



Universität Hamburg

DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

UNIVERSITÄTSKONZERT

Sonntag 01. Juli 2012, 15:00 Uhr
Laeiszhalle, Großer Saal



INHALT

PROGRAMM

PROGRAMM

EINFÜHRUNG

Olé Fortuna
Zur taktischen Aufstellung des Konzertprogramms 5

WERKE

Sergej Rachmaninow:
Drei russische Volkslieder op. 41 8
César Cui: Chorus Mysticus op. 6 10
Pjotr Iljitsch Tschaikowsky: Capriccio Italien op. 45 12
Carl Orff: Carmina Burana 14

TEXTE

Drei russische Volkslieder 16
Chorus Mysticus 18
Carmina Burana 19

MITWIRKENDE

Dirigent, Solisten 32
Klavierbegleitung 34
Kinderchor 34
Orchester 35
Chor 36

IMPRESSUM

39

GRUSSWORT: Universitäts-Vizepräsidentin Prof. Dr. Rosemarie Mielke

SERGEJ RACHMANINOW – Drei russische Volkslieder, für Chor (Alt/Bass) und Orchester
CÉSAR CUI – Chorus Mysticus, für Frauenchor und Klavier
PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY – Capriccio Italien, für Orchester

PAUSE

CARL ORFF – Carmina Burana, für Soli, Chöre und Orchester

SOPRAN: Svenja Liebrecht
TENOR: Dantes Diwiak
BARITON: Christfried Biebrach

KLAVIER UND KORREPETITION: Katerina Moskaleva

Hamburger Alsterspatzen
(Kinderchor an der Hamburgischen Staatsoper)
EINSTUDIERUNG: Jürgen Luhn

Chor und Orchester der Universität Hamburg

LEITUNG: René Gulikers



Olé Fortuna

Zur taktischen Aufstellung des Konzertprogramms

„Es geht um Gewinn, Glück und Trinken, um das Sommergefühl!“ So umschreibt René Gulikers den Grundgedanken des diesjährigen Sommerkonzertes von Chor und Orchester der Universität Hamburg. Den buchstäblichen Anstoß zur Idee gab die Fußball-Europameisterschaft 2012. Und ja, tatsächlich dürften für nicht wenige Menschen die vergangenen Wochen unter diesem Leitgedanken verstrichen sein: glücklich und mit einem kühlen Bier die Sonne genießen, mitfiebern und – natürlich – gewinnen! Den passenden Soundtrack für dieses Szenario liefert Carl Orff mit seinen triumphalen Carmina Burana.

Damit war der Anpfiff zur programmatischen Gestaltung des Konzerts getan, doch wie der weitere Spielverlauf aussehen sollte und von welchen Werken flankiert die „szenische Kantate“ ins Feld ziehen würde, blieb zunächst noch offen. Vor dem Hintergrund der Europameisterschaft zeichnete sich schließlich die Idee ab, verschiedene Konzepte von „nationaler“ Musik auf ihre Spielfähigkeit zu überprüfen – auch wenn ein Blick auf das Programm schnell offenbart, dass die EM-Gastgeber Polen und die Ukraine ein Gastspiel am heutigen Nachmittag vermissen lassen. Doch da sowohl die polnische als auch die ukrainische Geschichte eng mit Russland verflochten ist, passt ein russischer Komponist wie Sergej Rachmaninow meisterhaft ins Konzept. Von seinen Drei russischen Volksliedern ist der Weg

zum Landsmann César Cui und seinem Chorus Mysticus nicht weit. Dieses Werk spielt zudem einen eleganten Pass auf die Carmina Burana: Cui vertont hier Texte aus der Feder des italienischen Dichters Dante Alighieri, die genauso mittelalterlichen Ursprungs sind wie Orffs Benediktbeurer Quellen. Wie von selbst rollt dann der Ball weiter zum Capriccio Italien des wiederum russischen Komponisten Pjotr Tschaikowsky, der in diesem Orchesterwerk typische Themen und Melodien der traditionellen und volkstümlichen Musik Italiens aufgreift und verarbeitet.

Das Programm ist damit komplett und die Übermacht der russischen Mannschaft ganz offenkundig – Grund genug, sich einen kurzen Überblick über die Hintergründe, Entwicklungen und Eigentümlichkeiten der dortigen, vom nationalen Volksliedgut nahezu untrennbaren Traditionen der Kunstmusik zu verschaffen.

„Ihr tut mir Not, ihr Russen“ soll sich Franz Liszt schon im Jahre 1877 einem Brief des russischen Komponisten Alexander Borodin zufolge geäußert haben, „bei euch gibt es so viel strotzende Lebenskraft, bei euch ist die Zukunft.“ Liszts Lob für die musikalischen Leistungen seiner russischen Kollegen in allen Ehren: Die russische Musikgeschichte kannte nicht nur goldenen Zeiten. Bis zum 17. Jahrhundert blieben einstimmige Kirchengesänge die einzige Form schriftlich fixierter Musik. Und auch die ersten Berührungen



Malerei aus dem
Codex Buranus, 13. Jh.

mit der westeuropäischen Musikkultur hatten kaum Auswirkungen auf die Entwicklung einer eigenen weltlichen Musiktradition – die Moskauer Regenten interessierten sich nicht für die kunstvollen Facetten der Machtrepräsentation. Die Instrumentalmusik beschränkte sich daher bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auf Tanzmusik und Variationen über Volkslieder.

Die Idee einer eigenen nationalen Kunst gewann erst nach dem ersten Aufstand gegen das aristokratische Zarenregime im Dezember 1825 an Auftrieb. Zum ersten Mal sollte ein Kunstwerk, ein Musikstück aus sich selbst heraus Existenzberechtigung haben – l'art pour l'art. Paradoxerweise entstand gleichzeitig ein Bedürfnis für nationale Kunst, die gezielt moralisch-gesellschaftliche Ideale vermittelt. Dieses Dilemma spiegelt sich etwa in den kruden Versuchen, abstrakte (westliche) Kontrapunktik in russische Volksmusik einzubinden. Neben Importen aus Westeuropa beschränkte sich das Konzertrepertoire zunächst auf Opernauszüge, sinfonische Programmmusik mit Folklore-Zitaten und Klavierwerke über patriotische Sujets.

In den 1860er Jahren herrschte ein den musikalischen Fortschritt verkörperndes Stilideal, das vom sogenannten Mächtigen Häuflein repräsentiert wurde. Komponisten wie Mussorgsky, Rimsky-Korsakow und César Cui hatten sich die Förderung einer typisch russischen Musiksprache mit volkstümlichen Anspielungen,

unregelmäßigen Metren und Orientalismen zum Ziel gesetzt. Doch bereits in den 1880er Jahren begann dieses Leitbild an Aktualität einzubüßen und restaurative Züge anzunehmen. Mit dem Verzicht auf Folklorelementen und der Orientierung an westlichen Einflüssen distanzieren sich Komponisten wie Tschaikowsky vom strengen Nationalstil.

Im 20. Jahrhundert greift dann die Politik vermehrt in die Musik ein; Komponisten müssen der sowjetischen Kulturlinie folgen. Gleichzeitig trägt Russland mit Komponisten wie Strawinsky, Skrjabin, Prokofjew und Schostakowitsch ganz erheblich zur musikalischen Moderne bei. Rachmaninow, der oft als „der letzte Romantiker“ bezeichnet wird, geht diesen Schritt allerdings schon nicht mehr mit.

Die drei russischen Werke des heutigen Programms werfen jedenfalls spannende Schlaglichter auf eine nationale Musikkultur, die Liszt völlig zu recht mit den Begriffen „Lebenskraft“ und „Zukunft“ charakterisiert. Vokabeln übrigens, die auch auf die zahlreichen Sänger und Musiker auf dem Podium zutreffen, für die das heutige Konzert den Höhepunkt des Semesters darstellt. Bleibt nur zu hoffen, dass die Schicksalsgöttin ihr Rad im Anschluss an das Orff'sche Konzertfinale auch im Sinne der fußballbegeisterten Zuschauer des EM-Finales dreht.

ESTHER DUBKE



Vier der „Mächtigen“. C. Cui,
M. Mussorgsky, N. Rimski-Korsakow,
A. Borodin

„Wahre Inspiration muss von innen kommen“

Sergej Rachmaninow: Drei russische Volkslieder op. 41 (1926)

In einem Interview, das Sergej Rachmaninow kurz nach der Uraufführung seiner Drei russischen Volkslieder 1927 dem amerikanischen Musical Observer gab, äußert er sich über die Quellen seiner Inspiration: „Wahre Inspiration muss von innen kommen; nichts von außen kann helfen. Die beste Poetik, die schönsten Gemälde, das Erhabenste der Natur können kein lohnenswertes Resultat erzielen, wenn der göttliche Funke der Kreativität im Künstler fehlt.“ Der wichtigste Ausgangspunkt sei dabei die Liebe: „Liebe ist sicherlich eine unfehlbare Quelle der Inspiration, nichts kann mehr inspirieren als die Liebe.“ Diese Thematik spiegelt sich auch in den drei traditionellen russischen Volksliedern wider, die Rachmaninow für Chor und Orchester arrangierte.

Im ersten Lied „Über den kleinen Fluss“ wird die unglückliche Liebe eines Erpels zu einer Ente geschil-

dert – eine tierische Metapher für das menschliche Leben außerhalb des Ententeichs. Das Orchester beginnt mit einer absteigenden Linie, die wie ein großer Seufzer klingt. Die instrumentale Einleitung nimmt Elemente des gesamten Liedes vorweg. In den fließenden Bewegungen ist bereits der Charakter der Gesangstropfen zu erkennen, tief und gleichmäßig – so ist der Erpel vertont. Außerdem fallen gelegentliche Akkorde der Bläser auf, die den Rufen einer Ente ähneln. Der Erpel unternimmt Annäherungsversuche, aber die Ente fliegt ängstlich davon. In der Musik wird dies durch den plötzlichen Einsatz einer schnellen, absteigenden Chromatik in den Flöten und einem Aufschrei der Sänger dargestellt. Der zurückbleibende, einsame Erpel weint.

