



Universität Hamburg

DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

Akademische
Musikpflege

chor und
orchester
universität
hamburg

chor und
orchester
universität
hamburg

konzert

sonntag
5. juli 2009
laeishalle
großer saal
20:00 uhr

universitäts

*The Young Person's
Guide to the Orchestra*
Benjamin Britten
mit Texten von F. W. Bernstein

The Sons of Light
Ralph Vaughan Williams

The Music Makers
Edward Elgar

christa bonhoff, alt
chor und orchester
der universität hamburg
leitung bruno de greeve

www.uni-hamburg.de/akamusik

karten: 10,- bis 18,- Euro zzgl. gebühr im vorverkauf
online bei www.ticketonline.com, tel. unter 01805-4470111
an bekannten vorverkaufsstellen und an der abendkasse (schüler und studenten ermäßigt)

UNIVERSITÄTSKONZERT

Programmheft

Internetversion

Einführung in das Programm

von Bruno de Greeve

Der Ring der Kreise

Nachdem wir im letzten Winter mit einem abendfüllenden Werk - den "Lebenskreisen" von Hans Gál - die Wünsche vieler von uns und auch unserer Besucher erfüllt hatten, war ich der Meinung, ein etwas aufgelockertes Programm wäre für diesen Sommer besser geeignet.

Im Rückblick auf die Programme der letzten Jahre - mit Werken aus Frankreich, Amerika, Italien, Deutschland, Österreich und den Niederlanden - fiel mir auf, dass Großbritannien mit seinem ungeheuer weiten Chorrepertoire schon längere Zeit außer Betracht geblieben war.

So glaube ich denn auch, dass Gáls „Lebenskreise“ es waren, die uns nach England zurückgebracht haben.

Schon mehrmals waren bei uns englische Komponisten im Programm: Dyson, Finzi, Holst, Vaughan Williams und **Elgar**.

Von Letzterem ist mir ein Werk besonders lieb: seine „**Music Makers**“. Weil einige langjährige Mitglieder im Chor mir schon vor einigen Jahren eingeflüstert hatten, sie wollten dieses Werk gerne nochmals aufführen, fühlte ich mich frei, es wieder aufzugreifen; unsere Aufführung liegt lange zurück, so dass es für die meisten neu ist.

Dazu passt - als Gegenstück - **Vaughan Williams'** „**Sons of Light**“ sehr gut. Es ist eines seiner letzten Chorwerke, ursprünglich für einen Musikschulchor geschrieben, wurde nicht oft aufgeführt, aber es hat einen besonderen Reiz, wenn man es in Kontrast zu Elgars üppiger romantischer Orchester- und Chorbehandlung erfahren kann. Die schon von ihm bekannten „modalen“ Tonarten und die vielen rhythmisch rezitierenden und archaisierend parallel geführten Chorpartien passen wirkungsvoll zusammen mit den Texten, die davon handeln, wie in alten Zeiten die Entstehung der Erde beschrieben wurde und in Sonne, Mond und Sternen Götter, Göttinnen und Helden gesehen wurden, wie der Jahresumlauf der Erde um die Sonne in zwölf Sternzeichen eines Tierkreises eingeteilt wurde und schließlich, wie durch göttliche Boten mit Flügeln die Sprache zu den Menschen kam, wodurch alles erst seinen Namen bekam.

Neben den beiden - auch instrumental voll besetzten - Chorwerken von britischen Komponisten sollte noch ein Orchesterwerk für eine Abwechslung der Atmosphäre sorgen. Dafür haben wir bei **Benjamin Britten** mit seinem nicht unbekanntem „**Young Person's Guide to the Orchestra**“ die richtige Lösung gefunden. Wir möchten es gern in einer Fassung vorführen, wie es sich der Komponist gedacht hatte: ursprünglich konzipiert, um in einem Film die Instrumente eines Orchesters vorzustellen, wurde es im Anschluss als Konzertwerk mit gesprochenem Kommentar herausgegeben. Weil der Text im Gegensatz zu der ganz lustigen Musik für uns heutzutage leider konventionell, trocken und eher langweilig wirkt, haben wir nach einer Möglichkeit gesucht - und sie gefunden -, dies neu zu gestalten.

Das Werk von Britten hat als zweiten Titel: „Variations and Fugue on a Theme of Purcell“; Britten lässt das Orchester zunächst in Gruppen und dann alle Instrumente der Reihe nach wie in einer Revue vorbei defilieren. Dabei wird das Originalthema immer weiter variiert bis zum „Geht-nicht-mehr“; keck fängt die erste (und kleinste) an mit einer Tanzfigur, die sich schnell als Fuge entpuppt, woran sich allmählich alle anderen anschließen - wie bei der Polonaise auf einem Ball. Wenn diese Menge dann aus allen Fugen gerät, tritt das Thema von Purcell - wie ein Retter in der Not - wieder auf, vereint die Gegenstimmen und bringt den ganzen Wirbel zu einem unerwartet guten Ende.

Die Komposition von **Elgar** trägt als Titel „Ode“, weil es als Textquelle ein Gedicht von einem uns unbekanntem Arthur O'Shaughnessy benützt. Die Dichtung besteht aus neun Strophen von je acht Zeilen. In musikalischer Hinsicht könnte man besser von einer sinfonischen Kantate sprechen: Das Werk ist in

einem Satz durchkomponiert, wobei man doch alle möglichen sinfonischen Formen wie Hauptsatz, Durcharbeitung, Reprise, Scherzo, (langsamen) Liedsatz usw. wiederfindet. Auch eine andere Gliederung kann man leicht an der Figur eines Ritornells erkennen, womit das Werk beginnt und die immer wieder die Strophen, in verschiedenen Tempostufen, miteinander verbindet. Eine größere Struktur wird deutlich, wenn man sieht und hört, wie und wo das Hauptmotiv „We are the music makers“ - zugleich der Anfangstext -, jedes Mal eine Einheit von drei Strophen zusammenbindet. Außerdem werden Themen und Tonarten architektonisch so gruppiert, dass wir meines Erachtens am besten von einer Symphonie in f-Moll sprechen können. Wenn Elgar sich selbst zitiert und auf Themen und Motive aus seinen wohl-bekannteren „Enigma-Variationen“ zurückgreift, bekommt die Verbindung von Text und Tönen zwischen den beiden Werken einen doppelt autobiographischen Bezug.

So gesehen ist dieses Programm wirklich von vielen Kreisen geprägt: Der Tierkreis bei Vaughan Williams, eine sich schließende Kette von Variationen und der Rundtanz in der Fuge bei Britten, und bei Elgar die Refrains, wie eine Art Rondoform wirkend - als Putz für die Fugen in bautechnischem Sinne.

Anschließend möchte ich mit einem Zitat als Motto enden:

*We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams,
Yet we are the movers and shakers
Of the world for ever, it seems.
For each age is a dream that is dying,
Or one that is coming to birth.
You shall teach us your song's new numbers
And things that we dreamed not before.*

Damit erhält unser Programm zugleich auch eine einheitliche Widmung:

- an die Träumer und Weltbeweger,
- an alle Jugendlichen und die es bleiben wollen.

Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

Ralph Vaughan Williams wurde am 12. Oktober 1872 als jüngstes von drei Kindern des Geistlichen Arthur Vaughan Williams und seiner Frau Margaret Susan in Down Ampney (Gloucestershire) geboren. Schon 1875 verlor die Familie den Ehemann und Vater, notgedrungen zog Margaret Susan Vaughan Williams ihre Kinder allein auf.

Ersten Musikunterricht erhielt Ralph von seiner Tante, die ihn zunächst im Klavierspiel unterrichtete und ihm musiktheoretische Grundkenntnisse vermittelte. Violine kam hinzu, später sattelte er auf Viola um und lernte Orgel zu spielen. Bei einem Schulkonzert stellte er ein eigenes Werk, ein Klavier-Trio, vor. Doch darüber hinaus war Vaughan Williams sehr zurückhaltend und ging lange Zeit nicht mit seinen Kompositionen an die Öffentlichkeit.

1890 schrieb er sich als Student des Royal College of Music (RCM) in London ein. Hier traf er auf hervorragende Lehrer. Er trat jedoch am College nicht besonders hervor, er zeigte gar kein Wunderkind-Verhalten. Vaughan Williams gelangte, ähnlich wie Janáček, ganz allmählich und entsprechend spät zu seiner kompositorischen Hochform. 1892 begann er neben seinem Studium am RCM am Trinity College in Cambridge Geschichte und Philosophie zu studieren und nahm außerdem Kompositionsstunden bei Charles Wood. Am College schloss er mit Bertrand Russell Freundschaft; Russell war es auch, der ihm die Dichtkunst Walt Whitmans nahe brachte.

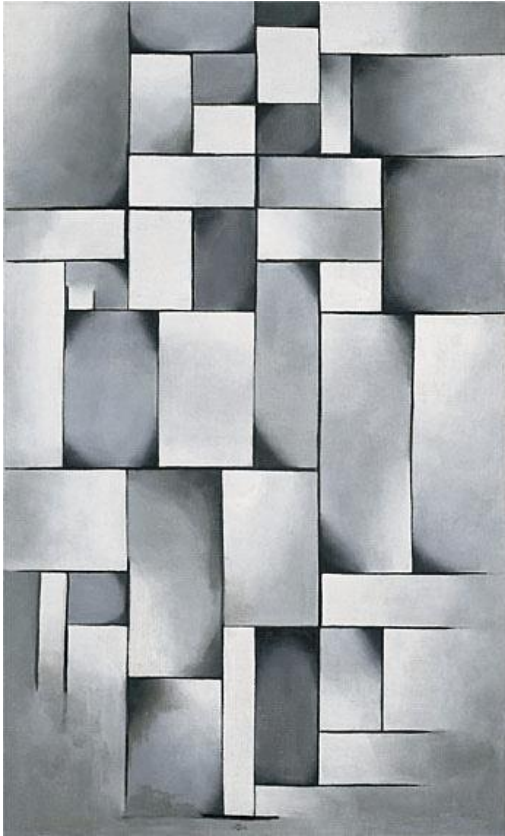
1894 erlangte Vaughan Williams seinen „Bachelor of Music“ und im Jahr darauf den „Bachelor of Art“ in Geschichte. Nach einer Periode persönlicher Unsicherheit über den richtigen eigenen Weg kehrte er an das RCM zurück und intensivierte seine Studien. Er nahm Kompositionsunterricht bei Hubert Parry, der bald sein Freund wurde, ebenso wie sein Studienkollege Leopold Stokowski, der sich später in Amerika insbesondere für Aufführungen von Vaughan Williams' Symphonien einsetzte. Am RCM begegnete Vaughan Williams 1895 erstmals Gustav Holst, mit dem ihn bald eine enge Freundschaft verband; beide kritisierten gegenseitig ihre Werke bereits während des Arbeitsprozesses und lernten voneinander.

Von 1896 bis 1899 arbeitete Vaughan Williams als Organist, doch er nahm jede Möglichkeit wahr, um seine Kenntnisse und Fähigkeiten als Komponist auszuweiten. 1897 ging er nach Berlin zu Max Bruch. Es war außerdem das Jahr, in dem er mit Adeline Fisher - Tochter eines bekannten Historikers und Cousine von Virginia Woolf - die Ehe schloss. Sein Studium am RCM beendete Vaughan Williams 1901 mit einem „Doctor of Music“. 1908 reiste er nach Paris, weil ihn der Impressionismus gefesselt hatte, aber auch, weil er mit seinen technischen Fähigkeiten nicht zufrieden war und es ihm nicht gelang, eigene Ideen umzusetzen. Er nahm Unterricht bei Ravel - der ihm bescheinigte, er sei der einzige Schüler gewesen, der nicht seine Kompositionsweise nachgeahmt habe.

Während seines Studiums wurde Vaughan Williams klar, dass seine Zukunft als Komponist nicht darin liegen könne - in einer Zeit des sozialen und kulturellen Umschwungs -, die (spät-)romantische Richtung, wie sie von Elgar gepflegt wurde, beizubehalten oder auch weiterzuentwickeln. Modelle aus dem Ausland zu übernehmen, schien ihm ebenso unangemessen - er wollte sich auf die nativen, die britischen Wurzeln besinnen, und sie regenerativ fruchtbar machen. Wie Kodály und Bartók in Ungarn, aber unabhängig von ihnen, begann er ab 1903 Volkslieder und Volksmusik zu sammeln und sie zu veröffentlichen; zudem setzte er sich gründlich mit englischer Musik der Renaissance auseinander. Dadurch gewann er internationale Anerkennung als Musikwissenschaftler. Diese Reisen in die musikalische Vergangenheit Englands inspirierten seine Kompositionen und halfen ihm, einen eigenen Ausdruck und entsprechende Stilmittel zu finden.

Vaughan Williams erstes bedeutendes Werk war die Kantate „Toward the Unknown Region“ nach einem Text von Whitman, es wurde 1907 aufgeführt. Ab 1910 trug dann die lange, sich selbst eingeräumte „Lehrzeit“ reiche Früchte. Die „Fantasia on a Theme by Thomas Tallis“ kam auf dem Gloucester Festival zur Uraufführung und im selben Jahr die „Sea Symphony“,

erneut nach Worten von Whitman, die auf Antriebe seinen internationalen Ruf als Komponist begründete.



Theo van Doesburg: *Komposition in Grau*, 1916

Doch dann durchkreuzte der Erste Weltkrieg für Jahre seine Lebensplanung. Obwohl er bereits 42 Jahre alt war, meldete er sich freiwillig, um von 1914 bis 1918 Kriegsdienst in Frankreich und Griechenland zu leisten. Bald darauf ging er, gleichzeitig mit Gustav Holst, als Kompositionslehrer an das Royal College of Music in London (1919-1938). Von 1921 bis 1928 leitete er den Bach-Chor. In diesem Zeitraum entstanden weitere Werke, die seinen Ruf als Komponist ersten Ranges festigten: Die „Pastoral Symphony“ (1922), in der er Kriegseindrücke verarbeitete, „Flos Campi“ (1925) und „Sancta Civitas“ (1926). Immer häufiger trat er auch als Dirigent in Erscheinung. Doch erst nach Elgars Tod 1934 wurde ihm „der erste Platz“ im Musikleben Englands eingeräumt.

Aber Vaughan Williams war noch ein langes Leben vergönnt, und er blieb bis zu seinem Ende kreativ. Er hat eine große Anzahl von Werken aller Gattungen hinterlassen, das nach Entstehungsjahren einzuordnen Biographen noch immer beschäftigt - denn niemals schien ihm ein Opus „vollendet“. Über Jahre und Jahrzehnte hat der Komponist Stücke wieder hervorgeholt, an ihnen gefeilt und sie verändert, gekürzt oder verlängert; so manches Werk zog er sogar zurück, das dann in der sprichwörtlichen Schublade auf immer verschwand. Daran gemessen, hat sein Lebenswerk einen erheblichen Umfang.

Er schrieb acht Opern, zwei Ballette, (die magische Anzahl von) neun Sinfonien, Konzerte und konzertante Werke, von denen vielleicht „The Lark Ascending“ für Violine und kleines Orchester (1914) das bekannteste ist, viele andere Orchesterwerke, Kammer-, Klavier- und Orgelmusik, Kirchenlieder, Liederzyklen, unter anderem „Four Last Songs“ (1954-58) nach Gedichten seiner zweiten Ehefrau Ursula Vaughan Williams (vgl. dazu unten), Musik für Blasorchester, Filmmusik, und nicht zuletzt viele Werke für Chor und Orchester (von denen in den vergangenen Jahren vier in unseren Universitätskonzerten zur Aufführung gebracht wurden). Als herausragende spätere Werke gelten die siebte Sinfonie „Sinfonia Antartica“ (1952), die im Anschluss an seine Filmmusik „Scott of the Antarctic“ komponierte und seine 9. Symphonie, die am 2. April 1958 in London, wenige Monate vor seinem Tod, uraufgeführt wurde.

Vaughan Williams empfing zahlreiche Ehrungen, unter ihnen Doktor- und Ehrendoktorwürden, einen Verdienstorden, Medaillen und Ehren-Mitgliedschaften, nicht nur in England. Zur Annahme der Ritterwürde konnte man ihn allerdings nicht bewegen; denn obwohl er ein „Kind“ der privilegierten gehobenen Mittelschicht gewesen ist, hatte er egalitäre und demokratische Ideale und hat sich lebenslang tatkräftig für sie eingesetzt. Auch aus Deutschland kam eine Ehrung: 1937 wurde Ralph Vaughan Williams von der Universität Hamburg der von der Toepfer-Stiftung vergebene Shakespeare-Preis verliehen. In den Jahren darauf engagierte er sich jedoch demonstrativ für deutsche Emigranten, die vor dem nationalsozialistischen Regime nach England geflohen waren, mit der Folge, dass seine Musik 1939 in Deutschland verboten wurde.

Am 26. August 1958 starb er im Schlaf. Am nächsten Tag hatte der Unermüdliche die Einspielung seiner 9. Symphonie begleiten wollen. Letzte Ruhe fand er in der Westminster Abbey - ganz in der Nähe des Grabes von Henry Purcell.

Um seiner Schlichtheit, Offenheit und Freundlichkeit willen, auch, weil er stets bescheiden blieb und seine eigenen Möglichkeiten und Grenzen gut einzuschätzen wusste, wurde Vaughan Williams sehr geliebt und geachtet, nicht zuletzt von den Musikern, mit denen er gearbeitet hat.

The Sons of Light (1951)

Zu Beginn des Jahres 1950 fragte der Viola-Spieler Bernard Shore bei seinem Freund Vaughan Williams an, ob dieser ein Werk für einen großen Chor von Musikschülern schreiben könne, das 1951 mit Orchester in der Royal Albert Hall anlässlich eines Festivals aufgeführt werden sollte. Er tat dies in seiner Eigenschaft als Musikschulinspektor am Ministerium für Erziehung; die Wahl des Sujets und des Textes solle Vaughan Williams überlassen bleiben.

Zunächst weigerte Vaughan Williams sich; er habe keine Erfahrungen, für Kinderstimmen zu schreiben, so argumentierte er - vielleicht schreckte ihn aber auch die Vorstellung ab, für unterschiedlich talentierte Teenager vor, während und nach ihrem Stimmbruch schreiben zu müssen. Nachdem er sich orientiert hatte, was Kinder singen könnten und was nicht, ließ er sich doch auf das Anliegen Shores ein und komponierte den Chorpart für vier Stimmen, ohne Rücksicht auf das Alter der Ausführenden. Das Bernard Shore gewidmete Werk erlebte seine Erstaufführung am 6. Mai 1951; ein riesiger Chor von 1150 Stimmen habe gesungen, so wird berichtet, begleitet vom London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Sir Adrian Boult.

In der Folge wurde das frische, lebendige Werk wenig aufgeführt, in musikwissenschaftlichen Quellen findet man kaum mehr als den Titel des Werks erwähnt - demzufolge ist es kaum bekannt geworden. Möglicherweise führt es sein Schattendasein auch deshalb, weil ihm das Etikett „für Kinderchor komponiert“ anhaftet. Dabei blickte Vaughan Williams keineswegs auf seine jungen Sänger und Sängerinnen herab und machte in seiner Komposition keinerlei Konzessionen. Für den Orchesterpart hatte Vaughan Williams von vornherein einen professionellen Apparat vorgesehen.

Zwei Einspielungen auf CD und deren kritische Würdigung durch Rezensenten verraten, dass „The Sons of Light“ es verdient, in ein besseres Licht gerückt zu werden. Die Kantate gilt als erstes Werk seiner letzten, späten Schaffensperiode, in der Vaughan Williams rastlos experimentierte, um neue Klänge zu finden. Nicht von ungefähr gibt es in der Kantate Motive und Themen, mit denen er in seinen letzten drei Sinfonien spielt, aber auch in dem Werk „Hodie“ gibt es Anklänge an die Kantate. „The Sons of Light“ ist somit ein Stück, in dem bereits alle Elemente seines späten Stils auftreten, dennoch gehöre es zu seinen am wenigsten gespielten großen Werken (Lewis Foreman 2005).

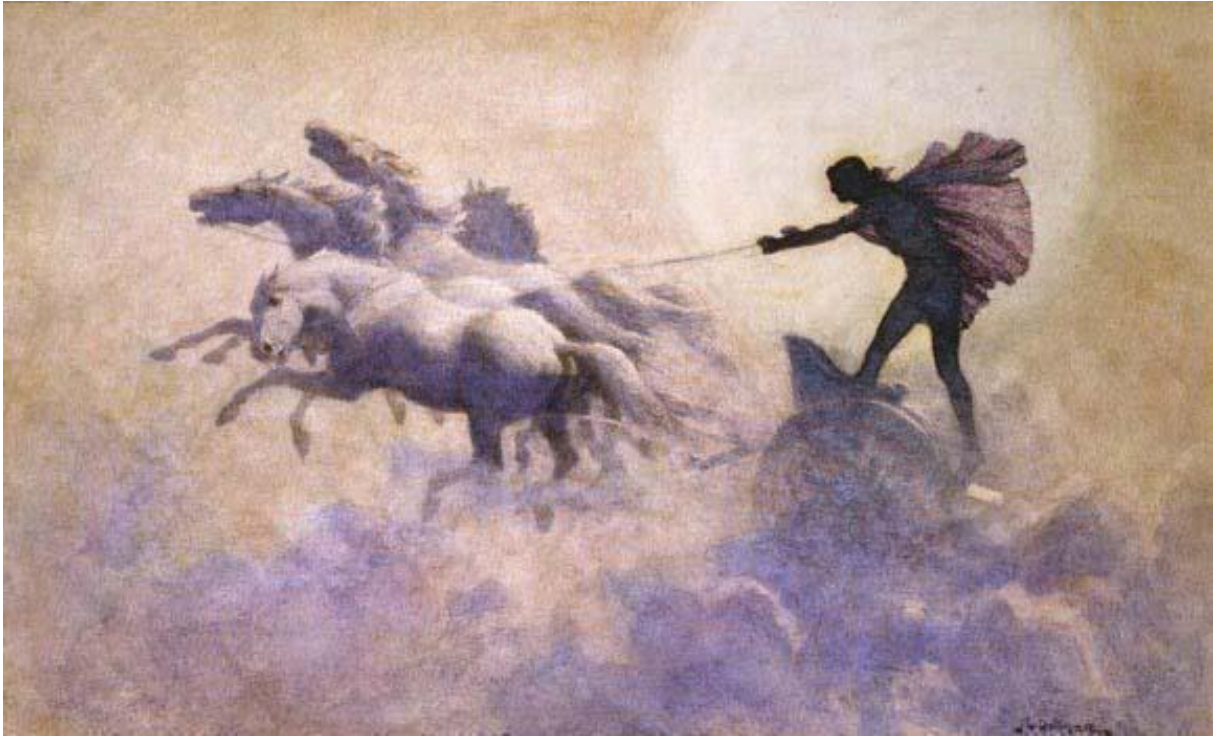
Vaughan Williams verwendete für seine Komposition eine dreiteilige schöne, geistreiche, eigens für das Werk geschriebene Dichtung Ursula Woods; sie war seit 1938 seine Freundin, Beraterin und Assistentin und wurde 1953 zweite Ehefrau, nachdem Adeline Vaughan Williams 1951 verstorben war. In ihrem ausführlichen Epilog erläutert Wood, aus welchem Stoff ihre Texte gemacht sind:

Überlieferte Schöpfungsgeschichten, Mythen und Sagen - Versuche der Menschen in alter Zeit, sich überlebenswichtige Phänomene unseres Sonnensystems zu erklären - lieferten ihr das Material.

In dem ersten Teil „Darkness and Light“ (Finsternis und Licht) durchmisst Wood mit ihren Versen das Weltall - „so flink wie Gedanken“, um sie selbst zu zitieren, erinnert sie an die ersten Tage der Schöpfung, folgt dem Gang der Sonne im Medium der Vorstellungen der alten Griechen und Ägypter (und anderer Völker), bis es dunkelt und der Mond aufgeht. „The Song of the Zodiac“, der zweite Teil, befasst sich mit den Tierkreiszeichen. „The Messengers of Speech“ schließlich handelt davon, wie die Menschen Sprache erlangten und ihre Fähigkeit zu kommunizieren.

Vaughan Williams ließ sich von der phantasievollen Sprache Woods inspirieren und fand für ihre Verse manche geradezu verblüffend sinnfälligen Klangbilder.

„Darkness and Light“ eröffnet das Werk. Kraftvoll, majestätisch, durch Fanfarenklänge sehr direkt angekündigt, beginnt die Kantate: Wie anders könnte man ausmalen, dass Licht und Finsternis dem Chaos entrissen, der Tag von der Nacht getrennt, die Erde und die Elemente geschaffen wurden. Sogleich entsteht ein eigentümlicher Sog: Die Musik zieht die Hörer mit in eine kühle fremde Weite - in das entlegene All.



John Charles Dollman: *Chariot of Sun (Sonnenwagen)*, 1909

Die sich anschließende Fahrt des Sonnenwagens über den Himmelsbogen wird *alla marcia* illustriert; diese Passagen kommen erst zur Ruhe, wenn Chor und Orchester schildern, dass die Schatten länger werden und der Wagenlenker das Ziel des Tages - den Abend - erreicht. Man meint, selbst Müdigkeit und Erschöpfung der Sonnenrosse zu hören. Der erste Satz wird mit einem eindringlichen, fast unheimlich anmutenden Nachtstück zum Abschluss gebracht; es bildet einen starken, doch sehr plausiblen Kontrast zum Vorangehenden, denn es verkörpert, wie der Mond inmitten entlegener schimmernder Sterne den Nachthimmel überquert. Damit wird zugleich dem Lied des Zodiacs (des Tierkreises) der Weg gebahnt.

„The Song of the Zodiac“ schildert, wie im Lauf eines Jahres jeden Monat die zwölf (unserem Kulturkreis geläufigen) Tierkreiszeichen am nächtlichen Himmel erscheinen und wieder verschwinden. Ein jedes - Widder, Stier, Krebs, Löwe, Zwillinge, Jungfrau, Waage, Skorpion, Schütze, Steinbock, Wassermann, Fische - wird chorisch und orchestral durch die Wahl der Motive, der Dynamik und der Tonart individuell und entsprechend kontrastierend charakterisiert: die Jungfrau etwa wahrhaft unschuldig und zerbrechlich, Wassermann und Fische in ihrem Element, dieses klangliche Rieseln, Plätschern und sanfte Wogen ist unbeschreiblich. Manch mythischer Bezug ist zu erkennen, etwa, wenn die Zwillinge kämpferisch auftrumpfen. Zwar deutet Ursula Wood es in ihrem Text bereits an, aber dann werden die Zwillinge von Vaughan Williams als die kriegerischen Brüder Castor und Pollux „entlarvt“; vier, fünf Takte reichen ihm aus, um das Bild einer mit ihnen ziehenden Armee hervorzurufen. Noch über die genannten musikalischen Portraitierungen der Tierkreiszeichen hinaus setzt Vaughan Williams musikalisch alles in den passenden jahreszeitlichen Rahmen -

beispielsweise glaubt man, Herbststürme zu hören, „wenn die Jungfrau (auf den Löwen) folgt“ und Schwalben sich zum Abflug sammeln.

Ohnehin scheint Vaughan Williams uns - nicht nur im Lied des Zodiacs - in alte Zeiten des Orients oder Europas entführen zu wollen; dies erreicht er, indem er mit chromatischen und modalen Harmonien von den für unsere Ohren gewohnteren durmolltonalen Harmonien abweicht.

Der letzte Satz, „The Messengers of Speech“, gehöre zu „einer anderen Schöpfungsgeschichte“ - deutlicher möchte Ursula Wood nicht werden -, die erzähle, dass „die Engel der Schöpfung die Buchstaben des Alphabets“ gewesen seien, denn nichts könne existieren - so paraphrasiert sie -, solange es keinen Namen habe.

Energische Fanfarenklänge, die motivisch auf die Signale am Anfang des ersten Satzes - die Entstehung des Alls - zurückgreifen, wecken einleitend Neugier, der Chor weiß wahrlich Sagenhaftes zu erzählen: Geflügelte Boten wären gekommen, „um des Menschen Rede zu sein“ und der Mensch fortan „unter den Söhnen des Licht.“ Jubelnd, triumphierend und grell wie das Licht, wird im Finale der Morgen gerühmt, an dem Menschen erwachen und „laut ihre Namen sagen“ und allem „einen Namen geben“: die Sprache wird ihr Dasein erhellen.

Wiebke Preuß

Ursula Wood
The Sons of Light

I
Darkness and Light

*Fair, strong and splendid, summoned for delight,
creatures released from bondage, Darkness and Light
sprang out of troubled chaos, depth and height,
the one all shadow, the other all things bright,
to go their separate ways of day and night.*

*Then the earth from water rose,
bare hill and empty plain:
then the seas by shores were bound,
then came both dew and rain.
The elements were set
where nothing was before,
strong pillars to uphold the world
steadfast evermore.*

*First of light's children, the horses of the sun,
flame plumed wings and hooves of fire,
paw the clouds, tossing unbridled heads
waiting a charioteer before they run,
waiting a god to master all their power,
stand on the rim of morning, champing to be away
across the sky to run the course of day.*

*Now mount plumed god and drive your shining team
up towards noon, climb the great arc of sky:
the dazzled plains lie shadowless below
until you turn downhill and shadows stream
longer and longer, and cool on earth they lie*

Ursula Wood
Die Söhne des Lichts

I
Darkness and Light

*Hell, stark und prächtig, aufgerufen zur Freude,
Geschöpfe aus Gefangenschaft befreit, Finsternis und Licht
entspringen dem aufgewühlten Chaos, Tiefe und Höhe,
das Eine ganz Schatten, das Andere restlos hell,
um eigene Wege des Tages und der Nacht zu gehen.*

*Dann entsprang die Erde dem Wasser,
kahler Hügel und leere Ebene:
dann wurden die Meere durch Ufer begrenzt,
dann kamen beide, Tau und Regen.
Die Elemente wurden festgelegt
wo es vorher nichts gab,
starke Säulen, um die Welt zu tragen,
standhaft immerfort.*

*Die ersten Kinder des Lichts, die Sonnenrosse,
flammengefederte Flügel und Hufe aus Feuer,
scharren an den Wolken, werfen unbändig Köpfe zurück
auf einen Wagenlenker wartend, bevor sie laufen,
auf einen Gott harrend, der ihre Kräfte zügelt,
stehen an der Schwelle des Tages, brennen darauf, los zu rennen
durch das All, um dem Verlauf des Tags zu folgen.*

*Nun steig auf, gefiederter Gott, und führe dein leuchtendes Gespann
dem Mittag entgegen, erklimme den großen Himmelsbogen:
darunter liegen schattenlos die geblendeten Ebenen,
bis du bergab dich wendest und Schatten sich ausbreiten,
länger und länger, und kühl auf der Erde liegen,*

*till last and furthest ocean takes your rein,
stables your weary steeds until day breaks again.*

*Rise moon, cold crescent of reflected fire,
make night all silver now gold day is done,
shine on the dark waters of each summer pool,
shine on the ice where mountain ranges tower:
step lightly as you walk the sky alone
above the sleeping forests where musks and spices grow,
above swan-feathered plains of arctic snow.*

*Each month is marked with a starry sign
a long procession they march in line.
They cross the night and year by year
in order due they reappear.
The Milky Way is broad and clear;
Charles's wain and Cassiopeia,
hunter and hero, the empty chair
and the crown of stars are gathered there.
Light climbs the darkness with stars that lie
in constellation and galaxy.
Unnamed they wait till man arise,
steersman and shepherd with watching eyes
that by land and water will see the skies.
Man will live by the sun and the changing moon
and the distant stars till Time is done.*

II **The Song of the Zodiac**

*Every month of the year there shines
one of the Zodiac's twelve signs.*

*Run, young Ram, through fields of spring,
cloud meadows high,
so the story begins
when you cross the sky.*

*Horns white curved like a crescent moon,
golden ring, bright eye,
summer comes soon
when the Bull goes by.*

*Warrior Twins, brother and brother,
venturing far
ride by each other
as star beside star.*

*Sideways he goes, sideways he will go
in peace or war,
not fast, not slow,
so all Crabs are.*

*bis der letzte und fernste Ozean dir deine Zügel abnimmt,
deine müden Rosse in den Stall bringt, bis der nächste Tag beginnt.*

*Steige, Mond, kalte Sichel gespiegelter Feuer,
versilbere ganz die Nacht, nun da der goldene Tag vorüber,
bescheine die dunklen Wässer jedes Sommerteiches,
bescheine das Eis, wo Bergketten aufragen:
Geh' leichten Schritts allein auf dem Himmelspfad
über schlafenden Wäldern, wo Moschus und Gewürze wachsen,
über schwanenflaumiger Steppe arktischen Schnees.*

*Jeder Monat trägt ein Sternenzeichen,
in langer Prozession folgen sie aufeinander.
Sie durchqueren die Nacht und Jahr für Jahr
zu ihrer Zeit erscheinen sie wieder.
Die Milchstraße ist weit und hell;
Großer Wagen und Cassiopeia,
Jäger und Held, der leere Stuhl
und die Sternenkronen sind da versammelt.
Licht erklimmt die Dunkelheit mit Sternen,
die in Sternbildern liegen und Galaxien.
Ohne Namen warten sie, bis Menschen erscheinen,
Steuermann und Hirte, die mit wachen Augen
zu Lande und auf dem Wasser die Himmel erblicken.
Menschen werden von der Sonne leben und dem wechselnden Mond
und den fernen Sternen, bis ihre Zeit gekommen.*

II **Das Lied des Tierkreises (des Zodiaks)**

*In jedem Monat des Jahres erscheint
eines von zwölf Zeichen des Zodiaks.*

*Lauf, junger Widder, durch die Frühlingsfelder,
hoch auf Wolkenmatten,
so beginnt die Geschichte,
wenn du den Himmel durchquerst.*

*Hörner, weiß gekrümmt wie eine Mondsichel
goldener Ring, glänzendes Auge,
der Sommer naht,
wenn der Stier vorbeigeht.*

*Kriegerzwillinge, Bruder und Bruder,
wagen weit sich vor,
reiten miteinander
als Stern neben Stern.*

*Seitwärts geht er, seitwärts wird er gehen,
ob Frieden oder Krieg,
nicht schnell, nicht langsam,
so wie alle Krebse.*

*Come summer Lion, come tawny beast
stalk through the night
from sleep released,
come, Lion, proud and bright.*

*Harvest comes when the Virgin follows,
the dew is white
when the swallows
gather for flight.*

*Magic is balanced in the Scales,
now blow winds blow,
blow autumn gales
swing high, swing low.*

*Mailed Scorpion has a deadly sting,
as sharp as woe,
and he is king
of creeping ones below.*

*Brave Archer, bow bent in air, take aim,
what will you slay?
What lurking game
at the edge of day?*

*Folly and folly shall dance with you,
caper, be gay,
frisk the night through,
dance Goat, while you may.*

*Is it the water of life you hold
Water Bearer, in your jar,
for young and old
carried from far?
Silver linked swimmers, shimmer of scales,
dark weed, cool fins,
thus ends the tale
that the Ram begins.*

*Every month of the year there shines
one of the Zodiac's twelve signs.*

III

Messengers of Speech

*Now came winged messengers to be man's speech,
serene and splendid, thronging all the sky
with songs and stories and legends to be told
of man's dominion and his majesty.*

*Before Time started in Time's words they spoke,
as if man's voice already cried from far,
from the deep thought wherein he slept
still two days younger than the morning star.*

*Komm, Sommerlöwe, komm goldbraunes Tier,
schleiche durch die Nacht
vom Schlaf befreit,
komm, Löwe, stolz und strahlend.*

*Erntezeit naht, wenn die Jungfrau folgt,
der Tau ist weiß,
wenn sich die Schwalben
zum Flug versammeln.*

*Zauber balanciert auf der Waage,
nun wehet Winde,
wehet die Herbststürme,
schwing' hinauf, schwing' hinab.*

*Gepanzerter Skorpion mit tödlichem Stachel,
so scharf wie eine Klage,
und er ist König
kriechender Wesen drunten.*

*Mutiger Schütze, Bogen in der Luft gespannt, ziele,
was wirst du töten?
Welch' lauernes Wild
wenn der Tag scheidet?*

*Torheit und Tollerei werden mit dir tanzen,
spring' herum, sei fröhlich,
hüpfe die Nacht hindurch,
Tanze, Steinbock, solange du darfst.*

*Ist es das Wasser des Lebens, das du hältst,
Wassermann, in deinem Krug,
für Jung und Alt
von weither gebracht?
Silbern verbundene Schwimmer, schimmernde Schuppen,
dunkler Tang, kühle Finnen,
so endet die Geschichte,
die der Widder begonnen.*

*In jedem Monat des Jahres erscheint
eines von zwölf Zeichen des Zodiaks.*

III

Boten der Sprache

*Nun kamen geflügelte Boten, um des Menschen Rede zu sein,
heiter und prachtvoll, in Scharen am Himmel,
mitsamt Liedern, Geschichten und Sagen
von des Menschen Herrschaft und Würde.*

*Noch vor dem Anfang sprachen sie Worte,
als würde des Menschen Stimme schon von weither rufen,
von Gedanken, in die er tief versunken,
noch zwei Tage jünger als der Morgenstern.*

*This is the morning of the sons of light,
sing and rejoice again because they start on their way;
singing they go, each clothed in his own day,
their orbits span the terrors of the height,
swifter than wind, as swift as thought, their flight.*

*Sing and rejoice, vast darkness, that you share
in equal splendour and in equal power
the glory of creation's earliest hour.
Light shines in scattered jewels that you wear
and sleep the gift that lies within your care.*

*Light shall be day for ever and the darkness night.
Man shall awake and speak their names aloud
and set a name on fire and wind and cloud
from whence all living creatures take delight.
Sing and rejoice again,
man stands among the sons of light.*

*Dies ist der Morgen der Söhne des Lichts,
singe und erfreue dich wieder, weil sie ihren Gang beginnen;
singend gehen sie voran, jeder vom eigenen Tag umhüllt,
ihre Bahnen umspannen die Schrecken der Größe,
schneller als Wind, so flink wie Gedanken, ihr Flug.*

*Singe und jauchze, unendliche Finsternis, dass du teilest
in gleichem Glanz und gleicher Macht
die Pracht der Schöpfung allererste Stunde.
Licht erglänzt in versprengten Juwelen, die du trägst,
und Schlaf, die Gabe, die in deiner Obhut liegt.*

*Licht wird Tag sein auf ewig und die Finsternis Nacht.
Menschen werden erwachen und laut ihre Namen sagen
und Feuer und Wind und Wolken einen Namen geben,
woran alle Lebewesen Gefallen finden.
Singe und jauchze aufs Neue,
der Mensch ist unter den Söhnen des Lichts.*

Übersetzung: Yvonne Henschel und Wiebke Preuß

Epilog von Ursula Wood (im Klavierauszug):

„Von jeher haben Menschen viele Geschichten erdacht in dem Versuch, ihre Welt zu verstehen. Sonne, Mond und Gestirne erschienen so mysteriös wie schön, und so war es nur natürlich, ihre Kräfte und ihren Einfluss mit Göttern, Göttinnen und Helden zu assoziieren.

In den griechischen Legenden bestieg der Sonnengott jeden Tag im Morgengrauen seinen Streitwagen, trieb seine Pferde über den Himmel bis zum Sonnenuntergang, um Ruhe zu finden in den tiefen Höhlen der See. Die Menschen waren immer von den Sternen abhängig, die sie ihren Fahrten zu Land und zu Wasser lenkten. In langen Beobachtungen des Nachts lernten sie den Himmel so gut kennen, dass die Konstellationen an die Gestalt von Tieren oder Göttern, auch von berühmten Menschen denken ließen, und so kamen diese Konstellationen zu Namen, unter denen wir sie noch immer kennen. Manchmal ist es nicht leicht, eine Ähnlichkeit, die den Altvorderen wohl völlig klar gewesen sein muss, zu erkennen, aber die Namen sind so lange in Gebrauch, dass sie Bestandteil unserer Sprache geworden sind.

Die Milchstraße ist ein Schleier von Millionen entfernter Sterne, die man in den meisten klaren Nächten sehen kann. Charles's Wagen, oder der Pflug, ist der englische Name für den Teil der Großer-Bär-Konstellation, Ursa Major, zwei Sterne, die auf den Polarstern deuten. Cassiopeia war eine äthiopische Königin, die sich rühmte, schöner zu sein als die Seenymphen. Diese wollten sich revanchieren, indem sie ein Ungeheuer aussandten, das die Tochter Andromeda verschlingen sollte, doch Perseus kam vorbei, der den Kopf der tödlichen Gorgon trug, mit dem er das Ungeheuer zu Stein werden ließ. Die Namen von Perseus und Andromeda sind auf der Sternenkarte ebenfalls vermerkt. Orion war ein großer Jäger: die drei Sterne seiner Schwertkoppel scheinen hell und klar, und sein treuer Hund ist am Himmel an seiner Seite. Die Sternenkronen wurden Ariadne durch den Gott Dionysos verliehen, als er sie traurig vorfand, wie Theseus heimwärts segelte und sie in einem fremden Land zurückließ, obwohl sie ihn durch ihre List vor einem furchtbaren Untier gerettet hatte. Diese Namen und Geschichten sind in der westlichen Welt unvergessen.

Die Zeichen des Zodiacs bezeichnen Gruppen von Sternen, die für die Zeit eines Monats Bedeutung haben und das Jahr in zwölf – wie Astrologen es nennen - „Häuser“ aufteilen. Von jedem sagt man, es habe einen besonderen Einfluss auf diejenigen, die in diesem Haus geboren werden. Mit dem (Tierkreis-)Zeichen des Widder beginnt das Jahr, da er am ersten Tag des Frühlings, am 21. März, eintrifft. Es folgt der Rest, der Stier, die Zwillinge, der Krebs, der Löwe, die Jungfrau, die Waage, der Skorpion, der Schütze, der Steinbock, der Wassermann und die Fische.

Die Boten der Sprache gehören einer anderen Schöpfungsgeschichte der Welt an, die besagt, dass die Engel der Schöpfung die Buchstaben des Alphabets gewesen seien, weil nichts existieren könne, bis dass es einen Namen habe. Und es wird erzählt, dass am Morgen der Schöpfung ein derartiger Jubel herrschte, dass die Sterne tanzten und sangen.“

U(rsula). W(ood).

Übersetzung aus dem Englischen: Wiebke Preuß

Benjamin Britten (1913-1976)

Benjamin Britten wurde am 22. November 1913 geboren, am Namenstag der Heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der (Kirchen-)Musik - ein glückliches Zusammentreffen. Benjamin war das jüngste von vier Kindern eines Zahnarztes und einer talentierten Amateurmusikerin. Ersten Musikunterricht erhielt er von seiner Mutter, denn er zeigte sein musikalisches Talent früh und komponierte bereits als Achtjähriger. Als seine ersten Werke veröffentlicht wurden, hatte er bereits 800 Stücke und Fragmente zu Papier gebracht.

Später nahm er ein Studium am Royal College of Music bei John Ireland und Ralph Vaughan Williams auf. Wichtiger waren ihm jedoch Privatstunden bei dem von ihm verehrten Frank Bridge, die er bereits 1927 aufgenommen hatte. Ihm huldigte er später in den „Variations on a Theme of Frank Bridge“ für Streichorchester, op. 10 (1937).

1937 begegnete er dem Tenor Peter Pears, mit dem er fortan eng zusammenarbeitete, der ihn oft inspirierte und der sein Lebenspartner wurde. 1939 folgten Britten und Pears einem Freund, dem Dichter und Librettisten Wystan Hugh Auden, nach Amerika, um dem Krieg in Europa auszuweichen. Dort entstanden erste Liederzyklen für Pears, Brittens erste Oper „Paul Bunyan“, die sich mit der Legende eines riesenhaften Holzfällers befasst, aber auch eine Reihe von Orchesterwerken wie das Violinkonzert, op. 15, und die Sinfonia da Requiem, op. 20.

1942 kehrten Britten und Pears nach England zurück, wo sie zunächst als Kriegsdienstverweigerer behandelt wurden. Es entstanden die Chorwerke „Hymn to St. Cecilia“ und „A Ceremony of Carols“ und seine düstere Oper „Peter Grimes“ (1945), die sofort durchschlagenden Erfolg hatte und die erste englische Oper war, die nach Purcells „Dido und Aeneas“ Eingang in das internationale Repertoire fand. 1946 folgte „Der Raub der Lucretia“ („The Rape of Lucretia“) und „Albert Herring“ (1947). Im gleichen Jahr entstand „The Young Person's Guide to the Orchestra“.



Paul Gauguin: Violoncellist Schnecklud, 1894

Britten zog sich bald aus dem Londoner Musikestablishment zurück und ließ sich in dem Fischerdorf Aldeburgh nieder. Er gründete 1947 die „English Opera Group“, die erstmals in Gastspielen Musik in die englische Provinz trug; im folgenden Jahr rief er das Aldeburgh Festival ins Leben, um eigene Werke und die seiner Kollegen aufzuführen. Regelmäßig entstanden neue Opern wie die bekannter gewordene „Billy Budd“ (1951), ferner die deutsch unter dem Titel „Die sündigen Engel“ bekannt gewordene „The Turn of the Screw“ (1954) und der „Sommernachtstraum“ („A Midsummer Night's Dream“, 1960). In seinen Opern setzte er sich mit dem Problem des Außenseitertums, dem Schicksal von der Gesellschaft ausgeschlossener oder missverstandener Menschen auseinander.

Doch er schrieb nicht nur Opern. Er komponierte Orchesterwerke, Chorwerke mit und ohne Orchester, Solo-Vokalmusik und Kammermusik. In den 60er Jahren entwickelte er freundschaftliche Beziehungen mit dem Komponisten Dimitri Shostakovich und dem Cellisten Mstislav Rostropovich.

Shostakovich widmete Britten seine 14. Symphonie, deren erste Aufführung im Westen dieser dirigiert hatte. Britten widmete Rostropovich mehrere Werke und er spielte mit ihm Cellosonaten ein. Er war ein vielbewunderter Partner und Liedbegleiter am Klavier.

1961 entstand eines seiner bedeutendsten Werke, das „War Requiem“ op. 66, das 1962 in der neu errichteten Coventry Kathedrale seine Uraufführung erlebte.

Zudem schuf eine neue Gattung, die er selbst als Kirchenparabeln bezeichnete, bei denen es sich um szenische, in der Kirche aufzuführende Oratorien handelte, dabei trugen die Ausführenden keine Requisiten außer Masken. Britten ließ sich vom japanischen ritualisierten No-Spiel und vom altenglischen Mysterienspiel anregen - unter anderem in „Noahs Sintflut“ („Noah's Flood“, 1958), „Der brennende Feuerofen“ („The Burning Fiery Furnace“, 1966) und in dem Shostakovich gewidmeten Werk „Der verlorene Sohn“ („The Prodigal Son“, 1968).

Um 1970 erkrankte Britten an einem Herzleiden; es war ihm nicht länger möglich, als Dirigent und als Klavierbegleiter oder -partner, etwa von Pears und Rostropovitch, tätig zu sein. Immerhin gelang es ihm, die letzte Oper „Tod in Venedig“, op. 88 („The Death in Venice“, 1973) zu vollenden, mit deren Thematik Britten sich leicht identifizieren konnte. Am 4.12.1976 erlag er in Aldeburgh seinem Leiden.

The Young Person's Guide to the Orchestra

Seinen „Führer durch das Orchester für junge Menschen“ schrieb Britten 1946 mit dem Untertitel: „Variationen und Fuge über ein Thema von Henry Purcell“ (das spätestens seit dem Film „Pride and Prejudice“, Stolz und Vorurteil, von 2005 mit Keira Knightley vielen bekannt sein dürfte). Anlass für Brittens Werk war allerdings eine Anfrage des British Ministry of Education, das für einen Unterrichtsfilm: „Instruments of the Orchestra“ noch die passende musikalische Untermalung brauchte. So kam es auch, dass der Komponist seinen Hörern in lehrhafter Form die verschiedenen Instrumente und Gruppen des Orchesters vorstellt. Für eine Konzertfassung des Werks hatte der Librettist Eric Crozier die Kommentare geschrieben.

Kaum ein anderes Werk entspricht eher der Meinung der meisten Britten-Kritiker, er wäre nichts weiter als ein „raffinierter Manipulierer einfacher Ideen“. Der Komponist nimmt seine Hörer jedoch vielmehr mit auf eine wunderlich anmutende Reise durch sein Reich: das Orchester.

Bevor die eigentlichen Variationen beginnen, wird das Ausgangsthema voll ausgearbeitet. Am Anfang wird es vom gesamten Orchester vorgetragen. Dann folgen nacheinander die Holzbläser, Blechbläser, Streicher und Harfen, bis schließlich die Perkussionsinstrumente das Thema rhythmisch aufgreifen, bevor sie letztendlich wieder vom Orchester in seiner vollen Besetzung abgelöst werden.

Die insgesamt 13 Variationen sind alle sehr kurz. Britten stellt bei jedem Instrument nicht mehr als einen charakteristischen Aspekt vor. So schafft er es aber auch in seiner unvergleichbaren und meisterhaften Art das Orchester in intensiven Farben widerzuspiegeln: zwitschernde, flatterhafte Flöten, gefühlvolle Oboen, verspielte Klarinetten - alle Charaktere dargestellt mit großartiger Originalität und viel Witz in folgender Reihenfolge: 1. Flöten und Piccolo mit Harfenbegleitung, 2. Oboen, 3. Klarinetten, 4. Fagotte, 5. Geigen, 6. Bratschen, 7. Celli, 8. Kontrabässe, 9. Harfen, 10. Hörner, 11. Trompeten, 12. Posaunen und Tuben, 13. Perkussionsinstrumente.

Letztere zelebrieren geradezu das Ende der Reihe von Variationen, um dann dem Xylophon die Überleitung in die Fuge zu überlassen. In diesem finalen Abschnitt des Werks führt Britten sein zuvor zerstückeltes Orchester wieder zusammen. Das Piccolo beginnt, es folgen nacheinander die anderen Instrumente. Die Blechbläser trumpfen erneut mit dem Purcell-Motiv als Cantus firmus auf, während Holzbläser und Streicher weiter mit dem Fugenthema frohlocken. Die Perkussionsinstrumente verbinden beide Gruppen zu einem festlichen und tosenden Ganzen: Das Orchester ist wieder vereint und die Reise durch das Reich des Komponisten geht zu Ende.

Lina-Marie Dück

Hörtext: zum Nachlesen, nicht zum Mitlesen ...

Hochverehrtes Publikum,
ihr fragt euch, „was steht der da rum
und fängt an, uns was zu erklären,
wir sind hier, um Musik zu hören“.
- Es war jedoch der Komponist,
dem dieses eingefallen ist.
Bei Britten heißt's „Young person's guide“,
doch „Führer“ passt nicht in die Zeit.
Wir woll'n es lieber „Führung“ nennen:
Ihr lernt die Instrumente kennen.
Als erste sind die Streicher dran,
dann alles, was man blasen kann,
und schließlich und zu guter Letzt
das Schlagzeug bis es rockt und fetzt.
Ein Stück von Henry Purcell ist
das Thema, das der Komponist
nun mannigfaltig variiert
und so durch das Orchester führt.
Erst spiel'n das Thema „alle Mann“,
dann sind die Gruppen einzeln dran.

Der Menschheit kam von Anbeginn
Musik mit Pfeifen in den Sinn.
Holzbläser werden so genannt,
weil früher man nur Holz verwandt,
von Hand geschnitzt, gebohrt, poliert;
heut' ist „Yamaha“ eingraviert.

Wenden wir uns weg vom Flöten
nun zum Blech mit ihren Tröten.
Die war'n im Krieg und auf der Jagd,
in alten Zeiten sehr gefragt
als Weg der Kommunikation
vor Internet und Telefon.

Vier Saiten sind bei Streichern dran,
die streichen man und zupfen kann.
Jedoch die Harfe hat so viele,
dass man sie ohne Bogen spiele.
(Der wäre schwerlich anzuwenden,
drum zupft man sie mit beiden Händen.)

Als Schlagzeug stets bezeichnet man
all das, was man gut schlagen kann.
Es wird vom Spieler ungeniert
mit Stock und Händen malträtirt.
Denn so ein Schlagzeug schlägt zum Glück
den eig'nen Spieler nie zurück.

Britten hat weiter komponiert
und Purcells Thema variiert.
Jedoch, der steigende Akkord
setzt sich auch dabei weiter fort.
Der Rhythmus von sechs schnellen Noten
wird gleichfalls wieder dargeboten.

*Den Anfang machen Flöten-Klänge,
so, wie der Vögelein Gesänge,
wo jedes oben aus dem Nest
sein munt'res Zwitschern hören lässt.*

*Oboe ist ein Instrument,
das gleichfalls laut und leise kennt.
Mal spielt sie kraftvoll tragend,
dann wieder sanft und klagend.
Von Vorteil ist es in der Tat,
wenn man den längsten Atem hat.*

*Der Klang der Klarinette ist
gleich wie im Zirkus, mal Artist,
der, sich bewusst des Risikos,
auf's Hochseil schwingt, ganz virtuos,
dann wie der Clown, bringt uns zum Lachen
doch kann uns auch wehmütig machen.*

*Fagott erklingt zwar oft symphon
mit unauffällig sanftem Ton.
Doch tritt solistisch es hervor,
so geht es uns direkt ins Ohr,
von wo es, anmutig und leicht,
uns tief im Innersten erreicht.*

*Die Bläser lassen wir in Ruh'
und wenden uns den Streichern zu.
Die höchsten sind in diesem Reigen
die Violinen oder Geigen.
Sie fabrizieren weiche Klänge,
- drum sind es auch 'ne ganze Menge.
Zum Spielen sie den Bogen heben
und - anders als im wahren Leben -
es keinesfalls als Manko gilt,
wenn man die zweite Geige spielt.*

*Viola heißt das Instrument,
das besser man als Bratsche kennt.
Und weil sie größer sind als Geigen,
sie manchmal tief're Töne zeigen.
Doch, dass sie langsam sind und schlicht,
ist Vorurteil und stimmt so nicht.
Die Bratsche ist Philosophie,
sonor und voll Melancholie.
Noch voller hier die Celli klingen,
Es ist ein warmes, weiches Singen.
Beim Cello kann man es nicht wagen,
es geigengleich am Kinn zu tragen.
Zu groß ist es, wie ihr hier seht,
drum steht's am Boden, umgedreht.
Und umgedreht ist auch der Lauf
der Variation, passt auf:*

*Doch richten wir nun das Int'resse
hier drüben auf die Kontrabässe.
Sie müssen meist im Stehen streichen,
um ihre Töne zu erreichen.*

*Und sind auch schwer sie an Gewicht,
schwerfällig sind sie sicher nicht.*

*Bisher war'n es der Saiten vier,
ganz anders bei der Harfe hier:
Es sind sieben Pedale dran,
dass man den Ton verändern kann.
Doch Saiten sind's siebenundvierzig!
Fatal wird's da, wenn man verirrt sich.*

*Beginnen wir den Blechblas-Reigen
nun mit den Hörnern, die uns zeigen,
dass sie, mal lieblich, sanft und mild,
dann wieder fast gefährlich wild,
stets schwer zu spielen sind zumale,
drum nennt man sie auch „Glücksspirale“.*

*Trompete ist ein Instrument,
das Jedermann sofort erkennt.
Den Bläserklang, wie schon gesagt,
verbindet man oft mit der Jagd.
Wobei nun jeder selbst ermisst,
wer Jäger, wer Gejagter ist.*

*Jetzt ziehen die Posaunen auf,
etwas gemächlicher im Lauf.
Sie sind - wie immer - nicht allein:
Die Tube folgt gleich hinterdrein.*

*Die Schlägertypen sind jetzt dran,
mit allem, was man schlagen kann:
Pauke, Holzklötz, Xylophon,
Gong mit fernöstlichem Ton,
auch ein Becken hört man hallen
und sogar die Peitsche knallen,
Trommel groß und Trommel klein.
auch die Triangel setzt ein,
Kastagnetten, Tambourin,
alles das ist jetzt mit drin.*

*War bisher alles wohl seziert,
so wird es nun zusamm'nggeführt.
Die Instrumente, Zug um Zuge,
finden sich ein zu einer Fuge.*

*Den Anfang macht die Piccolo,
die ist ganz klein, drum heißt sie so.
Sie fordert alle auf zum Tanz
mit ihrem Ohrwurm, man wird ganz
schwindelig, doch dann zum Glück
kehrt Purcells Melodie zurück,
um uns zu retten, wenn das geht,
falls aus den Fugen es gerät.*

Bruno de Greeve und Malte Scheuer

Edward Elgar (1857–1934)

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 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.

Dennoch diente ihm die Musik bereits ab 1882 als Erwerbsquelle. Zunächst arbeitete Elgar als Dirigent und Komponist für lokale Musikgesellschaften und gab Geigenunterricht. Seine erste Komposition wurde 1883 aufgeführt und 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 Musikkreisen. Als Katholik im überwiegend protestantischen England sah er sich 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.

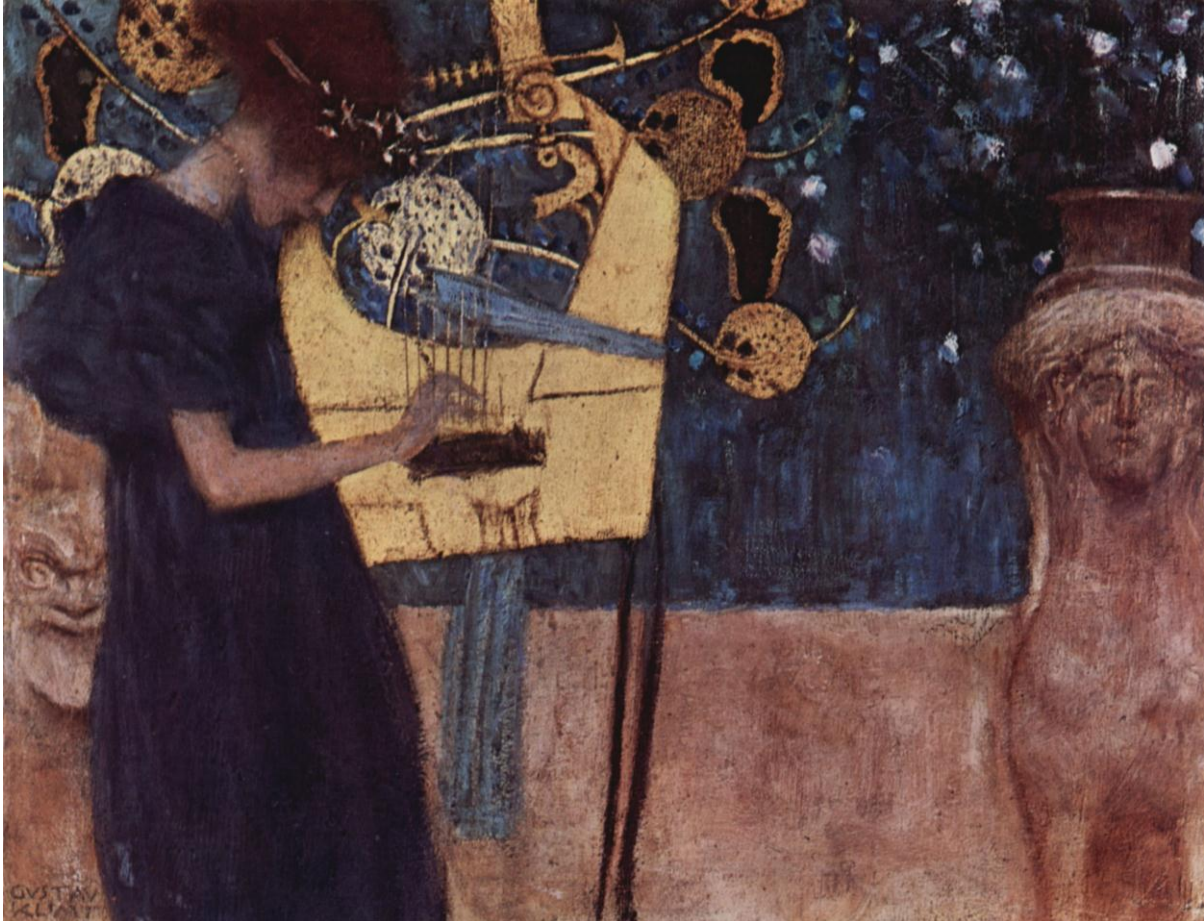
Seit dieser Zeit widmete sich Elgar - mit Alices emotionaler, aber auch tatkräftiger Unterstützung - überwiegend dem Komponieren. Durch Frühwerke wie die „Froissart-Ouvertüre“ (1890), den „Imperial March“ (1897) und die Kantaten „King Olaf“ (1896) und „Caractus“ (1898) wurde er allmählich über die regionalen 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 gehört hatte, 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, finanzielle Not und private Sorgen bedrückten ihn; 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 sein Werksverzeichnis 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 er 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.



Gustav Klimt: *Die Musik*, 1895

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.

The Music Makers, op. 69

Es war bereits Anfang Mai 1912 - der Tag der Uraufführung der „Music Makers“ war nur noch fünf Monate entfernt -, als Edward Elgar ernsthaft damit beginnen konnte, seine Skizzen zur Vertonung der „Ode“ von O’Shaughnessy zu einer Komposition zu ordnen. Manche Skizzen und Entwürfe stammten noch aus dem Jahr 1900, als er „The Dream of Gerontius“ komponiert hatte. Der letzte Impuls zur Vollendung des Werkes kam in Gestalt eines Auftrags des

Birmingham Triennial Music Festival. Am 1. Oktober 1912 dirigierte Elgar die Uraufführung der „Music Makers“, bei der Muriel Foster als Solistin zu hören war.

Elgar über seine Musik

Elgar beschrieb die Atmosphäre der Musik zwar als „vor allem traurig“, fügte jedoch hinzu:

„es gibt begeisterte Augenblicke und Freudenausbrüche, die gelegentlich an Wahnsinn grenzen - Stimmungen, die ein schöpferischer Künstler erlebt, wenn er bei der Arbeit ist oder den endlosen Einfluss seiner Schöpfung betrachtet.“

Gedicht aus dem Zyklus „Music and Moonlight“

Die Textgrundlage des Werkes ist ein Gedicht von Arthur O’Shaughnessy, das im Jahr 1874 mit dem schlichten Titel „Ode“ in der Sammlung „Music and Moonlight“ erschien. Die Verse der „Ode“ beeindruckten Elgar tief, da sie seinem künstlerischen Selbstverständnis entsprachen. Er fühlte, dass O’Shaughnessys „Schöpfer der Musik“ neben den Komponisten nicht nur Dichter und Sänger, sondern alle Künstler einschließen mussten, die die schwere Verantwortung ihrer Berufung empfanden: die Welt zu erneuern. Die Träume und Visionen der Künstler seien eine Vorahnung dessen, was der Rest der Menschheit in endlosen Kämpfen vollenden sollte. Elgar glaubte daran, zumindest hoffte er es, dass Musik und Kunst die Weltgeschichte bewegen und die Gesellschaft prägen würden. Die Isolation und das Gefühl, ein wenig abseits zu stehen, die Elgar während des schöpferischen Prozesses oft empfand, gründeten in diesem Bewusstsein.

Elgar nach Abschluss der Komposition

Wie sehr sich Elgar mit O’Shaughnessys Bild des Künstlers identifizierte, wird in dem Brief an Alice Stuart-Wortley (19. Juli 1912) deutlich, in dem er beschreibt, in welche Verfassung er nach Abschluss des Werkes stürzte:

„wie ich es hasste, all das geschrieben zu haben, ich wanderte abermals herum & ich schauderte & sehnte mich danach, meiner Hände Arbeit zu zerstören - alles vertan. - & dies war, was ein tatsächlicher Tag in meinem Künstlerleben gewesen ist - Sympathie und Beendigung des Werks. ‚Weltverlorene & der Welt Entsagende, für immer und ewig‘. Wie wahr ist das“.

Zur Komposition

Elgar entschied sich dafür, die „Ode“ vollständig, ohne Änderungen und Streichungen, zu vertonen, und gestaltete das Gedicht zur musikalischen „Ode“ aus. Die Gedichtstruktur (dreimal drei Strophen) blieb erhalten, auch wenn das Werk in einem Satz durchkomponiert ist.

In die Komposition der „Music Makers“ integrierte Elgar oftmals Zitate aus seinen früheren Werken: „Enigma“, „Gerontious“, „Sea Pictures“, beide Symphonien und das Violinkonzert. Das brachte ihm den Vorwurf mangelnden Einfallsreichtums ein. Tatsächlich sind die musikalischen Selbstzitate stets inhaltlich begründet, klug benützt und auf kunstvolle Weise in die Komposition eingebunden; Elgar begegnete dieser Beurteilung im Übrigen mit der Selbstsicherheit eines anerkannten Künstlers, der auf die eigene Entwicklung zurückblickt.

Das „Enigma“-Thema

Das Werk für Alt solo, Chor und Orchester beginnt mit einer Orchester-Einleitung. Schon hier greift Elgar ein Thema aus einem seiner früheren Werke auf und lässt keinen Zweifel daran, dass er dieses weiterentwickeln wird: das Eröffnungsthema der „Enigma“-Variationen aus dem Jahr 1898. Elgar führt aus, er habe es an dieser Stelle verwendet, weil es für ihn jene Einsamkeit des Künstlers ausdrücke, die O’Shaughnessy in den ersten sechs Versen der „Ode“ beschreibt. So habe er das Thema schon beim Komponieren der „Enigma“-Variationen empfunden, und das verkörpere es für ihn noch immer. Das Thema kehrt später wieder (Strophe 9), um auszudrücken, dass die „Schöpfer der Musik“ mit ihren Träumen und Visionen ein wenig abseits der Welt stehen, sogar stehen müssen: „it must ever be / That we dwell ... a little apart from ye“.

Das „Künstler-Thema“

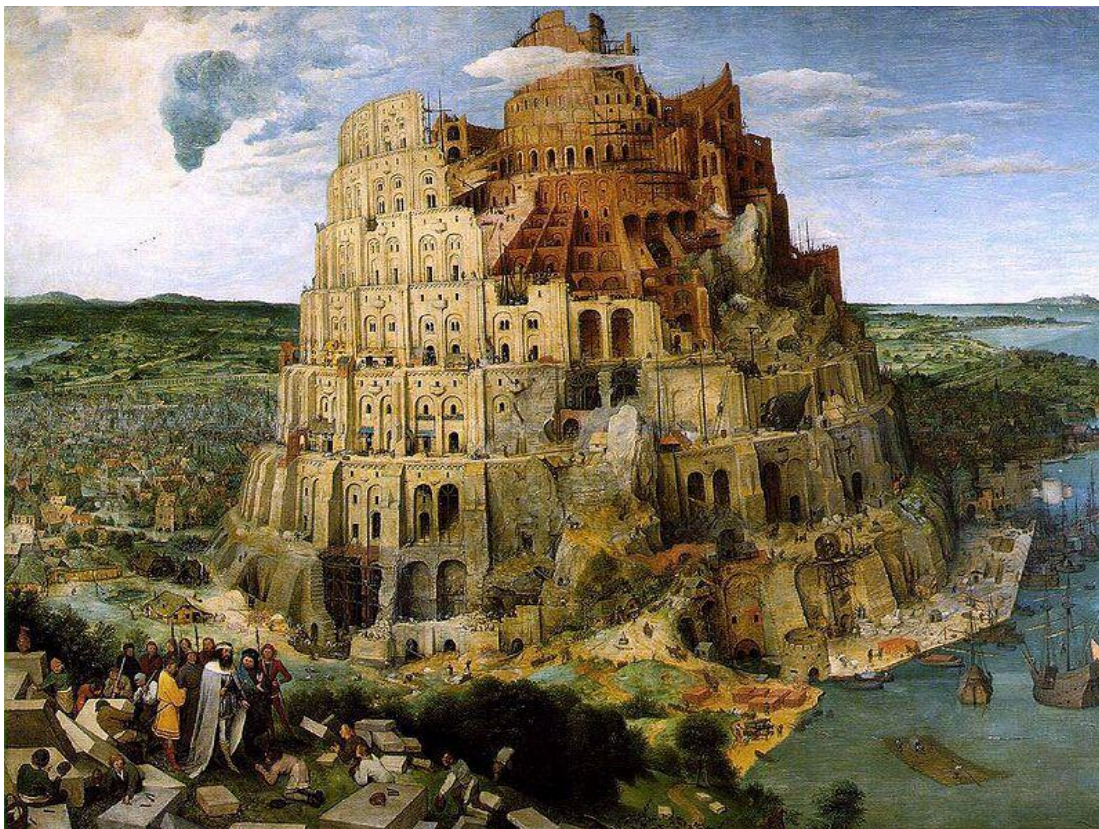
Der Chor, dem Elgar die Aufgabe zukommen lässt, die „Music Makers“ selbst zu identifizieren, führt leise und mit choralartigen Harmonien das Hauptmotiv ein. Hier hat Elgar die Technik seiner Gesangskomposition vereinfacht und doch entwickelt. Die menschliche Stimme behandelt er wie ein Instrument, das die Worte des Gedichtes, ohne einen Umweg über Saiten oder Tasten nehmen zu müssen, unmittelbar in Klänge übersetzt. Dieses „artist theme“, wie Elgar es nannte, bindet jeweils drei Strophen des Gedichtes zusammen.

*„We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams,
Wandering by lone sea-breakers,
And sitting by desolate streams“.*

Zwischen Sprache und Musik bestehen enge Bezüge: Dem Wort „dreams“ folgt das Eröffnungsthema aus dem Oratorium „The Dream of Gerontius“, während „sea-breakers“ von einem Motiv aus den „Sea Pictures“ begleitet wird, einem Liederzyklus für Alt und Orchester aus dem Jahr 1899.

Nimrod – erster König und gewaltiger Jäger

Den Höhepunkt des Werkes bildet eine Chorversion von „Nimrod“, der neunten „Enigma“-Variation (Strophe 5). Dieses Pseudonym hatte Elgar 13 Jahre zuvor seinem engen Freund Augustus Johannes Jaeger als Spitznamen gegeben. Jaeger, der Elgar zur Komposition seiner großen Werke ermutigt hatte, war im Mai 1909 gestorben. In Gestalt des „Nimrod“-Motivs tritt er hier noch einmal in den Vordergrund und weist auf den autobiographischen Charakter der „Music Makers“ hin: „Doch in die Seele eines Menschen drang / Ein Feuer, das nicht verlöscht“ („But on one man’s soul it hath broken / A light that doth not depart“). Der Teil endet mit dem langsamen Thema aus dem Finale von Elgars zweiter Symphonie und den Worten: „Und sein Blick, oder sein gesprochen’ Wort / Entzündete die Flamme im Herzen eines anderen“ („And his look, or a word he hath spoken / Wrought flame in another man’s heart“), als ob es das Ende dieser Ära symbolisieren wolle.



Pieter Bruegel der Ältere: Großer Turmbau zu Babel, 1563

Nimrod, Erbauer des Turms zu Babel und Gründer Ninives, wird im Alten Testament als gewaltiger Jäger vor dem Herrn charakterisiert. Hier sind es die „Music Maker“, die Babel und Ninive erbauen - und es liegt in ihrer Macht und Verantwortung, es wieder zu zerstören, denn mit jedem Zeitalter endet ein Traum und beginnt ein neuer: „For each age is a dream that is dying, / Or one that is coming to birth“ (Strophe 3). Dies entspricht Elgars Deutung des Gedichtes:

„Die treibende Kraft der ‚Ode‘ ist das Gespür für Fortschritt, für niemals endenden Wandel. Es ist die Pflicht des Künstlers, zu erkennen, dass dieser Wandel Fortschritt bedeutet.“

Auch die neunte und letzte Strophe führt mit einem musikalischen Zitat zu einer Hommage an seinen Freund Jaeger. Man hört die Passage „Novissa hora est“ aus „The Dream of Gerontius“, bevor der Chor ein letztes Mal leise das Künstler-Thema singt und „die Kontinuität der Kunst aufzeigt, trotz der Sänger & Träumer, die träumen und nicht länger singen“ („shewing the continuity of art, in spite of those singers & dreamers who dream and sing ‚no more‘. E.E.“).

Rezeption des Werkes

Bei der Uraufführung erlangte das Werk sofort Popularität und erfuhr in den folgenden Jahren viele Aufführungen.

Kritiker hatten das Werk eher verhalten aufgenommen. Frühe Beanstandungen galten jedoch oft mehr dem Libretto als der Musik: Man bemängelte die Qualität von O’Shaughnessys Gedicht. Aber selbst wenn die „Ode“ kein überragendes Gedicht sein mag, ist es nicht schlechter als viele andere, die von Komponisten gewählt wurden - die Botschaft des Gedichts kommt an und kann, nicht zuletzt durch Elgars musikalische Einkleidung, auch heute noch Anklang finden.

Die Worte der „Ode“ rührten Elgar zweifellos an und weckten Erinnerungen in ihm. Diese Erinnerungen verband er in den „Music Makers“ mit seiner früheren musikalischen Ausgestaltung. Das war nur folgerichtig, wenn man den autobiografischen Bezug akzeptiert. Doch Elgar ging es nicht primär um die Verarbeitung seiner individuellen Schicksalsschläge. Elgar identifizierte sich innig mit den „Träumern von Träumen“ in den ersten Zeilen. Er erkannte die Wurzeln seiner künstlerischen Motivation in dem Gedicht. In den Zitaten zeigte er, was aus den Wurzeln im Laufe der Zeit gewachsen war. Er rekapitulierte seine musikalische Entwicklung, und er fügte sie zu einer neuen Gestalt zusammen.

Lioba Klaas

Ode

by Arthur O’Shaughnessy

Introduction - Moderato

I - Larghetto

*We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams,
Wandering by lone sea-breakers,
And sitting by desolate streams;—
World-losers and world-forsakers,
On whom the pale moon gleams:
Yet we are the movers and shakers
Of the world for ever, it seems.*

II - Allegro

*With wonderful deathless ditties
We build up the world's great cities,
And out of a fabulous story
We fashion an empire's glory:*

Ode

von Arthur O’Shaughnessy

*Wir sind die Schöpfer von Musik,
Und wir sind die Träumer von Träumen,
Einsam wandernd am brandenden Meer,
Und an verödeten Strömen sitzend;—
Weltverlorene, der Welt Entsagende,
Vom blassen Mond beschienen:
Gleichwohl sind wir es, die die Welt bewegen
Und sie erschüttern, auf ewig, wie es scheint.*

*Mit wunderbar unsterblichen Weisen
Errichten wir der Welt große Städte,
Und aus legendärer Geschichte
gestalten wir eines Weltreichs Ruhm:*

*One man with a dream, at pleasure,
Shall go forth and conquer a crown;
And three with a new song's measure
Can trample a kingdom down.*

III - Allegretto

*We, in the ages lying
In the buried past of the earth,
Built Nineveh with our sighing,
And Babel itself in our mirth;
And o'erthrew them with prophesying*

*Ein Einzelner mit einem Traum darf, nach Belieben,
Ausziehen, eine Krone zu erobern;
Und drei, mit eines neuen Liedes Takt,
Können ein Weltreich niedertrampeln.*

*Wir haben vor einer Ewigkeit,
Die in versunkener Vorzeit der Erde ruht,
Ninive erbaut mit unserem Seufzen,
Und Babel selbst mit unserem Frohsinn;
Und stürzten sie, in dem wir den Alten prophezeiten*

Moderato

*To the old of the new world's worth;
For each age is a dream that is dying,
Or one that is coming to birth.
[We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams.]*

*Die Vorzüge der neuen Welt;
Denn jedes Zeitalter ist ein Traum, der stirbt,
Oder einer, der geboren wird.
[Wir sind die Schöpfer von Musik,
Und wir sind die Träumer von Träumen.]*

IV – Molto tranquillo, Allegretto

*A breath of our inspiration
Is the life of each generation ;*

*Ein Hauch unserer Eingebung
Ist das Leben einer jeden Generation;*

Poco più mosso

*A wondrous thing of our dreaming
Unearthly, impossible seeming —*

*Etwas Wundersames hat unser Träumen,
Überirdisch, scheinbar unmöglich —*

Più allegro ma maestoso

*The soldier, the king, and the peasant
Are working together in one,*

*Der Soldat, der König und der Bauer,
Streben vereint*

Grandioso

*Till our dream shall become their present,
And their work in the world be done.*

*Bis unser Traum zu ihrer Gegenwart wird,
Und ihr Werk auf der Welt vollbracht.*

V - Lento

*They had no vision amazing
Of the goodly house they are raising;
They had no divine foreshowing
Of the land to which they are going:
But on one man's soul it hath broken,
A light that doth not depart;
And his look, or a word he hath spoken,
Wrought flame in another man's heart.*

*Sie hatten keine fantastische Vision
Vom stattlichen Haus, das sie bauen;
Sie hatten keine göttliche Vorahnung
Vom Land, in das sie ziehen:
Doch in die Seele eines Menschen drang,
Ein Feuer, das nicht verlöscht;
Und sein Blick, oder sein gesprochen' Wort
Entzündete die Flamme im Herzen eines anderen.*

VI – Allegro molto

*And therefore to-day is thrilling
With a past day's late fulfilling;
And the multitudes are enlisted
In the faith that their fathers resisted,
And, scorning the dream of to-morrow,
Are bringing to pass, as they may,
In the world, for its joy or its sorrow,
The dream that was scorned yesterday.
[We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams.]*

*Und deshalb ist das Heute ergreifend
Als späte Erfüllung vergang'ner Tage;
Und die Menge geht auf
In dem Glauben, dem ihre Väter trotzten,
Und, den Traum von morgen verachtend,
Bringen sie, so sie können,
Der Welt, zur Freud' oder zum Leide,
Den Traum, der noch gestern verachtet.
[Wir sind die Schöpfer von Musik,
Und wir sind die Träumer von Träumen.]*

VII - Andantino

*But we, with our dreaming and singing,
Ceaseless and sorrowless we!
The glory about us clinging
Of the glorious futures we see,*

*Doch wir, mit unserem Träumen und Singen,
Unablässig und unbekümmert, wir!
Vom Ruhm sind wir umgeben
Der herrlichen Zukunftsbilder, die wir sehen,*

*Our souls with high music ringing:
O men! it must ever be
That we dwell, in our dreaming and singing,
A little apart from ye.*

VIII - Larghetto

*For we are afar with the dawning
And the suns that are not yet high,
And out of the infinite morning
Intrepid you hear us cry—
How, spite of your human scorning,
Once more God's future draws nigh,*

*Unsere Seelen im Gleichklang großer Musik:
O Menschheit! Stets muss es so sein,
Dass wir mit unserem Träumen und Singen
Ein wenig abseits von dir stehen.*

*Denn ferne sind wir, bei dem jungen Tag
Und den Sonnen, die noch nicht droben,
Und aus dem unendlichen Morgen
Furchtlos hört ihr uns rufen -
Wie, trotz eures Hochmuts,
Gottes Zukunft aufs Neue naht,*

Allegro

*And already goes forth the warning
That ye of the past must die.*

*Und schon ergeht die Warnung
Dass ihr Gestrigen sterben müsst.*

IX - Allegro

*Great hail! we cry to the comers
From the dazzling unknown shore;*

*Seid begrüßt! Rufen wir freudig Ankömmlingen
Vom glanzvollen, unbekanntem Gestade zu;*

Andantino

*Bring us hither your sun and your summers;
And renew our world as of yore;
You shall teach us your song's new numbers,
And things that we dreamed not before:
[Ceaseless and sorrowless we!*

*Bringt her eure Sonne und eure Sommer;
Und erneuert unsere Welt wie ehemals;
Lehrt uns eure neuen Lieder,
Und Dinge, von denen wir nie geträumt:
[Unablässig und unbekümmert, wir!*

Poco più mosso

*The glory about us clinging
Of the glorious futures we see,
Our souls with high music ringing:
O men! it must ever be
That we dwell, in our dreaming and singing,
A little apart from ye.
For we are afar with the dawning
And the suns that are not yet high,]*

*Vom Glanz sind wir umgeben
Der herrlichen Zukunftsbilder, die wir sehen,
Unsere Seelen im Gleichklang großer Musik:
O Menschheit! Stets muss es so sein,
dass wir mit unserem Träumen und Singen
ein wenig abseits von dir stehen.
Denn ferne sind wir, bei dem jungen Tag,
und den Sonnen, die noch nicht droben.]*

Molto lento

*Yea, in spite of a dreamer who slumbers,
And a singer who sings no more.*

*Ja, ungeachtet eines Träumers, der schlummert,
Und eines Sängers, der nicht mehr singt.*

Come prima, ma più lento

*[We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams.]*

*[Wir sind die Schöpfer von Musik,
Und wir sind die Träumer von Träumen.]*

Übersetzung: Sylvia Tasto

Mitwirkende

Christa Bonhoff, Alt

In Westfalen geboren, erhielt Christa Bonhoff mit elf Jahren den ersten Klavierunterricht, weitere musikalische Grundsteine wurden später mit der C-Ausbildung für Kirchenmusiker gelegt. Mit 18 Jahren folgte der erste Gesangsunterricht bei Frau U. Vosskamp in Duisburg. Nach dem Abitur schloss sich ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg bei Prof. Annie Schoonus an. Christa Bonhoff belegte dort die Studiengänge ‚Lied und Oratorium‘ und Gesangspädagogik, die sie beide mit einem Diplom abschloss. Außerdem studierte sie in der Opernklasse und nahm hier an zahlreichen Opernproduktionen teil. Ein Schwerpunkt lag dort neben dem „klassischen Repertoire“ vor allem in der zeitgenössischen Musik. Bereits in ihrer Studienzeit wurde Christa Bonhoff Mitglied des NDR-Chors und sie nahm Gastverträge an der Hamburgischen Staatsoper wahr, später auch in Kooperation mit der Münchener Biennale. Doch das Konzertfach bildete schon während ihres Studiums den Schwerpunkt. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen und CDs entstanden (u. a. „Paulus“, „Elias“, „Messias“). Konzertengagements führen sie durch ganz Deutschland. Christa Bonhoff ist mit Monika Frimmer, Dantes Diwiak und Peter Kooij Mitglied des Ensembles „Tanto Canto“. Seit Bruno de Greeves Amtsantritt gestaltet Christa Bonhoff in den Universitätskonzerten regelmäßig Solopartien.

Orchester der Universität Hamburg

Violine I:	Damienne Cellier, Christian Afonso, Timm Albes, Christian Burmeister, Anna-Jelka Hertel, Marietta König, Cornelia Kronenwerth, Graciana Petersen, Nora Schäfer, Johanna Stumpner, Stefanie Scherpe (a. G.)
Violine II:	Andrea Ehrenfeld, Ulrike Eismann, Felix Fischer, Annika Frisch, Karolin Hammer, Katharina Hermann, Carolin Ivens, Matthias Lampe, Jan-Mirko Lange, Johannes Rauwald, Julia Rumpf, Mara Scholz, Regina Zorn
Viola:	Arnold Meyer, Anke Beckmann, Katharina Flohr, Ariane Frenzel, Gwen Kaufmann, Andreas Tomczak
Violoncello:	Malte Scheuer, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Julius Heile, Lea Smeyers, Rolf Herbrechtsmeyer
Kontrabass:	Marthe Haug, René Dase (a. G.), Josef Hlinka (a. G.)
Flöte/Piccolo:	Stefanie Dehmel, Ute Siepman, Misao Taguchi
Oboe/Englisch Horn:	Jochen Brenner, Joscha Thoma
Klarinette:	Lukas Mezger, Katharina Taktikos, Sue Ryall (Bassklar.)
Fagott:	Larissa Hoitz, Christin Manske
Horn:	Uwe Heine, Till Mettig, Nick Bishop, Ivan Yefimov (a. G.)
Trompete:	Volker Wallrabenstein, Nicole Heilmann, Fabian Zerhau
Posaune:	Mayako Niki, Kouhei Hirotsu, Holger Nieland
Tube:	Christoph Ballach (a. G.)
Pauke:	Nils Grammerstorf (a. G.)
Schlagzeug:	Jeff Alpert, Michael Biel, Volker Kneip (als Gäste)
Harfe:	Elena Lavrentev (a. G.)
Leitung der Holzbläserproben:	Imme-Jeanne Klett (Hochschule für Musik)

Chor der Universität Hamburg

- Sopran:** Brita Ambrosi, Christine Bischoff, Antje de Boer, Sandra Boxhammer, Julia Breckwolddt, Clara Doose-Grünefeld, Maria Dörrie, Sonja Fette, Alisa Göhler, Anneke Greif, Martina Griebenow, Tanja Guizetti, Sarah Hasse, Wiebke Heider, Claudia Hillebrecht, Ilka Hindrichs, Svenja Hüser, Manja Kalotschke, Victoria Keller-Herder, Geesche Kieckbusch, Catherine Kleist, Karolina Kniest, Marie Kuhlendahl, Daniela Kuhrts, Kristiane Lüpkes, Anna Novák, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Inga Reuters, Fanny Rosenberg, Martina Rühmann, Friederike Ruppelt, Martina Schacht, Claudia Schlesiger, Julia Sieverding, Frederike Sturm, Birgit Troge, MingChu Yu, Janna Zeller
- Alt:** Sibylle Adersberger, Martina Arndt, Sylvia Averdung, Eva Bollen, Cordula Bültge, Andrea Clausen, Frauke Dünnhaupt, Carolin Eller, Ute Engelbrecht, Meike Grüber, Hannelore Hanert, Vera Haustein, Anne Heisig, Yvonne Henschel, Eleonore Jüde, Cornelia Kampmann, Lioba Klaas, Laura Leonhardt, Almut List, Juliane Mahro, Martina Nommel, Ada von Oppen, Antonia Reimer, Angelika Rudolph, Anna-Lena Saß, Hanna Schirm, Claudia Schomburg, Christiane Schumacher, Cosima Stermann, Tibi Thomann, Angelika Unger, Alexandra Voitell, Ulrike Wagner, Friederike Zimmer
- Tenor:** Alexander Ebert, Florian Fölsch, Karl Grieber, Oliver Gries, Ulrich Huber, Thilo Krüger, Bernhard Kästner, Jan Lubitz, Daniel Morhöfer, Frank Schüler, Mischael Schumacher, Sebastian Steinmetz, Simon Steinwachs
- Bass:** Sven Bluhm, Nikolaus Böttcher, Benedikt Bretthauer, Klaas Ehmen, Reinhard Freese, Michael Gründler, Jonathan von Gutzeit, Rainer Hödtke, Christian Keller, Thade Klinzing, Ralf Kohler, Veit Lehmann, Jens Nommel, Dirk Platzek, Felix Rasch, Simon Schmidt, Jan van der Smissen, Peter van Steenacker, Jonathan Stübler, Christian Vettin, Benjamin Weiss



www.uni-hamburg.de/Akamusik

Redaktion, Layout und Gestaltung: Wiebke Preuß