891-92 als sein Opus 91 unter dem Titel „*Natur, Leben und Liebe*“ verfasste. In diesem Triptychon wollte Dvořák die Natur als die schöpferische Kraft des Lebens in ihren schönen wie auch Leid bringenden Facetten schildern. Jedes dieser drei musikalischen Bilder beschäftigt sich mit einem elementaren Eindruck der Natur auf den Menschen: Die erste Overtüre lässt die Stille und Einsamkeit einer Sommernacht in der Natur erahnen, die zweite zieht den Menschen in den Sog des berausenden Lebens zur Faschingszeit und die dritte schließlich hat mit der Liebe den Urtrieb des Lebens zum Thema. Bei der Uraufführung am 28. April 1892 im Prager Rudolfinum wies Dvořák selbst noch auf den gedanklichen Zusammenhang dieser drei Overtüren hin. Als sie 1893 dann jedoch bei Simrock verlegt werden sollten, entschied sich der Komponist für drei Einzelveröffentlichungen unter den uns heute geläufigen Titeln „*In der Natur*“ op. 91, „*Karneval*“ op. 92 und „*Othello*“ op. 93. Dennoch kann diese Trennung kaum über die inhaltlichen sowie vor allem auch die musikalischen Verbindungen der drei Stücke hinwegtäuschen: Jenes „Naturmotiv“, das in der ersten Overtüre als Hauptthema geboren wird (siehe Notenbeispiel A), taucht auch im „*Karneval*“ (hier eher beiläufig als Klarinettenruf in einer ruhigen Episode) und im „*Othello*“ (hier in harmonisch verminderter Form gleichsam als „Eifersuchts-Motiv“) auf.

Der erste Teil dieser Trilogie, „*In der Natur*“ op. 91, entstand in der Zeit von März bis Juli 1891 und ist der Universität Cambridge gewidmet, von der Dvořák gerade erst die Ehrendoktorwürde erhalten hatte. In den Skizzen sind noch die Titel „*In der Einsamkeit*“ und „*Overtura lyrica oder „In der Natur“ oder „Sommernacht“*“ zu finden. Alles deutet also darauf hin, dass Dvořák hier das Bild eines einsamen Menschen, der die Natur betrachtet und belebend auf sich wirken lässt, vorschwebte. Zahlreiche musikalische Natur-Topoi (z.B. die durch Beethoven und Berlioz geprägte „Natur-Tonart“ F-Dur, die „Vogelruf-Motivik“, wie sie uns etwa aus dem einmal sogar direkt zitierten „Waldweben“ Wagners bekannt ist, oder der Hörnerklang an prominenten Stellen) bestätigen diesen Eindruck und bewirken die helle, melodisch beschwingte Atmosphäre dieser Musik, die eher der achten als der siebten und neunten Symphonie Dvořáks verwandt ist. Auch wenn der Komponist gegenüber Simrock äußerte, „*Im Grunde genommen ist es aber doch Programmmusik*“, so handelt es sich nicht etwa um eine festgelegte literarische Vorgabe, sondern vielmehr um ein Stimmungsbild. Entsprechend liegen bildhafte Assoziationen zu dieser Musik zwar nahe, sie können jedoch in jedem einzelnen Hörer ganz individuell entstehen.

In formaler Hinsicht bereitet das Werk keine Probleme: Wie für eine Overtüre üblich, ist es in der Sonatenhauptsatzform angelegt - die Abschnitte Exposition, Durchführung, Reprise und Coda sind deutlich zu erkennen. Dennoch erfüllt Dvořák den Formplan auf durchaus individuelle Weise. Normalerweise stehen nämlich Hauptsatz und Seitensatz einer Exposition in einem tonartlich voneinander abhängigen und charakterlich kontrastierenden Verhältnis zueinander. In dieser Overtüre gibt es jedoch schon im Hauptsatz einen Ausgleich durch zwei Themen in F-Dur. Der Seitensatz, der hier überdies in ungewöhnlicher Terzverwandtschaft (A-Dur) steht, stellt dann gewissermaßen einfach nur eine neue Themengruppe dar, wobei wiederum zwei allerdings umgekehrt kontrastierende Themen eingeführt werden. Zwischen allen Formteilen erklingt das einprägsame „Naturmotiv“, das damit zu einer Art Motto der Overtüre erhoben wird.