Auch im zweiten Lied „Ach du, Van'ka“ spielt die Sehnsucht eine wichtige Rolle. Eine Frau beklagt das

Fernbleiben ihres Ehemannes, der den Winter bei seinem Vater verbringen muss. Ihre Traurigkeit und die Sehnsucht nach ihrem Geliebten werden von den Altstimmen dargestellt. Wie im ersten Lied arbeitet Rachmaninow mit textausdeutenden Mitteln. Besonders auffällig ist der Punkt, an dem die Verzweiflung ihren Höhepunkt erreicht, denn die Sängerinnen stimmen in die chromatische Linie des Orchesters ein.

Andere Beziehungsprobleme hat hingegen die Protagonistin aus dem dritten Lied „Puder und Schminke“. Schnell entfernt eine Frau ihr Make-up, als sie hört, wie ihr Ehemann unerwartet nach Hause kommt. Während seiner Reise flirtete sie mit dem Nachbarn und wundert sich nun, dass ihr Mann ihr eine Peitsche mitbringt. Die Hektik ist auch in der Musik zu hören. Der Orchestersatz in Akkorden wirkt ähnlich wie eine Klavierbegleitung.

Zuerst singen Alt- und Bassstimmen gemeinsam, später verlaufen ihre Stimmen selbstständiger. Kontrastierend wirkt der ruhige Instrumentalteil. Ganz am Ende erklingen jedoch wieder die Akkorde des Orchesters. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Rachmaninow selbst die Sängerin Nadezhda Plevitskaya bei „Puder und Schminke“ auf dem Klavier begleitete; aus dieser Fassung hat Rachmaninow den Orchesterpart für dieses Lied arrangiert.

Gerade in den ersten beiden Liedern wird neben der Liebe auch das Thema Einsamkeit hervorgehoben. Während des ersten Weltkrieges floh die Familie Rachmaninow aus Russland nach Amerika, daher könnte in den Liedern auch Trauer über die Entfernung von der Heimat mitklingen. Immerhin zeigt Rachmaninow, dass er der russischen Kultur weiterhin sehr verbunden ist. In seinem

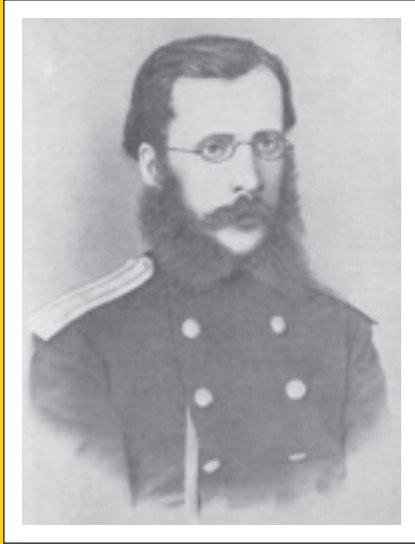
Schaffen finden sich zahlreiche Lieder mit Texten berühmter russischer Dichter, beispielsweise Alexander Puschkins. Die Poetik



Sergej Rachmaninow, Gemälde von Konstantin Andrejewitsch Somow, 1925

bezeichnet Rachmaninow im besagten Interview als weitere bedeutende Quelle seiner Inspiration: „Dichtung inspiriert Musik. Es ist so viel Musik in der Dichtung; sie sind wie Zwillingsschwestern.“ Rachmaninows Zeitgenossen waren von seinen russischen Volksliedern sehr beeindruckt: So äußerte sich der Dirigent Leopold Stokowski, der die Uraufführung am 18. März 1927 leitete, in einem Brief an Rachmaninow außerordentlich lobend über das unmittelbar zuvor entstandene Vierte Klavierkonzert des Komponisten, das sonst eher negative Kritiken bekam und vor allem über die Drei russischen Volkslieder: „Ich bin sehr stolz, dass ich an der Aufführung beteiligt bin und dass die russischen Lieder mir gewidmet sind, denn sie enthalten so viel vom altertümlichen poetischen Stolz Russlands, den ich in höchstem Maße bewundere.“

SUSANNE BÖHNSTEDT



César Cui, ca. 1875

César Cui war sowohl Musikkritiker als auch Komponist. Als Kritiker verschaffte er den Mitgliedern des Mächtigen Häufleins – zu denen er selber zählte – und ihren Kompositionen im neuen russisch-nationalen Musikstil die Aufmerksamkeit Westeuropas. Als Komponist jedoch stellte sich Cui diesem Stil in höchst widersprüchlicher Weise entgegen. Er fühlte sich doch eher der westeuropäischen Musik verbunden. Ob dies an seiner Herkunft lag – seine Mutter war Französin – oder ästhetische Gründe hatte, sei dahin gestellt. In seinen Werken lässt sich jedenfalls kaum russisch-nationale

Auf der Suche nach dem Paradies

César Cui: Chorus Mysticus op. 6 (1871)

Musik finden. Er suchte sein musikalisches Paradies lieber im Westen.

Bereits das frühe weltliche Chorstück Chorus Mysticus ist an Dante Alighieris Divina Commedia (Göttliche Komödie) angelehnt. Der Text wurde von Wladimir Stassow – ein wichtiger Kunstkritiker und Förderer des Mächtigen Häufleins – auf Russisch geschrieben und enthält Gedanken aus dem zweiten Teil des Werkes, dem Purgatorio (Läuterberg): Zum Läuterberg kommen diejenigen, die nicht in die Hölle (erster Teil der Göttlichen Komödie) gehören, sondern noch Hoffnung auf das Paradies (dritter Teil) haben können, wenn sie sich dort, große Qualen ertragend, von ihren Sünden reinwaschen lassen. Der Satz „Wir vergehen an der heiligen Trauer“, den Cui als Haupttextzeile in Zusammenhang mit einem musikalischen Refrain drei Mal wiederkehren lässt, ist dabei von großer Bedeutung. Dieses Flehen nach einem ewigen Leben im Paradies bildet den Schwerpunkt des Textes.

Dantes zwischen 1310 und 1320 entstandenes Werk hat viele Künstler inspiriert. Vor Cui komponierte unter anderem Franz Liszt eine Dante Symphonie (1857). Da Cui ein großer Verehrer Liszts war – er widmete ihm sein Buch La musique en Russie und eine Suite – ist es wahrscheinlich, dass Cui neben der Hinwendung zur gleichen Vorlage auch ganz bewusst Liszts Besetzung mit einem dreistimmigen Frauenchor aufgegriffen hat. Davon unabhängig können die drei Stimmen für die Zahlensymbolik der Divina Commedia stehen, also den dreiteiligen Werkaufbau und die göttliche Trinität. Diese Symbolik wird durch die Taktart (3/4) und das dreimalige Wiederkehren des musikalischen Refrains noch verstärkt.

Der Chorus Mysticus ist im europäischen Stil komponiert und wird meist von einem Klavier begleitet. Er hat eine klare formale Struktur: Das dreimalige Wiederkehren des Refrains zu Beginn, in der Mitte und

Dante, Porträt von Agnolo Bronzino, ca. 1530, die Göttliche Komödie in Händen, den Blick auf den Läuterberg gerichtet.



am Ende wird von zwei daran angelehnten Zwischenteilen unterbrochen. Jeder Refrain steht in Zusammenhang mit einer Einleitung, die zuerst rein instrumental ist, danach vom Chor mitgesungen wird und ganz am Schluss des Chorstückes leise ausklingt. Dadurch wird das Flehen der Sünder als Hauptthematik noch einmal auf den Punkt gebracht.

Überhaupt ist das Werk stark auf den Text und seine Deutung ausgelegt. Dies zeigt sich am meist vorherrschenden a-Moll, pianissimo und dem getragenen Andante. Dazu wird die Musik von immer präsenten Motiven geprägt, die bereits in der Einleitung eingeführt werden: Sekundschritte auf- und abwärts, Synkopen, die Vorhalte entstehen lassen, und Chromatik, die die leidenden und flehenden Sünder kennzeichnet. Ein markantes Kernmotiv mit einer Seufzer-Figur untermalt das Geschehen ebenfalls.

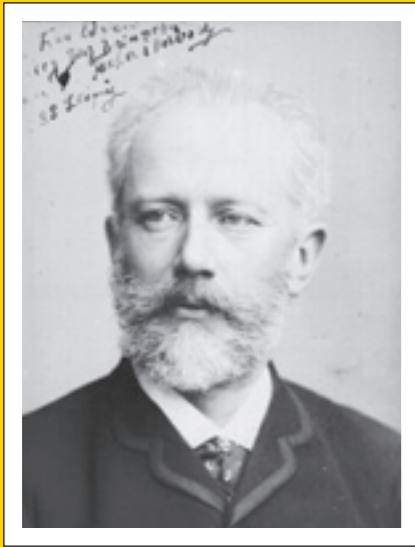
Neben dieser dunklen Grundstimmung lässt Cui durch harmoni-

sche Wechsel von Moll nach Dur und dynamische Wechsel vom piano nach forte ein Aufblitzen von Hoffnung auf das Paradies durchscheinen. Eine weitere Besonderheit ist die lautmalerische Darstellung des Läuterbergs: Dazu lässt Cui nach Erscheinen des ersten Refrains die Stimmen von unten nach oben, also in der Reihenfolge Alt – Sopran 2 – Sopran 1, einsetzen. Nach einer kurzen gemeinsamen Phrase hören alle Stimmen in genau der umgekehrten Weise wieder auf zu singen,

sodass in der Partitur das Bild eines Berges entsteht.

Beim Chorus Mysticus bleibt am Ende offen, ob die Sünder das Paradies erreichen. Cui ist neben den anderen russischen Komponisten seiner Zeit heutzutage kaum noch bekannt. Vielleicht wird aber die Rezeption von Cuis Werken in Zukunft wieder größer, damit wenigstens er sein westeuropäisches Musik-Paradies erreichen kann.

INKEN MEENTS



Pjotr I. Tschaikowsky, 1888, Atelier E. Bieber, Hamburg. Auf dem Foto eine persönliche Widmung.

