



Samstag, 25. September 2010  
Sudhaus, Schloß Seefeld  
Sonntag, 26. September 2010  
„Großer Saal“ der Christuskirche  
München

# MÄRCHEN UND MYTHEN

Chormusik von  
Brahms, Distler, Fauré u. a.

Klaviermusik zu vier Händen von  
Dvořák und Debussy

Christa Edelhoff-Weyde und  
Bradford Robinson, Klavier

Ensemble Carmina Viva München  
Leitung: Barbara Hennicke



# Märchen und Mythen

Johannes Brahms (1833 – 1897)      Der bucklichte Fiedler

Vineta

Der Falke

Moritz Hauptmann (1792 – 1868)      Zigeunerlied

\*           \*           \*

Antonín Dvořák (1841 – 1904)      aus Legenden op. 59:

4. *Molto maestoso*

2. *Molto moderato*

3. *Allegro giusto*

\*           \*           \*

Edward Elgar (1857 – 1934)      Death on the Hills

Manuel de Falla (1876 – 1946)      Balada de Mallorca

Carlo Hemmerling (1903 – 1967)      Don Quichotte et Sancho Pança

\*           \*           \*

Claude Debussy (1862 – 1918)      Six Épigraphes antiques

1. *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*

2. *Pour un tombeau sans nom*

3. *Pour que la nuit soit propice*

4. *Pour la danseuse aux crotales*

5. *Pour l'égyptienne*

6. *Pour remercier la pluie au matin*

\*           \*           \*

Hugo Distler (1908 – 1942)      Die traurige Krönung

Die Tochter der Heide

Gabriel Fauré (1845 – 1924)      Les Djinns



## Die Komponisten und ihre Werke

JOHANNES BRAHMS stammte aus Hamburg. Nach einiger Zeit in Detmold siedelte er nach Wien über. Immer wieder übernahm er die Leitung von Chören, die er aber meist nach kurzer Zeit wieder abgab: Komposition und Klavierspiel boten ihm mit der Zeit einen ausreichenden Lebensunterhalt. Jedoch regte ihn diese Beschäftigung zur Komposition einer größeren Anzahl von Chorwerken aller Art an: Motetten, einfache Volks- oder Kirchenliedsätze oder anspruchsvollere weltliche Gesänge.

Im Jahr 1840 veröffentlichten August Kretzschmar und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio eine Sammlung von deutschen Volksliedern. Brahms bearbeitete eine Reihe dieser Lieder oder vertonte sie ganz neu. Letzteres geschah mit dem Lied *Der bucklichte Fiedler*. Während das Lied weitgehend in variierten Strophenform geschrieben ist, greift der Komponist im dritten Vers zu ganz anderem musikalischen Material: Der Tanz wird durch das Stimmen der Fiedel eingeleitet und steht im Gegensatz zum restlichen Lied im 3/8-Takt.

Vineta war eine reiche Handelsstadt an der Ostsee, die der Sage nach aufgrund des sündigen Lebenswandels der Bewohner in einer Sturmflut unterging. Vor der Katastrophe soll es Warnungen gegeben haben: Die Stadt erschien gespiegelt über dem Meer und einige Wochen später tauchte eine Meerfrau auf und rief:

„Vineta, Vineta, du rieke Stadt, Vineta sall untergahn, wieldeß se het vål Böses dahn.“

In ihrem Hochmut kümmerten sich die Bewohner nicht darum und gingen mit zugrunde.

Aus historischen Berichten weiß man tatsächlich von einer bedeutenden Stadt an der südlichen Ostseeküste, die über Handelsbeziehungen bis in den arabischen und chinesischen Raum verfügte. Diese wurde 1158 als Wineta und 1170 als bereits untergegangenes Vineta erwähnt. Grund für den Untergang war wahrscheinlich das Zusammenwirken eines dänischen Kriegszuges und einer Sturmflut. Sie wird verschiedenen Theorien zufolge an der Küste von Pommern bei Barth, Koserow oder Wollin gesucht.

Das Gedicht *Vineta* nimmt Bezug auf die Ruinen der Stadt, deren Glocken immer noch läuten – ähnliches erzählt man sich auch von dem 1362 südlich von Pellworm untergegangenen und zwischen 1921 und 1938 freigespülten Rungholt. Wie Vineta galt es lange nur als Sage. Der Glockenschlag, der zu Beginn im Baß und später in der vierten Strophe besonders deutlich wird, durchzieht die gesamte Komposition.

Auch *Der Falke*, der dritte Satz von Brahms in unserem Programm, holt seinen musikalischen Impuls aus einem Bild des Gedichtes: Dem machtvollen Flug des Falken. Dieser kontrastiert mit der beschwörenden Ansprache durch den Falken, die von Sopran und Tenor unisono mit kaum wechselnder Tonhöhe vorgetragen wird. Alt und Baß kommentieren dies mit einer etwas bewegteren Passage.

Der Dresdener MORITZ HAUPTMANN war unter anderem Schüler des 12 Jahre älteren Louis Spohr, der später ein enger Freund wurde. Er wirkte zunächst unter anderem in Dresden, Kassel und Rußland als Geiger und Musiklehrer. 1842 wurde er auf Empfehlung von Felix Mendelssohn Bartholdy Thomaskantor in Leipzig und ein Jahr später auch Lehrer für Musiktheorie am Leipziger Konservatorium. Auch an der Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts war Hauptmann beteiligt. So gab er die ersten drei Bände der Bach-Ausgabe heraus und war Mitbegründer und der erste Vorsitzende der Bach-Gesellschaft.

Das *Zigeunerlied* geht auf ein Gedicht Goethes zurück. Hauptmann veränderte den Text ein wenig, um den daktylischen Rhythmus noch stärker herauszuarbeiten; dies ging jedoch zu Lasten der Verständlichkeit. So lautet die erste Zeile der zweiten Strophe im Original: „Ich schoß einmal eine Katz’ am Zaun“, bei Hauptmann hingegen „Mein Mann schoß einmal eine Waldkatz’ am Zaun“. Im ständigen Wechsel zwischen piano und forte gelingt es Hauptmann, das Umherjagen der Wölfe zwischen den Nebelschwaden zu verdeutlichen.