Zu Beginn können wir miterleben, wie die Natur gleichsam aufwacht. Alle typischen Merkmale einer „Weltentstehungsmusik“ sind hier vereint: Wie schon in Haydns „Schöpfung“, Wagners „Rheingold“-Vorspiel oder Mahlers erster Symphonie steigt die Musik aus den Tiefen der Bassregister (Orgelpunkt der Bässe, Hörner und Pauke) langsam in die Höhe auf. Zugleich ist der Hörer Zeuge des „musikalischen Werdens“, der Entstehung eines Themas: Aus anfangs zögerlichen, harmonisch noch ungefestigten Kuckucksrufen der Bratschen und Celli, die von hellen Vogelrufen der Holzbläser beantwortet werden, kristallisiert sich allmählich jenes Hauptthema („Naturmotiv“) heraus, das in seiner Reinform erstmals von der Klarinette über lichthem Tremoloklang der Streicher präsentiert wird. Vielleicht nicht zufällig erinnert es in seiner auf- und absteigenden Pentatonik ein wenig an das ebenfalls mit der Natur verbundene Thema aus Edvard Griegs berühmter „Morgenstimmung“.

A: Hauptthema/„Naturmotiv“



Dieser erste Lichtblick ist sogleich Ausgangspunkt einer typisch dvořákschen Steigerung, in der das Motiv von mehreren Bläsern nacheinander aufgegriffen wird und schließlich im Orchestertutti erstrahlt. Bemerkenswert ist dabei die rhythmische und melodische Flexibilität dieses Gedankens. Die Natur erscheint nun - zumindest in der durch sie bewegten Vorstellung des betrachtenden einsamen Menschen - vollends erwacht, die Musik kann in dem Fortspinnen des Hauptthemas ihren Lauf nehmen. Noch immer im volltönenden Orchesterklang stellt sich sodann das zweite, fröhlich-ausgelassene F-Dur-Thema vor, dessen prägnante Volkstümlichkeit deutlich tschechische Züge in diese Ouvertüre bringt.

B: Zweites F-Dur-Thema



So mündet dieses Thema denn auch in eine Passage, die durch ihre Mischung aus rustikalen, gegen den Taktschwerpunkt verschobenen Akzenten und wehmütiger, leicht Moll-getönter Melodik den Komponisten der „Slawischen Tänze“ hervorscheinen lässt. Typisch ist auch das Pendeln zwischen Tonika und Subdominante, das uns im wunderbar ruhigen und weich instrumentierten Ausklang dieses Abschnitts begegnet.

Nachdem das „Naturmotiv“ noch einmal erklingen ist, beginnt der Seitensatz mit seinem ersten Thema in A-Dur, das von den 1. Violinen vorgestellt wird. Die Kombination aus tänzerisch-leichtfüßiger Artikulation und beinahe plumper Bordun-Begleitung sowie die ungewohnte Instabilität der Melodik und Harmonik machen den Reiz dieses Themas aus. Sein prägnanter Rhythmus wird überdies - viel eher als die Melodie - zu einem wesentlichen, den Verlauf der gesamten Ouvertüre beeinflussenden Gestaltungsmaterial.

C: Erstes Seitenthema



Eine kurze Frage-Antwort-Passage zwischen Bläsern und Streichern bildet die Überleitung zum zweiten Thema in a-Moll, einer leidenschaftlich in den Streichern ausgesungenen und am Ende mehrmals sequenzierten, wiederum slawisch gefärbten Melodie.

#### D: Zweites Seitenthema



Im Folgenden wird in den Bläsern ein für den weiteren Verlauf bedeutsames Achtel-Motiv einer durch wunderschöne Vorhaltsharmonik charakterisierten Gesangslinie gegenübergestellt.

#### E: Achtel-Motiv



Das Achtel-Motiv verselbstständigt sich nun gleichsam im Taumel des Tanzes - es ist also erneut ein primär rhythmischer Gedanke, der die Bedeutung der eigentlichen melodischen Themen in den Schatten stellt - und führt somit auf den letzten Höhepunkt der Exposition hin, auf dem noch einmal das „Naturmotiv“ prangt.

Die Durchführung führt zunächst dieses „Naturmotiv“ in vorher nicht da gewesene Tonarten und lässt erstmals bedrohliche Töne anschlagen. In einer durchführungstypisch dramatischen Passage wird das Hauptthema mit dem Achtel-Motiv kombiniert. Nach deutlicher Beruhigung tritt dann auch das erste Seitenthema hinzu. Im weiteren Verlauf bleibt die daraus abgeleitete Achtelbewegung in den Streichern immerzu präsent, während die Bläser das „Naturmotiv“ in feierlicher Harmonik steigern. Letztlich bleibt davon nur noch der Kuckucksruf übrig, bevor die Reprise einsetzt - diesmal mit der weich und dunkel tönenden Instrumentenkombination aus Englischhorn und Bassklarinette.