„Ich habe in den letzten Tagen erfolgreich gearbeitet und den Entwurf einer italienischen Phantasie über Volksthemen beendet, der ich eine erfolgreiche Zukunft voraussagen wage“, schreibt Pjotr Iljitsch Tschaikowsky im Januar 1880 an seine Mäzenin Nadeschda von Meck. „Sie wird wirksam sein, denn die verarbeiteten Melodien, die ich Sammelwerken entnommen und auf der Straße gehört habe, sind reizend.“ Der Komponist ist zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Wochen in Rom und

Dolce vita in Tönen

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky: Capriccio Italien op. 45 (1880)

genießt das sprichwörtliche „dolce vita“ in der italienischen Hauptstadt, um sich von seinem rastlosen Leben zu erholen. Seit 1877 führt er eine unglückliche Ehe mit Antonina Miljukowa, die zu einem Selbstmordversuch in den Wassern der Moskwa geführt haben soll. Infolgedessen reist der 37-Jährige fast ununterbrochen. Neben Rom hält er sich in Paris, der Toskana und der Schweiz auf oder zieht sich auf seinen Landsitz im russischen Kamenka zurück. Außerdem stürzt sich Tschaikowsky in die Arbeit. Aus diesem unruhigen Lebensabschnitt stammen zahlreiche bekannte Werke wie die Festouvertüre „1812“, das Violinkonzert, die Streicher-serenade in C-Dur oder eben auch das Capriccio Italien op. 45, das Sie heute hören.

Die Grundeigenschaft eines Capriccios sei gleich vorweggenommen: Es hat keine feste Form. Vielmehr werden verschiedene Themen in potpourriartiger Manier

nebeneinander präsentiert. Tschaikowskys Werk erfüllt die Prämisse dieser charakteristischen Freiheit aber nicht nur in formaler Hinsicht. Auch der Grundton seines Gelegenheitswerks ist ein fröhlicher, befreiter, der schon auf emotionaler Ebene die italienische Mentalität zu spiegeln scheint. Allerdings beginnt das Werk eher getragen mit einer Fanfare der Blechbläser. Das militärische Signal stammt vermutlich aus einer Kaserne, die sich in direkter Nachbarschaft zur römischen Wohnung des Komponisten befand. Im Anschluss folgt das elegische Hauptthema in den tiefen Streichern, bevor die Fanfare nochmals erklingt. Nun folgt ein Abschnitt mit heiterem Tanzcharakter: Anfänglich erklingt ein eleganter Walzer in den Bläsern, der kurz darauf von einem erfrischenden Bolero abgelöst wird. Mit einem deutlich hörbaren Einsatz der Streicher wendet sich das Werk einem beschwingten Volkslied zu.

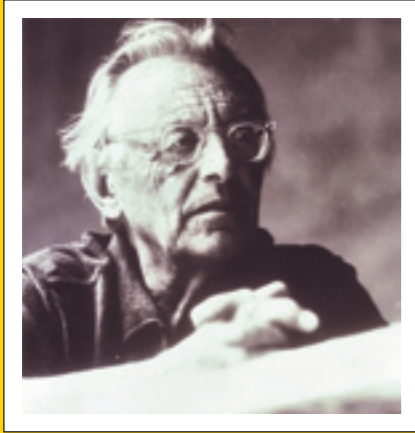
Die nun folgende Wiederkehr des Hauptthemas hat die effektvolle Wirkung eines retardierenden Moments vor dem Auftreten von neuem Material. Dieses ist vielleicht am einfachsten als „italienisch“ zu identifizieren, liegt ihm doch die süditalienische Tarantella zu Grunde. Die Melodie dieses rasanten Tanzes wird anfangs von den Flöten vortragen und später von den Violinen übernommen, um schließlich im ganzen Orchester inklusive Schlagwerk zu erklingen. Als Apotheose kehrt im Tutti nun nochmals der bereits gehörte Walzer wieder. Dies wirkt wie ein Atemholen vor der Coda, die das Werk in furiosem Presto zu einem ausgelassenen Ende führt.

Besonders der Schluss des Werks erinnert daran, dass Tschaikowsky in Rom auch den Karneval miterleben konnte und anschließend feststellte: „Ich glaube, die Menschen atmen die Fröhlichkeit mit der zärtlichen Wärme dieser Luft ein; sie brauchen

keinen Schnaps und keinen Wein, um ausgelassen und lustig zu sein.“ Die heitere Atmosphäre des Capriccios spiegelt zweifelsohne das italienische Leben wieder. Gleichzeitig zeigt sich mit ihm die lebensbejahende Facette des russischen Komponisten, die häufig vergessen wird: Tschaikowsky gilt gemeinhin als Künstler, der von seinen Zeitgenossen nicht verstanden wurde. Auch das Capriccio stieß bei den Kollegen des Mächtigen Häufleins auf Kritik. „Verwestlichung“ und „Kosmopolitismus“ lauteten einmal mehr die Vorwürfe. Tschaikowsky selbst scheint diese Kritik vorausgeahnt zu haben, wie ein weiterer Brief an Nadeschda von Meck zeigt. Nach der endgültigen Instrumentierung heißt es im Mai 1880 aus Kamenka: „Ich weiß nicht, welchen künstlerischen Wert sie haben wird, doch ich bin jetzt schon überzeugt, dass sie gut klingen wird; die Klangfarbe ist bestimmt wirksam und glanzvoll.“

César Cui sprach Tschaikowskys Werk nach der Uraufführung tatsächlich jeden künstlerischen Wert ab. Es handle sich hierbei um kein Kunstwerk, erklärte der Komponistenkollege, sondern sei allenfalls für den Vortrag unter freiem Himmel geeignet – im Konzertsaal räume er ihm dagegen keinen Platz ein. Dass das Werk heute im Konzertsaal erklingt, straft Cui Lügen. Unbewusst aber hat der Kritiker dennoch ins Schwarze getroffen. So entführt das Capriccio Italien den Hörer tatsächlich in die laue Atmosphäre eines italienischen Sommerabends und erklingt somit – zumindest vor dem inneren Auge – wirklich unter freiem Himmel.

ISABEL SCHUBERT



Carl Orff

„Alles, was ich bisher geschrieben habe und was Sie leider gedruckt haben, können Sie nun einstampfen. Mit den Carmina Burana beginnen meine gesammelten Werke!“ So schrieb Carl Orff nach der Uraufführung der szenischen Kantate Carmina Burana am 8.6.1937 an seinen Verleger in Frankfurt. Doch das Werk hatte anfangs einen schweren Stand. Die Uraufführung der Carmina Burana wurde auf die lange Bank geschoben und dann von den Nazi-Parteorganen des Dritten Reichs verrissen. Die Wiederholungen in Dresden, München und Berlin wurden abgesagt, weil sogenannte „bayerische Niggermusik“ nicht erwünscht war.

Hymne auf das Leben

Carl Orff: Carmina Burana (1935–36)

Gründe für diese negative Resonanz gab es mehrere. Erstens galten die Carmina Burana im Dritten Reich ihrer mehrsprachigen Texte wegen als „undeutsch“. Orff hatte 1934 eine mittelalterliche Handschrift aus dem 11. und 12. Jahrhundert im oberbayerischen Kloster Benediktbeuren entdeckt; die Texte sind in Mittellatein, Mittelhochdeutsch und Altfranzösisch abgefasst. Die Unverständlichkeit des Textes und die seltsame Mischung der Sprachen schienen den Nationalsozialisten Anlass zu geben, die Carmina Burana als „Collage-Schund“ anzusehen. Zweitens war der „pornografische“ Inhalt, der die alltägliche Realität des Mittelalters vulgär widerspiegelt, inakzeptabel. Die von Mönchen (!) geschriebene Originalhandschrift der Carmina Burana handelt zum größten Teil von Liebe, Frauen, Trinken, Geld, Glücksspiel, Tanz und Hymnen auf den Frühling. Von allem also, was Spaß macht – aber Spaß verstanden die Nationalsozialisten

bekanntlich noch nicht einmal in der Kunst.

Orff wählte für sein Werk 24 Texte aus, die er in drei Abschnitte gliederte. Im ersten Teil *Primo Vere – Im Frühling und Uf dem Anger – Auf dem Dorfplatz* (Nr. 3-10) werden das Erwachen der Natur und der Liebessehnsucht im Frühling beschrieben. Der zweite Teil *In Taberna – In der Schenke* (Nr. 11-14) ist dem Lebensgenuss und dem Gott Bacchus gewidmet. Vom Liebespiel und den Lobpreisungen der Liebesgöttin Venus handelt der dritte Teil *Cour d'Amour – Der Liebeshof* (Nr. 15-24). Die drei Teile werden von den großen Chorsätzen der Prologe (Nr. 1-2) und des Epilogs (Nr. 25) eingerahmt, die das Glücksrad der Fortuna vergöttern. Besonders die freizügige Darstellung der Erotik im dritten Teil sah die Reichsmusikkammer als „Pornografie“ an.

Zwar wurde Carl Orffs Musik nicht verboten, von den damaligen Machthabern aber kritisch beob-

achtet. Weder war Orff Mitglied der Partei, noch übernahm er die Ideologie des Regimes. Doch der 1895 in München geborene Komponist hatte jüdische Vorfahren. Daher war Orff auf die Hilfe seines Schülers und Freundes Werner Ekg angewiesen, der im nationalsozialistischen Staat große Karriere machte. Dank ihm durften die Carmina Burana 1940 endlich zur Zweitaufführung in Bielefeld und Frankfurt kommen. Trotz seiner Abstammung unterhielt Orff bis 1944 gute Beziehungen zur Reichsmusikkammer, so dass er als einer der wichtigen Künstler im NS-Regime auf einer von Goebbels und Hitler bestimmten „Gottbegnadeten-Liste“ landete. Über diese Haltung Orffs während des Dritten Reiches schreibt der Musikforscher Michael H. Kater: „Er hat sich angepasst. Niemals nur im entferntesten Nationalsozialist, manipulierte er Menschen und Ideen, um ungestört schaffen zu können, sich die lästige Politik fernzuhalten und möglichst

schadlos in einem Unrechtssystem durchzukommen, von dem er sich mit immer teurerer Münze hatte kaufen lassen, obwohl er es im Innersten verabscheute. Tragisch war für ihn, dass er sich innerhalb der politischen Rahmenbedingungen des Dritten Reiches etablieren musste, die er ablehnte, die aber doch sein menschliches Verhalten im privaten und sozialen Bereich zum Negativen geprägt haben.“

In den Carmina Burana zeigt sich Orffs klarer Ausdruck: eine zeitlose, archaisch anmutende Simplizität. Der pulsierende Rhythmus und die vereinfachte Harmonik werden durch das von Blechbläsern und Schlagzeug dominierte Orchester verstärkt. Der wuchtige Chorteil brennt sich schon beim ersten Hören ein. Überhaupt spielt – oder besser singt – der Chor die Hauptrolle in den Carmina Burana. Die Besetzung der Originalfassung umfasst neben einem großen Chor sogar noch einen Kammer- sowie

einen Kinderchor. Außerdem erweiterte Orff die Carmina Burana um Ballett und Bühnenbilder, die den Inhalt szenisch interpretieren. Diese ungewöhnliche Darstellungsform war in der traditionellen Gattung der Kantate nicht zu finden und ist heutzutage entsprechend selten zu erleben. Doch ob mit oder ohne Bühnenszene: Die Carmina Burana mit ihrem gigantischen Anfangs- und Schlusschor *O Fortuna* stellen nach wie vor eines der beliebtesten Chorstücke überhaupt dar, einen würdigen Abschluss des heutigen Konzertes und eine vielversprechende Einstimmung auf das EM-Finale heute Abend.

