



Universität Hamburg

DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

Akademische
Musikpflege



Universitätskonzert am 3. Juli 2011 Programmheft

Internet-Version

Inhalt

Einführung in das Programm	3
Johannes Brahms	
Sein Leben	4
Tragische Ouvertüre	7
Stabat Mater - „Königin der Sequenzen“	8
Giuseppe Verdi	
Biographie	10
Stabat Mater	12
Anton Bruckner	
Biographie	16
Psalm 150	18
Franz Liszt	
Stabat Mater	20
Quellenverzeichnis	24
Universitätskonzert am 29.01.2012 - 50 Jahre Universitätskonzerte	26
Mitwirkende	27

Einführung in das Programm

von **bruno de greeve**

Nach mehreren erfolgreichen Programmen mit Werken unbekannter Komponisten in den letzten Konzerten schien es einmal angebracht, in diesem Sommer einige sehr bekannte Namen auf dem Plakat zu haben:

Brahms, Verdi, Bruckner und Liszt.

Erster Anlass war die Gegebenheit, dass ein Werk, das ich besonders liebe, vor vielen Jahren schon einmal auf dem Programm gestanden hat, aber wegen eines kleinen Unfalls nicht von mir selbst dirigiert werden konnte.

Anschließend stellte sich dann heraus, dass dieses Jahr ein Liszt-Jahr ist: Man feiert seinen 200sten Geburtstag.

Das **Stabat Mater** von **Franz Liszt** ist ein Werk, das zwar auf einem bekannten sakralen lateinischen Text beruht, aber nicht als „Kirchenmusik“ konzipiert worden ist: Es ist Teil seines umfangreichen Oratoriums „Christus“, das wegen seiner Länge seltener zu hören ist. Besonders reizvoll ist es für mich, weil es Merkmale der Romantik in sich vereint: Einerseits hat es die große Gesamtstruktur eines Symphoniesatzes mit zwei Hauptthemen - die Melodie der originalen gregorianischen Sequenz ist das eine Thema, das andere ein sogenanntes Kreuz-Motiv. Die freie improvisationsartige Verarbeitung beider Leitmotive führt, wie bei der Durchführung einer Symphonie, zu immer neuen Varianten - und zugleich zu sehr vielen spannenden Pausen und Momenten von rührender Stille.

Dabei beeindruckt die vielfältige Behandlung dieser Varianten: Man findet einstimmige wie auch voll besetzte Sätze, Teile mit Solistenquartett oder gesamtem Chor - mal als sehr chromatisch gefärbter Klagegesang, dann wieder als harmonisierter Choralgesang.

Außerdem weist das Werk mit seinen vier Gesangssolisten, Arien, Chören und mit manchmal an Opernszenen erinnernden dramatischen und ergreifenden Entwicklungen viele Belcanto-Merkmale auf.

Dadurch kam ich auf die Idee, es mit einem Werk von **Giuseppe Verdi** zu kombinieren, das ebenfalls auf dem **Stabat-Mater**-Text beruht, musikalisch aber einen starken Kontrast bildet.

Erstaunlich, zu welcher Dichte der Vertonung des gleichen Textes dieser Meister in der Reife seines hohen Alters fähig war: In nur 200 Takten werden die zwanzig Strophen vorgetragen, wobei jeder Teil des Werkes einen so prägnanten Charakter aufweist, dass jeder in der Wahrnehmung und Erinnerung wie eine Arie, ein Chorlied oder eine Opernszene wirkt - dabei wird auf die Beteiligung von Solisten verzichtet.

Weil an einem vollständigen Programm in mancher Hinsicht noch etwas fehlte - der Chor hätte noch „Atem“ übrig gehabt und das Orchester wäre auch noch nicht ausreichend zum Zuge gekommen - war ein Werk eines anderen Meisters, ebenfalls geschrieben in hohem Alter, die ideale Abrundung.

In dem **Psalm 150** von **Anton Bruckner** heißt es: „*Halleluja! Alles was Odem hat ...*“ und es wird dann auch alles eingesetzt: volle Fanfaren, taumelnde Fugen, und atemraubender Jubel!

Den kürzeren und so gegensätzlichen Werken schicken wir gern ein würdiges Vorspiel voraus:

Die **Tragische Ouvertüre** von **Johannes Brahms**, die wir doch eigentlich als „dramatischen“ Symphoniesatz interpretieren dürfen; er wird - wie wir hoffen - mit seiner Form und seinem Inhalt die Struktur und das Gleichgewicht in diesem Programm gewährleisten!



Johannes Brahms (7.Mai 1833 - 3.April 1897)

Sein Leben

Johannes Brahms war ein echter Hamburger. Geboren wurde er 1833 im Hamburger Gängeviertel, getauft am 26. Mai 1833 in der Michaeliskirche, besser bekannt als der „Michel“. Johannes war das mittlere von drei Kindern. Sein Vater Johann Jacob Brahms hatte ein künstlerisches Handwerk, „Instrumental-Music“, erlernt. Er spielte Flügelhorn und brachte sich das Kontrabass-Spiel selbst bei, Auftritte in Tanzlokalen waren seine Erwerbsquelle.

Johannes erlernte, wie für den ältesten Sohn üblich, das Handwerk des Vaters und wurde Musiker. Musikmachen galt damals als Handwerk. Johannes, der über das absolute Gehör verfügte und sich als Kind ein eigenes Notensystem ausgedacht hatte, bekam als Siebenjähriger Klavierunterricht bei dem hervorragenden Klavierlehrer Willibald Cossel. Johannes wurde ein vorzüglicher Klavierspieler und da lag es - aus damaliger Sicht - nahe, schon bald durch gemeinsame Auftritte mit dem Vater zum Familienunterhalt beizutragen. Die musikalische Begabung des Jungen wurde schnell offensichtlich. Das Angebot einer „Wunderkind-Tournee“ durch Amerika wusste Cossel zu verhindern. Stattdessen erhielt Johannes ab 1843 Unterricht bei Eduard Marxsen, Hamburgs erster Adresse für Klavierunterricht und Komposition. Unter dessen Obhut gab der 15-Jährige im September 1848 sein erstes eigenes Konzert, im April 1849 kam seine erste eigene Komposition, eine *Phantasie über einen beliebten Walzer für Piano*, zur Aufführung. Brahms hat sie vernichtet, sie war ihm nicht gut genug. Das Bearbeiten von Musikstücken jedoch blieb bis ins hohe Alter ein wichtiger Teil seiner künstlerischen Arbeit. Er trat auch als Liedbegleiter auf und änderte fremde Musikstücke für den „Hausgebrauch“. Zwar galt seine Leidenschaft dem Komponieren, doch im Vordergrund stand zunächst das Geldverdienen.

Das Jahr 1853 wurde für Johannes Brahms zum Beginn einer neuen Ära. Aus diesem Jahr stammen die ersten, mit Opus-Zahlen versehenen Kompositionen. Von April bis Dezember führte ihn eine Konzerttournee, zusammen mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi, durch ganz Deutschland. Er lernte in Hannover Joseph Joachim, den bedeutenden Geiger, Dirigenten und Komponisten, kennen. Es entwickelte sich eine lebenslange, wenn auch zeitweise problematische Freundschaft. Joachim erkannte Brahms' Kompositionstalent und förderte ihn. Er machte ihn mit Robert und Clara Schumann bekannt, eine Begegnung, die Brahms' weiteres Leben prägte. Robert Schumann sorgte für die Veröffentlichung einiger seiner Werke beim Verlag Breitkopf & Härtel. Durch seine Fürsprache wurde Brahms berühmt, alle wollten ihn hören, seine Noten sehen, mehr über ihn erfahren. Diese Entwicklung machte Brahms Angst. Er befürchtete, den Erwartungen nicht zu genügen. Immer wieder zeigten sich bei ihm Unsicherheiten, aber auch Ambivalenzen in seiner Persönlichkeit, die auch in seinen Werken zum Ausdruck kamen. Brahms war ein eher introvertierter Mensch, der Selbstzweifel und - norddeutsche - Zurückhaltung hinter einer Maske aus Griesgrämigkeit zu verbergen suchte. Er konnte jedoch auch lustig und übermütig sein.

Aus der Bekanntschaft mit Clara Schumann wurde schnell eine enge Beziehung, die nach dem Suizidversuch Robert Schumanns und dessen Einweisung in eine Heilanstalt im Februar 1854 noch intensiver wurde. Brahms unterstützte Clara Schumann, lebte zeitweise sogar mit ihr und ihren Kindern im Schumann'schen Haus. Auch auf künstlerischer Ebene gab es zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann eine sehr enge Beziehung. Mit Joseph Joachim unternahmen sie 1855 eine Konzertreise nach Danzig. Nach Schumanns Tod im Juli 1856 kühlte das Verhältnis ab. Beider Freundschaft blieb jedoch bestehen. Ein musikalisches Zeugnis seiner intensiven, mit Verwirrungen verbundenen Beziehung zu Clara und Robert Schumann findet sich z. B. in seinen *Klaviervariationen op. 9* über ein Thema von Robert Schumann.

Mit der Konzertreise 1855 begann für Brahms eine ausgeprägte Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent. 1857 erhielt Brahms seine erste feste Stelle in Detmold am dortigen Fürstenhof: Bis 1859 war er jeweils von September bis Dezember zur Leitung des Hofchores, als Klavierlehrer, auch als Pianist oder Dirigent engagiert. Sein Honorar war so hoch, dass es ihm für die Monate bis zur nächsten Verpflichtung ausreichte.

Während seine Auftritte als Pianist und Dirigent meistens erfolgreich waren, stießen seine Kompositionen auch auf Kritik, wie z. B. sein *1. Klavierkonzert op. 15*. Brahms übte seinerseits scharfe Kritik an der sog. Neudeutschen Schule um Liszt und Wagner. Sein Versuch, gemeinsam mit Joseph Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz, 1860 durch ein Manifest gegen die, aus ihrer Sicht, Bevorzugung der Neudeutschen in der Brendel'schen Zeitschrift zu protestieren, scheiterte kläglich. Bevor Gleichgesinnte zur Unterschrift gefunden werden können, wurde das Manifest vorab veröffentlicht und der Lächerlichkeit preisgegeben. Brahms rechnete man nun der eher traditionell orientierten Richtung zu, noch bevor seine Werke überhaupt einem breiteren Kreis bekannt wurden. Dieser Musikstreit beherrschte die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

1858 hatte sich Johannes Brahms in Göttingen mit der Professorientochter Agathe von Siebold, in die er sich während eines Sommeraufenthaltes verliebt hatte, verlobt. Er löste die Verlobung aber bereits nach kurzer Zeit wieder. Er blieb zeitlebens ledig. Seine Freiheit war ihm wichtiger. „*F.a.e.*“ (frei, aber einsam) blieb sein Motto.

1859 kehrte Brahms in seine Heimatstadt Hamburg zurück. Durch die Leitung eines von ihm gegründeten Frauenchores wurde er zu zahlreichen Chorkompositionen angeregt. Er verließ Hamburg endgültig im Jahre 1863, nachdem er die erhoffte Leitung der Hamburger Philharmonischen Konzerte, wohl auch wegen seiner schroffen Art, nicht erhalten hatte. Julius Stockhausen, der Sänger und Gesangspädagoge, dem Brahms seine *Magalone-Romanzen op. 33* gewidmet hatte, bekam sie.

In Wien trat Brahms als Chorleiter der Wiener Singakademie seine zweite feste Anstellung an, gab sie im April 1864 jedoch wieder auf. Administration war nichts für ihn. Im Februar hatte er Richard Wagner getroffen und für ihn Kopistenarbeiten übernommen. Soweit bekannt, war es ihre einzige persönliche Begegnung, es gab jedoch einen Briefwechsel zwischen beiden.

1865 starb Brahms' Mutter Johanna Henrike Christiane Brahms, zu der Johannes ein sehr inniges Verhältnis gehabt hatte. Im Jahr darauf heiratete sein Vater Caroline Louise, geb. Paasch. Auch zu seiner Stiefmutter, wie zu seiner ganzen Familie, hatte Johannes ein herzliches Verhältnis.

In den folgenden 60er Jahren unternahm Brahms zahlreiche und ausgedehnte Konzertreisen in Deutschland, der Schweiz, Holland und Österreich. Eine spätere Einladung nach England, zur Verleihung der Ehrendoktorwürde, lehnte er ab. 1868/69 erlebte Brahms mit Aufführungen seines *Deutschen Requiems op. 45* als Komponist erstmalig einen großen Erfolg. 1869 ließ Brahms sich endgültig in Wien nieder. Dort übernahm er 1873 die Leitung des Wiener Singvereins, die er aber 1875 bereits wieder abgab. Er konnte es sich inzwischen leisten, ohne feste Anstellung zu sein.