Mit nur leichten Veränderungen entspricht die ganz in F-Dur gehaltene Reprise der Exposition, mündet am Schluss jedoch in eine umfangreiche Coda, in der zunächst eine kühne harmonische Rückung nach Fis-Dur und wieder zurück die Spannung aufrechterhält. Hierauf kommt die Musik in abwärts gerichteten Akkordfolgen gleichsam zum Stillstand, bis sich am Ende der Kreis schließt: Wir befinden uns nun wieder am Ausgangspunkt der Ouvertüre, als ob sich die Natur zum Schlafen legte und den Menschen in der Einsamkeit zurückließe. Ein letztes Aufbegehren kann diese wieder gefundene Ruhe kaum erschüttern: Im dreifachen Piano verklingt das Werk ebenso still wie es begann.

## Richard Strauss (1864-1949)

von Wiebke Preuß (Chor)

### Biographie

Richard Georg Strauss wurde am 11.06.1864 in München geboren. Er war das ältere zweier Kinder von Franz Joseph Strauss und Josephine Pschorr. Richards Mutter war Tochter des bekannten Münchener Brauereiunternehmers Georg Pschorr. Richards Vater war erster Hornist im Münchener Hoforchester; 1871 wurde er zum Professor und zwei Jahre später zum königlich-bayrischen Kammermusiker ernannt. Richard Strauss kam daher im elterlichen Hause früh mit Musik in Berührung. Ersten regelmäßigen Klavierunterricht erhielt er, als er fünf Jahre alt war. Von 1871 an erlernte er Violine und erhielt Unterricht in Musiktheorie bei Musikern des Hoforchesters. Seine ersten Kompositionen werden auf 1870 datiert; zur gleichen Zeit begann er, mit seiner Mutter regelmäßig Opern und Konzerte zu besuchen. In seiner Gymnasialzeit hat er bereits Sonaten, Kammermusik und eine Orchester-Serenade geschrieben, knapp 60 Lieder, insgesamt etwa 140 Stücke.

Im August 1882 bestand Strauss das Abitur. Mit seinem Vater erlebte er in Bayreuth die Uraufführung von Wagners Parsifal. Von 1882 bis 1883 studierte er Philosophie, Ästhetik und Kulturgeschichte an der Universität

München. Von 1882 bis 1885 wirkte er als 1. Geiger in dem Liebhaberorchester „*Wilden Gungl*“ mit, das sein Vater leitete.

1883 ging er für ein Jahr nach Berlin, wo er rasch mit den tonangebenden Kreisen - unter anderem mit dem berühmten Dirigenten Hans von Bülow - in Verbindung treten konnte, zahlreiche Theateraufführungen und Konzerte besuchte, viel Kammermusik spielte und Gelegenheit hatte, auf sich aufmerksam zu machen.

Anders als seine Zeitgenossen Debussy und Mahler genoss Strauss früh hohe Wertschätzung. Zur Zeit der Komposition von „*Wandrer's Sturmlied*“ sahen Zeitgenossen ihn als ebenbürtigen Nachfolger Brahms' und Wagners. 1885 holte der berühmte Bülow ihn an den Meininger Hof; noch im selben Jahr avancierte er bis zum Ende der Saison zu dessen Nachfolger. Weitere Engagements als Kapellmeister führten ihn unter anderem nach München, Weimar und Berlin, wo er ab 1898 als Generalmusikdirektor arbeitete und später, von 1917 bis 1920, als Professor für Komposition an der Berliner Akademie der Künste lehrte.

Als Komponist benötigte er nur wenige Jahre, um zu dem unverwechselbaren Stil zu finden, der ihn berühmt machte. Seine frühen „Tondichtungen“, insbesondere „*Don Juan*“ (1888-89) und „*Tod und Verklärung*“ (1888-1890) verhalfen ihm zum Durchbruch. Im gleichen Zeitraum begann er, Opern zu schreiben. „*Salome*“ (Uraufführung Ende 1905) und „*Elektra*“, die den Komponisten mit Hugo von Hofmannsthal zusammengeführt hatte und die 1909 in Dresden uraufgeführt wurde, brachten ihm internationale Anerkennung ein. Hofmannsthal wurde für Strauss fortan zu einem wichtigen Berater in Fragen des Stils und des künstlerischen Geschmacks, beide verband eine produktive und tiefe Künstlerfreundschaft.

Neben den sog. Tondichtungen, den Opern, Symphonien, Konzerten, Festmusiken usw. hat Strauss eine Fülle von Liedern geschrieben. Seine Frau, die Sängerin Pauline Strauss-de Ahna, war eine herausragende Interpretin seiner Lieder; mit ihr gab er häufig Konzerte im In- und Ausland, bis sie sich aus dem Konzertleben zurückzog, um sich ausschließlich um den Haushalt und den Sohn zu kümmern. 1894 hatte er ihr „*Vier Lieder*“, op. 7, gewidmet, die seinen Ruhm als Liedkomponist begründeten; nicht lange vor seinem Tod schrieb er „*Vier letzte Lieder*“, die wohl zu seinen bekanntesten und schönsten Liedschöpfungen zählen.