SOO JUNG LEE

Chorus Mysticus Übersetzung: Katerina Moskaleva

Мы истомилися скорбью святою, Полны желанием видеть лики небесные, Славу Творца и светлый рай, Славу Творца и светлый рай.	Wir vergehen an der heiligen Trauer, Wir sind voller Willen, das himmlische Antlitz zu erblicken, Den Ruhm des Schöpfers und das helle Paradies, Den Ruhm des Schöpfers und das helle Paradies.
Здесь покаяния чистой слезою Прегрешения смыть должны мы, Чтоб отворился нам светлый эдем, светлый рай! Скорбью святою истомились мы.	Hier müssen wir unsere Bußen und Sünden mit sauberer Träne rein waschen, damit sich uns das helle Eden, das helle Paradies öffnet! An der heiligen Trauer vergehen wir.
Лишь в бесконечное дух наш стремиться, Мира желания, страсти земные чужды нам,	Nur ins Unendliche strebt unser Geist, Fern sind uns die Wünsche der Welt, die Begierden der Erde,
Скоро ль для грешников день просветленья Вечною благодатью скоро ль придет? Скорбью святою истомились мы.	Ob für die Sünder der Tag der Erhellung als ewiger Segen bald sich erfüllt? An der heiligen Trauer vergehen wir.
Дух всепрощенья ныне внемли нам! Горьким молениям страждущих душ внемли!	Allvergebender Geist, erhöre uns nun! Erhöre die bitteren Gebete unserer sich ersehnenen Seelen!
Скорбью святою истомились мы.	An der heiligen Trauer vergehen wir.

Carmina Burana Übersetzung: Wolfgang Schadewaldt

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI – FORTUNA, HERRSCHERIN DER WELT

O FORTUNA (Chor) O Fortuna, velut luna statu variabilis, semper crescis aut decrescis; vita detestabilis nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem, egestatem, potestatem dissolvit ut glaciem.	O FORTUNA O Fortuna! Wie der Mond So veränderlich, Wächst du immer Oder schwindest! – Schmählich Leben! Erst misshandelt, Dann verwöhnt es Spielerisch den wachen Sinn. Dürftigkeit, Großmächtigkeit, Sie zergehn vor ihm wie Eis.	semper in angaria. Hac in hora sine mora corde pulsum tangite; quod per sortem, sternit fortem, mecum omnes plangite!	Immer in der Fron. Drum zur Stunde Ohne Säumen Rührt die Saiten! – Wie den Wackeren Das Schicksal Hinstreckt: alle klagt mit mir!
Sors immanis et inanis, rota tu volubilis, status malus, vana salus semper dissolubilis, obumbrata et velata michi quoque niteris; nunc per ludum dorsum nudum fero tui sceleris.	Schicksal, Ungeschlacht und eitel! Rad, du rollendes! Schlimm dein Wesen, Dein Glück nichtig, Immer im Zergehn! Überschattet Und verschleiert Kommst du nun auch über mich Um des Spieles Deiner Bosheit Trag ich jetzt den Buckel bloß.	FORTUNE PLANGO VULNERA (Chor) Fortune plango vulnera stillantibus ocellis, quod sua michi munera subtrahit rebellis. Verum est, quod legitur fronte capillata, sed plerumque sequitur Occasio calvata.	DIE WUNDEN, DIE FORTUNA SCHLUG Die Wunden, die Fortuna schlug, Beklage ich mit nassen Augen, Weil sie ihre Gaben mir Entzieht, die Widerspenstige. Zwar, wie zu lesen steht, es prangt Ihr an der Stirn die Locke, Doch kommt dann die Gelegenheit, Zeigt meist sie ihren Kahlkopf.
Sors salutis et virtutis michi nunc contraria, est affectus et defectus	Los des Heiles Und der Tugend Sind jetzt gegen mich. Willenskraft Und Schwachheit liegen	In Fortune solio sederam elatus, prosperitatis vario flore coronatus; quicquid enim florui felix et beatus, nunc a summo corruui gloria privatus.	Auf Fortunas Herrscherstuhl Saß ich, hoch erhoben, Mit dem bunten Blumenkranz Des Erfolgs gekrönt. Doch, wie ich auch in Blüte stand, Glücklich und gesegnet: Jetzt stürzte ich vom Gipfel ab, Beraubt der Herrlichkeit.
		Fortune rota volvitur; descendo minoratus;	Fortunas Rad, es dreht sich um: Ich sinke, werde weniger,

alter in altum tollitur; Den anderen trägt es hinauf:
 nimis exaltatus Gar zu hoch erhoben
 rex sedet in vertice – Sitzt der König auf dem Grat:
 caveat ruinam! Er hüte sich vor dem Falle!
 nam sub axe legimus Denn unter dem Rade lesen wir:
 Hecubam reginam. Königin Hecuba.

I. PRIMO VERE I. IM FRÜHLING

VERIS LETA FACIES FRÜHLINGS HEITERES (Kleiner Chor) GESICHT

Veris leta facies Frühlings heiteres Gesicht
 mundo propinatur, Schenkt der Welt sich wieder.
 hiemalis acies Winters Strenge muss, besiegt,
 victa iam fugatur, Nun vom Felde weichen.
 in vestitu vario Flora tritt im bunten Kleid
 Flora principatur, Ihre Herrschaft an,
 nemorum dulcisono Mit süßtönendem Gesang
 que cantu celebratur. Feiern sie die Wälder.

Flore fusus gremio In Floras Schoße hingestreckt
 Phoebus novo more Lacht Phoebus nun aufs neue,
 risum dat, hoc vario Von diesem
 iam stipata flore Mannigfachen Blühen umringt,
 Zephyrus nectareo Atmet Zephyrus
 spirans in odore. In nektarreinem Dufte.
 Certatim pro bravo Lasst uns um die Wette laufen
 curramus in amore. Nach dem Preis der Liebe!

Cytharizat cantico Mit ihrem Liede präludiert
 dulcis Philomena, Die süße Philomele.
 flore rident vario Voll bunter Blumen lachen nun
 prata iam serena, Heiter schon die Wiesen.
 salit cetus avium Vogelschwärme ziehen durch
 silve per amena, Des Waldes Lieblichkeiten.
 chorus promit virginum Reigentanz der Mädchen bringt
 iam gaudia millena. Freuden tausendfältig.

OMNIA SOL TEMPERAT ALLES MACHT DIE (Bariton-Solo) SONNE MILD

Omnia Sol temperat Alles macht die Sonne mild,
 purus et subtilis, Sie, die reine, zarte.
 nova mundo reserat Neues schließt das Angesicht
 faciem Aprilis, Des April der Welt auf.
 ad Amorem properat Wiederum zu Amor hin
 animus herilis Drängt die Brust des Mannes.
 et iocundis imperat Über alles Liebliche
 deus puerilis. Herrscht der Gott, der Knabe.

Rerum tanta novitas Solche All-Erneuerung
 in solemnitate In dem feierlichen Frühling
 et veris auctoritas Und des Frühlings Machtgebot
 iubet nos gaudere; Will, dass wir uns freuen.
 vias prebet solitas, Altvertraute Wege weist er:
 et in tuo vere Auch in deinem Frühling
 fides est et probitas Fordert Treu und rechter Sinn:
 tuum retinere. Halt ihn fest, der dein ist!

Ama me fideliter, Liebe mich mit treuem Sinn!
 fidem meam nota Sieh auf meine Treue,
 de corde totaliter Die von ganzem Herzen kommt
 et ex mente tota. Und von ganzem Sinne.
 sum presentialiter Gegenwärtig bin ich dir
 absens in remota. Auch in weiter Ferne.
 quisquis amat taliter, Wer auf solche Weise liebt,
 volvitur in rota. Ist aufs Rad geflochten.

ECCE GRATUM (Chor) SIEH! DER HOLDE

Ecce gratum Sieh! der holde
 et optatum Und ersehnte
 ver reducit gaudia, Frühling bringt zurück die Freuden!
 purpuratum Purpurrot
 floret pratium, Blüht die Wiese,
 Sol serenat omnia, Alles macht die Sonne heiter:
 iam iam cedant tristia! Weiche nun die Traurigkeit!
 estas redit, Sommer kehrt
 nunc recedit Zurück, des Winters
 hyemis sevitia. Strenge muss nun fliehen.

Iam liquescit Nun schmilzt hin
 et decrescit Und schwindet Hagel,
 grando, nix et cetera, Schnee und alles andere.
 bruma fugit, Der Winter flieht,
 et iam sugit, Und schon saugt
 ver estatis ubera; Der Frühling an des Sommers Brüsten.
 illi mens est misera, Das muss ein Armseliger sein,
 qui nec vivit, Der nicht lebt

nec lascivit Und nicht liebt
 sub Estatis dextera. Unter des Sommers Herrschaft.

Gloriantur Es prangen
 et letantur Und schwelgen
 in melle dulcedinis In Honigsüße,
 qui conantur, Die's wagen
 ut utantur Und greifen
 premio Cupidinis; Nach Cupidos Lohn.
 simus jussu Cypridis Auf Cypris' Geheiß
 gloriantes Wollen prangend
 et letantes Und schwelgend
 pares esse Paridis. Dem Paris wir es gleich tun!