Die Jahre 1870/71 waren durch den deutsch-französischen Krieg geprägt, den Frankreich verlor. Diese politischen Ereignisse beeinflussten auch Johannes Brahms. Er schrieb das *Triumphlied op. 55* und widmete es dem deutschen Kaiser. 1871 bezog er die Wohnung in der Karlsgasse 4 in Wien, die er bis zu seinem Lebensende behielt. 1872 übernahm er seine dritte - und letzte - feste Anstellung als artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde Wiens, die er bis 1875 beibehielt.

In den 70er Jahren und der ersten Hälfte der 80er war Johannes Brahms sehr produktiv. Er vollendete 1876 endlich seine *1. Symphonie op. 68*, kurz darauf die *2. Symphonie op. 73*. Als Dank für die 1879 in Breslau verliehene Ehrendoktorwürde schrieb er im Sommer 1880 die *Akademische Festouvertüre op. 80* und die *Tragische Ouvertüre op. 81*.



Harmonie in Blau und Silber
James Abbott McNeill Whistler (1834-1903)

Im Gedenken an Anselm Feuerbach entstand *Nänie* op. 82, Brahms machte das Werk 1881 dessen Stiefmutter Henriette Feuerbach zum Geschenk. In den Jahren darauf folgten u. a. die Symphonien drei und vier. Die Uraufführung der 4. *Symphonie* op. 98 im Oktober 1885 in Meiningen war Auftakt zu einer Rheinland-Holland-Tournee mit Hans von Bülow. Brahms war inzwischen so gefragt, dass er bei Konzerten fast nur noch eigene Kompositionen aufführte. Angebote für Festanstellungen lehnte er ab.

In der zweiten Hälfte der 80er Jahre komponierte Brahms viel (op. 99 bis op. 108), und zwar überwiegend Kammermusikstücke. Seine Konzerttätigkeit nahm deutlich ab. 1886 wurde Johannes Brahms zum Ehrenpräsidenten des Wiener Tonkünstlervereins ernannt. Weitere Ehrenämter und Auszeichnungen folgten. Er war inzwischen als Pianist, Dirigent und als Komponist in der internationalen Musikwelt geschätzt und hatte sich mit musikwissenschaftlichen Arbeiten verdient gemacht.

Auch wenn Johannes Brahms viele Jahre seines Lebens außerhalb Hamburgs gelebt hatte, so blieb er im Herzen doch immer Hamburger. Das Heimatgefühl wog schwerer als die Schmach, die er verspürte, als er auch 1867 nicht die Leitung der Philharmonischen Konzerte erhielt; er musste allerdings erst überredet werden, seine Symphonien bei eben diesen Konzerten im Hamburger Conventgarten (1943 zerstört) aufzuführen. Seine Erfolge waren überwältigend. Quasi als Versöhnungsangebot wurde Brahms im Mai 1889 die Ehrenbürgerwürde seiner Heimatstadt Hamburg verliehen, als erstem Künstler überhaupt. Brahms nannte sie: „*mein Heimatschein*“. 1894 trug man ihm - endlich - die Leitung der Philharmonischen Konzerte an. Zu spät, er lehnte ab: „*Es ist nicht Vieles, was ich mir so lange und lebhaft gewünscht hätte s. Zt. - d. h. eben zur rechten Zeit.*“

In Brahms' letzten Lebensjahren fanden viele Musikfeste zu seinen Ehren statt, so z. B. 1895 in Meiningen: den drei „großen B's“, Bach, Beethoven und Brahms, gewidmet. 1896 starb Clara Schumann, nach wie vor eine seiner engsten Freundinnen. Brahms vereinsamte immer mehr. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich so sehr, dass er einen Arzt aufsuchte. Die Diagnose war Leberkrebs. Am 7. März 1897 besuchte er, schon sehr geschwächt, sein letztes Konzert. Unter der Leitung von Hans Richter wurden seine vierte und letzte *Symphonie* in e-Moll aufgeführt. Als das Publikum wahrnahm, dass Brahms in einer der Logen saß, wollten die Ovationen kein Ende nehmen. Am 3. April 1897 starb Johannes Brahms in Wien. Er wurde in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.

Angelika Rudolph

Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81

„Die eine weint, die andere lacht“ - so verglich Johannes Brahms (1833-1897) seine *Tragische Ouvertüre* op. 81 und die *Akademische Festouvertüre* op. 80, zwei Schwesterwerke, wie sie im Ausdruck unterschiedlicher nicht sein könnten. Beide komponierte Brahms im Sommer 1880 in seinem geliebten Domizil in Bad Ischl im Salzkammergut, wo er über zehn Jahre hinweg die Sommermonate verbrachte. Damit entstanden sie also zwischen der 2. und 3. *Symphonie*. Die beiden Ouvertüren wurden zusammen veröffentlicht und stellen Brahms' einzige einsätzliche Instrumentalwerke dar. Außerdem sind sie seine einzigen Werke mit einem programmatischen Hintersinn - bei Brahms, dem Verfechter der absoluten Musik, eine absolute Ausnahme.

Im Falle der *Akademischen Festouvertüre* ist der Anlass ihrer Entstehung bekannt: Die Universität Breslau verlieh Brahms die Ehrendoktorwürde; der Komponist bedankte sich mit diesem Werk. Bei der *Tragischen Ouvertüre* fehlen hingegen jegliche stichhaltigen Informationen. Zwar verrät ein Brief von Brahms an seinen Freund, den Chirurgen Theodor Billroth, dass er plante, das Schwesterwerk zur Festouvertüre eine „*Dramatische Ouvertüre*“ zu nennen, doch mehr gibt er nicht preis. Offenbar war es ganz einfach seine Absicht, einen Gegenpol zu dem freudigen Werk für Breslau zu schaffen. Dieser geplante Zusatz „dramatisch“ genügte allerdings, um Spekulationen Vorschub zu leisten: Der Musikwissenschaftler Max Kalbeck war der Überzeugung, dass die Ouvertüre Bezüge zu Goethes *Faust I* und *II* aufweise. Dies folgerte er aus früheren, letztlich nicht umgesetzten Plänen des Komponisten, eine Schauspielouvertüre zu Goethes *Opus Magnum* zu schreiben. Doch von Brahms lassen sich keinerlei Äußerungen finden, die diese These stützen. Heute gibt man sich damit zufrieden, die *Tragische Ouvertüre* als Pendant zur *Akademischen Festouvertüre* zu verstehen.

Brahms wählt für die Anlage des Werkes die traditionelle Sonatenform, wie sie für einen eröffnenden Symphoniesatz üblich war - und tatsächlich könnte diese Ouvertüre ohne weiteres als ein solcher durchgehen. Zwei Fortissimo-Akkordschläge verkünden zu Beginn die düstere Stimmung, ganz im Gegensatz etwa zu den beiden Anfangsschlägen von Beethovens *Eroica*, die einen Aufbruch zu Neuem symbolisieren. Direkt im Anschluss stellen die Streicher piano das erste Thema vor, das die trübe Stimmung weiterführt. Wie aus Wut über diesen Zustand steigert sich die Musik in einen aggressiven, furiosen Tumult aus Motiven des Themas, bis hin zu gewaltigen Tuttischlägen.

Lang ausgespielte, zarte Kantilenen der Holzbläser leiten dann zum Seitenthema über. Doch selbst hier ist der drängende Gestus des ersten Themas noch in der synkopischen Streicherbegleitung präsent. Das lyrische Thema selbst eröffnet mit einem kantablen Gesang der Geigen, der aber alsbald eine ähnliche Entwicklung durchläuft wie das erste Thema. Erneut steigern sich Dynamik und Dichte des Tonsatzes. Die Musik mündet in einen Wechsel zwischen markanten, signalartigen Oktaven der Blechbläser und abgehackten Motiven der Streicher und endet in harten Schlägen des Orchesters, die den Schluss des Werkes vorwegnehmen. Hier wird hörbar, warum Brahms mit dem Gedanken spielte, das Werk als „*Dramatische Ouvertüre*“ zu bezeichnen.

Dem scharfen Einschnitt folgt der Beginn der Durchführung mit einem „*Naturbild, das Vorbild für den Anfang von Gustav Mahlers 1. Symphonie hätte sein können*“ (Christian Martin Schmidt). Kurze, singende Motive in den Holzbläsern, grundiert von einem gleichmäßig gehenden Triolenrhythmus der Streicher, erzeugen eine behagliche, beinahe heitere Stimmung und damit einen Ruhepol in der bisher so stark durch dramatische Steigerungen geprägten Ouvertüre. Diese ändert sich aber, wenn die Musik durch punktierte Rhythmen in den Gestus eines Trauermarsches verfällt. Nach dem Verklingen des Marsches wird nun auch die Naturidylle Gegenstand der Verarbeitung: Ihr Motivmaterial wird nun sukzessive weiterverarbeitet und intensiviert, bis hin zu einem Aufschwung des ersten Themas zu Beginn der Reprise, das die Hörner und Posaunen mit einer Art Choralgesang abschließen.

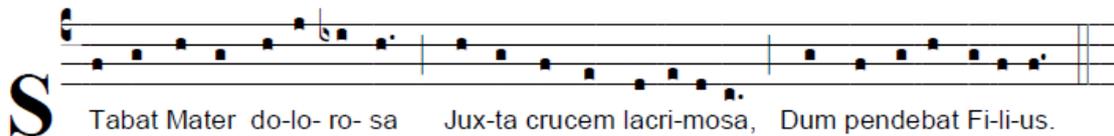
Während es Brahms in vielen anderen Werken liebt, den Beginn der Coda deutlich hörbar zu machen, beginnt er hier mit dem erneuten Aufgreifen des ersten Themas, das bald verebbt und in eine besinnliche Atmosphäre abgleitet. Beinahe entsteht der Eindruck, das Werk ende versöhnt. Doch weit gefehlt! Die Musik bäumt sich noch einmal auf und steigert sich zu einem stürmischen Schluss im *fortissimo*. Damit endet das Werk in dem gleichen wütenden Gestus, in dem es begann.

Ausgerechnet zum Weihnachtsfest wurde die *Tragische Ouvertüre* 1880 in Wien uraufgeführt - vielleicht ist dieses Datum der Grund dafür, dass ihr zunächst kein besonderer Erfolg beschieden war. Heute aber erfreut sie sich ebenso großer Beliebtheit wie ihr Schwesterwerk.

Marcel Klinke

STABAT MATER - „Königin der Sequenzen“

Stabat Mater dolorosa ist ein musikalisch ausgestalteter Hymnus aus dem Mittelalter, ein langes „Reimgebet“. Es beginnt, anknüpfend an eine Szene aus dem Johannesevangelium (Joh. 19:25), mit dem Gedenken an die „schmerzensreiche Mutter“, die auf dem Kalvarienberg den Todeskampf ihres gekreuzigten Sohnes miterleben muss.



Der lateinische Hymnus wird aus zwanzig dreizeiligen Strophen gebildet, die eine strikt eingehaltene Reim- und Rhythmikstruktur aufweisen.

Wer den Hymnus gedichtet haben könnte und wann er geschrieben wurde, ist ungeklärt. Er wurde neben Päpsten des frühen Mittelalters dem Abt Bernard von Clairvaux († 1153), dem Erzbischof Bonaventura da Bagnoreggio († 1274) und dem Franziskaner Jacopone da Todi († 1306) zugeschrieben, der ein bedeutender religiöser Dichter seiner Zeit gewesen ist. Jacopone wird, wenn er nicht gar der „Vater“ von *Stabat Mater* ist, zur Verbreitung unter seinen Glaubensbrüdern beigetragen haben; sogenannte Lobpreissänger haben sie als Lieder - *Sequenzen* genannt - auf Prozessionen gesungen. Auch von Flagellanten (namensgebend war ihre Praxis der öffentlichen Selbstgeißelung) ist dies bekannt. Andere Glaubensgemeinschaften haben die Sequenz in der Provence verbreitet.

Am Ende der 14. Jhdts. war das *Stabat Mater* vielen Gläubigen bekannt und sehr populär; seit dem frühen 15. Jhd. erschien es in verschiedenen europäischen Messbüchern und war seitdem in liturgischem Gebrauch; 1727 hat es ins Römische Stundenbuch und Missale Eingang gefunden und war lange, am Freitag nach dem Passionssonntag, als *Fest der Sieben Schmerzen Mariä* vorgeschrieben. In Italien fand es als Bittfest für Papst Pius VII. - Napoleon hatte 1809 dessen Gefangennahme veranlasst - weitere Verbreitung. Parallel hatte sich ein zusätzliches *Fest der Sieben Schmerzen* entwickelt, das am 15. September begangen wurde. Dieses führte der Papst nach Freilassung aus der Gefangenschaft 1814 als Dankesfest ein. Seit 1913 wird im Kalender allein der 15. September als Gedenktag, als *Gedächtnis der Schmerzen Mariens* geführt.