In den Jahren 1919 bis 1924 übernahm er zusammen mit Franz Schalk die Leitung der Wiener Staatsoper, aber auch Gastdirigate, unter anderem bei den Salzburger Festspielen, zu deren Gründern er gehörte. Ende 1924 trat er von der Opernleitung zurück, weil er keine feste berufliche Bindung mehr eingehen und hauptsächlich komponieren wollte - er habe lange genug zwei Leben führen müssen: „*eines am Schreibtisch und eines am Dirigentenpult.*“

Ende 1933 nahm Strauss das Präsidentenamt der Reichsmusikkammer an, "um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhüten" - doch Zeitgenossen hielten ihm politische Kurzsichtigkeit oder Naivität vor und Opportunismus. Allerdings opponierte Strauss auch offen gegen das Nazi-Regime, wenn es um die Förderung von (seiner) Kunst oder von Künstlern ging (so ging er z. B. dagegen vor, dass der Name Stefan Zweigs auf dem Programmzettel und den Plakaten zur „*Schweigsamen Frau*“ entfernt worden war), so dass er Misstrauen bei Goebbels und Hitler erregte; er wurde observiert, seine Briefe abgefangen - darunter einer an Stefan Zweig, der verbale Attacken gegen das Nazi-Regime enthielt. 1935 muss das Amt in der Reichsmusikkammer abgeben. In der Folge wechselten Abgrenzung und Anbiederung (so komponierte Richard Strauss z. B. zur Eröffnung der Ausstellung „*Entartete Kunst*“ in Düsseldorf am 24. Mai 1938 eigens ein „*Festliches Vorspiel*“ und dirigierte persönlich dessen Aufführung). Möglicherweise waren diese Aktivitäten auch Versuche, die Familie seines Sohnes, der mit einer Halbjüdin verheiratet war, zu schützen. Doch er fiel schließlich in Ungnade; man verweigerte ihm eine Ausreise in die Schweiz. Das Kriegsende erlebte er in Garmisch, seine Villa wurde jedoch von amerikanischen Besatzungstruppen beschlagnahmt. Pauline und Richard Strauss reisten doch noch in die Schweiz aus, doch er litt unter der Situation im „Ausland“: Mangelnde Beschäftigung und das Gefühl der Vereinsamung bedrückten ihn; auch ertrug er verächtliche Kritik wegen seiner politischen Haltung schwer und monierte seinerseits, dass „*Künstler nicht mehr nach ihren Fähigkeiten, sondern nach ihrer Gesinnung beurteilt werden.*“ Aber die Kritiker traten schnell in den Hintergrund und schadeten seinem Ansehen als Dirigent und Komponist nicht nachhaltig. Am 10. Mai 1949 kehrte das Ehepaar nach Garmisch zurück. Zur Feier seines 85. Geburtstags erfuhr er ein letztes Mal hohe Ehrungen. Bald darauf erkrankt er schwer und starb am 8. September 1949. Auf dem Münchner Ostfriedhof liegt Richard Strauss, der mit seinen Werken einen letzten Höhepunkt der klassisch-romantischen Epoche der Musik erreichte, begraben.

## Strauss' „Wandlers Sturmlied“

Wandlers Sturmlied entstand 1884, also als Richard Strauss 20 Jahre alt war. Das Lied mit der Opuszahl 14 gilt als erstes Chorwerk von Bedeutung. Strauss ließ die Komposition 1886 veröffentlichen, vermutlich durch seinen künstlerischen Werdegang seit 1885 angeregt: Mit 21 Jahren wurde er in Meiningen Assistent von Hans von Bülow, der ihn Gustav Mahler vorgezogen hatte. Dirigierpraxis erwarb sich der junge Strauss nicht als Assistent, sondern als Nachfolger Bülows; Strauss wurde die Funktion des Musikdirektors einer Chorvereinigung übertragen, deren Repertoire Bach, Mozart, Brahms, Mendelssohn und andere umfasste. Die Vertiefung in die deutsche Chorliteratur mag dabei Strauss' Interesse geweckt haben, selbst Chormusik zu schreiben. Seine Erfahrungen als Dirigent großer Vokal-Ensembles in Meiningen prägten vermutlich auch seine Kompositionstechnik von Chorwerken.

Wandlers Sturmlied ist wie erwähnt ein erster Meilenstein in Strauss' künstlerischer Entwicklung. Der junge Strauss griff ein sprachlich neuartiges, „stürmisches“ Gedicht des jungen Goethe auf und trat damit in dessen weltanschaulich-philosophischen Fußstapfen.