Liebende aus dem
 Codex Buranus

UF DEM ANGER TANZ (Orchester) **AUF DEM ANGER TANZ**

FLORET SILVA (Chor) ES GRÜNT DER WALD

Floret silva nobilis floribus et foliis. ubi est antiquus meus amicus? hinc equitavit, eia, quis me amabit?
 Es grünt der Wald, der edle, Mit Blüten und mit Blättern. Wo ist mein Vertrauter, Mein Geselle? – Er ist hinweggeritten! Eia! wer wird mich lieben?

Floret silva undique, nach mine gesellen ist mir wê.
 Es grünnet der Wald allenthalben. Nach meinem Gesellen ist mir weh.

Gruonet der walt allenthalben, wa ist min geselle alse lange? der ist geriten hinnen, owî, wer sol mich minnen?
 Es grünt der Wald allenthalben. Wo bleibt mein Geselle so lange? – Er ist hinweggeritten! Oh weh! wer wird mich lieben?

CHRAMER, GIP DIE VARWE MIR (Soli Chor) KRAMER GIBT DIE FARBE MIR

Chramer, gip die varwe mir, diu min wengel roete, da mit ich die jungen man an ir dank der minnen-liebe noete. Seht mich an, jungen man! lat mich iu gevallen!
 Kramer! Gib die Farbe mir, Meine Wangen rot zu malen, Dass ich so die jungen Männer, Ob sie wollen oder nicht, zur Liebe zwingen. Seht mich an, Junge Männer! Lasst mich euch gefallen!

Minnet, tugentliche man, minnecliche frouwen! minne tuot iu hoch gemuot unde lat iuch in hohen eren schouwen.
 Liebet, rechte Männer, Liebenswerte Frauen! Liebe macht euch hochgemut Und lässt euch in hohen Ehren prangen.

Seht mich an, jungen man! lat mich iu gevallen!
 Seht mich an, Junge Männer! Lasst mich euch gefallen!

Wol dir werlt, das du bist also freudenriche! ich will dir sin undertan durch din liebe immer sicherliche.
 Heil dir, Welt, dass du bist An Freuden also reich! Ich will dir sein untertan Deiner Güte wegen immer sicherlich!

Seht mich an, jungen man! lat mich iu gevallen!
 Seht mich an, Junge Männer! Lasst mich euch gefallen!

REIE (Orchester) REIGEN

SWAZ HIE GAT UMBE (Chor) WAS HIER IM REIGEN GEHT
 Swaz hie gat umbe, daz sint allez megede, die wellent ân man allen disen sumer gan.
 Was hier im Reigen geht, Sind alles Mägdlein, Die wollen nicht ohne Mann Diesen ganzen Sommer gehn.

II. IN TABERNA II. IN DER SCHENKE

CHUME, CHUM, GESELLE MIN KOMME, KOMM, GESELLE MEIN!

Chume, chum, geselle min, ih enbite harte din, ih enbite harte din, chume, chum, geselle min.
 Komme, komm, Geselle mein! Ich erwarte dich so sehr. Ich erwarte dich so sehr. Komme, komm, Geselle mein!

Suzer rosenvarwer munt. chum un mache mich gesunt, chum un mache mich gesunt, suzer rosenvarwer munt.
 Süßer, rosenfarbener Mund! Komm und mache mich gesund! Komm und mache mich gesund, Süßer rosenfarbener Mund!

SWAZ HIE GAT UMBE (Chor) WAS HIER IM REIGEN GEHT

Swaz hie gat umbe, daz sint allez megede, die wellent ân man allen disen sumer gan.
 Was hier im Reigen geht, Sind alles Mägdlein, Die wollen nicht ohne Mann Diesen ganzen Sommer gehn.

WERE DIU WERLT ALLE MIN (Chor) WÄRE AUCH DIE WELT GANZ MEIN

Were diu werlt alle min von deme mere unze an den Rin, des wolt ih mih darben, daz diu chünegin von Engellant lege an minen armen.
 Wäre auch die Welt ganz mein Von dem Meer bis an den Rhein, Gern ließe ich sie fahren, Wenn die Königin von Engelland Läge in meinen Armen.

ESTUANS INTERIUS (Bariton-Solo) GLÜHEND IN MIR

Estuans interius ira vehementi in amaritudine loquor mee menti: factus de materia, cinis elementi, similis sum folio, de quo ludunt venti.
 Glühend in mir Vor heftigem Ingrimme Sprech ich voll Bitterkeit Zu meinem Herzen: Geschaffen aus Staub, Asche der Erde, Bin ich dem Blatt gleich, Mit dem die Winde spielen.

Cum sit enim proprium viro sapienti supra petram ponere sedem fundamenti, stultus ego comparor fluvio labenti, sub eodem tramite nunquam permanenti.
 Wenn es die Art ist Des weisen Mannes, Auf Fels zu gründen Sein Fundament: Gleiche ich Tor Dem Fluss, der dahinströmt, Niemals im selben Lauf sich hält.

Feror ego veluti sine nauta navis, ut per vias aeris vaga fertur avis; non me tenent vincula, non me tenet clavis, quero mihi similes et adiungor pravis.
 Ich treibe dahin Wie ein Boot ohne Mann, Wie auf luftigen Wegen Der Vogel schweift. Mich binden nicht Fesseln, Mich hält kein Schloss, Ich such meinesgleichen, Schlag mich zu den Lumpen.

Mihi cordis gravitas Ein schwerer Ernst
 res videtur gravis; Dünkt mich zu schwer,
 iocus est amabilis Scherz ist lieblich
 dulciorque favis; Und süßer als Waben.
 quicquid Venus imperat, Was Venus gebietet,
 labor est suavis, Ist wonnige Müh,
 que nunquam in cordibus Niemals wohnt sie
 habitat ignavis. In feigen Seelen.

Via lata gradior Die breite Straße fahr ich
 more iuventutis, Nach der Art der Jugend,
 inplicor et vitiis Geselle mich zum Laster,
 immemor virtutis, Frage nichts nach Tugend.
 voluptatis avidus Nach Sinnenlust dürstend
 magis quam salutis, Mehr als nach dem Heil,
 mortuus in anima Will ich, an der Seele tot,
 curam gero cutis. Gütlich tun dem Leib!

**OLIM LACUS COLUERAM EINST SCHWAMM ICH AUF
 (Tenor-Solo und DEN SEEN UMHER
 Männerchor)**

Cignus ustus cantat: Der gebratene Schwan singt:
 Olim lacus Einst schwamm ich auf den
 colueram, Seen umher,
 olim pulcher extiteram, Einst lebte ich und war schön,
 dum cignus ego fueram. Als ich ein Schwan noch war.

Miser, miser! Armer, armer!
 modo niger Nun so schwarz
 et ustus fortiter! Und so arg verbrannt!

Girat, regirat Es dreht und wendet mich
 garcifer; der Koch.
 me roigus urit fortiter: Das Feuer brennt mich sehr.
 propinat me nunc Nun setzt mich vor der
 dapifer, Speisemeister.

Miser, miser! Armer, armer!
 modo niger Nun so schwarz
 et ustus fortiter! Und so arg verbrannt!

Nunc in scutella iaceo, Jetzt liege ich auf der Schüssel
 et volitare nequeo, Und kann nicht mehr fliegen,
 dentes frendentes video: Sehe bleckende Zähne um mich her!
 Miser, miser! Armer, armer!
 modo niger Nun so schwarz
 et ustus fortiter! Und so arg verbrannt!

**EGO SUM ABBAS ICH BIN DER ABT
 (Bariton-Solo und
 Männerchor)**

Ego sum abbas Cucaniensis Ich bin der Abt von Cucanien,
 et consilium meum est Und – meinen Konvent halte
 cum bibulis, ich mit den Saufrühdern,
 et in secta Decii voluntas Und – meine Wohlgeniegtigkeit ge-
 mea'st, hört dem Orden der Würfelspieler,
 et qui mane me Und – macht einer mir morgens
 quesierit in taberna, seine Aufwartung in der Schenke,
 post vesperam nudus geht er nach der Vesper fort und
 egredietur, ist ausgezogen,
 et sic denudatus Und – also ausgezogen, wird er
 veste clamabit: ein Geschrei erheben:

Wafna, wafna! Wafna! Wafna!
 quid fecisti Was hast du getan, Pech,
 sors turpissima? schändlichstes?
 Nostre vite gaudia Unsres Lebens Freuden hast du
 abstulisti omnia! Fortgenommen alle!

**IN TABERNA QUANDO WENN WIR SITZEN IN DER
 SUMUS SCHENKE
 (Männerchor)**

In taberna quando sumus, Wenn wir sitzen in der Schenke,
 non curamus quid sit Fragen wir nichts nach dem
 humus, Grabe,
 sed ad ludum properamus, Sondern machen uns ans Spiel,
 cui semper insudamus. Über dem wir immer schwitzen.
 Quid agatur in taberna, Was sich in der Schenke tut,
 ubi nummus est pincerna, Wenn der Batzen Wein
 hoc est opus ut queratur, herbeischafft,
 si quid loquar, audiatur. Das verlohnt sich, zu vernehmen:
 Quidam ludunt, quidam Höret, was ich sage!
 bibunt, Manche spielen, manche
 quidam indiscrete trinken,
 vivunt. Manche leben liederlich,
 Sed in ludo qui morantur, Aber die beim Spiel verweilen:
 ex his quidam denudantur, Da wird mancher ausgezogen,
 quidam ibi vestiuntur, Mancher kommt zu einem
 quidam saccis induuntur. Rocke,
 Ibi nullus timet mortem, Manche wickeln sich in Säcke,
 sed pro Bacho mittunt Keiner fürchtet dort den Tod,
 sortem: Nein, um Bacchus würfelt man.

Primo pro nummata vini; Erstens: wer die Zeche zahlt:
 ex hac bibunt libertini, Davon trinkt das lockre Volk,
 semel bibunt pro captivis, Einmal auf die Eingelochten,
 post hec bibunt ter pro vivis, Dreimal dann auf die, die leben,
 quater pro Christianis cunctis, Viermal auf die Christenheit,
 quinquies pro fidelibus Fünfmal, die im Herrn
 defunctis, verstarben,
 sexies pro sororibus Sechsmal auf die leichten
 vanis, Schwestern,
 septies pro militibus Siebenmal auf die
 silvanis. Heckenreiter.