ANTONIN DVOŘÁK wurde in eine musikalische Familie hineingeboren. In seinem böhmischen Heimatort Nelahozeves (Mühlhausen) ging er in die Schule und bekam dort ersten Musikunterricht. Als Dreizehnjähriger verließ er seinen Geburtsort, um das im österreichischen Böhmen erforderliche Deutsch zu lernen und eine bessere Ausbildung an Klavier und Orgel zu erhalten. Obwohl er die Orgelschule als zweitbester abschloß, fand er keine Anstellung als Organist, sondern wurde für elf Jahre Bratscher in einem privaten Orchester in Prag. Er bildete sich, erhaltenen Werken nach, autodidaktisch als Komponist weiter. In den 1870er Jahren kam für ihn zuerst der (tschechisch) nationale Durchbruch. Später wurde er von Johannes Brahms an seinen Verleger Simrock vermittelt, was für Dvořák auch den internationalen Erfolg und endgültig finanzielle Unabhängigkeit bedeutete.

Zwischen 1892 und 1895 war er Direktor des National Conservatory of Music in New York, wo er sich um die Entwicklung einer spezifisch US-amerikanischen Nationalmusik ähnlich bemühte wie früher um die tschechische. In seinen letzten Lebensjahren wandte er sich der Programmusik und verstärkte der Oper zu.

Die ursprünglich vierhändig konzipierten *Legenden* (1880/81) bilden sozusagen das künstlerisch anspruchsvollere Gegenstück zu den berühmten *Slawischen Tänzen*, mit denen Antonín Dvořák 1878 mit einem Schlag internationale Berühmtheit erlangte. Statt jedoch das Ländlich-Volkstümliche hervorzukehren, suchte er nun – wie der Titel schon sagt – das heimatlich böhmische Sagengut musikalisch zu ergründen. Es entstanden zehn Stücke, die sich wohl am treffendsten als kleinformatige Tondichtungen bezeichnen lassen: Die dunkleren Klangfärbungen überwiegen, die musikalische Klangrede wird von vielen scheinbar unvermittelten Wechseln der Tempi, der Dynamik und der Tonlage durchwirkt, die oft auf einen unausgesprochenen erzählerischen Hintergrund hindeuten. Dennoch trägt keines der Stücke einen Titel oder eine erklärende Programmnotiz; die Erzählung bleibt versteckt, anonym, lediglich musikalisch zu erraten. Die Legende Nr. 4 fängt mit einer schlichten Choralmelodie an, die Erinnerungen an die Hussitenkriege des 15. Jahrhunderts wachruft und schließlich – nach vielen bald heroischen, bald nostalgischen Varianten – wieder in die nebelumwobene böhmische Vergangenheit zurücksinkt. In der Legende Nr. 2 hingegen werden wir mit zwei kontrastierenden, plastisch dargestellten musikalischen Charakteren konfrontiert – der eine weiblich nachgiebig, der andere männlich aufbrausend –, deren gemeinsame Geschichte offensichtlich musikalisch nacherzählt wird und dennoch geheim bleibt. Die Legende Nr. 3 kommt mit ihrem unbekümmerten tänzerischen Duktus den *Slawischen Tänzen* am nächsten, verliert sich jedoch im verträumten Mittelteil in einem kaum zu überbietenden Ausbruch von verinnerlichter Nostalgie. Auch hier wird musikalisch eher angedeutet als programmatisch unterstrichen. Die *Legenden* bleiben insgesamt eine der großen, wenn auch weniger bekannten künstlerischen Leistungen des jungen Dvořák. Selbst ein mit Lobeshymnen nicht gerade großzügiger Komponist wie Jo-

hannes Brahms konnte in einem Brief an ihren gemeinsamen Verleger Simrock hinzufügen: „Grüßen Sie doch ja Dvořák und sagen Sie ihm, wie mich seine Legenden andauernd erfreuen. Sie sind ein reizendes Werk und neidenswert die frische, lustige, reiche Erfindung, die der Mann hat.“

Als vielleicht der bedeutendste englische Komponist der Spätromantik gilt EDWARD ELGAR. Er kam schon in sehr jungen Jahren mit der Musik in Kontakt, da seine Eltern Musikalienhändler waren. Nach kurzer Mitarbeit im väterlichen Geschäft wurde er Musiker und spielte eine Reihe von Instrumenten, so Fagott, Violine und Orgel. Als Komponist war er Autodidakt. Er lebte eine Zeit lang als freischaffender Komponist. Ab 1904 war er Professor an der Universität von Birmingham. Auch wenn er heutzutage wegen *Pomp and Circumstances* hauptsächlich als fähiger Komponist für eher schwülstige Musik bekannt ist, war er stilistisch sehr vielseitig. Ein Beweis ist das Stück dieses Konzerts.

*Death on the Hills* vertont ein aus dem Russischen adaptiertes Gedicht. Elgar setzt reichhaltige Klangmalerei ein, als er am Anfang auch durch die Musik eine neblig-regenerische Atmosphäre erzeugt, die sich dann in den Zug des Todes mit seinem Gefolge entwickelt. Zum Ende hin hört man das gewisperte Flehen der Toten – oder ist es eher das Klappern der Gebeine? – in Sopran, Alt und Tenor. Der Baß antwortet darauf mit fester Stimme, daß er die Bitten nicht erhören könne. Es bleibt der Eindruck, daß hier der Tod das einzig Lebende ist.

MANUEL DE FALLA erhielt den ersten Musikunterricht von seiner Mutter, die Pianistin war. Nach einem Studium in den Fächern Klavier und Komposition erfolgte um 1905 sein Durchbruch mit der Oper „La vida breve“ (das kurze Leben). Zwischen 1907 und 1914 lebte de Falla in Paris, wo er sich durch Impressionisten wie Claude Debussy beeinflussen ließ. Bis 1939 lebte er wieder in Madrid und emigrierte dann, erschüttert von dem spanischen Bürgerkrieg und dem zweiten Weltkrieg, nach Argentinien.

Im Jahr 1933 komponierte de Falla auf Mallorca die *Balada de Mallorca* für einen mallorquinischen Chor. Der Satz ist eine Bearbeitung des kantablen ersten Teils von Chopins Ballade 2, op. 38. Der 6/8-Takt und die Melodieführung in kleinen Intervallen verbinden die Ballade mit der sich im Meer wiegenden Insel.

Vom Genfer See stammt der Schweizer Komponist, Pianist und Organist CARLO HEMMERLING. Er studierte in Lausanne und später bei Paul Dukas in Paris. Danach kehrte er wieder in seine Heimat zurück, wo er im wesentlichen sein Leben verbrachte. Von 1956 an leitete er bis zu seinem Tod das Konservatorium in Lausanne.

*Don Quichotte et Sancho Pança* erzählt die wohl bekannteste Geschichte aus Cervantes' Don Quijote, den Kampf gegen die Windmühlen, aus dem Rückblick nach. Hemmerling gelingt es dabei immer wieder, die der Erzählung entsprechende Atmosphäre einzufangen. So am Anfang der Abend nach einem viel zu heißen Tag, der, wie Cervantes schreibt, Don Quijote das Hirn ausgebrannt hätte, wenn er denn eines gehabt hätte. Auch das Humpeln des geschlagenen Streitrosses oder das Seufzen nach seiner Dulzinea, die er in einer einfachen Hirtin sah, finden ihren Ausdruck in der Musik.

CLAUDE DEBUSSY wuchs in ärmlichen Verhältnissen bei und in Paris auf. Er erhielt nie eine normale Schulbildung; Grundlagen im Lesen, Schreiben und Rechnen lernte er von seiner Mutter. Sein wohlhabender Taufpate und eine Gönnerin ermöglichten im Klavierunterricht, und mit 10 Jahren wurde Debussy am Pariser Konservatorium auf-

genommen. Seine Lehrer waren teilweise nicht begeistert von Debussys experimenteller Harmonik. Trotzdem gewann er im Jahr 1884 den renommierten Prix du Rome, mit dem ein vierjähriges Stipendium an der Villa Medici verbunden war. Diese Zeit war für Debussy wenig inspirierend, er beklagte sein „Sträflingsschicksal“. Kompositorisch suchte er auch in der Folgezeit sehr weiträumig nach Anregungen: Sei es aus der spanischen oder russischen Musik, sei es aus der ostasiatischen Kunstmusik oder durch das Studium der französischen Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts, aus allem formte Debussy seinen Stil. Im Jahr 1909 wurde bei ihm ein Tumor diagnostiziert, der zunehmend seine Schaffenskraft beeinträchtigte; eine Operation sechs Jahre später konnte ihn nicht mehr heilen.

Die *Six épigraphes antiques* (1914) gehören zu den am wenigsten bekannten Spätwerken des großen Innovators der frühen musikalischen Moderne. Ihre Ursprünge reichen in die Zeit um die Jahrhundertwende zurück, als Debussy gebeten wurde, eine Begleitmusik zu einem Vortrag der Gedichtsammlung *Chansons de Bilitis* von seinem Dichterfreund Pierre Louÿs zu komponieren. Louÿs hatte seine Sammlung als bisher verlorene, neu entdeckte und von ihm ins Französische übertragenen Gedichte aus der griechischen Antike des 6. Jahrhunderts vor Christi Geburt ausgegeben. Tatsächlich handelt es sich jedoch um neuverfaßte Gedichte aus seiner Feder, die mit ihrer keuschen, jedoch unverhüllten Erotik eine Welt der wachwerdenden Sexualität junger Mädchen hervorrufen. Debussy schrieb eine zurückhaltende, antikisierende Partitur für die ungewöhnlich kleine Besetzung von zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta, die offensichtlich den altgriechischen Instrumenten Aulos, Lyra und Zimbeln in modernem Gewand nachempfunden wurden. Bei der Uraufführung im Jahre 1901 spielten die Musiker hinter einem Vorhang versteckt, während die Gedichte mit kurzen Tanzeinlagen und lebenden Bildern vorgetragen wurden, wobei – einem Zeitungsbericht zufolge – einige teils in koische Gewänder<sup>1</sup> gehüllte, teils unbekleidete junge Damen „den kostbaren Beitrag ihrer untadeligen Formen lieferten“. Nach dieser einzigen Aufführung verschwand das Werk begreiflicherweise aus dem Bühnenrepertoire und wartet noch heute wohl vergeblich auf eine Wiederentdeckung durch die historische Aufführungspraxis.

Im Jahre 1914 erinnerte sich Debussy an seine vor 14 Jahren komponierte Bühnenmusik wieder und schrieb sie in eine Fassung für Klavier zu vier Händen bzw. zu zwei Händen um, wobei ihn die ungewöhnlichen Instrumentalfarben (vor allem die tiefen Harfenklänge und die schillernden Glockentöne der Celesta) offensichtlich besonders reizten. So entstanden die „Six épigraphes antiques“, von denen jedes eine andere sprechende Überschrift trägt: (1) Um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes, (2) Auf ein namenloses Grab, (3) Auf daß die Nacht günstig sei, (4) Für die Tänzerin mit den Zimbeln, (5) Für die Ägypterin und (6) Um dem Morgenregen zu danken. Alles in der Musik wird nur angedeutet und gleich wieder zurückgenommen, damit insgesamt eine Atmosphäre der vieldeutigen Anspielungen und des langsam erwachenden Bewußtseins entsteht. Die musikalischen Gedanken bleiben kurz, werden kaum entwickelt, sind jedoch von tiefem, innigstem Ausdruck getragen und – um mit den Worten des Kritikers Rambaud zu reden – von einem „herzerreißend tragischen Klang“ durchtränkt.