Für seine Vertonung wählte Strauss den ersten Abschnitt, d. h. die ersten 38 Verse der dreiteiligen Ode Goethes aus; hierin versammeln sich jedoch weltanschauliche Kernaussagen, mit denen sich Strauss - im Übrigen lebenslang - identifizieren konnte.

Goethe hat Wandlers Sturmlied vermutlich 1772 verfasst, dessen Abdruck er jedoch, in veränderter Form, erst 1815 autorisiert. Der Wanderer im Gedicht ist Goethe selbst, den Namen hatten Freunde ihm gegeben, weil er zwischen Frankfurt und Darmstadt „wanderte“. Der junge Poet also, der sich - in Gedanken an seine Geliebte -, durch einen Sturm kämpft, bittet nicht etwa Gott um Schutz, sondern baut auf (seinen) Genius. Das „Göttliche“ sei nicht im unbegreiflichen Jenseits zu finden, sondern in der Schöpferkraft, dem Geist von Menschen, in künstlerischer Inspiration und Produktion.

Diese Sichtweise leitete auch Strauss bis zu seinem Tod 1949. Fast wie ein Vermächtnis wirkt eine letzte, im Todesjahr verfasste Skizze auf Worte von Hermann Hesse: „Göttlich ist und ewig der Geist“. Und wie Goethe hielt auch Strauss zum Christentum Distanz. Deshalb findet man in dem sonst alle Gattungen aufweisenden Oeuvre nicht ein einziges geistliches Werk.

Strauss lässt die Ode von einem sechsstimmigen Chor und von einem großen Orchester vortragen. Die Komposition des jungen Strauss wird oft in die Nähe von Brahms' Werken für Chor und Orchester gerückt. Brahms diente ihm tatsächlich als Vorbild, wenn auch nur für wenige Jahre. Doch Strauss bedient sich bereits in diesem Frühwerk einer anderen, „füllig-kontrapunktische(n) Schreibweise“, so als wolle er sein ganzes satztechnisches Können unter Beweis stellen (Beaujean, in: Hardenbergs Chorführer). „Maestoso e marcato“ setzt Strauss den „Wanderer“ in Szene, um ruhig, auch „sehr ruhig“ die teils wuchtige, teils jedoch sehr zarte Klangschönheit des „Sturmliedes“ zu entfalten.

„Noch immer bin ich hingerissen von der unglaublichen ‚einheitlichen‘ Struktur dieses Werks: fast strenger, als man sie in Brahms' Symphonien finden kann“, bemerkt Bruno de Greeve und beschreibt die Struktur des „Sturmliedes“ im Detail:

- I. {Maestoso} d-Moll: Nach einer sehr kompakten Orchestereinleitung, die schon alle Motive in sich birgt, worunter auch zwei Triolenfiguren (zwei schnelle und eine ruhige), erklingen in den ersten gesungenen Zeilen zwei aufsteigende Intervalle (Quart, Sekunde, Quart und Quint: a - d - e - a' - d) als Natursignal, dann folgt eine Triolenfigur zur Terz (d - e - f - e - f - d; f - g - a; c - d - e - a) [Thema A].
- II. {Cantabile} F-Dur: Eine aufsteigende Tonleiterfigur umfasst ein Sextintervall (inkl. Triole) [Thema B].
- III. Eine kurze Reprise von Thema A im Stretto folgt.
- IV. In einer neuen Tonart (g-Moll) erscheinen zwei neue Themen, die von schon vorhandenen Motiven abgeleitet sind: {lyrisch} Terz + Terz + Sext [Thema C: „wandeln wird er“] {marcato} Sext + Terz, sowie auch Terz (inkl. Triole) + Sext [Thema D: „Python tötend, Pythius Apollo“].

Diese werden gleichzeitig polyphon und modulierend verarbeitet.

Das fast zum Hauptmotiv entwickelte Terzintervall bildet die instrumentale Überleitung zu einer Art Durchführung:

- V. {lyrisch und piano} (d-Moll) - erst in hohen Stimmen, dann im Bass
- VI. {dramatisch und fortissimo} (F-Dur) - gesteigertes Tempo, reibendere Harmonien/Akkorde.  
Dann eine Überleitung - A-cappella-Chor: "nach der Wärme ziehn sich Musen" - zum dritten Abschnitt:
- VII. D-Dur erscheinen jetzt alle Anfangsmotive ‚aufgeklärt‘, beruhigt und simultan und münden in die Coda:
- VIII. „Ihr seid rein wie das Herz der Wasser“, wo eine wirkliche Synthese aller Themen entsteht, daneben auch deutlich wird, dass die Eröffnung (die Orchestereinleitung) des Werks schon alle Materialien als Baustoff in sich hatte, einschließlich der vier chromatisch absteigenden Töne, die dort (noch) nicht aufgefallen waren, die hier eine entzückende Wirkung hervorbringen, und es heißt dann auch - zu Recht: "und ich schwebe über Wasser, über Erde, göttergleich“.