Stabat Mater dolorosa lässt inhaltlich und thematisch zwei, wenn nicht drei Abschnitte erkennen: In den ersten vier Doppelstropfen wird die erlittene Pein der Mutter Maria am Kreuz besungen. Im zweiten Teil wendet sich der Gläubige an Maria - in den ersten drei Doppelstropfen an sie als „Mutter“, in den letzten drei an sie als „Jungfrau der Jungfrauen“. Er erfleht, sie möge ihm Kraft geben, Mitgefühl zu empfinden, Leid und Schmerzen teilen zu können, um dann ihren Schutz zu erbitten und schließlich, dass sie ihn am Jüngsten Tag verteidigen möge, damit seine Seele einen Platz im „Glanz des Paradieses“ finde.

Die Strophen von *Stabat Mater* folgen dem Schema des Schweifreims - einer Kombination von *Paarreim* und „umarmendem“ *Reim*.

Die ersten beiden Zeilen bzw. Verse einer Strophe reimen sich, sie bilden einen *Paarreim*. Die Paarreime haben einen trochäischen Sprachrhythmus (acht Silben in der Aufeinanderfolge einer „leichten“ auf eine „schwere“ Silbe).

Die dritte Zeile unterscheidet sich jeweils von den beiden vorangehenden - sie hat nur sieben Silben, reimt sich aber mit der dritten Zeile der nächsten Strophe. Zwei Strophen bilden eine (Doppel-)Strophe aus sechs Versen, die man als aabccb-Versfolge dargestellt:

a	Stabat Mater dolorosa
a	iuxta crucem lacrimosa
b	dum pende-bat Filius.
c	Cuius animam gementem,
c	contristatam et dolentem,
b	pertransivit gladius.

Diese Reimstruktur wird als Hinweis dafür genommen, dass *Stabat Mater* früher von zwei Teilchören gesungen worden ist - als *Sequenz* (vom lateinischen Wort *sequi*, deutsch: „folgen“) - wobei der eine Chor die erste Teilstrophe anstimmte und der andere mit der gleichen Melodie die zweite Teilstrophe sang.

Von Anbeginn genoss die Sequenz *Stabat Mater* einhellige Bewunderung - sie zog nicht nur Katholiken in den Bann: wegen der vollendeten poetischen Form und wegen des von anderen Sprachen kaum nachzuahmenden sanften Flusses der lateinischen Sprachmelodie und der Reime. Für den Theologen und Hymnologen Hermann Adalbert Daniel war sie die „Königin der Sequenzen“.

Trotzdem haben sich Dichter und Übersetzer immer wieder daran versucht, es dem Lateinischen gleich zu tun und Übertragungen in andere Sprachen zu formulieren oder den Hymnus nachzudichten. Prominentes Beispiel ist eine Szene in Goethes *Faust*: „Ach neige, du schmerzreiche ...“ Eine deutschsprachige Übersetzung gibt es seit Ende des 14. Jhdts.; in einer Veröffentlichung aus dem späten 19. Jhd. werden bereits 80 deutsche Übersetzungen erwähnt - darunter sehr kunstvolle, auch gereimte, die nicht das Versmaß reproduzieren, und schließlich ungereimte mit dem Anspruch größtmöglicher Worttreue (H. van der Velden/H. van Osnabrügge dokumentieren Übersetzungen in 25 Sprachen).

Doch nicht allein Dichtern - von den bildenden Künstlern gar nicht zu reden - war und ist *Stabat Mater dolorosa* eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration. Spätestens seit der liturgischen Verwendung haben sich Generationen von Komponisten zu Vertonungen inspirieren lassen.

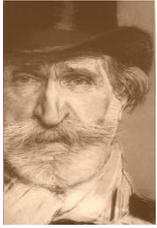


The music of a bygone age
John Melhuish Strudwick (1849-1935)

Die Anziehungskraft von *Stabat Mater* für Komponisten reicht bis in die jüngste Zeit: Zu den zeitgenössischen Vertonungen großen Stils gehören Karol Szymanowski (1926) und Francis Poulenc (1950) Werke, während die jüngsten Werke von Arvo Pärt (1985), Knut Nystedt (1986) und Wolfgang Rihm (2000) zu kleineren, intimeren Formen zurückkehrten.

Dabei ist das Interesse, *Stabat-Mater*-Vertonungen aufzuführen, aufzuzeichnen und zu hören - aus welchem Jahrhundert auch immer, höchst lebendig. Selbst die älteste Literatur vergilbt nicht in Archiven - Klänge aus fünf Jahrhunderten erfreuen sich der musikalischen „Verewigung“ auf den Neuen Medien unserer Tage.

Wiebke Preuß



Giuseppe Verdi (10. Oktober 1813 - 27. Januar 1901)

„Kehren wir zum Alten zurück, es wird ein Fortschritt sein“

Giuseppe Francesco Fortunino Verdi wurde als Sohn von Luigia Uttini und Carlos Verdi in Le Roncole im Herzogtum Parma geboren. Die Eltern führten ein kleines Wirtshaus, in dem auch Lebensmittel verkauft wurden. Obwohl Giuseppes Eltern keine ausgeprägten geistigen Interessen hatten und finanzielle Mittel knapp waren, setzten sie alles daran, ihrem Sohn Bildung und eine Ausbildung zu verschaffen. Bei dem Dorfschullehrer Pietro Baistrocchi lernte der scheue und ernsthafte Junge früh lesen und schreiben - und er erhielt Orgelunterricht. Schnell stand der Berufswunsch für Giuseppe fest - Organist wollte er werden. Auch hierin erfuhr er Unterstützung; sein Vater hatte dem Siebenjährigen ein gebrauchtes Spinett verschafft, ein „kümmerliches Instrument“, an dem Verdi jedoch sein Leben lang hing. 1823 zog Giuseppe in den Nachbarort Busseto, um das Gymnasium zu besuchen.

An Sonn- und Feiertagen lief der Junge zu Fuß von Busseto nach La Roncole, um seinen Orgeldienst zu versehen. Als er zwölf Jahre alt war, übertrug man ihm die volle Organistenstelle, doch bot man ihm nur einen schmalen Verdienst. In der Musikschule Bussetos bekam er Unterricht in Harmonielehre und Komposition bei Ferdinando Provesi. 1827 schloss er seine Schulausbildung mit Auszeichnung ab; fortan konnte er sich ausschließlich der Musik widmen.

In Antonio Barezzi, dem Präsidenten der philharmonischen Gesellschaft in Busseto, fand er einen väterlichen Förderer, der ihn 1831 in sein Haus aufnahm und auch finanziell unterstützte. Barezzi war so überzeugt von den Gaben seines Schützlings, dass er den Privatunterricht für Verdi finanzierte, nachdem das Konservatorium in Mailand dessen Aufnahme verweigert hatte.

1836 wurde Verdi Musikdirektor in Busseto. In einem Wettbewerb hatte er sich durchsetzen können. Im selben Jahr heiratete Verdi Margherita Barezzi, die Tochter seines Förderers. 1837 wurde eine Tochter, im Jahr darauf ein Sohn geboren; doch im selben Jahr starb die Tochter und im Oktober 1839 - kurz bevor Verdis erste Oper *Oberto, Conte di San Bonifacio* an der Mailänder Scala eine erfolgreiche Uraufführung erlebte - verlor das Paar auch den Sohn.

Der Erfolg von *Oberto* veranlasste den Impresario Bartolomeo Merelli, Verdi unter Vertrag zu nehmen; Verdi bekam den Auftrag - bittere Ironie des Schicksals - ein Lustspiel für die nächste Spielzeit zu komponieren. Verdi aber nahm sich der Aufgabe an. Kaum hatte er begonnen, erkrankte er. Im Juni 1840 bekam Margherita Verdi eine Gehirnhautentzündung und starb. Trotz dieses weiteren schweren Verlustes musste Verdi die Opera buffa *Un giorno di regno* zu Ende bringen. Die Oper kam noch 1840 zur Aufführung. Die Premiere war ein Reinfall und eine persönliche Katastrophe: Verdi musste sich Pfiffe und Gebrüll des empörten Publikums anhören, obwohl er für die Qualität der Vorstellung - so sahen es auch die Kritiker - nicht allein verantwortlich gewesen war.

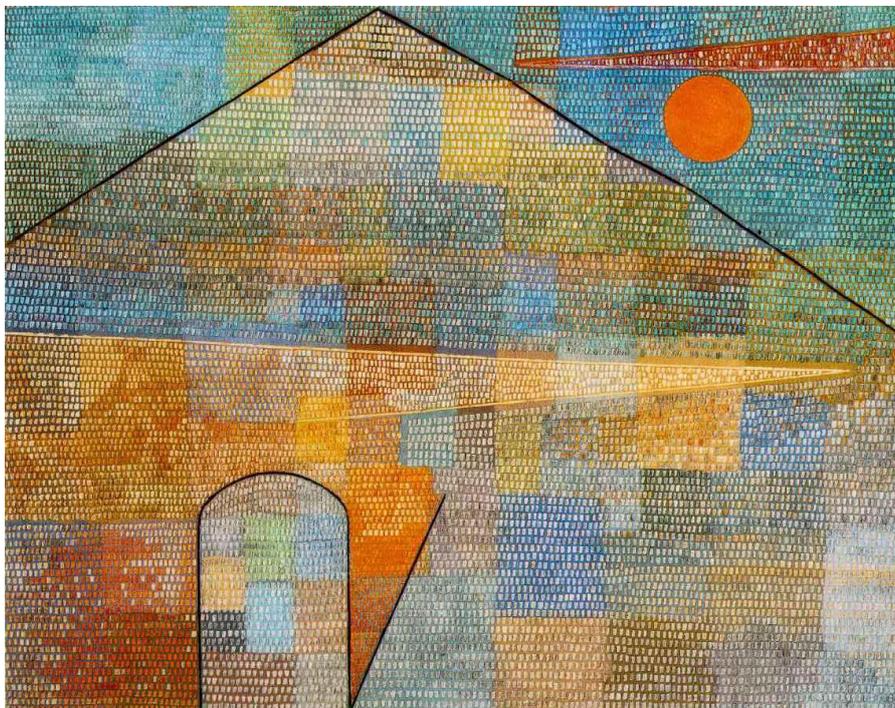
Die Reaktionen des Publikums betäubten und lähmten Verdi, der daraufhin deprimiert beschloss, das Komponieren aufzugeben. Merelli hingegen irritierte das Vorkommnis nicht, er glaubte an Verdi: Er übergab ihm nach einer gewissen Zeit ein Libretto, dem Verdi sich nicht lange entziehen konnte: 1842 gelangte *Nabucodonosor*, später *Nabucco* genannt, auf die Opernbühne. Das Werk wurde ein sensationeller Erfolg. Über Nacht wurde Verdi zum Liebling des italienischen Volkes und zugleich international bekannt.

Es folgten selbst auferlegte „*anni di galera*“: Jahrelang schuftete Verdi wie ein Galeerensklave, ohne jede Rücksicht auf seine ohnehin schwache Gesundheit; er wollte sich schnellstens finanziell absichern und von Auftragsarbeiten unabhängig werden; sein Traum war es zudem, sich auf dem Lande niederlassen zu können. Er komponierte Oper auf Oper - darunter *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) und *La traviata* (1853), die als Höhepunkte seines Schaffens gelten. Hier zeigten sich Ansätze einer Verdis Opern später kennzeichnenden musikästhetischen Konzeption. Er suchte nach einer idealen Entsprechung von Melodien und Rhythmen mit der Spielhandlung, er wollte

realistisch wirkendes, glaubwürdiges Musikdrama. Das führte dazu, dass seine Ansprüche an Libretti - und an die Proben- und Aufführungspraxis - wuchsen und er gelegentlich derart schwierige Stoffe wählte, für die er erst nach mehreren Überarbeitungen eine musikalische Lösung fand.

In den 50er Jahren wurde er zu einer auch international gefragten Berühmtheit - er arbeitete in Paris, St. Petersburg und London - Jahre, in denen unter anderem *I Vespri siciliani* (1855), *Simon Boccanegra* (1857), *Un ballo in maschera* (1859) entstanden. Letztere blieb auf lange Zeit die letzte Uraufführung in Italien. *La forza del destino* (1862), *Don Carlos* (französische Fassung, 1867) und *Aida* (1871) wurden in St. Petersburg, in Paris, bzw. Kairo aus der Taufe gehoben.