Octies pro fratribus perversis, Achtmal die verirrtten Brüder,
 nonies pro monachis Neunmal die versprengten
 dispersis, Mönche,
 decies pro navigantibus, Zehnmal, die die See befahren,
 undecies pro discor- Elfmal, die in Zwietracht
 dantibus, liegen,
 duodecies pro penitentibus, Zwölfmal, die in Buße leben,
 tredecies pro iter Dreizehnmal, die unterwegs
 agentibus. sind;
 Tam pro papa quam Auf den Papst wie auf den
 pro rege König
 bibunt omnes sine lege. Trinken alle schrankenlos:
 Bibit hera, bibit herus, Trinkt die Herrin, trinkt der Herr,
 bibit miles, bibit Trinkt der Ritter, trinkt der
 clerus, Pfaffe,
 bibit ille, bibit illa, Trinkt dieser, trinkt jene,
 bibit servus cum Trinkt der Knecht und trinkt
 ancilla, die Magd;
 bibit velox, bibit Trinkt der Schnelle, trinkt der
 piger, Faule,

bibit albus, bibit niger,	Trinkt der Blonde, trinkt der Schwarze,	bibit iste, bibit ille,	Trinket diese, trinket jener,
bibit constans, bibit vagus,	Trinkt, wer sesshaft, trinkt, wer fahrend,	bibunt centum, bibunt mille.	Trinken hundert, trinken tausend.
bibit rudis, bibit magus.	Trinkt der Tölpel, trinkt der Weise.	Parum sexcente nummate durant, cum immoderate bibunt omnes sine meta.	Sechshundert Zechinen reichen Lange nicht, wenn maßlos alle Trinken ohne Rand und Band. -
Bibit pauper et egrotus, bibit exul et ignotus,	Trinkt der Arme und der Kranke, Der Verbannte, Unbekannte,	Quamvis bibant mente leta, sic nos rodunt omnes gentes	Trinken sie auch frohgemut, Schmähen uns doch alle Völker,
bibit puer, bibit canus,	Trinkt das Kind und trinkt der Kahle,	et sic erimus egentes.	Und wir werden arm davon.
bibit presul et decanus, bibit soror, bibit frater,	Trinken Bischof und Dekan; Trinkt die Schwester, trinkt der Bruder,	Qui nos rodunt	Mögen, die uns schmäh'n, verkommen,
bibit anus, bibit mater,	Trinkt die Ahne, trinkt die Mutter,	confundantur et cum iustis non scribantur.	Nicht im Buche der Gerechten Aufgeschrieben sein!



Malerei aus dem
Codex Buranus

III. COUR D'AMOUR III. DER LIEBESHOF

AMOR VOLAT UNDIQUE (Sopran-Solo und Kinderchor)

Amor volat undique, captus est libidine. Iuvenes, iuencule coniunguntur merito.

AMOR FLIEGT ALLÜBERALL

Amor fliegt allüberall, Ist ergriffen von Verlangen. Jünglinge und Jüngferlein Finden sich, und das ist recht!

Siqua sine socio, caret omni gaudio, tenet noctis infima sub intimo cordis in custodia: fit res amarissima.

Wenn eine keinen Liebsten hat, So ist sie aller Freuden leer, Muss verschließen tiefste Nacht Drinnen in ihres Herzens Haft. Das ist ein bitter Ding.

DIES, NOX ET OMNIA (Bariton-Solo)

Dies, nox et omnia michi sunt contraria, virginum colloquia me fay planszer, oy suvenz suspirer, plu me fay temer.

TAG, NACHT UND ALLES

Tag, Nacht und alles Ist mir zuwider. Plaudern der Mädchen Macht mich weinen Und vielmals seufzen Und fürchten noch mehr.

O sodales, ludite, vos qui scitis dicite, michi mesto parcite, grand ey dolor, attamen consulite per voster honor.

Freunde! Ihr scherzt! Ihr sprecht, wie ihr's wisst! Schont mich Betrübten! Groß ist mein Schmerz. Ratet mir doch, bei eurer Ehr'!

Tua pulchra facies, me fey planszer milies, pectus habens glacies. a remender, statim vivus fierem per un baser.

Dein schönes Antlitz Macht mich weinen viel tausend Mal Dein Herz ist von Eis. - Mach's wieder gut! Ich würde lebendig sogleich Durch einen Kuss.

STETIT PUELLA (Sopran-Solo)

Stetit puella rufa tunica; si quis eam tetigit, tunica crepuit. Eia.

STAND DA EIN MÄGDLEIN (Sopran-Solo)
Stand da ein Mägdlein Im roten Hemd. Wenn man dran rührte, Knisterte das Hemd. Eia!

Stetit puella, tamquam rosula; facie splenduit os eius floruit. Eia.

Stand da ein Mägdlein Gleich einem Röslein. Es strahlte ihr Antlitz Blühte ihr Mund. Eia!

CIRCA MEA PECTORA IN MEINEM HERZEN
(Bariton-Solo und Chor)

Circa mea pectora In meinem Herzen
multa sunt suspiria Sind viele Seufzer,
de tua pulchritudine, Weil du so schön bist:
que me ledunt misere. Davon bin ich ganz wund.

Manda liet, Freudenlied,
manda liet, Freudenlied,
min geselle Mein Geselle
chumet niet. kommet nicht.

Tui lucent oculi Deine Augen leuchten
sicut solis radii, Wie Sonnenstrahlen,
sicut splendor fulguris Wie der Glanz des Blitzes
lucem donat tenebris. Die Nacht erhellt.

Manda liet, Freudenlied,
manda liet, Freudenlied,
min geselle Mein Geselle
chumet niet. kommet nicht.

Vellet deus, vellent dii, Gebe Gott, geben's die Götter,
quod mente proposui. Was ich mir hab vorgesetzt:
ut eius virginea Dass ich ihrer Jungfernschaft
reserassem vincula. Fesseln noch entriegle.

Manda liet, Freudenlied,
manda liet, Freudenlied,
min geselle Mein Geselle
chumet niet. kommet nicht.

SI PUER CUM PUELLULA WENN KNABE UND
(Tenor und Bass – 6 Soli) **MÄGDELEIN**

Si puer cum puellula Wenn Knabe und Mägdelein
moraretur in cellula, Verweilen im Kämmerlein:
felix coniunctio. Seliges Beisammensein!
Amore suscrescente, Wächst die Liebe sacht heran
pariter e medio Und ist zwischen beiden alle
Schaam
avulso procul tedio, Gleicherweise abgetan,
fit ludus ineffabilis Beginnt ein unaussprechlich
Spiel
membris, lacertis, labiis. Mit Gliedern, Armen, Lippen.

VENI, VENI, VENIAS KOMM, KOMM, KOMME!
(Doppelchor)

Veni, veni, venias, Komm, komm, komme!
ne me mori facias, Lass mich nicht sterben!
hyrca, hyrce, nazaza, Hyrca, hyrce, nazaza,
trillirivos... trillirivos!

Pulchra tibi facies, Schön ist dein Angesicht,
oculorum acies, Deiner Augen Schimmer,
capillorum series, Deiner Haare Flechten!
o quam clara species! O wie herrlich die Gestalt!

Rosa rubicundior, Röter als Rosen
lilio candidior, Weißer als Lilien!
omnibus formosior, Du Allerschönste,
semper in te glorior! Stets bist du mein Ruhm!

IN TRUTINA (Sopran-Solo) AUF DES HERZENS

In trutina mentis dubia Auf des Herzens
unentschiedener
fluctuant contraria Waage schwanken
widerstreitend
lascivus amor et pudicitia. Scham und liebendes
Verlangen.
Sed eligo quod video, Doch ich wähle, was ich sehe,
collum iugo prebeo; Biete meinen Hals dem Joch,
ad iugum tamen suave Trete unters Joch, das doch so
süß.
transeo.

TEMPUS EST IOCUNDUM LIEBLICH IST DIE ZEIT
(Sopran- und Bariton-Solo
und Knabenchor)

Tempus est iocundum, Lieblich ist die Zeit,
o virgines, O Mädchen!
modo con gaudete Freut euch jetzt mit uns,
vos iuvenes. Ihr Burschen!

Oh – oh, Oh! Oh!
totus floreo, Wie ich blühe,
iam amore virginali Schon von einer neuen Liebe
totus ardeo, Ganz erglühe!
novus, novus amor Junge, junge Liebe ist es,
est, quo pereo. Daran ich vergeh!

Mea me confortat Mutig macht mich
promissio, Mein Versprechen,
mea me deportat Nieder drückt mich
negatio. Mein Verweigern.

Oh – oh, Oh! Oh!
totus floreo, Wie ich blühe,
iam amore virginali Schon von einer neuen Liebe
totus ardeo, Ganz erglühe!
novus, novus amor Junge, junge Liebe ist es,
est, quo pereo. Daran ich vergeh!

Tempore brumali Zur Winterszeit
vir patiens, Ist trüg der Mann.
anime vernali Im Hauch des Frühlings
lasciviens. Munter.

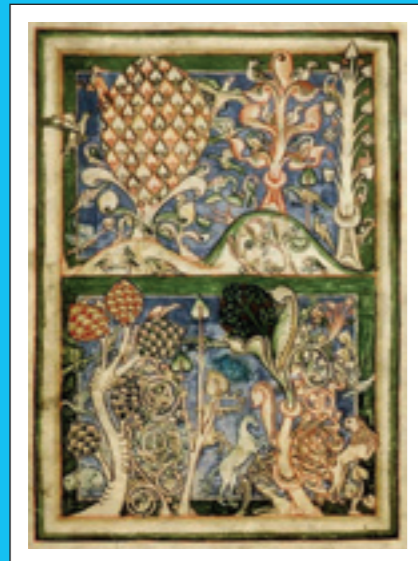
Oh – oh, Oh! Oh!
totus floreo, Wie ich blühe,
iam amore virginali Schon von einer neuen Liebe
totus ardeo, Ganz erglühe!
novus, novus amor Junge, junge Liebe ist es,
est, quo pereo. Daran ich vergeh!

Mea mecum ludit Es lockt und zieht mich hin:
virginitas, Ich bin ein Mädchen.
mea me detrudit Es schreckt und ängstigt mich,
simplicitas. Bin, ach so blöde!