### Wandrer's Sturmlied von Richard Strauss

I	d-Moll	<i>Wen du nicht verlässest, Genius, Nicht der Regen, nicht der Sturm Haucht ihm Schauer übers Herz. Wen du nicht verlässest, Genius,</i>
II	F-Dur	<i>Wird dem Regengewölk, Wird dem Schloßensturm Entgegensingend, Wie die Lerche, Du da droben.</i>
III	d-Moll (Reprise, stretto)	<i>Wen du nicht verlässest, Genius, Nicht der Regen, nicht der Sturm Haucht ihm Schauer übers Herz.</i>
IV	g-Moll  c-Moll modulierend bis f-Moll, F-Dur	<i>Den du nicht verlässest, Genius, Wirst ihn heben über'n Schlammmpfad Mit den Feuerflügeln; Wandeln wird er Wie mit Blumenfüßen Über Deukalions Flutschlamm, Python tötend, leicht, groß, Pythius Apollo.</i>
V	Durchführung (lyrisch, p) d-Moll: hohe Stimmen / B-Dur: tiefe Stimmen	<i>Den du nicht verlässest, Genius, Wirst die wollen Flügel unterspreiten, Wenn er auf dem Felsen schläft, Wirst mit Hüterfittichen ihn decken In des Haines Mitternacht.</i>
VI	(dramatisch, ff) F-Dur	<i>Wen du nicht verlässest, Genius, Wirst im Schneegestöber Wärmumhüllen; Nach der Wärme ziehn sich Musen, Nach der Wärme Charitinnen.</i>
VII	D-Dur	<i>Umschwebt mich, ihr Musen, Ihr Charitinnen! Das ist Wasser, das ist Erde Und der Sohn des Wassers und der Erde, Über den ich wandle Göttergleich.</i>
VIII	Coda, lyrisch pp (Synthese)	<i>Ihr seid rein wie das Herz der Wasser, Ihr seid rein wie das Mark der Erde, Ihr umschwebt mich, und ich schwebe Über Wasser, über Erde, Göttergleich.</i>