Seine Beliebtheit in Italien blieb dennoch ungebrochen, immer wieder wurden seine Stoffe politisch interpretiert, patriotisch (um-)gedeutet, ja vereinnahmt, besonders in der Zeit bis zur Vereinigung Italiens 1861. Graf Cavour - 1847 Gründer der Zeitung *Il Risorgimento* (Wiederauf-erstehung) und später einflussreicher Politiker der italienischen Nationalbewegung - konnte Verdi 1860 sogar dazu bewegen, sich zum Abgeordneten wählen zu lassen. Verdi war klar, dass seine Prominenz dem neuen Staat Ansehen hinzufügen sollte, politisch folgte er den Ratschlägen Cavours, der jedoch noch im Jahr der Bildung des italienischen Königreiches - im Sommer 1861 - starb. 1865 gab Verdi sein Mandat auf und räumte in einem Brief ein, dass er sich wider Willen und seines Erachtens „ohne die geringste Eignung und Begabung und ohne jede Geduld, die in diesem Bereich so notwendig ist“ auf das politische Geschäft eingelassen hatte.



Ad Parnassum
Paul Klee (1879-1940)

In diesen Jahren erfuhr er als Musikschaffender scharfen Gegenwind: „Tonangebende“ jüngere Musiker, Komponisten und Musikkritiker setzten Verdis Musik in Schriften mehr oder weniger offen als „überholt“ herab oder aber unterstellten ihm, wie Bizet Jahre später in einer Rezension von *Don Carlos*, er ahme die Avantgarde (Wagner, Meyerbeer) nach: „Verdi ist kein Italiener mehr. Er folgt Wagner ...“. Verdi verbarg, wie sehr ihn diese Angriffe verletzten und tat so, „als kümmere ihn das Schicksal seiner Opern bei weitem nicht so wie irgendeine seiner Maurerarbeiten“ auf seinem Gut in Sant´Agata, den Traum vom Leben auf dem Lande hatte er sich nämlich erfüllen können. Bereits 1848 hatte er das Gut gekauft, eine Villa bauen lassen, und er bewirtschaftete das Gut zusammen mit Giuseppina Streponi, mit der er seit 1847 verbunden war - bis 1859 unverheiratet, ein Umstand, der im sozialen Umfeld des Paares teilweise auf erheblichen Widerstand gestoßen war und missbilligt wurde.

Als 1873 der Dichter Alessandro Manzoni - der wie Cavour in der Nationalbewegung gewirkt hatte - verstarb, schrieb Verdi die *Messa da Requiem*, der man deutlich anmerkt, dass sie nicht für den liturgischen Gebrauch komponiert worden war.

Danach zog er sich aus der Öffentlichkeit zurück - um sich noch ausgiebiger seinem Gut und der Landwirtschaft zu widmen und gemeinnützige Pläne umzusetzen. Seinem Verleger Giulio Ricordi gelang es aber - Verdi war mittlerweile über 70 Jahre alt - ihn für die Komposition einer weiteren Oper zu erwärmen. Er konnte ihn mit einem Libretto Arrigo Boitos gewinnen, das dieser eigens für Verdi konzipiert hatte. Die Zusammenarbeit kam zustande, auch wenn sich die Arbeit an dem Spätwerk *Otello* (1887) lange hin zog. In der Premiere schlug Verdi „ohrenbetäubende Begeisterung, die in einem Rausch endete“ entgegen. „Nie wieder“ glaubte Verdi, würde er dieses Glück erleben, denn leer und erschöpft hatte er sich gefühlt; seit längerem quälte ihn die Sorge, nicht mehr genug Lebenszeit zu haben, um begonnene Arbeiten abschließen zu können.

Verdi wurde eines Besseren belehrt. Wieder war es Libretto von Boito, das bei Verdi, nach beharrlicher Überzeugungsarbeit des Librettisten, neue Schaffenskraft weckte. Verdi an Boito: „Amen. So sei es. Schreiben wir also diesen Falstaff! Denken wir für einen Moment nicht an Hindernisse, an Alter, an Krankheit!“ 1893 - fast achtzigjährig - schloss er die Arbeit an *Falstaff* ab. Nach mehr als zwanzig überzeugenden Musiktragödien nahm der Komponist mit einer Komödie auf immer von der Opernbühne Abschied! Die Premiere in Mailand wurde wie ein Volksfest gefeiert. *Falstaff* war künstlerisch so vollendet und dabei kompositionstechnisch so experimentell und neuartig, dass sie wichtige Impulse für eine Renaissance des musikalischen Lustspiels geben sollte.

Seitdem verlief das Leben Verdis in ruhigeren Bahnen, er war aber alles andere als untätig, solange es die Gesundheit zuließ: Auf einem bereits 1887 gekauften Gelände in Mailand gründete er 1896 *Casa di Riposo per Musicisti*, ein Altenheim für mittellose Musiker; er beobachtete den Fortgang der Bauarbeiten regelmäßig. 1899 war die Einrichtung fertiggestellt, die Verdi selbst als „mein schönstes Werk“ bezeichnen sollte. Die Musik behielt ihren Platz in seinem Leben. Er befasste sich mit „alter“ Musik, der Gregorianik, mit Palestrina - „Kehren wir zum Alten zurück, es wird ein Fortschritt sein“, hatte er bereits Jahrzehnte zuvor propagiert - und schöpfte daraus Wissen und Ideen für seine letzten „geistlich“ anmutenden Werke, die *Pezzi Sacri* - zu denen *Stabat Mater* (1896-97) gehört. Im Januar 1897 hatte Verdi einen Schlaganfall erlitten, zeitweise konnte er nicht mehr sprechen, zunächst verharmloste und verheimlichte er seine Beeinträchtigungen, er erholte sich auch. Am 14. November 1897 starb Giuseppina Verdi, die schon länger krank und bettlägerig gewesen war, an einer Lungenentzündung. Zu Fuß folgte er ihr auf einem langen Weg zum Grab. 1898 fühlte er sich bereits zu schwach, um zur Uraufführung der *Quattro Pezzi Sacri* nach Paris zu reisen - im Frühjahr 1900 beklagte er seine Gebrechen und empfand das Leben als „... äußerst hart. Ach, wenn ich doch arbeiten könnte!“ Im Mai machte er sein Testament - bedachte etliche karitative Einrichtungen, auch *Casa di Riposo*, auf deren Gelände er mit seiner Frau die letzte Ruhe finden wollte. Im Januar 1901 erlitt er einen weiteren Schlaganfall, dem er am 27. Januar erlag. Einen Monat darauf wurden beider Särge in einem großen feierlichen Umzug in die Kapelle der *Casa di Riposo* überführt - 300000 Menschen sollen es gewesen sein, die gekommen waren, um von Verdi Abschied zu nehmen.

Wiebke Preuß

Verdis *Stabat Mater*

In den letzten Jahren seines Lebens komponierte Giuseppe Verdi den kirchenmusikalischen Zyklus *Quattro Pezzi Sacri* - vier geistliche Stücke. Die einzelnen Teile des Zyklus entstanden unabhängig voneinander: *Laudi alla Vergine Maria* entstand 1887/88, im Jahr darauf *Ave Maria*, *Te Deum* schrieb Verdi 1895/96. *Stabat Mater* wurde Verdis letztes Werk (1896/97).

Ave Maria und *Laudi alla Vergine Maria* sind A-cappella-Kompositionen, dagegen besetzte Verdi das *Te Deum* sowie das *Stabat Mater* mit einem gemischten Chor und einem großen Orchester.

Dem Komponisten widerstrebte über lange Zeit eine Veröffentlichung der *Quattro Pezzi Sacri*, da dies für ihn die Preisgabe seines sehr intimen Werks bedeutete. So schrieb Verdi bei Sendung der Noten im Oktober 1897 an seinen Verleger Giulio Ricordi:

„Solange sie bei mir auf dem Schreibtisch lagen, betrachtete ich sie manchmal mit Wohlgefallen, und sie schienen ein Stück von mir zu sein. Jetzt gehören sie mir nicht mehr!“

Sie sind ja noch nicht herausgegeben, werden Sie sagen. Das stimmt wohl, aber sie sind nun nicht länger ausschließlich für mich da, ich sehe sie nicht mehr auf meinem Schreibtisch, und das schmerzt mich sehr!"

1896 begann Verdi mit der Komposition des *Stabat Mater* (g-Moll), dem zweiten Teil der *Quattro Pezzi Sacri*. Die gesundheitliche Situation seiner Ehefrau, der Sängerin Giuseppina Strepponi, verschlechterte sich unterdessen zunehmend. Dies mag ein Grund für den Entschluss gewesen sein, das mittelalterliche Gedicht *Stabat Mater* zu vertonen und sich mit dem Tod sowie der Religion auseinander zu setzen. Doch auch der Komponist selbst war durch Krankheit stark eingeschränkt, sodass die Arbeit nur langsam voranging. *"Die Beine tragen mich nur mühsam, und ich gehe fast nicht mehr aus; die Sehkraft hat nachgelassen, und ich kann nicht mehr lange lesen; außerdem bin ich auch ein bisschen taub."*

Stabat Mater ist streng durchkomponiert. Die Strophen werden in gedrängter Form und ohne Wortwiederholungen in Musik gekleidet, nur an wenigen Stellen gibt es rein orchestrale Abschnitte. Seine Musiksprache ist die seiner späten Opern. Obgleich Verdi keine Solisten vorsieht, weist sein Werk alle „Zutaten“ einer Oper auf: arienartige Abschnitte für einzelne Chorgruppen, mehrstimmige Chorsätze, lyrische und dramatische Passagen. Zugleich findet man aber auch Spuren der Auseinandersetzung Verdis mit den Urvätern von *Stabat Mater*, wenn er seine „moderne“ Sprache mit herben „*altertümlichen Wendungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*“ verbindet.

Verdis Vertonung lässt überdies ein tiefes Verständnis des alten religiösen Textes und seiner poetischen Struktur erkennen. Obwohl das Werk „durchkomponiert“ ist, bringt der Komponist die Zweiteiligkeit des Hymnus - der erste Teil ist episch, der zweite Teil ein langes Gebet - und beide Abschnitte schließen mit Gedanken an den Tod ab - musikalisch zur Geltung. Kompositorisch bilden beide Teile Hälften eines Ganzen. Im ersten und im zweiten Abschnitt lassen sich identische Tonartfolgen wahrnehmen, die sich wie in einem Kreisgang fortbewegen.

Teil I (Strophe 1-8): g - C - As - Des - b - E
Teil II (Strophe 9-20): H (a capella) - E - C - f - D - G

Stabat Mater beginnt mit offenen Quinten, die sich über die ersten vier Takte erstrecken und dessen Terz fehlt. Daraufhin setzt der ganze Chor unisono auf einem „klagenden“ Halbtonvorhalt ein. Mit sparsamsten, auch rhythmischen und dynamischen Mitteln malt Verdi eindringliche Bilder der Passion; die Besinnung auf Jesus' Tod („*moriendo desolatum dum emisit spiritum*“) beschließt den ersten Teil.

Der Beginn des zweiten Teils (Strophe 9 und 10) fällt vor allem durch die A-cappella-Passage des Chores auf, wodurch der Text besonders hervorgehoben wird. Hier wechselt der Chor von der Rolle des Erzählers in die eines Gläubigen, der sich an die Mutter Maria wendet: „*Eia Mater, fons amoris* ...“

Mit sanften Melodien wird das Gebet, teils auf „alte“ wechselgesangsartige Weise, im *dolcissimo* fortgesetzt; seinen melodischen Höhepunkt findet es, wenn Maria als „*Virgo Virginum* ...“ angerufen wird. Am Ende kehren Gedanken an den Tod wieder („*quando corpus morietur*“). In der Hoffnung auf „*Paradisi gloria*“ steigert das Werk zu seinem dynamischen Höhepunkt; nach einem hymnenartigen chromatischen Aufschwung sinken die Harmonien wieder hinab bis zum leisen, fast scheuen „*Amen*“; mit einem Cis-D-Vorhalt verweist das Orchester noch einmal auf den Anfang des Werks, bevor der letzte Klang von *Stabat Mater* verlischt.

Die Uraufführung der *Quattro Pezzi Sacri* fand, ohne das *Ave Maria*, das Verdi untertreibend als eine „*bloße technische Handgelenksübung*“ ausklammerte, am 7. April 1898 in der Grand Opéra von Paris unter der Leitung von Paul Taffanel statt. Sowohl bei der Uraufführung in Paris als auch bei der ersten Aufführung auf italienischem Boden in Turin konnte Verdi aus gesundheitlichen Gründen nicht anwesend sein.