Oh – oh, Oh! Oh!
totus floreo, Wie ich blühe,
iam amore virginali Schon von einer neuen Liebe
totus ardeo, Ganz erglühe!
novus, novus amor Junge, junge Liebe ist es,
est, quo pereo. Daran ich vergeh!

Veni, domicella, Komm, Geliebte!
 cum gaudio, Bring Freude!
 veni, veni, pulchra, Komm, komm, du Schöne!
 iam pereo. Schon muss ich vergehn!

Oh – oh, Oh! Oh!
 totus floreo, Wie ich blühe,
 iam amore virginali Schon von einer neuen Liebe
 totus ardeo, Ganz erglühe!
 novus, novus amor Junge, junge Liebe ist es,
 est, quo pereo. Daran ich vergeh!



Malerei aus dem
 Codex Buranus

DULCISSIME DU SÜSSESTER!

(Sopran-Solo)

Dulcissime, Du Süßester!
 totam tibi subdo me! Ganz dir ergeb ich mich!

BLANZIFLOR ET HELENA BLANZIFLOR UND HELENA

AVE FORMOSISSIMA HEIL DIR, SCHÖNSTE
(Chor)

Ave formosissima, Heil dir, schönste,
 gemma pretiosa, Köstliche Perle!
 ave decus virginum, Heil dir, Zierde der Frauen!
 virgo gloriosa, Jungfrau, hochgelobt!
 ave mundi luminar Heil dir, Leuchte der Welt!
 ave mundi rosa, Heil dir, Rose der Welt!
 Blanziflor et Helena, Blanziflor und Helena!
 Venus generosa! Noble Venus!

O FORTUNA O FORTUNA!

(Chor)

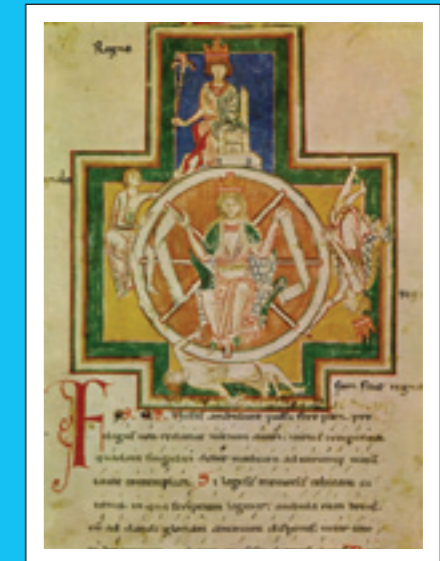
O Fortuna, O Fortuna!
 velut luna Wie der Mond
 statu variabilis, So veränderlich,
 semper crescis Wächst du immer
 aut decrescis; Oder schwindest! –
 vita detestabilis Schmählich Leben!
 nunc obdurat Erst misshandelt,
 et tunc curat Dann verwöhnt es
 ludo mentis aciem, Spielerisch den wachen Sinn.
 egestatem, Dürftigkeit,
 potestatem Großmächtigkeit,
 dissolvit ut glaciem. Sie zergehn vor ihm wie Eis.

Sors immanis Schicksal,
 et inanis, Ungeschlacht und eitel!
 rota tu volubilis, Rad, du rollendes!
 status malus, Schlimm dein Wesen,
 vana salus Dein Glück nichtig,
 semper dissolubilis, Immer im Zergehn!
 obumbrata Überschattet
 et velata Und verschleiert
 michi quoque niteris; Kommst du nun auch über
 mich.
 nunc per ludum Um des Spieles
 dorsum nudum Deiner Bosheit
 tero tui sceleris. Trag ich jetzt den Buckel bloß.

Sors salutis Los des Heiles
 et virtutis Und der Tugend
 michi nunc contraria, Sind jetzt gegen mich.

est affectus Willenskraft
 et defectus Und Schwachheit liegen
 semper in angaria. Immer in der Fron.
 Hac in hora Drum zur Stunde
 sine mora Ohne Säumen! –
 corde pulsum tangite; Rührt die Saiten! –
 quod per sortem Wie den Wackeren
 sternit fortem, Das Schicksal
 mecum omnes plangite! Hinstreckt: alle klagt mit mir!

Fortuna mit dem Rad, Malerei
 aus dem Codex Buranus, 13. Jh.





René Gulikers, Dirigent

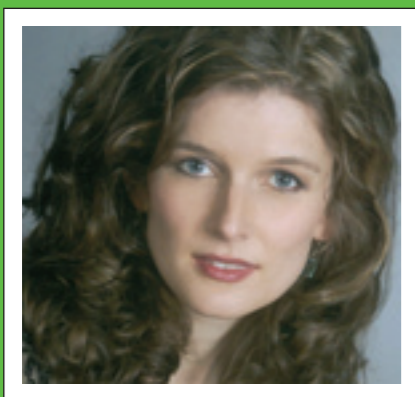
Der Niederländer René Gulikers studierte Dirigieren am Conservatorium Maastricht. Er besuchte verschiedene Dirigier-Kurse z. B. 1985

bei Ferdinand Leitner in Salzburg, wo Gulikers den ersten Preis für junge Dirigenten gewann. 1992 bekam er einen der Telecom-Preise in Besançon. Viele Einladungen folgten: Beim internationalen Moscow Modern 1992 Festival dirigierte er die Moskauer Philharmoniker, ferner Orchester in Chile, Litauen, Südkorea und Japan.

Von 1988 bis 2004 war René Gulikers künstlerischer Leiter des niederländischen Ensemble '88 für zeitgenössische Musik. Von 1988

bis 1990 lehrte er am Conservatorium Maastricht Orchesterleitung. Von 1994 bis 2010 unterrichtete er an der Musikhochschule Münster. Im Oktober 2005 wurde er zum Professor an die Musikhochschule für Musik und Theater in Hamburg berufen.

Seit 2011 ist er kommissarischer Leiter von Chor und Orchester der Universität Hamburg und seit 2012 künstlerischer Leiter der Abteilung „Atelier Neue Musik“ an der Hochschule für Künste Bremen.



Svenja Liebrecht, Sopran

Die Koloratursopranistin Svenja Liebrecht studierte an der Musikhochschule Hamburg Oper sowie

Lied und Oratorium bei Prof. Ingrid Kremling und Prof. Geert Smits. Beide Abschlüsse bestand sie mit Auszeichnung.

Neben ihrem Studium wurde Svenja Liebrecht bereits an verschiedenen Opernhäusern engagiert, darunter an der Hamburgischen Staatsoper, der Hamburger Kammeroper sowie am Opernhaus Kiel. Sie ist Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe, darunter 1. Preis beim Mozart Wettbewerb der

Absalom Stiftung Hamburg und 1. Preis beim Elise-Meyer-Wettbewerb.

Svenja Liebrecht ist Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes, des Lyceum Clubs Hamburg sowie der Yehudi Menuhin Stiftung. 2010 erschien ihre erste CD „Pace non trovo“. 2011 wurde ihre Diplomarbeit „Maria Callas – Ein Sängerportrait“ beim Verlag Dr. Müller veröffentlicht.



Dantes Diwiak, Tenor

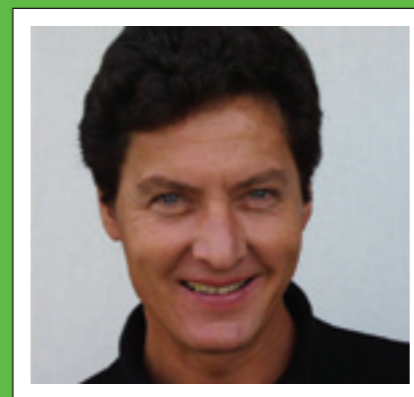
Dantes Diwiak studierte Schulmusik und Germanistik an der Hochschule des Saarlandes mit Hauptfach

Klavier, wechselte aber noch während der Ausbildung zum Gesangsstudium 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 Opern- und auf Konzertbühnen. So hatte er Engagements an den Opern der Hansestadt Bremen und Oldenburgs. Auch im außereuro-

päischen Ausland kann er zahlreiche Erfolge vorweisen, vor allem als Evangelist in den Bach'schen Passionen und Oratorien.

Sein musikalischer Lebensweg brachte ihn mit namhaften Dirigenten wie Klaus Arp, Matthias Bamert, Frieder Bernius, Philippe Herrweghe und Hans-Christoph Rademann zusammen.

Dantes Diwiak ist festes Mitglied des NDR-Chores.



Christfried Biebrach, Bariton

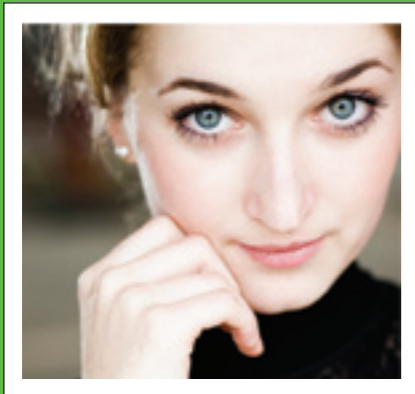
Christfried Biebrach studierte an der Hamburger Musikhochschule

bei Prof. Gisela Litz. Er gehörte der Liedklasse von Aribert Reimann an und schloß das Gesangsstudium mit dem Konzertexamen und dem Operndiplom ab.

Christfried Biebrach war Gast bei verschiedenen Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Musik-Festival, dem Musikfest Bremen, den Nürnberger Orgelwochen, dem Musikfest Hamburg, den Nymphenburger Schloßfestspielen München, der Thüringer Bachwoche, internatio-

nen Festivals in Madrid und Barcelona. Konzertreisen führten ihn u.a. nach Israel, Frankreich, Spanien, Luxemburg, Belgien, Tschechien, Polen, Dänemark und Norwegen. Sein Repertoire reicht von der Renaissance-Musik bis zur Musik der Gegenwart. Bei etlichen Uraufführungen wirkte der Bariton mit und war Gast bei diversen Ensembles der „Alten Musik“ (Musica Antiqua Köln, Hamburger Ratsmusik, Gambenconsort Hille Perl).

MITWIRKENDE



Katerina Moskaleva, Klavier

gebürtige Russin, ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe, u. a.

„Jugend musiziert“, „Steinway-Klavierspiel Wettbewerb“ und „Verfemte Musik“.