## Glossar zu den Texten Goethes

- Äolus** (deutsch; griechisch: Aiolos, lateinisch: Aeolus) ist der griechische Gott des Windes. Äolos wurde von Zeus als Herrscher über die Winde eingesetzt, dazu gehörten der Boreas (Nordwind), der Euros (Süd-Ostwind), der Zephyros (Westwind).
- Apollo** (auch Apollon oder Apoll), Sohn des Zeus und der Leto, ist der griechisch-römische Licht- und Sonnengott (Beiname "Phoibos" oder "Phöbus"), Gott der Weissagung (Apollo hatte Python (s. u.) getötet. Das brachte ihm den Beinamen „Pythius“ ein. Er übernahm selbst das Orakel von Delphi und machte sich die wahrsagenden Priesterinnen des Tempels, die nach der Schlange Pythia bzw. Pythien hießen, dienstbar). Apollo ist zudem Gott der Wissenschaft und Künste, vor allem der Musik ("Muagetes" als Musenführer).
- Charitinnen** (von griechisch: Charis (Anmut); römisch: Grazien) die drei Göttinnen Aglaia (Glanz), Euphrosyne (Frohsinn) und Thalia (Glück), welche - meist zu dritt - „*die Anmut des durch Sitte und Schönheits-Sinn geregelten, durch Schmuck und Freude gehobenen geselligen Beisammenseins versinnbildlichen*“ (vgl. Vollmer: Wörterbuch der Mythologie). Sie sind Töchter des Zeus und der Eurynome.
- Deukalion** ist der griechischen Mythologie zufolge Sohn des Prometheus und der Pandora (oder der Klymene, Kelaone oder Pronoe), er war König von Thessalien; er wohnte in Kymos in der Phthiotis, wo auch seine Frau Pyrrha begraben wurde. Deukalion baute den ersten Tempel des olympischen Zeus in Athen.
- Deukalische Flut** Als Zeus aus Ekel über das Menschengeschlecht dieses durch eine Flut ausrotten wollte, folgte Deukalion der Warnung und dem Rat seines Vaters Prometheus: Er baute eine Arche und lagerte Lebensmittel ein. Bald überschwemmte eine große Flutwelle alles Land, alle Erdenbewohner starben. Nur Deukalion und Pyrrha überlebten, sie landeten nach neuntägigem Treiben auf dem Wasser auf dem Berg Parnassos (andere sagen: auf dem Ätna, Athos oder Othrys). Deukalion dankte Zeus und mit Pyrrha betete er inbrünstig, die Menschheit möge erneuert werden. Von Zeus und von Themis (einer schriftkundigen (!) arkadischen Nymphe) kam der Ratschlag: „*Bedeckt eure Häupter und werft die Knochen eurer Mutter hinter euch!*“ Da sie verschiedene, bereits verstorbene Mütter hatten, nahmen sie an, dass die Mutter Erde gemeint sei, deren Gebeine als Felsbrocken am Flussufer lagen. Sie folgten dem Rat, verhüllten sich und warfen Steine über ihre Schultern. Wo Steine niederfielen, die Deukalion geworfen hatte, erhoben sich Männer, und aus Steinen, die von Pyrrha geworfen worden waren, Frauen. So erneuerte sich die Menschheit (nach: Robert von Ranke-Graves, Mythologie).
- Genius** (lateinisch, Mehrzahl: Genien) Erzeuger; im altrömischen Glauben die Personifikation der dem Mann innewohnenden zeugenden Kraft. Jeder Mann verehrte seinen speziellen Schutzgeist und brachte ihm Speise- und Räucheropfer dar. Der Genius wurde auch beim Eid als Schwurzeuge angerufen und die Schwurhand dabei zum Bezeugen der Wahrheit an die Genitalien gelegt. Später wurden die Genien ganz allgemein als Schutzgeister der Familie, des Hauses oder eines bestimmten Ortes angesehen.
- Musen** „*Die Dichtung läßt diese himmlischen Wesen vom Jupiter und der Mnemosyne abstammen. Mnemosyne ... war eine Tochter des Himmels und der Erde und eine Schwester des Saturnus. Durch die himmlischen Einflüsse, welche bei ihrer Bildung mit den irdischen sich vermählten, ward zuerst die Erinnerungskraft, die Mutter alles Wissens und Denkens, in ihr geboren. Neun Nächte lang umarmte Jupiter die Mnemosyne, als er die Musen mit ihr erzeugte. Einer der ältesten Dichter singt das Lob der Musen; sie gießen auf die Lippen des Menschen, welchem sie günstig sind, den Tau der sanften Überredung aus; sie geben ihm Weisheit, Recht zu sprechen, Zwiste zu schlichten und machen ihn unter seinem Volke berühmt. Den Dichter aber lehrten sie, selbst auf Bergeshöhen und im einsamen Tale, die göttlichen Gesänge, welche jedem, der sie vernimmt, die Sorgen und den Kummer aus der Brust verscheuchen*“ (Karl Philipp Moritz 1791, vgl. <http://gutenberg.spiegel.de/>). Die Musen gehören zum Gefolge Apollons. Die Heiligtümer der Musen heißen Museion (woraus das heutige Wort Museum entstand).
- Pindar** ein 522 oder 518 v. Chr. bei Theben geborener Grieche, nach 446 v. Chr. gestorben, „*trat kurz nach 500 als Dichter und Komponist lyrischer Chorlieder auf, in denen Vers, Musik und Tanzbewegung eine Einheit bildeten. Pindar steht am Ausgang der archaischen Zeit. Seine Lyrik deutet die Welt als einen gottgewirkten Sinnzusammenhang. Die Gedichte mit Beispielen aus dem Mythos und den zahlreichen Sentenzen sind durch strengen Aufbau, hohes Pathos und einen bildhaften, schon im Altertum als dunkel empfundenen Stil gekennzeichnet*“ (Meyers Lexikon online).

*Python*

war der griechischen Mythologie zufolge eine Schlange, die das Orakel von Delphi bewachte. Python war ein Kind von Gaia (der Mutter Erde) und dem Schlamm, der übrig blieb, nachdem Zeus das „Ehernen Zeitalter“ (Bronzezeit) durch eine Sintflut, auch die „Deukalische Flut“ genannt, beendet hatte.

*Walpurgisnacht*

Die Walpurgisnacht (wahrscheinlich von dem Namen der heiligen Walpurga, auch Walburga oder Walpurgis) abgeleitet. Der Gedenktag dieser Heiligen wurde im Mittelalter am 1. Mai gefeiert, doch gibt es keinen historischen Zusammenhang zur mythologischen Walpurgisnacht, die als Mondfest in der Nacht des ersten Vollmondes zwischen der Frühjahrstagundnachtgleiche und der Sommer-Sonnenwende stattfindet. Traditionell gilt jedoch die Nacht vom 30. April auf den 1. Mai als die Nacht, in der angeblich Hexen, insbesondere auf dem Blocksberg (eigentlich Brocken), aber auch an anderen erhöhten Orten, ein großes Fest abhalten und auf die Ankunft des "gehörnten Gottes" warten. Im Rahmen der Christianisierung des Abendlandes wurde der Kult der Walpurgisnacht und verwandter Kulte (z. B. antiker Pan-Kult) im wahrsten Sinne des Wortes "ver-teufelt": aus dem gehörnten Gott, dem Symbol des Männlichen, welches sich in dieser Nacht mit dem Weiblichen vereinigt, wurde der Teufel.

Quellen, wo nicht anders angegeben: Wikipedia

## Mitwirkende

### Orchester der Universität Hamburg

<i>Violine I:</i>	Damienne Cellier, Christian Afonso, Timm Albes, Philip Haellmigk, Christina Heinbokel, Anna-Jelka Hertel, Marietta König, Cornelia Kronenwerth, Inga Schapitz, Juliane Spretke
<i>Violine II:</i>	Andrea Ehrenfeld, Ulrike Eismann, Annika Frisch, Katharina Hermann, Matthias Lampe, Jan-Mirko Lange, Stephan Müller, Anna-Maria Niestroj, Johannes Rauwald, Julia Rumpf, Ingo Wilms, Regina Zorn
<i>Viola:</i>	Arnold Meyer, Anke Beckmann, Christopher Dickhut, Katharina Flohr, Ariane Frenzel, Gwen Kaufmann, Andreas Tomczak
<i>Violoncello:</i>	Malte Scheuer, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Julius Heile, Martin Hierholzer, Gesa Rathje, Felix Reitz
<i>Kontrabass:</i>	René Dase (a. G.), Josef Hlinka (a. G.), Claus Umland (a. G.)
<i>Flöte:</i>	Stefanie Dehmel, Misao Taguchi, Ute Siepmann
<i>Oboe:</i>	Jochen Brenner, Audrey MacDougall, Joscha Thoma
<i>Klarinette:</i>	Katharina Taktikos, Lukas Mezger
<i>Fagott:</i>	Christin Manske, Larissa Hoitz
<i>Horn:</i>	Uwe Heine, Nick Bishop, Theresa Freitag, Till Mettig
<i>Trompete:</i>	Carsten Petersen (a. G.), Volker Wallrabenstein
<i>Posaune:</i>	Holger Kurz, Catharina Pflugk, Holger Nieland
<i>Tube:</i>	Christoph Ballach (a. G.)
<i>Pauke:</i>	Dirk Iwen (a. G.)
<i>Schlagzeug:</i>	Siegfried Schreiber (a. G.), Nils Grammerstorf (a. G.)

### Chor der Universität Hamburg

<i>Sopran:</i>	Christine Bischoff, Antje de Boer, Carolin Brüning, Victoria Burgmann, Petra Dase, Ruth Fend, Sonja Fette, Beate Franz, Alisa Göhler, Julia Grazianski, Martina Griebenow, Tanja Guizetti, Gabriela Hanke, Claudia Hillebrecht, Michaela Hoffmann, Ilse Hussels, Tonia Joppien, Katharina Kanski, Geesche Kieckbusch, Catherine Kleist, Johanna Koch, Linda Koller, Daniela Kuhrts, Ruth Lichtenberg, Sieglinde Meier, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Inga Reuters, Jana Richter, Ursula Riedel, Alissa Rosellini, Martina Rühmann, Martina Schacht, Claudia Schlesiger, Marie-Luise Schneider, Anke Stellenhofsky, Birgit Troge, Sigrid de Villafrade, Ming Chu Yu
<i>Alt:</i>	Martina Arndt, Christina Bajer, Maria Bondes, Frauke Dünnhaupt, Carolin Eller, Sina Hackenberg, Hannelore Hanert, Gisela Jaekel, Cornelia Kampmann, Charlotte Kummetz, Šárka Lipsky, Claudia Neubert, Lotte Palm, Antonia Reimer, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Anna-Lena Saß, Hanna Schirm, Claudia Schomburg, Stephanie Schulz, Christiane Schumacher, Bettina Schwender, Nelly Shazima, Mara Spandau, Kalin von St. Vith, Cosima Stermann, Elga Straube, Sylvia Tasto, Elisabeth Thomann, Alexandra Voitell, Katinka Walter, Katrin Weibezahn, Friederike Zimmer
<i>Tenor:</i>	Tobias Bredenhöller, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Ulrich Huber, Roland Kröger, Thilo Krüger, Jan Lubitz, Florian Meuser, Frank Schüler, Michael Schumacher, Rodrigo Tupynamba, Tillmann Wiegand
<i>Bass:</i>	Roland Blanke, Nikolaus Böttcher, Martin Fette, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Nils Gerken, Conrad Grau, Michael Haller, Michael Kannebley, Fabian Kirchner, Thade Klinzing, Ralf Kohler, Alvaro Roldan, Peter van Steenacker, Daniel Steiner-Kannenber, Jan Storch, Christian Vettin, Benjamin Weiss

Redaktion und Gestaltung: Wiebke Preuß