Das *Stabat Mater* sowie das *Te Deum* sind die letzten vollendeten Kompositionen Verdis, weshalb die *Quattro Pezzi Sacri* in der Literatur oft als Verdis musikalisches Testament gedeutet werden. Letztendlich verdeutlichen sie seinen schmerzlosen Abschied in innerem Frieden. Hans Gál empfindet die *Quattro Pezzi Sacri* als „*die persönlichste Aussage und so nach innen gekehrt, daß eine konzentrierte Einfühlung dazu gehört, ihre Mitteilung zu empfangen.*“

Johanna Wild

Stabat Mater

		Tonartenfolge	
Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa, Dum pendebat Filius.	<i>Stund die Mutter voller Schmerzen An dem Kreuze, weint von Herzen, da ihr Sohn von Qual verzehrt.</i>	1	<i>g-Moll</i>
Cuius animam gementem, Contristatam et dolentem, Pertransivit gladius.	<i>Durch die Seele angsterfüllet, grambeladen, wehumfüllet, schneidet tief des Jammers Schwert.</i>	2	
O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	<i>O wie traurig, da dem Tod nah sie den eingebornen Sohn sah, war die Mutter benedeit.</i>	3	→ <i>C-Dur</i>
Quae moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati poenas inlyti.	<i>Wie sie zaget, schmerzernaget, angstgeplaget, laut aufklaget, ob des Sohnes Schmach und Leid!</i>	4	<i>As-Dur</i> [→ <i>f-Moll</i>]
Quis est homo qui non fleret, Christi Matrem si videret In tanto supplicio?	<i>Wessen Auge sollt' nicht weinen, da die reinste aller Reinen beugt so herber Qual Gewicht?</i>	5	<i>Des-Dur</i>
Quis non posset contristari, Matrem Christi contemplari Dolentem cum Filio?	<i>Wer kann ohne Gram wohl schauen, schau'n die Krone aller Frauen, da das Mutterherz ihr bricht?</i>	6	
Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum.	<i>Unsere Schuld sah sie ihn tragen, sah von Geißeln ihn zerschlagen, daß sein Blut zum Himmel raucht,</i>	7	<i>b-Moll</i>
Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum.	<i>sah den teuren Sohn erblassen, da er trostlos, gottverlassen, seine Seele von sich haucht.</i>	8	<i>E-Dur</i>
Eia Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.	<i>O du Quell der reinsten Minne, deiner Schmerzen mach mich inne, daß ich wein' ob deiner Plag'!</i>	9	<i>H-Dur</i>
Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam.	<i>Laß mein Herze so entbrennen, Christ, den Gottessohn erkennen, daß ich dir gefallen mag.</i>	10	
Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.	<i>Heil'ge Mutter, alle Wunden, so am Kreuz du hast empfunden, präge meiner Seele ein!</i>	11	<i>E-Dur</i>
Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	<i>Alle Plagen laß mich tragen ohne Zagen, ohne Klagen, deine Qual sei meine Pein.</i>	12	<i>C-Dur</i>

Fac me tecum, pie, flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	<i>Mach mein Leiden gleich dem deinen, deinen Sohn mit dir beweinen will ich all mein Leben lang.</i>	13	
Juxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero.	<i>An dem Kreuz mit dir zu weilen, allen Schmerz mit dir zu teilen ist der Seele heißer Drang.</i>	14	<i>F-Dur</i>
Virgo virginum praeclara, Mihī iam non sis amara: Fac me tecum plangere.	<i>Jungfrau, hochverklärt vor allen, laß mein Flehen dir gefallen, gib mir Teil an deiner Qual!</i>	15	
Fac, ut portem Christi mortem Passionis fac consortem, Et plagas recolare.	<i>Laß mich erben Christi Sterben, seine Todespein erwerben und der Wunden große Zahl.</i>	16	<i>f-Moll</i>
Fac me plagis vulnerari, Fac me cruce inebriari, Et cruore Filii.	<i>Laß an seinen teuren Wunden, laß am Kreuze mich gesunden, wo die Schmach traf deinen Sohn.</i>	17	
Flammis ne urar succensus Per Te, Virgo, sim defensus In die iudicii.	<i>So entbrannt in Liebesflammen, laß mich, Jungfrau, nicht verdammen, vor des Weltenrichters Thron.</i>	18	
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae	<i>Christus, um der Mutter leiden, gib mir einst des Sieges Freuden, nach des Erdenlebens Streit</i>	19	<i>→[D-Dur]</i>
Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.	<i>Wenn der Körper einst muß sterben, meine Seele laß erwerben Paradieses klaren Schein. Amen.</i>	20	<i>[h-Moll] → G-Dur</i>

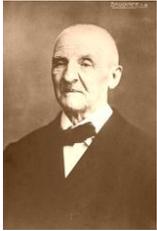
*Übertragung: Richard Wagner
(mit Ausnahme der 19. Teilstrophe)*

Verdis lateinische Version wird im Klavierauszug der Edition Peters mit einer deutschen Übertragung Richard Wagners versehen; sie stammt aus dessen Bearbeitung von Palestrinas Stabat Mater (WWV 79), die er 1848 für ein Konzert in Dresden angefertigt hatte. Erst 1878 wurde sie auf Veranlassung von Liszt im Verlag C. F. Kahnt veröffentlicht (der Verlag wurde später von Peters aufgekauft). Liszt hielt sie für eine „beispielhafte Aufbereitung für kirchenmusikalische Zwecke“.

Die Nr. 19 wird zunächst jedoch anders als in dem Werk Verdis gesungen angegeben. Es ist die Version, die Palestrina vertont hat und dessen Übersetzung Wagners dem Verlag somit vorlag:

Fac me cruce custodiri	<i>Laß auf Christi Kreuz mich stützen,</i>	19
Morte Christi praemuniri	<i>laß sein Opfertod mich schützen,</i>	
Confoveri gratia	<i>mich zu Gottes Gnaden weih'n.</i>	

In einer Fußnote erfährt man die von Verdi bevorzugte, oben eingefügte Version (sie entstammt der Liturgia Horarum) – die im Klavierauszug aber ohne Übersetzung bleibt. Die oben ergänzte, einzig nicht von Wagner stammende Übersetzung wurde entnommen aus: Das vollständige Römische Messbuch, Anselm Schott, Freiburg (Herder 1949)



Anton Bruckner (4. September 1824 - 11. Oktober 1896)

„Musik lässt sich nicht beschreiben, sie muss gehört werden.“

Mit dem Leben des Musikers Anton Bruckner verhält es sich ebenso, denn es war ein Leben in der Musik.

Josef Anton Bruckner wurde in Ansfelden (südlich von Linz) geboren. Er lernte früh auf der Kindergeige und auf dem Spinett spielen. Sein Vater war Schulmeister, der Wert darauf legte, dass Anton seine musikalischen Anlagen entwickelte. Ab 1835 bekam er im nahegelegenen Hörsching ersten Unterricht in Orgelspiel und Generalbass, musste die Ausbildung aber 1836 abbrechen, als sein Vater erkrankte und 1837 starb. Er wurde Sängerknabe des Augustiner-Chorherrenstifts St. Florian, unweit von Linz. Das Stift wurde zu dem Ort, der sein Wesen formte und bildete und seiner künftigen Kunst Geist und Stil gab. Dort lernte er Violine spielen, erhielt Unterricht in Generalbass und Gesang. Im Alter von 16 Jahren wurde er Schüler der *Präparandie* (einer Ausbildungsstätte für katholische Volksschullehrer) in Linz - dort kam neben Unterricht in einigen musikfremden Fächern Harmonielehre und Orgel hinzu.

1841-43 wurde Bruckner Schulgehilfe in Windhaag bei Freistadt. Dort entstand seine erste Messe: *Messe in C für Altstimme, Orgel und zwei Hörner*. Anschließend zog er nach Kronstorf bei Steyr, um als Schulgehilfe zu arbeiten. Dort schrieb er u. a. einen vierstimmigen *Männerchor* (1843), *Tantum ergo in D* (1843), *Choralmesse* (1844) und *Requiem für Männerchor und Orgel* (1845).

1845 kehrte er nach St. Florian zurück, wo er eine Tätigkeit als Hilfslehrer antrat und sein Orgelspiel vervollkommnete. 1848 wurde er „*provisorischer Stiftsorganist*“ von St. Florian. In der Stiftskirche wurde im darauffolgenden Jahr sein *Requiem in d-Moll* uraufgeführt. 1851 stellte man ihn „*definitiv*“ ein.

Bruckner unterzog sich in der Folgezeit immer wieder freiwillig, fast zwanghaft, Prüfungen: Eine Orgelprüfung bei Hofkapellmeister Ignaz Assmayr in Wien, bestand er am 9. Oktober 1854. Ein Jahr später bestand er eine Prüfung für „*höhere Lehrer*“ - mit seinem Einkommen konnte er endlich Mutter und Geschwister unterstützen. Seine Mutter erlag jedoch bereits 1860 einem Lungenleiden.

1855 nahm Bruckner an einem Wettbewerb um die frei gewordene Domorganistenstelle in Linz teil, er wurde angenommen. Dieses erste Amt als Berufsmusiker übte er bis 1868 aus. Nebenbei nahm er Unterricht bei dem berühmten Theoretiker Simon Sechter in Kontrapunkt, um seine Kenntnisse zu vertiefen. Sechter bezeichnete ihn als den begabtesten und fleißigsten Schüler, den er je hatte. 1858 stellte sich Bruckner weiteren Prüfungen: in Theorie und Orgel in Wien, beide mit positivem Ergebnis.

Im November 1861 legte er zum Abschluss der Musiktheorie-Studien eine Prüfung ab, vor einer von Sechter geleiteten Kommission. Das hohe Niveau, auf dem Bruckner den gestellten Anforderungen begegnete, soll einen der Prüfer, den Dirigenten Johann von Herbeck, zu dem Ausruf „*Er hätte uns prüfen sollen*“ veranlasst haben; er wurde zu einem wichtigen Förderer. Bruckner fühlte sich jedoch in der Kompositionspraxis unsicher und nahm beim Kapellmeister Kitzler Studien in Formenlehre und Orchesterinstrumentation auf, die schon bald Früchte trugen. Es entstanden ein Streichquartett, eine Ouvertüre und das erste mehrsätziges Orchesterwerk Bruckners, die sogenannte *Studiensymphonie* in f-Moll, die Bruckner selbst als „*Schularbeit*“ betrachtete. Zwischen 1864 und 1868 folgten drei große *Messen* in d-Moll, e-Moll und f-Moll und die *Symphonie Nr. 1 c-Moll* - sie geraten zu den ersten Meisterwerken Bruckners.

Doch die ständige Selbstüberforderung, nächtelanges Komponieren und ungesundes Essverhalten hatten Folgen: Im Sommer 1867 erlitt er eine Nervenkrise, die eine mehrere Monate dauernde Behandlung in einer Heilanstalt erforderte. Nach seiner Genesung wohnte Bruckner der Uraufführung Richard Wagners *Tristan und Isolde* bei, dabei lernte er den verehrten Wagner kennen.

Im September starb Sechter; dessen Posten als Professor für Musiktheorie und Orgelspiel, auch dessen Hoforganistenstelle am Wiener Konservatorium wurden frei. Bruckners Wunsch ging in Erfüllung: 1868 wurde er Sechters Nachfolger. Ein Jahr später gab er Orgelkonzerte in Nancy und

Paris; später auch in London. Alle Konzerte wurden begeistert aufgenommen. Nun waren Bruckners virtuosen Orgelimprovisationen auch im Ausland bekannt.



Isolde
Aubrey Beardsley (1872-1898)

1871-72 arbeitete Bruckner an der 2. *Symphonie in c-Moll*. Hier kam er auf das Kunstmittel der „Generalpause“. Von Kritikern wurde die Zweite als „*Pausensymphonie*“ bezeichnet. Schon ein Jahr später beendete er seine 3. *Symphonie in d-Moll*. Bruckner widmete sie Wagner. Seitdem herrschte ein freundschaftliches Verhältnis zwischen beiden. In den folgenden Jahren schuf Bruckner die *Symphonie in Es-Dur*, die *Symphonie in B-Dur*, die *Symphonie in A-Dur*, die *Symphonie in E-Dur*. Im Jahr 1880 gab er wieder einige Orgelkonzerte in Genf, Freiburg, Bern und Luzern, die wiederum sehr gut ankamen.

Zwei Jahre später fuhr Bruckner wieder nach Bayreuth, um auch der Uraufführung des *Parsifal* beizuwohnen. Er traf Wagner, der versprach, sämtliche Symphonien Bruckners in Bayreuth aufführen zu lassen. Wagner konnte sein Versprechen jedoch nicht einlösen, er verstarb am 13. Februar 1883. Bruckner widmete ihm den letzten Teil des Adagios der 7. Symphonie, die Trauermusik. „... und da habe ich geweint, oh, wie geweint - und dann erst schrieb ich dem Meister die eigentliche Trauermusik.“ Am 30. Dezember 1884 fand die Uraufführung statt. Im Jahr darauf tritt sie nach erneuter Aufführung ihren „Siegesszug“ an.

1886 gelangte das „*Te Deum*“ zur Uraufführung. Im gleichen Jahr zeichnete der Kaiser Bruckner mit dem Franz-Joseph-Orden aus und ihm wurde weitere finanzielle Hilfe versprochen.

Bruckner hatte einen weiteren berühmten Zeitgenossen: Johannes Brahms. Aber Brahms und Bruckner waren symphonische Konkurrenten. Einmal arrangierten „*Brucknerianer*“ und „*Brahminen*“ ein Treffen der beiden. An dem Abend kam es aber zu keiner Annäherung und danach blieb alles beim Alten.

Zeitlebens warb Bruckner um Frauen, erlitt aber immer Abfuhren. Sein letzter Heiratsplan (im Alter von 67!) galt einer wesentlich jüngeren Frau, Ida Buhz. Sie wollte ihm als „*Hausfrau sein Leben behaglich machen*“. Weil sie nicht zum katholischen Glauben übertreten wollte, kam ein Heirat nicht zustande, sodass Bruckners Sehnsucht nach einem ruhigen Leben im trauten Heim auch diesmal ungestillt blieb.

Bruckners Gesundheitszustand verschlechterte sich, sodass er 1890 zeitweise vom Konservatoriumsdienst beurlaubt wurde. Er litt an Ermüdungszuständen, Katarrhen und nervösen Störungen. 1891 wurde er in den Ruhestand versetzt, mit einer Pension von 440 Gulden. Am 4. Juli 1891 verlieh ihm die Philosophische Fakultät der Universität Wien den Titel eines „*Doctor honoris causa*“ - Bruckner hatte das Gefühl, den Gipfel seines Lebens erreicht zu haben.

Ein Jahr später, am 29. Juni 1892 vollendete er trotz schwacher Gesundheit sein letztes großes geistliches Chorwerk: den 150. *Psalm für Sopran-Solo, Chor und Orchester*. Trotz seiner Alters-

schwäche beendete Bruckner 1894 die *Symphonie in d-Moll*, die Neunte, mit Ausnahme des Finales. Im Juli 1896 bekam Bruckner eine Lungenentzündung. Ihm wurde Bettruhe verordnet, sodass er keinem seiner Konzerte mehr beiwohnen konnte. Am Morgen des 11. Oktobers ging es ihm noch einmal so gut, dass er sich am Flügel mit einem Entwurf des Finales für die 9. Symphonie beschäftigte. Am Nachmittag ließ er sich zu Bett bringen und tat seine letzten Atemzüge. Sein Leichnam wurde in der Krypta der Stiftskirche zu St. Florian unter der Orgel unversehrt beigesetzt, wie es sein Wunsch gewesen war.

Der Komponist war ein frommer Mensch von schlichter Wahrhaftigkeit, doch wurde auch als „bäuerlich“ bezeichnet. Diese Polarität war dem 19. Jhdt. fremd - und einmalig in der Epoche der Romantik, wenngleich man Bruckner der Romantik nicht genau zuordnen kann. Anfangs wurde seine Musik nicht verstanden und sogar verachtet. Erst später hat man bemerkt, wie genial sie ist. Man muss sie hören, um Bruckner zu verstehen.

Kerstin Erben

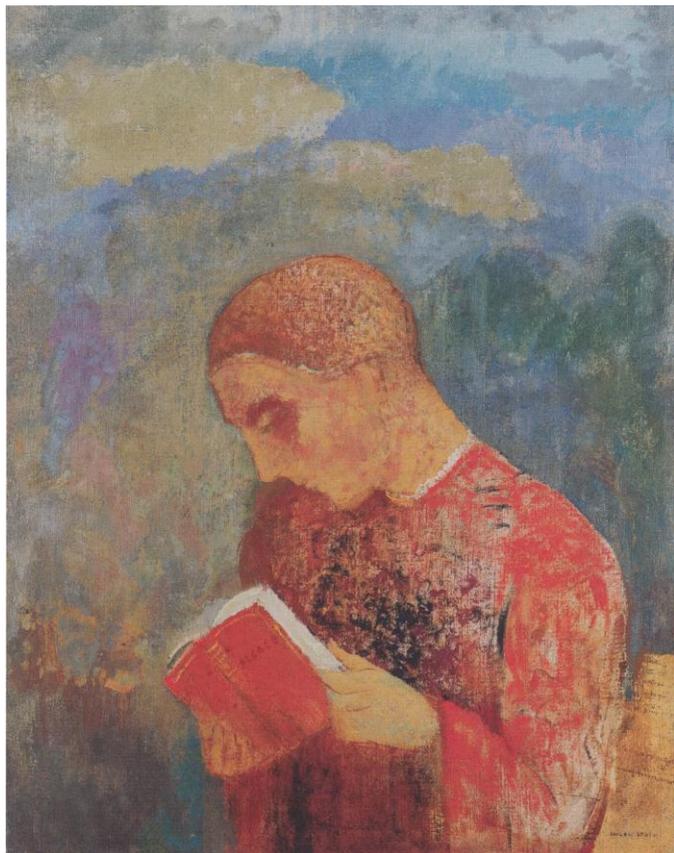
Psalm 150

Bruckner schrieb sein letztes geistliches Werk für ein „weltliches“ Ereignis. Der österreichische Komponist und Dirigent Richard Heuberger hatte seinen Wunsch nach einer festlichen Hymne oder Kantate zur Eröffnung der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen im Mai 1892 an Bruckner herangetragen - nachdem Brahms einen entsprechenden Antrag abgelehnt hatte. „Wegen seiner besonderen Feierlichkeit“ wählte Bruckner den Text des 150. Psalms; er hatte auf einem sakralen Text bestanden und man ließ ihn gewähren. In der Psalmdichtung wird „das gesamte biblische Instrumentarium zum Lobe Gottes aufgerufen“ (Beaujean).

Die Eröffnung der Ausstellung musste allerdings ohne den Psalm 150 Bruckners auskommen. Der Komponist hatte das Werk nicht rechtzeitig vollenden können. Er war 1892 bereits ein gebrechlicher alter Mann - was ihn nicht davon abhielt, parallel an seiner neunten Symphonie zu arbeiten. Im November konnte die Uraufführung jedoch stattfinden. Die *Wiener* Kritiker fanden keinen Gefallen an dem „unausführbaren“ Chorsatz - tatsächlich sehen sich Chor und Solo-Sopran wegen extremer Stimmlagen hohen Anforderungen gegenüber. Die Einstudierung zur Aufführung im Rahmen eines Konzerts mit Werken von Schubert, Liszt, Richard Strauss und Mendelssohn soll allerdings mangelhaft gewesen sein.

Vom Orchester unisono angeregt, ruft der Chor mit feierlichem, kraftvollem, vielfach wiederholtem „Halleluja“ dazu auf, den Herrn zu preisen. Dann werden die einzelnen Verse („Lobet den Herrn ... lobet ihn ...“) in immer wechselnden Tonarten stets aus einem lyrischen *piano* schnell zum *fortissimo* gesteigert.

„Alles was Odem hat“ wird auf die gleiche Weise vorgetragen, darin ist ein filigranes, intimes Zwischenspiel von Solo-Violine, Solo-Sopran und Chor eingebettet, das im *pianissimo* erlischt. Dann wird - wie in einem Zwischenruf - das „Halleluja“ des Anfangs erneuert, wiederum im *fortissimo*.



Lesender Mönch
Odilon Redon (1840-1916)

Nun greift Bruckner „*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*“ wieder auf in Form einer großen komplex ausgestalteten Fuge: der Bass führt ein Thema mit chromatisch aufsteigenden Oktavsprüngen ein, das die Tenorstimmen, dann Alt und Sopran übernehmen. Dieses Thema wird kunstvoll in Umkehrung und Engführung verarbeitet, wobei ständige chromatische Schritte die dynamische Steigerung zum *fff*, zum *fortissimo possibile*, verstärken. Ohne „*Odem*“-Pause, fanfarenartig, findet sich erneut das „*Halleluja*“-Thema ein. Jubelnd, in einem im dreigestrichenen C gipfelnd, endet der Psalm 150 Bruckners - wie er begonnen hat - in strahlendem C-Dur.

Johanna Weber

Psalm 150

Halleluja!
Lobet den Herrn in seinem Heiligtum.
Lobet ihn in der Feste seiner Macht.
Lobet ihn in seinen Taten.
Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit.
Lobet ihn mit Posaunen,
lobet ihn mit Psalter und Harfen.
Lobet ihn mit Pauken und Reigen,
lobet ihn mit Saiten und Pfeifen,
lobet ihn mit hellen Zymbeln,
lobet ihn mit wohlklingenden Zymbeln.

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.
Halleluja!



Franz Liszt (22. Oktober 1811 - 31. Juli 1886)

Stabat Mater

Zähmung des Salonlöwen

Das Bild des Franz Liszt ist verbunden mit einer eigentümlichen Langhaarfrisur - vor allem aber mit einem gefeierten Klaviervirtuosen, der sich eines unsteten Lebens mitsamt allen sich bietenden weltlichen Genüssen erfreute. Was viele jedoch nicht wissen: Liszt war auch tief religiös und weltabgewandt; er suchte in der Musik Antworten auf die Frage nach dem Sinn des Lebens. Schon seit seiner Kindheit hegte er den Plan, Priester zu werden. Sein Vater allerdings suchte ihm diese Flausen aus dem Kopf zu treiben. Nach seinem Willen sollte der Junge etwas Ordentliches werden: Musiker. Wunderkind, um genau zu sein. So vermarktete er den kleinen Franz schon früh und zog mit ihm durch die Weltgeschichte. Franz Liszt wurde nicht nur ein vorzüglicher Pianist und Komponist, sondern gleich ein Superstar.

Nach langen Jahren des Reisens durch die europäischen Salons, nach skandalträchtigen Beziehungen mit adligen Damen und der Flucht vor deren Ehemännern erreichte Franz Liszt seinen Karriere-Höhepunkt im Weimar der 1850er Jahre. Dort musste er jedoch auch einige bittere Enttäuschungen und die Abneigung der Weimarer Hautevolee gegenüber seinen mehrheitlich symphonischen Werken und Operaufführungen hinnehmen. Dieser Umstand und seine wieder-auflebende Religiosität bewegten ihn dazu, sein Amt als Kapellmeister niederzulegen und der Stadt den Rücken zu kehren. Er suchte in Rom Ruhe und Abgeschiedenheit vom Trubel seines bis dahin abenteuerlichen Musikerlebens. Er baute enge Beziehungen zum Vatikan und Papst Pius IX. auf und trat im Jahre 1865 in den Stand als Weltgeistlicher ein, empfing die vier niederen Weihen und wurde damit zum Kleriker, zum Abbé Liszt. Nach den Virtuosen- und Reisejahren folgte also die Zähmung des früheren Salonlöwen Liszt durch die Rückkehr zum Glauben. Dieser Lebenswandel mündete in eine intensive Beschäftigung mit der Geschichte der Kirchenmusik. Liszt empfand die Kirchenmusik seiner Zeit als zu opulent und überladen und sah sich berufen, als Reformator für mehr Schlichtheit zu sorgen - genau wie der Renaissance-Komponist Palestrina 300 Jahre zuvor.

In diesem Zusammenhang ist die Entstehung seiner geistlichen Werke zu sehen, die einerseits diesen an Palestrina angelehnten Stil kultivieren, andererseits aber immer wieder den Symphoniker Liszt hindurch scheinen lassen. Das Oratorium *Christus* entstand in dieser Phase in Rom (1861-1866) und bildet nach seiner *h-Moll-Sonate* und der *Faust-Symphonie* den dritten Markstein in Liszts Werk. Bereits in Weimar waren ihm einige kompositorische Ansätze zu diesem großen Chorwerk gelungen, u.a. *Die Seligpreisungen*. In Rom entstanden die restlichen 13 Nummern, das Gesamtwerk schloss Liszt im Jahr 1866 ab.

Die primäre Absicht von *Christus* richtet sich auf die Erfahrung der eigenen Seele, was dem Ideal des Kunst-Erlebens im 19. Jahrhundert auch abseits der Kirchenmusik entsprach.

Das Libretto des Oratoriums orientiert sich in seiner dreiteiligen Anlage am Lebensweg Christi: Der erste Teil trägt den Titel „*Weihnachtsoratorium*“ handelt also von der Geburt Jesu, der mittlere Teil zeichnet das Portrait von Christi Wirken und der dritte Teil behandelt Passionsgeschehen und Auferstehung. Liszt fügte das Geflecht aus Bibel-Texten und aus verschiedenen anderen christlichen Schriften selbst zusammen.

Das Oratorium stellt nicht nur literarisch ein Werk aus verschiedenen Stilen dar, sondern auch musikalisch. So findet man groß angelegte Symphonik mit Soli, Chor und Orchester, gänzlich instrumentale Sätze, A-cappella-Stücke und zwischen diesen Formen ein thematisches Netz aus original gregorianischen Melodien, Hirtenmusik oder den Einbezug von Kirchentönen.

Da das gesamte *Christus*-Oratorium mit drei Stunden Spielzeit viel zu lang für ein Symphoniekonzert wäre, beschränken wir uns heute auf das *Stabat Mater dolorosa* - den zentralen und umfangreichsten Satz des Werkes. Das zugrundeliegende Gedicht entstammt ursprünglich dem Marienkult des Mittelalters. Es zeigt die Perspektive Marias auf die Passion: „*Christi Mutter stand mit Schmerzen / bei dem Kreuz und weint / von Herzen / als ihr lieber Sohn dort hing. / Durch die*

Seele voller Trauer / schneidend unter Todesschauer / jetzt das Schwert des Leidens ging“, lauten die ersten Verse in einer deutschen Übersetzung des lateinischen Originals. Abgesehen von einigen wenigen Versen hat Liszt das Original unverändert übernommen.

Die formale Anlage des *Stabat Mater* ist komplex: Sie bringt Elemente der Sonaten- und Rondoform, verbunden mit Variationen der beiden Themen. Das erste Thema - der Text berichtet von Marias Qualen angesichts ihres leidenden Sohnes - ist die original gregorianische Melodie, die zu Beginn vom Mezzosopran vorgetragen wird, in der Folge von Chor, Orchester und den anderen Solo-Stimmen aufgenommen und in Variationen weitergeführt wird. Mit dem zweiten Thema - dem berühmten musikalischen Kreuz-Motiv - wiederum von der Mezzo-Stimme vorgetragen - erfolgt die Bitte um Übertragung der Leiden Christi auf den Gottesfürchtigen. Liszts Tonsprache ist klagend: Neben absteigenden Seufzer- oder Halbtonmotiven, die in der Musik Schmerz und Leiden symbolisieren, stehen Rhythmen, die tonmalerisch auf Christi Weg zur Kreuzigung hinweisen.

Ebenso vielfältig wie das musikalische Material ist auch die Besetzung. Einstimmige Passagen stehen voll besetzten gegenüber. Für weitere Kontraste sorgen jene Abschnitte für Solistenquartett und Teile für den gesamten Chor. Neben den vielen berausenden Elementen des *Stabat Mater* verharrt die Musik immer wieder in einer verklärten und ergreifenden Stille.

Liszt schafft hier eine beeindruckende Synthese, die einerseits innovative symphonische Elemente darbietet, andererseits den Anfängen der Kirchenmusik in Form von Gregorianik und schlichter Vokalpolyphonie verpflichtet ist.

Wie gründlich Liszts Metamorphose vom Salonlöwen zum Kirchenmusiker verlaufen war, lässt sich aus einem Brief erahnen, den er nach vorläufigem Abschluss der Komposition im Oktober 1866 an seinen langjährigen Freund und Vertrauten Dr. Carl Gille schrieb: „Wann und wo es zu Gehör gebracht wird, bekümmert mich keineswegs. Meine Dinge zu schreiben ist mir eine künstlerische Nothwendigkeit; es genügt mir aber vollauf sie geschrieben zu haben, ohne anderweitige Gefälligkeiten zu beanspruchen.“ Liszts Ruhm jedoch bewirkte genau das Gegenteil: *Christus* wurde gleich nach Erscheinen in Rom und in der Folge in ganz Europa aufgeführt. Auch Liszt selbst dirigierte sein Werk einige Jahre später: ausgerechnet in Weimar.



*Die Jungfrau und der Jesus Knabe
Anonymus des 16. Jhdts. aus Italien*

Svenja Gondlach

STABAT MATER von Liszt

Interlinearübersetzung von Ernst Kausen 2002

<i>Mezzo (Alt) / Chor</i> Stabat Mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa, Dum pendeat Filius.	<i>Molto lento</i> Es stand die Mutter schmerzerfüllt bei dem Kreuze, tränenreich, als (dort) hing (ihr) Sohn.	1
<i>Quartett</i> Cuius animam gementem, Contristatam et dolentem, Pertransivit gladius.	Ihre Seele - seufzend, verdüstert und schmerzerfüllt - hat durchbohrt ein Schwert.	2
<i>Quartett und Chor</i> O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	O wie traurig und angeschlagen war jene gebenedeite Mutter des Eingeborenen.	3
<i>Soli und Chor</i> Quae moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati poenas inclyti.	Was trauerte und schmerzte es die fromme Mutter, als sie sah des geborenen (Sohnes) Leiden, des berühmten.	4
<i>Bass</i> Quis est homo qui non fleret, Christi Matrem si videret In tanto supplicio?	<i>Più lento 3/4</i> Wer ist der Mensch, der nicht weinte, wenn (lat. si) er die Mutter Christi sähe in so großer Qual?	5
<i>Tenor / Alt</i> Quis non posset contristari, Matrem Christi contemplari Dolentem cum Filio?	Wer müsste nicht traurig werden (und) Christi Mutter (still) betrachten, die (dort) leidet mit dem Sohn?	6
<i>Quartett und Chor</i> Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum.	Für die Sünden seines Volkes sah sie Jesus in der Folter und den Geißeln ausgeliefert.	7
Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum.	Sie sah ihren geliebten [süßen] Sohn im Sterben allein gelassen, als er aufgab (seinen) Geist.	8
<i>Alt / Chor und Quartett</i> Eia Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.	<i>Lento 4/4</i> O Mutter, Quell der Liebe, lass (fac) mich fühlen die Kraft des Schmerzes, damit ich mit dir traure.	9
<i>Quartett</i> Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam.	<i>Un poco più di moto</i> Mach, dass brenne mein Herz in der Liebe zu Christus, dem Gott, damit ich ihm gefalle.	10
<i>(Quartett) und Chor</i> Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.	<i>Andante moderato ma con moto</i> Heilige Mutter, das bewirke, drücke (lat. fige) des Gekreuzigten Schläge meinem Herzen kräftig ein.	11
<i>Quartett</i> Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	Deines Sohnes - der verwundet, der so entschlossen ist, für mich zu leiden - (dessen) Schmerzen mit mir teile!	12

<i>Chor / Soli</i> Fac ut tecum, pie, flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	<i>Tempo I - Lento molto</i> Lass mich wahrlich mit dir weinen, mit dem Gekreuzigten mitleiden, solange ich leben werde.	13
<i>Mezzo (Alt) / Chor</i> Juxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero.	<i>Non troppo lento</i> Bei dem Kreuz mit dir zu stehen, mit dir gerne mich zu vereinen in der Klage - (das) wünsche ich.	14
<i>Sopran / Chor und Soli</i> Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara: Fac me tecum plangere.	<i>Jungfrau der Jungfrauen, hochberühmte, mir länger nicht sei abgeneigt [bitter], lass mich mit dir klagen.</i>	15
<i>Chor</i> Fac, ut portem Christi mortem Passionis fac consortem, Et plagas recolare.	<i>Mach, dass ich trage Christi Tod, des Leidens mach (mich) zum Genossen und die Schläge (lass mich) nacherleben.</i>	16
<i>Quartett / Chor</i> Fac me plagis vulnerari, Fac me cruce inebriari, Et cruore Filii.	<i>Poco a poco accelerando</i> Lass mich durch Schläge verwundet (und) durch dieses Kreuz erfasst [berauscht] werden von der Liebe zu (deinem) Sohn.	17
<i>Soli / Chor</i> Inflammatum et accensus Per Te, Virgo, sim defensus In die iudicii.	<i>3/4 - 4/4</i> Entflammt und entzündet durch dich, Jungfrau, sei ich geschützt am Tage des Gerichts.	18
<i>Tenor / Quartett / Chor</i> Fac me cruce custodiri, Morte Christi praemuniri, Confoveri gratia.	<i>Andante moderato</i> Lass mich durch das Kreuz behütet werden, durch den Tod Christi sicher sein (und) erwärmt werden durch (seine) Gnade.	19
<i>Chor / Soli</i> Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.	<i>3/2</i> Wenn der Leib (einst) sterben wird, mach, dass der Seele geschenkt werde des Paradieses Glanz. So sei es.	20

„Da die meisten Stabat-Mater-Übersetzungen frei und dichterisch sind, gebe ich hier eine eigene sehr wörtliche Interlinearübersetzung, die die Zeilenstruktur des lateinischen Textes durchgehend und - wo möglich - auch die Wortfolge erhält. Ziel ist eine Übersetzung, mit der man auch als 'Nichtlateiner' den lateinischen Text nahezu Wort für Wort nachvollziehen kann“ (Ernst Kausen 2002).

Quellen

Brahms

Johannes Brahms, siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms (letzter Zugriff 04-07-2011)

Albert Dietrich: "Erinnerungen an Brahms", Leipzig 1898

Constantin Floros: Johannes Brahms. „Frei, aber einsam“. Ein Leben für eine poetische Musik. Zürich - Hamburg 1997

Hans Gál: Johannes Brahms, Werk und Persönlichkeit, Frankfurt/Main 1961

Max Kalbeck: Johannes Brahms. Biographie in 4 Bänden. 1904-1914. Faksimile-Nachdruck Schneider/Tutzing 1976

Joachim Mischke: Hamburg Musik! „Der blonde Hans, der kann´s: Johannes Brahms“, Hoffmann und Campe, Hamburg 2008

Hans A. Neunzig: Johannes Brahms, Monographie, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2008

Christian Martin Schmidt: Johannes Brahms und seine Zeit, Laaber-Verlag, 1998

Süddeutsche Monatshefte, März 1907, Brief von Brahms

Stabat Mater - Königin der Sequenzen

Fr. Fero M. Bachorík OSM: Marienandachten - Stabat Mater, siehe: http://www.serviten.de/marianisches/maria_andachten_3.html (letzter Zugriff 04-07-2011)

Hermann Adalbert Daniel: Thesaurus hymnologicus sive hymnorum canticorum sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima, 5 Bände, Halle 1841-56; Nachdruck in zwei Bänden Hildesheim: Olms Hildesheim 1973.

The dolorosa, in: The Catholic Encyclopedia, siehe: <http://www.newadvent.org/cathen/> (letzter Zugriff 05-07-2011)

"The Hymn of Hildebert and other mediaeval hymns with translations by Erastus C. Benedict. Benedict, Erastus Cornelius, ed. and tr. 1800-1880, erschienen 2006 bei: Scholarly Publishing Office, University Of Michigan Library

Stabat mater dolorosa, ... a musical journey through the ages, von Hans van der Velden bzw. Hannie van Osnabrugge, siehe: <http://www.stabatmater.info/txtintro.html> (letzter Zugriff 04-07-2011)

Gedächtnis der Schmerzen Mariens, siehe: http://www.kathpedia.com/index.php?title=Gedächtnis_der_Schmerzen_Mariens (letzter Zugriff 04-07-2011)

Manfred Becker-Huberti: Gedächtnis der Schmerzen Mariens, siehe: <http://www.festjahr.de/festtage/marienjahr/schmerzenmariens.html> (letzter Zugriff 04-07-2011)

Joh. 19:25, in: <http://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/nt-vg.htm#04>, (letzter Zugriff 04-07-2011)

Verdi

Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 77474 (vgl. MGG Bd. 13, S. 1426 ff. (c) Bärenreiter-Verlag 1986

Giuseppe Verdi, siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Verdi (letzter Zugriff 04-07-2011)

Erik Kjellberg: Verdi, Giuseppe, in: The New Grove Dictionary of Music & Musicians, London 1980, Vol. 19, pp. 636-665

Barbara Meier: Giuseppe Verdi, Reinbek 2000

Bruckner

Walter Abendroth: Bruckner - Eine Bildbiographie. Kindler Verlag, München 1958

Karl Grebe: Anton Bruckner, Reinbek 1976

Liszt

Serge Gut: Franz Liszt, (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Band 14), Studio-Verlag: Sinzig 2009.

Paul Merrick: Revolution and Religion in the Music of Liszt, Cambridge University Press: Cambridge 1987

Quelle der Abbildungen

Gemälde ausnahmslos, siehe <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art>, oder 40.000 Meisterwerke. Malerei, Zeichnung, Grafik, The Yorck Project Berlin 2007

Foto für Poster, Programmheft-Titel usw.: Wiebke Preuß

Jubiläumskonzert der Akademischen Musikpflege

50 Jahre Universitätskonzerte

So. 29.01.2012 - Laeishalle, Großer Saal, 19.30 Uhr

Giuseppe Verdi - Messa da Requiem

Wir laden Ehemalige
und sonstige interessierte, erfahrene
Chorsänger/innen und Orchestermusiker/innen
herzlich zur Mitwirkung ein.

Anmeldung bis zum 15. Okt. 2011

Email: akamusik@uni-hamburg.de

Mitwirkende

Dorothee Fries, Sopran

Aufgewachsen in Südwestfalen, studierte Dorothee Fries zunächst Schulmusik, später Gesang an der *Musikhochschule Köln*. Es folgte ein Aufbaustudium an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, wo sie in der Meisterklasse von Prof. Judith Beckmann ihr Konzertexamen mit Auszeichnung absolvierte.

Schon während ihres Studiums wurde sie als erste Sopranistin beim *Norddeutschen Rundfunk* engagiert. In frühen Jahren erhielt sie mehrfache Auszeichnungen und Stipendien, u. a. der *Nordrhein-Westfälischen Wirtschaft*, des *Richard-Wagner-Verbandes*, der *Alfred-Töpfer-Stiftung Hamburg*; zuletzt war sie *Bach-Förderpreisträgerin* der *Musikhochschule Hamburg*. Es folgten Meisterkurse u. a. bei Sylvia Geszty, Luisa Bosabalian, Mitsuko Shirai und Hartmut Höll. Mittlerweile ist Dorothee Fries eine international gefragte Sopranistin (Solistin beim internationalen Chorfestival in Tokio). Ihr breit gefächertes Repertoire, angelegt in der Alten Musik bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke, dokumentiert sich in regelmäßigen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen (NDR, HR, MDR, WDR, Deutschlandradio Berlin) sowie CD-Produktionen.

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



Christa Bonhoff, Alt

In Westfalen geboren, erhielt Christa Bonhoff mit elf Jahren den ersten Klavierunterricht, weitere musikalische Grundsteine wurden später mit der C-Ausbildung für Kirchenmusiker gelegt. Mit 18 Jahren folgte der erste Gesangsunterricht bei Frau U. Vosskamp in Duisburg. Nach dem Abitur schloss sich ein Gesangstudium 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 sie in den Universitätskonzerten regelmäßig Solopartien.



Dantes Diwiak, Tenor

Als gebürtiger Slowene wuchs Dantes Diwiak in Deutschland auf und studierte zunächst Schulmusik und Germanistik an der Hochschule des Saarlandes mit Hauptfach Klavier, wechselte aber noch während der Ausbildung zum Gesangstudium bei Prof. Klaus Kirchner. Nach dem Staatsexamen schloss sich ein Opernstudium an der Hochschule für Musik und Theater bei Prof. Theo Altmeyer an. Schon vor seinem Studienabschluss bewährte sich Dantes Diwiak auf der Opern- und auf der Konzertbühne.

Er belegte Meisterkurse bei Prof. Cameron, H. Reutter, B. Nilsson, H. Rilling und S. Weir. Anschließend folgten Engagements an die Opern der Hansestadt Bremen und Oldenburg. Auch im außereuropäischen Ausland kann er zahlreiche Erfolge vorweisen, vor allem als Evangelist in den Bach'schen Passionen und Oratorien.

Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik bringt Dantes Diwiak viel Interpretationsgeist und Verständnis mit. So sang er zum 125-jährigen Jubiläum des Staatstheaters Oldenburg in der Oper *Itzo-Hux* von Hespos eine der Hauptpartien. Ein weiterer Höhepunkt war die Aufführung des *Requiem* von Andrew Lloyd-Webber unter der Leitung von Klaus Arp mit Deborah Sasson als Partnerin. Sein musikalischer Lebensweg brachte ihn mit namhaften Dirigenten wie Klaus Arp, Matthias Bamert, Frieder Bernius, Philippe Herrweghe und Hans-Christoph Rademann zusammen.



Konstantin Heintel, Bass-Bariton

In Bremerhaven geboren, wurde er 1991 Mitglied im dortigen Bach-Chor und im Extrachor des Stadttheaters. Er erhielt seinen ersten Gesangsunterricht bei Kammersänger Mihai Zamfir in Bremen. Zwischen 1993 und 1995 war er mehrfacher Preisträger bei *Jugend musiziert*.

Ab 1995 nahm er das Studium für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg auf und beendete es 2003 mit den Diplomen in *Lied und Oratorium*, Oper (Hauptrollen *Guglielmo und Figaro*) und Gesangspädagogik. Zu seinen wegweisenden Lehrern zählen Tom Krause, Elisabeth Bengtson-Opitz, Ronald Balg und Nicole Dellabona. Heintel nahm an Meisterkursen bei Kammersängerin Julie Kaufmann, Irmgard Hartmann-Dressler und Franz Grundheber teil. Im Jahr 2000 gewann er den ersten Preis im Mozartwettbewerb der Hochschule.

Heintel ist ein gefragter Konzertsänger. Auslandsreisen führten ihn in die Niederlande und die Schweiz, nach Frankreich, Dänemark und China. Als Opernsänger gastierte er in Berlin (Rossini, *Gelegenheit macht Diebe*), an der Hamburgischen Staatsoper (Lehar, *Die lustige Witwe*), am Landestheater Kiel (Schreker, *Das Spielwerk und die Prinzessin* sowie Alfano, *Cyrano de Bergerac*) und am Stadttheater Lüneburg (*Viva la mamma*). Als freier Mitarbeiter singt er im SWR-Vokalensemble Stuttgart. An der Seite von Peter Schreier und Gerd Albrecht wirkte er bei der NDR-Fernsehproduktion *Musikkontakte* mit.

Konstantin Heintel verfügt über ein großes Lied- und Konzertrepertoire, darunter zahlreiche geistliche Werke aller Epochen.

Er arbeitet ebenfalls als diplomierter Gesangspädagoge mit dem Schwerpunkt Atemschulung. Bis 2009 war er als Stimmbildner beim Hamburger Knabenchor St.-Nikolai tätig.



Orchester der Universität Hamburg

Flöte/Piccolo	Gabriela Hesemann, Misao Taguchi, Stefanie Dehmel
Oboe	Dagmar Müller, Anja Martini
Klarinette	Sarah Weiler, Christian Elsässer
Fagott	Raquel Braga (a. G.), Lisa Marie Färber
Horn	Uwe Heine, Nick Bishop, Gabriel Brooks, Ivan Yefimov (a. G.)
Trompete	Michael Ohnimus (a. G.), Kerstin Erben, Volker Wallrabenstein
Posaune	Aoki Takashi, Christoph Müller, Swantje König (alle a. G.)
Tube	Stefan Kaundinya (a. G.)
Pauke	Nils Grammerstorf (a. G.)
Violine I	Damienne Cellier, Timm Albes, Lea Borchert, Borbála Gálos, Ulla Harloff, Katharina Hermann, Hyeyun Kim, Cornelia Kronenwerth, Wan-Jing Lan, Carolin Rist, Inga Schuchmann
Violine II	Andrea Ehrenfeld, Cécile Bricault, Felix Fischer, Karolin Hammer, Gesa Ihmels, Frauke Mester, Hanna Röß, Julia Rumpf, Clemens Runge, Azumi Tsushima
Viola	Anke Beckmann, Katharina Balmes, Ariane Frenzel, Sandra Martin, Kenji Shimizu, Andreas Tomczak, Hung Ming Tsoi
Violoncello	Malte Scheuer, Theresa Elsner, Sabrina Grewe, Julian Hagemeister, Daniela Hölker, Theresa Möller, Erin Moir, Magda Podniece, Swantje Preuschmann, Steffen Sondermann, Johannes Turkat
Kontrabass	Hendrik Müller, René Dase (a. G.), Josef Hlinka (a. G.)

Leitung der Holzbläserproben: Christian Seibold

Chor der Universität Hamburg

Sopran	Brita Ambrosi, Christine Bischoff, Sandra Boxhammer, Julia Breckwoldt, Clara Doose-Grünefeld, Carla Edeling, Monica L. Eichenberger, Christina Fischer, Christine Friedrich, Sophie Geipel, Svenja Hüser, Elvira Katerla, Geesche Kieckbusch, Karolina Kniest, Jutta Kühn, Nora von Laer, Barbara Merz, Laura Overmeyer, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Martina Rühmann, Jana Salomon, Julia Schleifenbaum, Tatiana Steffan, Marlene Staib, Frederike Sturm, Birgit Troge, Enja Weyhe, Anna Wolf, MingChu Yu
Alt	Sibylle Adersberger, Martina Arndt, Viviane Bolin, Katharina Bünger, Rebecca Doll, Frauke Dünnhaupt, Carolin Eller, Angelika Friedrich, Hannelore Hanert, Yvonne Henschel, Magreth Holländer, Gisela Jaekel, Olga Kamalova, Cornelia Kampmann, Lioba Klaas, Imke Klattenhoff, Angela Klingmüller, Josephine Linderoth, Almut List, Inken Meents, Heike Menger, Martina Nommel, Lotte Palm, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Marie Schade, Cosima Stermann, Tibi Thomann, Angelika Unger, Alexandra Voitel, Ulrike Wagner, Katrin Weibezahn, Johanna Weinreich, Johanna Wild, Friederike Zimmel, Franca Zimmermann
Tenor	David Börn, Clément Caseau, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Oliver Gries, Ulrich Huber, Bernhard Kästner, Martin Keil, Marcus Lange, Dimitri Popov
Bass	Nikolaus Böttcher, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Sven Großkopf, Michael Gründler, Moritz Hartmann, Malte Heseding, Axel Isensee, Thade Klinzing, Ralf Kohler, Neil Masur, Christian Morfonios, Jens Nommel, Julian Römer, Frank Schüler, Jan van der Smissen, Peter van Steenacker, Chiaffredo Turina, Martin Wannske, Maxim Wegner, Matthias Wehnert



> EIN JOB PASST IMMER ...

Jobs, Praktika, Abschlussarbeiten und Angebote
für **Erstsemester, Studis und AbsolventInnen**

Finde Deinen Job auf
www.stellenwerk-hamburg.de

stellenwerk
das Jobportal der
Hamburger Hochschulen



Chor und Orchester der Universität Hamburg sind zwei Ensembles der Akademischen Musikpflege der Universität. Diese wurde 1961 von Prof. Jürgen Jürgens ins Leben gerufen. Unter dessen Leitung wurde 1962 das erste Universitätskonzert gegeben. 1993 übernahm Universitätsmusikdirektor Prof. Bruno de Greeve die Leitung von Chor und Orchester der Universität. Seither finden jährlich zwei Universitätskonzerte statt, und zwar im Sommer und im Winter.

In jedem Semester wird ein neues Programm einstudiert und im großen Saal der Laeiszhalle Hamburg aufgeführt, mit dem Ziel, dem Publikum außergewöhnliche, selten aufgeführte Werke nahe zu bringen. In den vergangenen Jahren kam es daher wiederholt zu Erstaufführungen; im Sommer-Universitätskonzert 2004 gab es sogar die Uraufführung eines Werkes, das der Komponist „Bruno de Greeve und seinem Chor und Orchester“ gewidmet hat: „Blanco“ von Wim Dirriwacher. Jedes Semester treten Entdeckungen und illustre Namen hinzu. Aufgrund dieser Programmausrichtung und auch wegen der gemeinsamen Auftritte von Chor und Orchester sind Universitätskonzerte eine Besonderheit in der Hamburger Musiklandschaft.

Chor und Orchester stehen Studierenden aller Fachbereiche offen, aber auch andere Musikinteressierte können als Instrumentalisten oder als Sänger und Sängerinnen mitwirken. Wer in Chor oder Orchester Mitglied werden möchte, kann an den ersten beiden „offenen“ Proben teilnehmen, und zwar an den

Chorproben: jeweils dienstags, 19.30-22.00 Uhr
im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Institutes,
Neue Rabenstraße 13; erste Probe ist am **18. Oktober 2011**

Orchesterproben: jeweils mittwochs, 19.30-22.00 Uhr
im Auditorium maximum, Von-Melle-Park 4; erste Probe ist am **19. Oktober 2011**

Danach entscheidet eine Stimmberatung bzw. ein Vorspiel bei Prof. Bruno de Greeve, ob eine weitere Mitwirkung möglich ist.

Wer sich früher und gründlicher informieren möchte, kann das „ChOrchester“ der Universität im Internet besuchen oder per E-Mail nachfragen (Adressen, siehe unten). Telefonische Auskunft geben: Prof. Bruno de Greeve (040-428 38 5773); Wiebke Preuß, Chor (Tel. 040-947 96 111); Damienne Cellier, Orchester (Tel. 04101-37 74 56).

Akademische Musikpflege
Neue Rabenstraße 13, 20354 Hamburg
Fon und Fax: +49 (0) 40-428 38 57 73
Office Management: Nikola Anne Mehlhorn
E-Mail: akamusik@uni-hamburg.de
Internet: www.uni-hamburg.de/Akamusik

Redaktion, Layout und Gestaltung: Wiebke Preuß