HUGO DISTLER wuchs in schwierigen familiären Verhältnissen in Nürnberg auf. Nach

---

<sup>1</sup>In der Antike teure Gewänder aus der Seide von der Insel Kos, die nicht unbedingt darauf berechnet waren, den Anblick der weiblichen Reize zu verdecken

seinem Abitur bestand er die Aufnahmeprüfung am Leipziger Konservatorium. Er mußte aus Geldnot das Studium bereits nach drei Jahren abbrechen und wurde durch die Hilfe seines Orgellehrers Günther Ramin Organist in der Lübecker Jakobikirche. Während des dritten Reiches versuchte er sich, mit den Machthabern zu arrangieren, wurde aber trotzdem oft gehindert, geistliche Musik aufzuführen. Frustriert über diese Behinderungen setzte er seinem Leben ein Ende. Seine Kompositionsweise verbindet, wie in der evangelischen Kirchenmusik häufiger anzutreffen, die eher spröde Harmonik des 20. Jahrhunderts mit an Heinrich Schütz angelegten Kompositionsmodellen und dessen Textbehandlung. Die beiden folgenden Stücke sind dem 1938/39 entstandenen Mörike-Chorliederbuch entnommen. Dieses enthält Chorsätze über Gedichte von Eduard Mörike, die sich oft durch einen düsteren Inhalt auszeichnen, der eher der germanischen bzw. keltischen Tradition zuzuordnen ist.

Distler komponierte *Die traurige Krönung* als Strophenlied. Er verstärkte die dunkle Atmosphäre durch eine bis auf wenige Kantilenen einfache Melodieführung und eine homophone Satzstruktur, die lediglich einige wenige rhythmische Akzente zuläßt. Die Harmonien sind, obwohl dissonant, ebenfalls sehr gedeckt. Nur zum Schluß der Strophen, die auch den textlichen Höhepunkt darstellen, erlaubt Distler einen kleinen Ausbruch – den er der letzten Strophe schließlich auch noch verweigert.

Auch *Die Tochter der Heide* erzählt eine Verwünschungsgeschichte, allerdings mit einer etwas unerwarteten Wendung am Ende. So ist die Musik auch nicht düster, sondern zeigt die inzwischen gewonnene(?) Überlegenheit der verschmähten Liebe. Auch dieses Stück ist strophisch, allerdings nur zum Teil streng homophon. Ebenso gibt es einen streng polyphonen Abschnitt gegen Ende der ersten drei Strophen. In der vierten Strophe trägt nur noch der Alt die Melodie, während die anderen vier Stimmen sich mit ihrem Gelächter selbständig machen. Der Kundige wird am Schluß merken, daß Distlers Motivwahl und Satzweise Erinnerungen an Giovanni Gastoldis Balletto *Tutti venite armati* hervorruft.

Bereits in seiner Kindheit zeigte sich die Musikalität GABRIEL FAURÉS, so daß er in die École Niedermeyer in Paris ging, wo er unter anderem Unterricht an der Orgel und in Chorleitung bekam. Dort war neben anderen Camille Saint-Saëns sein Lehrer. Zunächst verdiente er seinen Lebensunterhalt als Organist in der Provinz und ab 1874 in Paris. Ab 1896 wirkte er als Professor für Komposition am Conservatoire de Paris und seiner alten Schule, seit 1905 war er Direktor des Konservatoriums. Auch, wenn er heute weniger präsent ist als z. B. sein Schüler Ravel, entwickelte er maßgeblich den Stil der französischen Spätromantik mit.

Die Ballade *Les Djinns* folgt in ihrem musikalischen Aufbau dem des zugrundeliegenden Gedichtes: Der Anfang besteht aus verhaltenen Klängen, der Alt tupft kurze Motive hinein. Nach und nach kommen Sopran, Tenor und Baß hinzu, aber es zeigt sich immer noch nicht, was sich in der Ferne zusammenbraut. Erst mit der Zeit wird klar, daß das Heer der Dschinn heranbraust. Deren Treiben entwickelt sich zu einem wahren Sturm. Sehr schön ist der Stimmungswechsel innerhalb des Fortissimo, wo im Sturmgebrause der Gläubige den Propheten anruft. Daraufhin ebbt der Sturm langsam ab, die Musik beruhigt sich und die letzten drei Strophen sind eng an die ersten drei, in umgekehrter Reihenfolge, angelehnt.

Peter Rottländer und Bradford Robinson

## Texte der Chorwerke

### Der bucklichte Fiedler

Rheinisches Volkslied

Es wohnet ein Fiedler zu Frankfurt am Main,  
Der kehret von lustiger Zeche heim,  
Und er trat auf den Markt, was schaut er dort?  
Der schönen Frauen schmausten gar viel an dem Ort!

Du bucklichter Fiedler, nun fiedle uns auf,  
Wir wollen dir zahlen des Lohnes vollauf!  
Einen feinen Tanz, behende gegeigt!  
Walpurgisnacht wir heuer gefei'rt.

Der Geiger strich einen fröhlichen Tanz,  
Die Frauen tanzten den Rosenkranz;  
und die erste sprach: Mein lieber Sohn,  
Du geigtest so frisch, hab nun deinen Lohn!

Sie griff ihm behend unters Wams sofort,  
Und nahm ihm den Höcker vom Rücken fort:  
So gehe nun hin, mein schlanker Gesell,  
Dich nimmt nun jedwede Jungfrau zur Stell!

### Vineta

Wilhelm Müller (1794 – 1827)

Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde  
Klingen Abendglocken dumpf und matt,  
Uns zu geben wunderbare Kunde  
Von der schönen, alten Wunderstadt.

Und der Schiffer, der den Zauberschimmer  
Einmal sah im hellen Abendrot,  
Nach der selben Stelle schiffte er immer,  
Ob auch rings umher die Klippe droht.

Eine schöne Welt ist da versunken,  
Ihre Trümmer blieben unten stehn;  
Lassen sich als goldne Himmelsfunken  
Oft im Spiegel meiner Träume sehn.

In der Fluten Schoß hinabgesunken,  
Blieben unten ihre Trümmer stehn,  
Ihre Zinnen lassen goldne Funken  
Widerscheinend auf dem Spiegel sehn.

Aus des Herzens tiefem, tiefem Grunde  
Klingt es mir wie Glocken dumpf und matt.  
Ach, sie geben wunderbare Kunde  
Von der Liebe, die geliebt es hat.

Und dann möcht ich tauchen in die Tiefen,  
Mich versenken in den Wunderschein,  
Und mir ist, als ob mich Engel riefen  
In die alte Wunderstadt herein.

## Der Falke

Serbisch, Übersetzung Siegfried Kapper (1820 – 1879)

Hebt ein Falke sich empor,  
Wiegt die Schwingen stolz und breit,  
fliegt empor, dann rechtshin weit,  
bis er schaut der Veste Tor.

Wie es wäscht und wie es sitzt,  
Hebt es auf die schwarzen Braun,  
Und kein Nachtstern ist zu schaun,  
Wie ihr schwarzes Auge blitzt.

An dem Tor ein Mädchen sitzt,  
Wäscht ihr weißes Angesicht,  
Schnee der Berge glänzet nicht,  
Wie ihr weißer Nacken glitzt.

Spricht der Falke aus den Höhn:  
O du Mädchen wunderschön!  
Wasche nicht die Wange dein,  
Daß sie schneeig glänze nicht!  
Hebe nicht die Braue fein,  
Daß dein Auge blitze nicht!  
Hüll den weißen Nacken ein,  
Daß mir nicht das Herze bricht!

## Zigeunerlied

Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832)

Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee,  
Im wilden Wald, in der Winternacht,  
Ich hört' der Wölfe Hungergeheul,  
Ich hört' der Eule Schrei'n.  
Wille wau wau wau!  
Wille wau wau!  
Withe hu!

Mein Mann, der schoß eine Waldkatz am Zaun,  
War Anne, der Nachbarin liebe Katz,  
Da kamen des Nachts sieben Werwölf zu mir,  
War'n sieben, sieben Weiber vom Dorfe.  
Wille wau wau wau!  
Wille wau wau!  
Withe hu!

Ich kannte sie all, ich kannt' sie wohl,  
's war Anne mit Ursel und Käth',  
Und Reupel und Bärbel und Lies' und Gret',  
Sie heulten im Kreise mich an.  
Wille wau wau wau!  
Wille wau wau!  
Withe hu!

Da nannt' ich sie all' beim Namen laut!  
 Was willst du, Ann'? Was willst du, Käth'?  
 Sie rüttelten sich und schüttelten sich  
 Und liefen und heulten davon.  
 Wille wau wau wau!  
 Wille wau wau!  
 Withe hu!

## Death on the Hills

Rosa Newmarch (1857 – 1940), nach Apollon Nikolai Maikow (1821 – 1897)

Why o'er the dark'ning hillslopes  
 Do dusky shadows creep?  
 Because the wind blows keenly there,  
 Or rainstorms lash and leap?

No wind blows chill upon them,  
 Nor are they lash'd by rain:  
 Tis Death who rides across the hills  
 With all his shadowy train.

The old bring up the cortège  
 In front the young folk ride  
 And on Death's saddle in a row  
 The babes sit side by side.

The young folk lift their voices,  
 The old folk plead with Death:  
 O let us take the village road,  
 Or by the brook draw breath.

There let the old drink water,  
 There let the young folk play,  
 And let the little children run  
 and pluck the blossoms gay.

„I must not pass the village  
 Nor halt beside the rill,  
 For there the wives and mothers all  
 Their buckets take to fill.

The wife might see her husband,  
 The mother see her son;  
 So close they'd cling their claspings  
 Could never be undone.”

*Warum kriechen düstere Schatten  
 über die dunkelnden Hänge?  
 Weil dort der Wind scharf bläst,  
 oder Regenstürme peitschen und springen?*

*Kein kühler Wind bläst über sie,  
 noch sind sie vom Regen gepeitscht:  
 Es ist der Tod, der über die Hügel reitet,  
 mit seinem schemenhaften Zug.*

*Die Alten stellen das Gefolge,  
 Die Jungen reiten voraus,  
 Und auf des Todes Sattel sitzen  
 die Säuglinge Seite an Seite.*

*Die Jungen erheben ihre Stimme,  
 und die Alten flehen den Tod an:  
 O laß uns den Weg durch das Dorf nehmen,  
 oder am Bach Atem holen.*

*Lasse dort die Alten Wasser trinken  
 und die Jungen spielen,  
 und lasse die kleinen Kinder laufen  
 und fröhliche Blumen pflücken.*

*„Ich darf nicht durch das Dorf gehen,  
 noch am Rinnsal anhalten,  
 denn dorthin tragen alle Frauen und Mütter  
 ihre Kübel zum Füllen.*

*Die Frau könnte ihren Mann sehen,  
 und die Mutter ihren Sohn;  
 So fest würden sie einander umklammern,  
 daß sie niemals getrennt werden könnten.“*

## Balada de Mallorca

Jacinto Verdaguer (1845 – 1902)

A la vora del mar  
Umplía una verge son cánter d'argila,  
Mirantse en la font.

Son peu de petxina rellisca en la molsa,  
I á trossus lo cánter s'enfonza rodant;  
Ai, del plor que ella feia ai la mar que era dolsa  
Tornava amargant!

no es molt si sospira, quan veu les esberles  
Del canteret d'or.

La mar s'endolia, les pren en sa falda  
Per bres la conquilla de Venus los dona  
I al Maig per plantarhi demana un roser.

Tres eran los testos del canteret d'or:  
Tres foren les illes, les illes en flor.

*Am Ufer des Meeres*

*füllt ein Mädchen seinen tönernen Krug,  
sich im Brunnen betrachtend.*

*Ihr Fuß gleitet auf einer Muschel im Moos aus  
und der Krug versinkt rollend und zerbricht.  
Ach, von ihrem Weinen wurde das Meer bitter,  
das ruhig war.*

*Sie konnte nicht genug seufzen, als sie die Scherben  
des goldenen Krügleins sah.*

*Das Meer wurde traurig und nimmt sie in seinen Schoß,  
gibt ihnen die Muschel der Venus als Wiege  
und bittet den Mai, dort einen Rosenstrauch zu pflanzen.*

*Drei Scherben des goldenen Krügleins waren es:  
Drei Inseln werden es sein, Inseln in Blüte.*

## Don Quichotte et Sancho Pança

Maly Cruchon-Meylan

Le vent du jour en s'enfuyant aiguise  
Les couteaux de l'eucalyptus,  
Et doucement s'avance l'ombre grise  
Sous les palettes des cactus.

Le meunier tient, penché à sa fenêtre,  
Un discours plein de «carambas»  
En regardant sous les pins disparaître  
Don Quichotte et Sancho Pança.

Le front sanglant, son casque dérisoire  
Courbé par l'aile du moulin,  
Le triste chevalier à la triste victoire  
Reprend fièrement son chemin.

Le vieux roussin, mâchant de rêches herbes,  
Suit en butant à chaque pas  
Et l'écuyer égrène ses proverbes:  
«Sarna con gusto no pica.»

Paraît, dans un halo de poussière dorée  
Une fille au bord du ruisseau  
Le reître halluciné s'écrie:  
«O Dulcinée de Toboso! »

La bergère s'enfuit, la nuit fond sur les landes;  
Rossinante presse le pas.  
On entend cheminer au pays de légendes:  
Don Quichotte et Sancho Pança.

*Der Wind des Tages wetzt im Entfliehen  
die Messer des Eukalyptus  
Und sanft erscheint der graue Schatten  
unter den Schaufeln der Kakteen.*

*Der Müller hält, an sein Fenster gelehnt,  
Einen Vortrag voller „caramba“,  
während er Don Quijote und Sancho Pansa  
unter den Pinien verschwinden sieht.*

*Die Stirn blutig, der Helm lächerlich  
verbeult vom Flügel der Mühle,  
setzt der traurige Ritter nach seinem traurigen Sieg  
voller Stolz seinen Weg fort.*

*Das alte Roß folgt herbe Kräuter kauend,  
strauchelnd bei jedem Schritt  
und der Knappe betet seine Sprichwörter daher:  
„Zwischen Freude und Leid ist die Brücke nicht breit<sup>2</sup>.“*

*Im güldenen Schein einer Staubwolke erscheint  
ein Mädchen am Ufer eines Bachs.  
Der phantasierende Haudegen ruft aus:  
„O Dulcinea von Toboso!“*

---

<sup>2</sup>wörtlich: Krätze mit Vergnügen ertragen juckt nicht

*Die Hirtin verschwindet, die Nacht schmilzt über der Heide;  
Rosinante beschleunigt den Schritt.  
Man hört sie ihren Weg in das Land der Legenden bahnen:  
Don Quijote und Sancho Pansa.*

## **Die traurige Krönung**

Eduard Mörike (1804 – 1875)

Es war ein König Milesint,  
Von dem will ich euch sagen:  
Der meuchelte sein Bruderskind,  
Wollte selbst die Krone tragen.  
Die Krönung ward mit Prangen  
Auf Liffey<sup>3</sup>-Schloß begangen.  
O Irland! Irland! warest du so blind?

Da kommt ein seltsam Totenspiel,  
Ein Zug mit leisen Tritten,  
Vermummte Gäste groß und viel,  
Eine Krone schwankt in Mitten;  
Es drängt sich durch die Pforte  
Mit Flüstern ohne Worte;  
Dem Könige, dem wird so geisterschwül.

Der König sitzt um Mitternacht  
Im leeren Marmorsaale,  
Sieht irr in all die neue Pracht,  
Wie trunken von dem Mahle;  
Er spricht zu seinem Sohne:  
„Noch einmal bring die Krone!  
Doch schau, wer hat die Pforten aufgemacht?“

Und aus der schwarzen Menge blickt  
Ein Kind mit frischer Wunde;  
Es lächelt sterbensweh und nickt,  
Es macht im Saal die Runde,  
Es trippelt zu dem Throne,  
Es reichet eine Krone  
Dem Könige, des Herze tief erschrickt.

Darauf der Zug von dannen strich,  
Von Morgenluft berauschet,  
Die Kerzen flackern wunderlich,  
Der Mond am Fenster lauschet;  
Der Sohn mit Angst und Schweigen  
Zum Vater tät sich neigen –  
Er neiget über eine Leiche sich.



---

<sup>3</sup>Liffey ist der Fluß, der durch Dublin fließt

## Die Tochter der Heide

Eduard Mörike

|                                                |                                               |
|------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Wasch dich, mein Schwesterchen, wasch dich!    | Strahl dich, mein Schwesterchen, strahl dich! |
| Zu Robins Hochzeit gehn wir heut:              | Wir wollen ihm singen ein Rätsellied,         |
| Er hat die stolze Ruth gefreit.                | Wir wollen ihm klingen ein böses Lied;        |
| Wir kommen ungebeten;                          | Die Ohren sollen ihm gellen.                  |
| Wir schmausen nicht, wir tanzen nicht,         | Ich will ihr schenken einen Kranz             |
| Und nicht mit lachendem Gesicht                | Von Nesseln und von Dornen ganz               |
| Komm ich vor ihn zu treten!                    | Damit sie fährt zur Hölle!                    |
|                                                |                                               |
| Schick dich, mein Schwesterchen, schmück dich! | Lustig, mein Schwesterchen, lustig!           |
| Derweil sie alle sind am Schmaus,              | Das war ein alter Ammensang,                  |
| Soll rot in Flammen stehn das Haus,            | Den falschen Rob vergaß ich lang.             |
| Die Gäste schreien und rennen.                 | Er soll mich sehen lachen!                    |
| Zwei sollen sitzen unverwandt,                 | Hab ich doch einen andern Schatz,             |
| Zwei hat ein Sprüchlein festgebannt;           | Der mit mir tanzt auf dem Platz.              |
| Zu Kohle müssen sie brennen!                   | Sie werden Augen machen!                      |

## Les Djinns

Victor Hugo (1802 – 1885)

Murs, ville,  
Et port  
Asile  
De mort,  
Mer grise  
Où brise  
La brise,  
Tout dort.

Dans la plaine  
Naît un bruit  
C'est l'haleine  
de la nuit  
elle brâme  
comme une âme  
Q'une flamme  
toujours suit

La voix plus haute  
semble un grelot  
d'un nain qui saute  
c'est le galop  
Il fuit s'élance

puis, en cadence  
sur un pied danse  
au bout d'un flot.

La rumeur approche.  
L'écho la redit.  
C'est comme la cloche  
d'un couvent maudit;  
Comme un bruit de foule  
Qui tonne et qui roule,  
Et tantôt s'écroule,  
Et tantôt grandit.

Dieu ! la voix sépulcrale  
Des Djinns! Quel bruit ils font!  
Fuyons sous la spirale  
De l'escalier profond.  
Déjà s'éteint ma lampe,  
Et l'ombre de la rampe,  
Qui le long du mur rampe,  
Monte jusqu'au plafond.

Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure!  
L'horrible essaim, poussé par l'aquilon,  
Sans doute, ô ciel! s'abat sur ma demeure.  
Le mur fléchit sous le noir bataillon.  
La maison crie et chancelle penchée,  
Et l'on dirait que, du sol arrachée,  
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,  
Le vent la roule avec leur tourbillon!

Prophète! si ta main me sauve  
De ces impurs démons des soirs,  
J'irai prosterner mon front chauve  
Devant tes sacrés encensoirs!  
Fais que sur ces portes fidèles  
Meure leur souffle d'étincelles,  
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes  
Grince et crie à ces vitraux noirs!

De leurs ailes lointaines  
Le battement décroît,  
Si confus dans les plaines,  
Si faible, que l'on croit  
Oùir la sauterelle

Crier d'une voix grêle,  
Ou pétiller la grêle  
Sur le plomb d'un vieux toit.

Les Djinns funèbres,  
Fils du trépas,  
Dans les ténèbres  
Pressent leurs pas;  
Leur essaim gronde:  
Ainsi, profonde,  
Murmure une onde  
Qu'on ne voit pas.

Ce bruit vague  
Qui s'endort,  
C'est la vague  
Sur le bord;  
C'est la plainte,  
Presque éteinte,  
D'une sainte  
Pour un mort.

On doute  
La nuit...  
J'écoute: –  
Tout fuit,  
Tout passe  
L'espace  
Efface  
Le bruit.

*Mauern, Stadt  
und Hafen,  
Zuflucht  
des Todes,  
Graues Meer,  
wo sich der  
Wind bricht,  
alles schläft.*

*In der Ebene  
kommt ein Rauschen auf,  
Es ist der Hauch  
der Nacht;  
Er röhr*

*wie ein Wesen,  
dem eine Flamme  
immer folgt.*

*Der lauteste Klang  
scheint wie ein Glöckchen.*

*Es ist der Galopp  
eines hüpfenden Zwerges.*

*Er flieht, stürzt,  
dann tanzt er  
im Takt auf einem Bein  
oben auf einer Welle.*

*Das Grollen nähert sich.*

*Das Echo halbt es wider.*

*Es ist wie die Glocke  
eines verfluchten Klosters;  
Wie der Lärm einer Menge,  
die donnert und wirbelt,  
bald nachlassend,  
bald erstarkend.*

*Gott! Die Grabesstimme  
der Dschinn! Welchen Lärm machen sie!*

*Laßt uns unter die Spirale  
der hohen Treppe fliehen!*

*Schon erlöscht meine Lampe  
und der Schatten des Geländers,  
der sich die Mauer entlangschlängelt,  
steigt bis an die Decke.*

*Geschrei der Hölle! Heulende und wimmernde Stimme!*

*Der schreckliche Schwarm, getrieben vom Nordwind,  
läßt sich wohl, o Himmel! auf meiner Bleibe nieder.*

*Die Wand biegt sich unter dem schwarzen Heer.*

*Das Haus kreischt und neigt sich schwankend,  
und man könnte meinen, daß es, aus dem Boden gerissen,  
vom Wind wirbelnd umhergeschleudert wird,  
wie er ein trockenes Blatt vor sich herjagt.*

*Prophet! Wenn deine Hand mich rettet  
aus diesen unreinen Dämonen der Nacht,  
werde ich meine kahle Stirn vor deinen  
heiligen Weihrauchfässern niederwerfen!  
Mach daß vor diesen gläubigen Türen*

*Ihr funkensprühender Hauch erstirbt,  
und daß vergeblich die Krallen ihrer Flügel  
an diesen schwarzen Fenstern knirscht und kreischt.*

*Das Schlagen ihrer entfernten  
Flügel lässt nach,  
so verstreut in der Ebene,  
so schwach, daß man meint,  
eine Heuschrecke mit zirpender  
Stimme rufen zu hören,  
oder den Hagel auf das Blei  
eines alten Daches prasseln.*

*Die Grabesdschinnen,  
Söhne des Todes,  
beschleunigen ihren Schritt  
in der Dunkelheit;  
Ihr Schwarm grollt:  
So wie tief  
eine Welle murmelt,  
die man nicht sieht.*

*Dieses undeutliche Geräusch,  
das einschlüft,  
es ist eine Welle  
am Ufer;  
Es ist die Klage,  
beinahe erstorben,  
einer Heiligen  
um einen Toten.*

*Man zweifelt  
die Nacht ...  
Ich horche:  
Alles flieht,  
Alles geht vorbei  
Der Raum  
tilgt  
das Geräusch.*

## Christa Edelhoff-Weyde

studierte Kirchenmusik und Orgel in Lübeck bei Manfred Kluge, München bei Hedwig Bilgram und Wien bei Michael Radulescu. Sie nahm an Meisterkursen und Fortbildungen in Chorleitung, Stimmbildung und Orgelspiel teil. Seitdem gibt sie Orgel- und Chorkonzerte im In- und Ausland. Seit 1970 ist sie Kantorin und Organistin an der Erlöserkirche in Herrsching. Mit verschiedenen Ensembles führt sie Kammermusik an Klavier, Cembalo und Orgel auf.

## Bradford Robinson

studierte an den Universitäten Harvard und Berkeley in den USA sowie an der TU Berlin, wo er in Musikwissenschaft promovierte. Er lebt zur Zeit mit seiner Familie als freier Schriftsteller in Landsberg am Lech.

Seit zehn Jahren treten Christa Edelhoff-Weyde und Bradford Robinson als Klavierduo im Großraum München auf.

## Ensemble Carmina Viva München

Von Barbara Hennicke 1986 gegründet, besteht das Ensemble je nach Programm aus etwa zwanzig erfahrenen und engagierten Sängerinnen und Sängern aus München und Umgebung. Seit 1996 ist der Chor Mitglied im Verband Deutscher Konzertchöre (VDKC).

Neben Konzerten in München unternimmt der Chor regelmäßig Reisen ins europäische Ausland, so auch nach Italien, Frankreich und Griechenland. Das erarbeitete Repertoire besteht hauptsächlich aus a-cappella-Chormusik von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert unter Berücksichtigung auch von unbekannter Literatur. Im Frühjahr 2007 führte das Ensemble Carmina Viva die zweite Fassung der Johannespassion von Johann Sebastian Bach in München, Stuttgart und Konstanz auf.

**Sopran:** Yvonne Hausmann, Eva Hesselbach, Ilona Lex, Dagmar Mutter, Isabel Pantke, Irmgard Schmitt, Corinna Steil, Henryka Zinkiewicz

**Alt:** Renate Clemen, Christiane Groß, Dorit Hofmann, Sylvia Lerche, Gudrun Schimpfle, Christine Schuster

**Tenor:** Gerd Eichler, Rudi Lutter, Peter Rottländer, David Straub, Marco Vörös

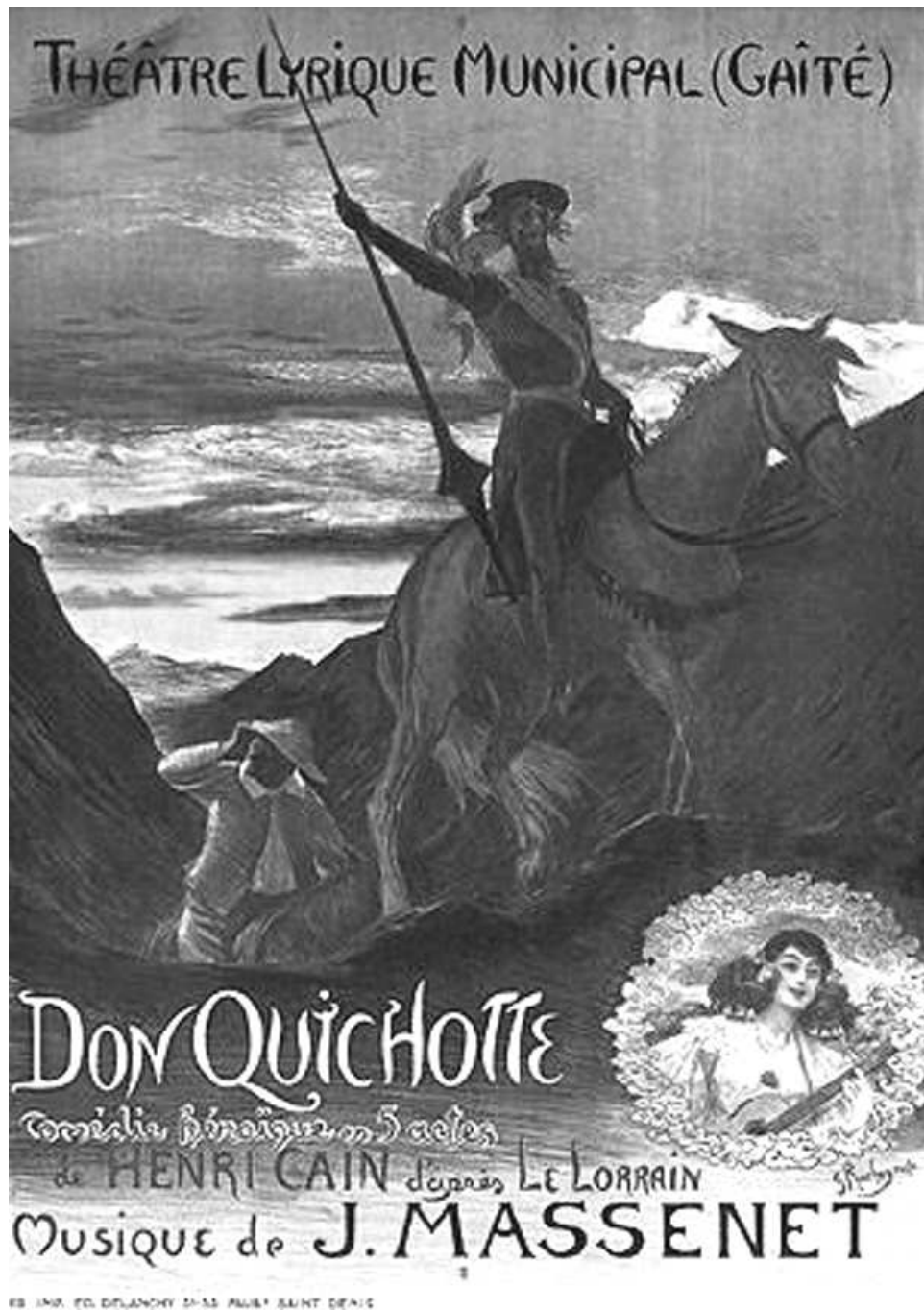
**Baß:** Dietmar Cario, Dieter Kunz, Michael Landmann, Alexander Meier, Christian Putterer

## Barbara Hennicke

ist Gründerin und Leiterin des Ensembles Carmina Viva München. Sie studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg / Brsg. Schulmusik mit Schwerpunkt Chorleitung bei Prof. Herbert Froitzheim und an der dortigen Universität Germanistik für das

Lehramt an Gymnasien. Nach einigen Berufsjahren in Baden-Württemberg übersiedelte sie nach Bayern. In ihrem Wohnort Wörthsee wirkt sie seither als Instrumentallehrerin.

1989 nahm sie ihre Dirigierstudien wieder auf und besuchte Kurse in Phänomenologie der Musik und Dirigierpraxis bei GMD Sergiu Celibidache und Konrad von Abel in Mainz, Paris und München.





**Vorschau:**  
**Doppelchörige geistliche Chormusik**  
**Samstag 5. 2. 2011, 20 Uhr**  
**St. Matthäus, Sendlinger-Tor-Platz, München**