Sie konzertierte bereits in Russland, Schweiz, Österreich, Tschechien, Italien, Spanien und Israel. Ehemalige Stipendiatin der OSKAR UND VERA RITTER STIFTUNG wird derzeit von der Yehudi-Menuhin-Live-Music-Now-Stiftung gefördert. Als Anregung und Unterstützung nahm sie an

Meisterkursen von Edith Kraus, Robert Leonardy und Konrad Elser teil. Teilnahme an verschiedenen Festivals, u.a. an dem „Usedomer Musikfestival“ oder der „Französischen Klangnacht“ in Hamburg, ergänzen ihre bisherige Laufbahn.

Zurzeit studiert Katerina in der Klavierklasse von Prof. Oliver Kern an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Hamburger Alsterspatzen (Kinderchor an der Hamburgischen Staatsoper)

Der Chor wurde 1975 von Jürgen Luhn an der Hamburgischen Staatsoper gegründet, wo das Ensemble auch heute noch viele Rollen übernimmt, z. B. in Turandot, Macbeth, Rosenkavalier. Das große Repertoire der Alsterspatzen besteht aus klassischer und volkstümlicher Chormusik aller Stilrichtungen.

Neben kleineren Konzertreisen in Deutschland ist der Chor in der ganzen Welt unterwegs, so in den USA, in Japan und Südamerika. Die Alsterspatzen sind Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe und häufiger Gast bei diversen Fernsehformaten. Darüber hinaus gestalten sie Auftritte mit bekannten Künstlern wie Udo Lindenberg, André Rieu, Roger Whittaker u.v.m.



ORCHESTER DER UNIVERSITÄT HAMBURG

FLÖTE

Stefanie Dehmel
Gabriela Hesemann
Lisa Leyoldt
Misao Taguchi

OBOE

Clémence Daloz
Dagmar Müller
Judith Schacht

KLARINETTE

Amelie Gundlach
Sue Ryall
Sarah Weiler

FAGOTT

Christin Manske
Lothar Palmer a.G.
Brisa Sallum a.G.

HORN

Nick Bishop
Gabriel Broocks
Uwe Heine
Till Mettig

TROMPETE

Klaas Albrecht
Andrea Clausen
Lennart Mou

Philipp Rinke
Volker Wallrabenstein

POSAUNE

Cian Finnerty
Holger Nieland
Thomas Reichenbacher

TUBA

Stefan Kaudinya a.G.

HARFE

Caroline Woelke

KLAVIER

Daria Mitina
Katerina Moskaleva

CELESTA

Alexander Schöppl

SCHLAGWERK UND PAUKEN

Jeff Alpert a.G.
Rüdiger Funk a.G.
Nils Grammerstorf a.G.
Dirk Iwen a.G.
Siegfried Schreiber a.G.
Philipp Urban a.G.

VIOLINE I

Timm Albes
Anna-Lena Bester
Damienne Cellier
Katharina Hermann
Cornelia Kronenwerth
Matthias Lampe
Yuka Mahn

Marlene Möller

Carolin Rist

Inga Schuchmann

Maximilian Steinhoff

Johanna Thiess

VIOLINE II

Andrea Ehrenfeld
Ulrike Eismann
Angelika Friedrich
Eunyoung Ra
Florian Henn
Gesa Ihmels

Maike Kremp

Annika Marklein

Luise Middelhaue

Johannes Rauwald

Hanna Röß

Julia Rumpf

Clemens Runge

BRATSCH

Katharina Balmes
Johanna Boss
Ariane Frenzel
Fanny Jahnke
Kenji Shimizu
Andreas Tomczak

VIOLONCELLO

Simon Broekmans
Andreas Dieg
Theresa Elsner
Julian Hagemeister
Natalie Halliday
Daniela Hölker
Theresa Möller
Swantje Preuschmann
Malte Scheuer
Steffen Sondermann
Johannes Turkat

KONTRABASS

René Dase a. G.
Till Fuder
Ben Sahlmüller
Jörg Sattelmacher

CHOR DER UNIVERSITÄT HAMBURG



SOPRAN

Brita Ambrosi	Katharina Greis	Margaret Metzler	Julia Schleifenbaum
Christine Bischoff	Claudia Hillebrecht	Clara Milde	Marieke Schulz
Julia Breckwoldt-Huber	Svenja Hüser	Christiane Moriconi	Kathi Tiedemann
Henrike Bütje	Elvira Katerla	Sünje Prühlen	Birgit Troge
Petra Dase	Geesche Kieckbusch	Svenja Rosbänder	Nora von Laer
Christina Dick	Karolina Kniest	Jana Salomon	Enja Weyhe
Clara Doose-Grünefeld	Jutta Kühn	Katharina Salzmann	Ming-Chu Yu
Christina Fischer	Rahel N. Meisel	Martina Schacht	

ALT

Sibylle Adersberger
 Nina Ardabili
 Martina Arndt
 Viviane Bolin
 Clara Bucher
 Katharina Bünger
 Frauke Dünnhaupt
 Carolin Eller
 Elisa Elwert
 Kirstin Hammann
 Hannelore Hannert
 Yvonne Henschel
 Magreth Holländer
 Olga Kamalova Student
 Cornelia Kampmann
 Monika Klaffs
 Imke Klattenhoff
 Marie Kühl
 Christine Maibom
 Inken Meents
 Barbara Merz
 Angelina Pego
 Barbara Reimer
 Angelika R. Rudolph
 Anneke Salinger
 Claudia Schomburg
 Cosima Theresa Stermann

Frederike Luise Sturm
 Sylvia Tasto
 Angelika Unger
 Alexandra Voitel
 Katrin Weibezahn
 Johanna Weinreich
 Johanna Wild
 Lisa Ziehm
 Friederike Zimmer

TENOR

Jakob Amr
 Marc Backes
 Lukas Dall'Omo
 Esteban Dorado Roldan
 Alexander Ebert
 Florian Fölsch
 Oliver Gries
 Claudius Hardt
 Ulrich Huber
 Bernhard Kästner
 Tobias Köhler
 Marcus Lange
 Moritz Link
 Dimitri Popov

BASS

Kaspar-David Buss
 Bastian Cheng
 Michael Dohrmann
 Klaas Ehmen
 Reinhard Freese
 Reinhard Freitag
 Michael Gründler
 Moritz Hartmann
 Martin Johannsen
 Thade Klinzing
 Matthias Kort
 Andreas Langner
 Gottfried Lotzin
 Jan Broder Mahler
 Maximillian Merl
 Christian Morfonios
 Hannes Namgalies
 Jens Nommel
 Benedikt Raab
 Jörg Sattelmacher
 Johannes Scharrer
 Alexander Schöppl
 Chiaffredo Turina
 Jan Hendrik v. d. Smissen
 Peter van Steenacker
 Henning Vetter
 Fridolin Wegschneider
 Matthias Wehnert
 Hauke Ziehm



WINTER- UNIVERSITÄTSKONZERT

Sonntag, 27. Januar 2013

Laeiszhalle

Chor und Orchester der Universität sind die größten Ensembles der Akademischen Musikpflege, sie stehen unter der Leitung des Akademischen Musikdirektors. Die rund 200 Mitglieder sind Studierende aller Fachbereiche, Mitglieder regionaler Hochschulen sowie musikinteressierte BürgerInnen der Stadt Hamburg.

Chor und Orchester erarbeiten jedes Semester ein musikalisches Programm, das als traditionelles Universitäts-Konzert in der Laeiszhalle zur Aufführung gebracht wird. Auf dem Programm stehen neben bekannten Oratorien auch Raritäten der Musikkultur. Voraussetzung für die Mitwirkung in einem der beiden Ensembles sind musikalische Kenntnisse, die durch ein Vorspiel bzw. -singen nachgewiesen werden müssen. Neuaufnahmen erfolgen zu Beginn eines jeden Semesters.

Anmeldungen bis 01. Oktober 2012 unter
akamusik@uni-hamburg.de

Chor und Orchester der Universität

Universitäts-Musikdirektor i.V.: René Gulikers
Organisation: Nikola Mehlhorn, Sue Ryll
Telefon / Fax (040) 42838-5773
E-mail: akamusik@uni-hamburg.de

Proben

Chor der Universität: Dienstag 19.30 bis 22.00 Uhr
Musikwissenschaftliches Institut, Hörsaal

Orchester der Universität: Mittwoch 19.30 bis 22.00 Uhr
Auditorium maximum, Von-Melle-Park 4

www.akamusik.uni-hamburg.de

IMPRESSUM

Herausgeber

Universität Hamburg
Akademische Musikpflege
Neue Rabenstraße 13
20354 Hamburg

Redaktionsleitung

René Gulikers

Redaktion

Clara Doose-Grünefeld, Lisa Leyboldt,
Angelika Rudolph, Martina Schacht

Texte

Susanne Böhnstedt, Esther Dubke, Soo Jung Lee,
Inken Meents, Isabel Schubert

Die Texte entstanden im Rahmen des Seminars
„Schreiben über Musik“, Leitung Clemens Matuschek,
am Musikwissenschaftlichen Institut der
Universität Hamburg

Koordination und Endredaktion

Nikola Anne Mehlhorn

Gestaltung

Anne Lauerbach-Hübner, Grafik Design

Druck

Universitäts-Druckerei
Allendeplatz 1, 20146 Hamburg

Bildnachweis

hs-augsburg.de: Seiten 6, 26, 30, 31

Daniela-Maria Brandt / Quelle:

Orff-Zentrum München: Seite 14

Steffen Döhren Illustrationen, Bremerhaven: Seite 4

Jürgen Luhn: Seite 34 unten

UHH RRZ/MCC; Arvid Mentz: Vorlage Titel, Seite 35

Vladimir Myshkin: Seiten 32 oben; 35 unten

Kay Schulz: Seite 34 oben

Commons.wikimedia.org: Seiten 7, 9, 10, 11, 12, 21

EINE INITIATIVE DER UNIVERSITÄT HAMBURG

**MEHR
RAUM FÜR
WISSEN!**



INTERNATIONAL HOUSING

WOHNRAUM FÜR DIE WISSENSCHAFT

Werden Sie Gastgeber für internationale Wissenschaftler!
Alle Informationen finden Sie unter www.international-housing.de

Kontakt: Universität Hamburg Marketing GmbH | Karolin Sievers
Tel. 0 40 / 4 28 38 - 91 40 | info@international-housing.de



Universität Hamburg

DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG