

Philharmonie Berlin
Sonntag, 1. April 2001, 20.00 Uhr

Konzert

des Berliner Sängerbundes e.V.

Akademisches Orchester Berlin
Hanns-Eisler-Chor Berlin

Dirigent: Andreas Schüller
Chorleitung:
Christina Hoffmann-Möller
Susanne Jüdes

Solisten:

Bin Lee (Sopran)
Elisabeth Umierski (Alt)
Jörg Brückner (Tenor)
Assaf Levitin (Bariton)
Klaus Kowatsch (Sprecher)

Das Programm am 01.04.2001

Lili Boulanger

(1893 – 1918)

Vieille prière bouddhique
für Tenorsolo, Chor und Orchester
(Berliner Erstaufführung)

Arthur Honegger

(1892 – 1955)

La danse des morts (Der Totentanz, 1940)

Für vier Solostimmen, Sprecher, Chor und Orchester
nach einem Text von Paul Claudel

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky

(1840 – 1893)

Sinfonie Nr.6, h-Moll, op. 74
"Pathétique"

Adagio – Allegro non troppo

Allegro con grazia

Allegro molto vivace

Finale. Allegro lamentoso

Lili Boulanger (21.08.1893 – 15.03.1918)

Vielle prière bouddhique (Altes buddhistisches Gebet, April 1917)



Lili Boulanger entstammt einer traditionsreichen und bemerkenswert vitalen Pariser Musikerfamilie: ihre Großmutter, Marie-Julie Hallinger, war eine gefeierte Sängerin an der Opéra-Comique, wo sie lange genug wirkte, um noch das Erstlingswerk ihres Sohnes aus der Taufe heben zu können; ihr Großvater, der in Dresden geborene Frédéric Boulanger, lehrte als Cello-Professor am Pariser Conservatoire und versuchte sich auch als Gesangspädagoge und Komponist. Der Sohn der beiden, Ernest Boulanger, Lilis Vater - der bei der Geburt seiner jüngsten Tochter immerhin schon 78 Jahre alt war - begann seine Karriere triumphal, indem er als Zwanzigjähriger 1835 mit dem Rompreis ausgezeichnet wurde. Nach einer langen und recht erfolgreichen Laufbahn als Opernkomponist wurde auch er Gesangsprofessor am Conservatoire. Dort hatte er als Schülerin eine achtzehnjährige russische Prinzessin, Raïsa Mytschetskaja, die sich Hals über Kopf in ihren um 43 Jahre älteren Lehrer verliebte und ihn am 16. September 1877 in St. Petersburg heiratete. Zum Pariser

Freundeskreis des ungleichen Paares gehörten unter anderem Gounod, Massenet und Saint-Saëns. Genau am zehnten Hochzeitstag von Ernest und Raïsa kam Juliette-**Nadia** auf die Welt. Nadia sollte ihre jüngere Schwester um 61 Jahre überleben und die erfolgreichste Kompositionslehrerin unseres Jahrhunderts werden.

Am 21. August 1893 wurde Marie-Juliette geboren, die seit ihrer frühesten Kindheit nur **Lili** gerufen wurde. Mit drei Jahren begann sie Klavier zu spielen, später lernte sie Geige, Cello und Harfe. Da sie ihre um sechs Jahre ältere Schwester überallhin begleiten durfte, wurde ihre ohnedies ausgeprägte Frühreife noch unterstützt: Ersten Unterricht bekam sie schon mit fünf Jahren von dem Komponisten und Organisten Auguste Chapuis. Ein Jahr später finden wir sie als jüngste Schülerin in der Orgelklasse von Louis Vierne und gemeinsam mit Nadia in der Klasse für Instrumentalbegleitung des Rompreisträgers Paul Vidal, ihres späteren Kompositionslehrers. Dort freundeten sich die Geschwister mit dem jungen Komponisten André Caplet an. Die fragile Gesundheit Lilis (Tuberkulose?) machten immer wieder längere Unterbrechungen des Unterrichts nötig; an einen geregelten Schulbesuch war überhaupt nicht zu denken. Die Ferien verbrachte man meist in Trouville an der Seine-mündung, wo sich auch der Dichter Tristan Bernard mit seiner Familie aufhielt.

Im April 1900 starb Lilis Vater. Mit neun Jahren fing Lili zu komponieren an, wobei sie zunächst von Nadia unterwiesen wurde. Da Nadia schon zu dieser Zeit Kompositionsunterricht von Fauré bekam, durfte auch Lili in dessen Klasse zuhören. Fauré delectierte sich mit besonderer Vorliebe an Lilis ungewöhnlichen Blattlesekünsten. Der Lieblingsschüler des Meisters, Roger Ducasse, wurde ein „Wahlbruder“ der beiden Schwestern, aber auch mit den anderen Schülern dieser bemerkenswerten Klasse freundeten sich die Mädchen bald an: Alfredo Casella, Charles Koechlin, Georges Enescu, Florent Schmitt, Raoul Laparra und Maurice Ravel.

Es ist unmöglich, den ganzen Reichtum an Beziehungen, Freundschaften und Anregungen, der Lili und Nadia in diesen Jahren zufiel, zu skizzieren. Eine ganz besondere Bedeutung sollte die Beziehung zu dem Pianisten und Komponisten Raoul Pugno (1852-1914) gewinnen, den Nadia und Lili 1904 kennenlernten. Nadia wurde eine der bevorzugten Duopartnerinnen Pignos (der auch oft mit Eugène Ysaÿe oder Claude

Debussy konzertierte). Die jährlichen Sommeraufenthalte in Gargenville verbrachten sie u.a. mit Paul Valéry, Gabriele d'Annunzio, Emile Verhaeren, Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud und Wilhelm Mengelberg.

Im Jahre 1908 wurde Nadia Boulanger als erste Frau zum Finale des Wettbewerbs um den Rompreis zugelassen und erhielt den zweiten Preis. Dieser Erfolg der Schwester gab Lili großen Auftrieb. Trotz ihrer gesundheitlichen Probleme, die immer wieder Arbeitspausen erzwingen, intensivierte sie ihre Studien in den folgenden Jahren bis an und über die Grenzen ihrer physischen Leistungsfähigkeit. Ihr erklärtes Ziel war es, „den Rompreis in die Familie zurückzuholen“. Im ersten Anlauf scheiterte sie 1912 - wahrscheinlich an einer durch Überanstrengung ausgelösten Krise. Aber im Mai 1913 war ihre Stunde gekommen: Als erste Frau in der 110jährigen Geschichte des Prix de Rome errang sie diese begehrteste Trophäe des französischen Musiklebens.

Drei Jahre sollten sich die Rompreisträger in der Villa Medici aufhalten - aber mit Lili hatte das Schicksal anderes vor. Nicht einmal fünf Monate dauerte ihr römisches Intermezzo: der Ausbruch des Ersten Weltkrieges zwang sie schon in den ersten Augusttagen 1914 zur Rückkehr nach Paris. Dort widmete sie sich von da an neben der Komposition in erster Linie karitativen Aufgaben. 1916 konnte sie noch einmal für wenige Monate nach Rom zurückkehren. Aber wegen des fortgeschrittenen Stadiums ihrer Krankheit konnte sie die Villa Medici nur selten verlassen - eine flüchtige Begegnung mit Paul Claudel und eine Audienz bei Papst Benedikt XV. war die spärliche Ausbeute der Reise. Wieder nach Paris zurückgekehrt komponierte sie trotz ihres sich rapide verschlimmernden Leidens bis zuletzt, wobei sie in ihren letzten Lebensmonaten ihre Werke Nadia diktieren musste. Lili Boulanger starb im fünfundzwanzigsten Lebensjahr, elf Tage vor Claude Debussy.

Dennoch hat die nur 24 Jahre alt gewordene Komponistin ein bedeutendes Oeuvre hinterlassen: Klavier- und Kammermusik, oratorische Werke, Lieder und ein Opernfragment. Ihr Liederzyklus "Clairières dans le Ciel" (Lichtungen am Himmel) nach Gedichten des französischen Symbolisten Francis Jammes, komponiert zu Beginn des Ersten Weltkrieges, thematisiert neben dem Leid eines unglücklich Liebenden auch Lilis eigenes Schicksal wie z.B. im elften Lied dieses Zyklus "Parce que j'ai souffert" (<weil ich gelitten habe>).

Neben der Kantate für den Rom-Preis schrieb Lili drei Psalmenkompositionen für Soli, Chor und Orchester ein "De Profundis" und ein "Pie Jesu" für Knabensopran, Streichquartett und Harfe, welches sie ihrer Schwester Nadia in ihrem Todesjahr 1918 diktierte. Hinzu kommt noch ein "Marche Funèbre" (Trauermarsch) für großes Orchester und das Lied "Dans L'immense Tristesse" (In grenzenloser Trauer), sicherlich als Reaktion auf den Ausbruch des Ersten Weltkrieges zu verstehen.

In ihrem Vokaloeuvre bleibt das < Vieille Prière Bouddhique > einzigartig durch die Wahl eines Textes aus einer asiatischen Religion und durch die Verwendung musikalischer Stilmittel, die geprägt sind von der allgemeinen Faszination der französischen Impressionisten durch fernöstliche Kulturen. Er nimmt in seiner Einfachheit unmittelbar gefangen mit dem Bekenntnis einer allumfassenden Liebe zu allen Geschöpfen der Erde. Lili Boulanger bekam die Übersetzung eines alten buddhistischen Gebetes von Suzanne Karpelès, einer aus Asien zurückgekehrten Freundin, geschenkt. Mitten im Ersten Weltkrieg verleiht sie mit dieser Komposition ihrem Wunsch nach Frieden und Freiheit aller Völker Ausdruck.

Die Komponistin verwendet modale Tonarten als Grundlage ihrer einstimmigen Melodie, die sie doch mit der modernen Ganztonleiter des Impressionismus verbindet und dadurch zu einer ganz eigenen Klanglichkeit gelangt. Die Verbindung von archaischen und modernen Elementen kommt gleichermaßen in der Harmonik durch den Wechsel von Pendelharmonik und fortschreitenden Klängen zum Ausdruck. Das große Orchester als Klangkörper ist aufgeteilt in Gruppen, die über weite Strecken die Melodielinien mit dem Chor unisono vortragen und solche, die einen impressionistischen Klangteppich bilden. Die beiden ersten Strophen werden von den tiefen Chorstimmen im Piano vorgetragen, die zweite steigert sich melodisch höher beginnend im Mezzoforte, während Sopran und Tenor in pendelnden Quinten bzw. in Imitation zur Melodie mit geschlossenem Mund summen.

Die dritte Strophe ist eine reine Instrumentalstrophe, in der die Soloflöte ein Moment von Hoffnung aufleuchten lässt. Auf ihrem Höhepunkt setzt nun die vierte Strophe als Tenorsolo ein, in das am Ende die Chorstimmen sukzessiv wieder hinzutreten. Nach einer Generalpause beginnt die fünfte Strophe mit einem beeindruckenden Stimmungsumschwung. Im Unisono bzw. oktavierend von Chor und Orchester soll dieser beschwörende Appell <clamant> (schreiend) vorgetragen werden. In der sich anschließenden Coda baut sich eine ungeheure Steigerung durch die in imitatorischer Verschränkung singenden Stimmen auf. Ein Accelerando und Crescendo bis zum Fortissimo in Chor und Orchester deutet fast ekstatisch die Utopie an.

Die Uraufführung des „Vieille Prière Bouddhique“ am 9. Juni 1921 in der Salle Pleyel in Paris hat Lili Boulanger nicht mehr erleben können. Nachdem das Orchestre Lamoureux unter Igor Markevitch im Jahre 1960 unter anderem dieses Spätwerk auf Schallplatte eingespielt hat, schrieb Marc Blitzstein: "Wann endlich werden wir das Vergnügen haben, Lili Boulangers Musik regelmäßig in unseren Konzertsälen zu hören? Eine komponierende Frau unseres eigenen Jahrhunderts fast gänzlich unbekannt, vor langer Zeit verstorben? Wie gut kann ihre Musik sein? Sie ist mehr als gut. Sie ist außergewöhnlich. Irren Sie sich nicht, hier gab es ein einzigartiges Talent... Die Musik ist maskulin... in ihrer rauen Kraft, feminin in ihrer Reinheit und lyrischen Ausstrahlung. Honegger, Poulenc, Roussel... schulden Lili viel... Lasst uns mehr von ihr hören! Lasst uns wissen, was wir verpasst haben!"

Christina Hoffmann-Möller/rb

Besetzung : 2 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauke
2 Schlagwerke, Celesta, 2 Harfen, Streicher, großer Chor, Tenor-Solo

Spieldauer : ca. 7 min.

Uraufführung : 09. Juni 1921 in Paris



**Que toute chose qui respire
Sans ennemis, sans obstacles**

*surmon-tant la douleur
et atteignant le bonheur
puisse se mouvoir librement
chacune dans la voie
qui lui est destinée.*

**Que toutes les creatures
et partout, les esprits
et tous ceux, qui sont nés**

Sans ennemis, sans obstacles

*surmon-tant la douleur
et atteignant le bonheur
puisse se mouvoir librement
chacune dans la voie
qui lui est destinée.*

**Que toutes les femmes,
que tous les hommes,
les Aryens et les non Aryens
tous les dieux et tous les humains
et ceux qui sont déçus**

Sans ennemis, sans obstacles

*surmon-tant la douleur
et atteignant le bonheur
puisse se mouvoir librement
chacune dans la voie
qui lui est destinée.*

**En Orient et en Occident,
au Nord et au Sud,
que tous les êtres qui existent**

Sans ennemis, sans obstacles

*surmon-tant la douleur
et atteignant le bonheur
puisse se mouvoir librement
chacune dans la voie
qui lui est destinée.*



**Möge alles, was atmet
ohne Feinde, ohne Hindernisse**

*den Schmerz überwinden
und glücklich sein,
und sich frei bewegen können,
jedes nach seiner Art.
(wie es ihm vorbestimmt ist).*

**Mögen alle Lebewesen,
all' die Geister
und alle Geborenen**

ohne Feinde, ohne Hindernisse

*den Schmerz überwinden
und glücklich sein,
und sich frei bewegen können,
jedes nach seiner Art.
(wie es ihm vorbestimmt ist).*

**Mögen alle Frauen,
mögen alle Männer,
Arier und Nicht-Arier,
alle Götter und alle Menschen
und alle, die gestorben sind**

ohne Feinde, ohne Hindernisse

*den Schmerz überwinden
und glücklich sein,
und sich frei bewegen können,
jeder nach seiner Art.
(wie es ihm vorbestimmt ist).*

**Im Osten und im Westen,
im Norden und im Süden,
möge alles was existiert**

ohne Feinde, ohne Hindernisse

*den Schmerz überwinden
und glücklich sein,
und sich frei bewegen können,
jedes nach seiner Art.
(wie es ihm vorbestimmt ist).*

Arthur Honegger (1892 – 1955)

La danse des morts (Der Totentanz, 1938)



„Werke zu schreiben, die dem „kleinen Mann auf der Straße“ ebenso zugänglich sind, wie sie den professionellen Musiker interessieren“. Das Bemühen um Vermittlung zwischen Gegensätzen kennzeichnet Biographie und Werk Arthur Honeggers. So wächst der am 10.3.1892 in Le Havre geborene Sohn eines Züricher Kaffeeimporteurs an der Küste des katholischen Frankreichs auf in alemannisch-protestantischer Familientradition, lernt früh die Bibel und Bach kennen, zieht vom Meer in die Berge und beginnt sein Kompositionsstudium am Züricher Konservatorium, um es dann neunzehnjährig in Paris fortzusetzen. Dort lernt er den gleichaltrigen Mitstudenten Darius Milhaud kennen, der ihn mitten in die turbulente französische Kunstszene führt und freundet sich u. a. mit Poulenc und Auric an.

Für einige Zeit wird er innerhalb der „Groupe des Six“ unter dem Einfluss von Cocteau einen sehr französischen, antideutschen Musikstil mitprägen, den er allerdings bald, sehr zum Bedauern Cocteaus, als „Kult der Jahrmärkte und music-halls“ bezeichnen und von dem er sich wieder abwenden wird – nicht ohne deutliche Spuren davon in seinen Kompositionen zu bewahren. Das Bewahren von Spuren ist ihm ohnehin Programm: Auf Cocteaus Kritik an seinem Traditionalismus antwortet er pointiert, dass man, „um voran zu gehen, fest an das gebunden sein muss, was uns voraus geht“.

Strauss, Wagner und die Klassiker auf der einen, Debussy und Fauré auf der anderen Seite, dies sind die Pole, die ihm nach eigener Aussage den ästhetischen Weg gewiesen haben – und natürlich Bach. Dass diese Vielfältigkeit mit ihren immanenten Widersprüchen den Weg in Richtung szenische Komposition lenkt, ist nicht verwunderlich. Dramatische Strukturen ermöglichen mehr als andere die Konfrontation der Stile, Meinungen, Positionen. Neben seinen Opern „Antigone“ (1924-27) und „L'Aiglon“ (1935 mit seinem Freund Ibert zusammen komponiert), haben viele seiner Werke ausgesprochen szenischen Charakter. Dies gilt auch für Werke, die, ohne textgebunden zu sein, dennoch enge Verbindung zur dramatischen Form haben: All seine Ballette und Bühnenmusiken, seine Filmmusiken und auch seine Orchesterwerke tragen dramatische Züge.

Auch die Verbindung von ethisch-moralischer, zum Teil christlicher Thematik und Musik – ein weiterer Markstein in Honeggers Schaffen – unterwirft sich problemlos diesem Prinzip; das szenische Oratorium als Übertragung der Mittel der Oper in den Konzertsaal wird für ihn eine zentrale Form: Von „König David“ - einem triumphalen Erfolg des Jahres 1921 - über „Judith“ (1925), „Phaedre“ (1926), „Les cris du monde“ (1931) zu „Jeanne d'Arc“ (1935) geht das Spektrum der großen, immer auch sozialkritisch orientierten

Sujets, die das Genre des Oratoriums ganz im Sinne Bachs wiederbeleben und ihm neue, zeitgemäße Ideen zuführen. „Jeanne d'Arc“, das Oratorium über die Heldin der französischen Geschichte, ist zugleich Beginn der Zusammenarbeit mit **Paul Claudel**, dessen musikalische Sprache und musiktheatralischen Sachverstand Honegger über alles lobt. 1938 ist das Jahr der Uraufführung ihres ersten gemeinsamen Werks: „La danse des morts“.

Totentänze sind seit dem Mittelalter ein fester Bestandteil im Repertoire von bildender Kunst, Literatur und Musik; Darstellungen auf Friedhöfen, in Kirchen und Büchern, allen voran der bekannte Zyklus

Hans Holbeins, zeigten in meist sehr drastischer, oft komischer Form die gleichmacherische Dialektik des Todes, der mit seiner Sense Kaiser und Bettelmann gleichermaßen niedermäht. Dass er tanzend daherkommt, oft statt der Sense ein Instrument in der Hand hält – dieses groteske Bild veranlasste viele Komponisten zur musikalischen Gestaltung diverser „Danses macabres“. Bekannt sind unter anderen die Werke von Franz Liszt und Saint-Saëns, und die Xylophon-Knochenklapperklänge der Fossilien im „Karneval der Tiere“ gehören zu den witzigsten Selbstzitatzen des letzten Jahrhunderts.

Inspiration für Arthur Honegger war wohl die Totentanz-Darstellung in der 1043 gegründeten Abtei La Chaise Dieu (Haute-Loire): auf 26 m Länge tanzen dort Könige und Kardinäle, Hoch und Niedrig, Alt und Jung den tödlichen Reigen. Mahnend lässt er den Chor zu Beginn in rezitativen Tonfall erinnern, dass der Mensch aus Staub geworden und zu Staub werden wird; ein Favoritchor wiederholt unablässig die Litanei, dass der Mensch Geist und die Liebe mehr als der Tod sei, und am Ende ist es wiederum der ganze Chor, der in groß angelegtem Rezitativ klarstellt, dass es der Mensch ist, der das Fundament der Kirche bildet.

Dem Chor kommt überhaupt im ganzen Werk eine große Aufgabe zu: er übernimmt in der Gewissheit, „dass mein Erlöser lebt“, die Rolle des Dialogpartners im alttestamentarischen Kontext des ersten Satzes und malt das groteske Bild des Tanzes im zweiten Satz. Verzweiflung und düsterste Stimmung entstehen im dritten durch Überlagerung liturgischer Melodik mit ständig wiederholten „sanglots“ - Schluchzern in extremer Lage. Auch die Verheißung an das Volk Israel obliegt dem Chor mit Gottes Stimme in monoton-eindringlichen, stets ansteigenden Phrasen, überlagert von exstatischer „Amen“-Bestätigung. Drei originale Volks- und Tanzlieder, in Frankreich heute noch jedem Kind bekannt („Sur le pont d’Avignon“, „Nous n’irons plus au bois“ mit der Aufforderung „Entrez dans la danse“ im Refrain und das Revolutionslied „La Carmagnole“, in dessen Text sich allerdings der Klang der Kanonen in den friedfertiger Hörner verwandelt), addieren sich zu einem absurden, sich überschlagenden Tanz. Dominierend bleibt im Chor lange Zeit der zwischen Marsch- und Tanzbewegung unentschlossen schwankende 6/8- bzw. 2/4-Takt, bis ihm das Orchester schließlich den Walzer in dem Moment unterschiebt, in dem sich das Revolutionslied im Chor durchsetzt.

Starke Kontraste in der Sprache und auf allen musikalischen Ebenen verleihen dem gesamten Werk eine starke Plastizität und Ausdruckskraft, die das Verständnis ermöglicht, an dem Honegger immer gelegen war. « *Simplification, logique, économie* » in der kompositorischen Arbeit liefern dazu die Grundlage, auch wenn uns der Schluss rätseln lässt: Koloratur, schluchzendes Lamento, irrwitziges Lachen über knapp zwei Oktaven – welche Maske des makabren Reigen zeigt sich uns da?
Susanne Jüdes

La danse des morts



Paul Claudel et Arthur Honegger

LE RECITANT:

*La main de Dieu s'est posée sur moi
et il m'a emmené en esprit
et il m'a laissé au milieu d'une vaste plaine
qui était remplie d'ossements.*

Die Hand des Herrn kam über mich,
und der Herr führte mich im Geiste hinaus
und ließ mich nieder inmitten der Ebene,
und diese war voller Gebeine.

CHŒUR

*Souviens-toi, homme, que tu es poussière
et que tu retourneras en poussière!*

Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist
und dass du wieder zurück zum Staub kehrst

LE RECITANT:

*Et il m'en fit faire le tour car
il y en avait à l'infini à la surface de la terre
et ils étaient secs à l'extrême.*

Er führte mich an ihnen vorüber im Umkreis
und siehe, es lagen ihrer sehr viele über
die Ebene hin, und sie waren ganz dürr.

CHŒUR

*Dieu dit: que les eaux qui sont sous le ciel
se rassemblent en un seul lieu
et que l'Aride apparaisse!
Et il en fut ainsi*

Gott sprach: dass die Wasser unter dem
Himmel sich sammeln am selben Ort
und das Dürre erscheine!
Und so geschah es auch

LE RECITANT:

*Et Dieu dit: Fils de l'homme
penses-tu que ces os vivent?*

Da sprach er zu mir: Menschensohn, können
wohl diese Gebeine wieder lebendig werden?

CHŒUR

Et je répondis: Seigneur mon Dieu vous le savez. O Herr, mein Gott, du weißt es wohl.

LE RECITANT:

*Et il me dit: prophétise sur ces os et dis- leur:
Ossements arides, écoutez la parole du Seigneur.*

Nun sprach er zu mir: Weissage über diese
Gebeine und sprich zu ihnen: Ihr dürren
Gebeine, höret das Wort des Herrn!

CHŒUR

*Je crois que mon Rédempteur vit et que de
nouveau je serai enveloppé de ma peau.*

Ich glaube, dass mein Erlöser lebt und dass ich
aufs neu werd' erstehen in lebendigem Leib.

LE RECITANT:

*Ainsi parle le Seigneur Dieu à ces os: Voici, je
vais introduire un esprit en vous et vous vivrez!*

So spricht Gott, der Herr zu diesen Gebeinen:
Siehe, ich bringe Lebensodem in euch, damit
ihr wieder lebendig werdet!

CHŒUR

*Et il arrivera que dans ma chair
je verrai mon Sauveur*

Geschehen wird es, dass in meinem Fleisch
den Retter ich erschau'.

LE RECITANT:

*Je mettrai sur vous des nerfs
et je ferai croître sur vous des chairs:
J'étendrai de la peau sur vous et
je vous donnerai un esprit et vous vivrez
et vous saurez que je suis le Seigneur.*

Ich schaffe Sehnen an euch und lasse Fleisch
an euch wachsen; ich überziehe euch mit Haut
und lege Odem in euch, dass ihr wieder lebendig
werdet, und ihr werdet erkennen, dass ich der
Herr bin.

CHŒUR

*Seigneur Dieu penses-tu que ces os vivent?
Seigneur Dieu, Flétri
je me suis flétri comme l'herbe! Seigneur Dieu!
Seigneur Dieu feras-tu que ces os vivent?
Feras-tu que ces os vivent?*

Denkst du, Herr, werden diese Knochen leben?
O mein Gott, Vater, ich verwelkte fahl, gleich
den Gräsern, o mein Gott!
O mein Herr, werden diese Knochen leben?
Werden diese Knochen leben?

LE RECITANT:

*Et alors je prophétisai et il se fit une espèce
de bruit et un mouvement.
Et les os se rapprochèrent les uns des autres
chacun s'adaptant à sa jointure.*

Da weissagt ich, und als ich weissagte, siehe,
da entstand ein Rauschen.
Und die Gebeine rückten eines ans andere.

CHŒUR

*Et dans ma propre chair je verrai ce Dieu
qui est mon Sauveur*

In meinem eignen Leib erkenne ich den Herrn
den Retter der Welt

LE RECITANT:

*Je regardais et voici que des nerfs et des chairs
se formèrent sur eux et de la peau s'étendit
par dessus mais il n'y avait pas d'esprit en eux.*

Und als ich hinschaute, siehe, da bekamen sie
Sehnen und es wuchs Fleisch an ihnen,
und sie wurden mit Haut überzogen;
Odem aber war noch nicht in ihnen.

CHŒUR

*Et la terre était inane et vide et les ténèbres
étaient sur sa face et l'Esprit était porté sur elles.*

Und die Erde war wie tot und öde, und es lag
Finsternis auf ihrem Antlitz;
darüber war Gottes Geist gebreitet.

LE RECITANT:

*Dieu me dit: Prophétise à l'Esprit prophétise fils
de l'homme et dis à l'Esprit: Ainsi parle le
Seigneur Dieu:
Viens des quatre vents, Esprit
et souffle sur ces morts afin qu'ils revivent.
Et l'esprit entra en eux et ils devinrent vivants
et ils tinrent sur leurs pieds.*

Da sprach er zu mir: Menschensohn, weissage
über den Geist, weissage und sprich zum
Geiste: so spricht Gott der Herr:
Geist, komme von den 4 Winden und hauche
diese Erschlagenen an, dass sie
wieder lebendig werden!
Da kam Odem in sie, und sie wurden lebendig
und stellten sich auf die Füße.

CHŒUR

C'était une armée extrêmement nombreuse.

Und es war ein unermesslich großes Heer.

II. Danse des Morts

PETIT CHŒUR

Souviens-toi homme que tu es esprit
Et la chair est plus que le vêtement
Et l'esprit est plus que la chair
Et l'œil est plus que le visage
Et l'amour est plus que la mort

CHŒUR

Sur le pont de la tombe on y dans' y dans' ...
Sur le pont du tombeau tout le monde y danse
en rond

Dansons la carmagnole
vive le son du clairon
Sautez dansez embrassez qui vous voudrez
Entrez dans la danse
Voyez comme on danse
Tout le monde y danse en rond
Souviens-toi homme que tu es esprit
et l'amour est plus que la mort

III. Solo

IV. Sanglots

CHŒUR

Ha Ha Ha

**Antequam vadam et non revertar ad
terram tenebrosam et opertam mortis
caligine ubi nullus ordo sed
sempiternus horror inhabitat**

V. La Réponse de Dieu

LE RECITANT:

*Dieu me dit : Fils de l'homme, tous ces os
Sont les enfants d'Israel. Ils disent : Nos os se
sont desséchés, notre espérance a péri et
nous sommes retranchés du nombre des
hommes. Prophétise donc et dis leur :
Ainsi parle le Seigneur Dieu : J'EXISTE !*

*Voici, Je vais ouvrir vos tombeaux, et Je vous
ferai sortir des vos sépulcres, ô mon peuple et
Je vous emmènerai dans la terre d'Israel. Et
Vous saurez que Je suis le Seigneur, lorsque
J'aurai ouvert vos sépulcres et que Je vous
Aurai fait sortir de vos tombeaux, ô mon peuple :*

II. Totentanz

Denke doch, Mensch, dass du vom Geist bist
und dein Fleisch mehr wert als wie dein Gewand!
Denn der Geist ist mehr als das Fleisch,
und mehr dein Aug als dein Antlitz
und die Liebe ist mehr als der Tod.

Wohl am Rand unseres Grabes tanzt im Reigen
Wohl am Rand unserer Gruft alle Welt wohl tanzt
im Rund

Tanzet die Carmagnole
jauchzet und singt! Die Trompete, sie kling!
Springet, tanzet und umfangt, wen ihr erhascht
Tretet an zum Tanze!
Seht, wie man tanzt!
Alle Welt wohl tanzt im Rund!
Denke doch, Mensch, dass du vom Geist bist
und die Liebe ist mehr als der Tod.

Schluchzen

Gottes Antwort

*Dann sprach Gott zu mir: Menschensohn, diese
Gebeine sind das Haus Israels. Siehe sie spre-
chen: „Verdorrt sind unsere Knochen und dahin
Ist unsere Hoffnung! Wir sind verloren!“ Darum
Weissage und sprich zu ihnen: So spricht Gott
der Herr: ICH BIN!*

*Siehe, nun öffne ich eure Gräber und lasse
euch aus euren Gräbern steigen, und bringe
euch heim ins Land Israel. Da werdet ihr
erkennen, dass ich der Herr bin, wenn Ich eure
Gräber auftue und euch, mein Volk aus euren
Gräbern steigen lasse. Mit meinem Odem werde*

*Et que Je vous aurai donné Mon esprit et que
Vous vivrez et que Je vous aurai placés en
Grande paix et dilatation sur la terre qui vous
Appartient : et vous saurez que Moi, le Seigneur
J'ai parlé et J'ai exécuté, dit le Seigneur Dieu !*

*ich euch erwecken, auf dass ihr wieder lebendig
werdet und ich will euch wieder in euer Land
versetzen, damit ihr erkennt, dass ich der Herr
bin. Ich habe es geredet und ich werde es tun,
spricht Gott, der Herr.*

VI. Espérance dans la croix

Im Kreuze Hoffnung

SOLOs

Ces plaies au milieu de Tes mains
Et cette ouverture à Ton côté pour que j'y entre.

Dies Blut inmitten der Hand,
Dieses offne Mal an Deinem Leib, das mich
empfange.

CHŒUR

Ouvrez-vous portes éternelles

Tut euch auf, Tore ewgen Glanzes!

SOLOs

Sopran:

Et c'est Vous qu'on appelait le lointain
et l'inaccessible.
Cette plaie à mon côté dit le Seigneur

Du bist's, Herr, den ewig fern wir gewähnt
und nimmer erreichbar.
Sieh dies Mal an meinem Leib, redet der Herr.

Alt:

Est-ce qu'une mère oublie son enfant
et moi quand elle l'oublierait
et Moi je ne l'oublierai pas dit le Seigneur.

Wär' wohl ein Weib, vergessend ihr Kind?
doch ich, sollt es vergessen sein, Behielt's
in meiner treuen Hand, so spricht der Herr.

Bariton:

Apprenez de moi que je suis doux
et humble de cœur

Folgt mir freudig nach, denn ich bin mild,
geduldig mein Herz.

Sopran und Alt:

Afin que je sois Un en vous
et que vous soyez Un en Moi
comme mon père et moi nous sommes Un
parce que Un est nécessaire

Auf dass ich werde Eins in euch
und dass ihr werdet Eins in Mir
so wie mein Vater bleibt mit mir Eins
denn dieses Eins-sein ist vonnöten.

Bariton:

Prends un morceau de bois et écris dessus:

Nimm von der Hürd ein Holz und schreibe
darauf:

+ CHŒUR: Judas!

+ CHOR: Judas!

Et une autre morceau de bois et écris dessus:

Und alsdann nimm zur Hand noch eins
und schreibe

+ CHŒUR :Ephraïm !

+ CHOR: Ephraïm!

Et cela fait une croix et je m'étendrai dessus
 Car je ne suis pas venu dissoudre et résoudre
 et diviser mais remplir

Sie vereinen sich zum Kreuz, und ich hefte mich
 daran; denn ich kam nicht in die Welt, zu lösen,
 zu trennen, was da ist. Ich erfülle!

CHŒUR

Je prendrai les enfants d'Israël
 Et je les rassemblerai de toutes parts
 Et je les ramènerai dans leur pays
 Et je ferai d'eux une seule nation
 Et ils ne feront plus désormais deux peuples
 Et ils ne seront plus divisés en deux royaumes
 Je ferai avec eux un pacte
 il y aura une alliance entre nous
 Et je les établirai sur la pierre solide
 Et je les multiplierai
 Et je placerai Mon sanctuaire au milieu d'eux
 leur Dieu
 Et ils seront Mon peuple

Ich berufe das Volk Israels
 und ich sammle es von überall zuhauf
 und ich führe es zurück wohl in sein Land.
 und so wird aus ihm einst ein einziges Volk.
 Und sie werden nicht getrennt sein
 in zwei Völker. Und sie werden auch nicht
 geschieden sein in zwei Reiche
 und ich schließe mit ihnen einen Pakt
 Und es wird ein Bündnis sein zwischen uns.
 Stehen sollen sie dann fest auf dem Fels,
 dem starken! Mehren werde ich mein Volk
 Gründen werd ich mein Heiligtum, ich Mächtiger,
 ich ihr Gott! Und sie bleiben mein Volk!

Et scient gentes qui a Ego Dominus Sanctificator Israel cum fuerit Sanctificatio mea in medio eorum In Perpetuum

Souviens-toi homme que tu es pierre
 Et sur cette pierre Je bâtirai mon église
 Et les portes de l'enfer ne prévaudront pas
 contre elle! Souviens-toi.....mon église

Denk daran, Mensch, Du bist ein Fels!
 und auf diesem Fels erbaue ich meine Kirche
 Und die Pforten der Hölle, sie weichen
 ihrer Stärke! Denk daranmeine Kirche!

Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840-1893)

VI. Symphonie, h-Moll, op.74, « Pathétique »

„...tauchte mir der Gedanke an eine Sinfonie auf, diesmal aber mit einem Programm von der Art, dass es für alle ein Rätsel bleiben wird“ [Aus einem Brief Tschaikowskis an seinen Neffen Vladimir Davydov vom 11.02.1893]

Tschaikowskis Pathétique stellt nicht nur die letzte und ausgereifteste seiner sechs Symphonien, sondern die letzte vollendete Komposition überhaupt dar, denn nur drei Wochen nach der von ihm selbst dirigierten Uraufführung - sie fand am 16. Oktober 1893 in Petersburg mit mäßigem Erfolg statt - starb der Komponist an Cholera, nachdem er versehentlich ein Glas ungereinigten Flusswassers getrunken hatte. Das unglücklichen Umstände seinem letzten Werk in destonart" h-Moll, dem Schlusssatz und überhaupt des ganzen Werkes sah es psychologische Situation Melancholie neigenden hatte der Komponist auch Uraufführung geäußert dass Finales an ein Requiem ihrem Glauben nur den musikalischen ahnungen und -wünsche. diesem Werk die Stimme vernehmen. Die Mystifikation auch zu ihrer ungeheuer beigetragen - sie gehört bis gespielten Symphonien der



Publikum brachte die seines Todes sogleich mit Verbindung: In der „To- langsamem, verlöschenden in der resignativen Trauer deutliche Hinweise für die des zu Depressionen und Tschaikowski. Außerdem selbst bei einer Probe zur ihn die Stimmung des erinnere, was danach viele in bestärkte, es handle sich um Ausdruck seiner Todes- Manche glaubten sogar, aus eines Selbstmörders zu der Pathétique hat wohl schnellen Verbreitung heute zu den meist Musikgeschichte.

Das der Sinfonie zugrunde liegende Programm bleibt rätselhaft. Tschaikowski selbst bleibt vage in seinen Äußerungen und spricht nur von der „großen Subjektivität“, von der das Programm durchdrungen sei. Der gefürchtete Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick fand als erster eine plausible Erklärung, warum Tschaikowski sich nicht auf eine Story festlegen wollte: „Den meisten wäre wahrscheinlich ein Programm erwünscht, das sie des Ratens enthebt; ich erblicke darin eher einen Beweis für die musikalische Natur des Komponisten, dass er seine Musik für sich sprechen und uns raten lässt als durch eine gebundene Marschroute sich selbst und uns zu vergewaltigen.“ Die Struktur des Werkes selbst allerdings zwingt dem Hörer die Ahnung eines Programmes auf: Die einzigartigen Ausdruckssteigerungen, die monothematische Verknüpfung der Sätze durch ein immer wieder auftauchendes gebrochen absteigendes Quartmotiv (die motivische Grundsubstanz der gesamten Symphonie) und nicht zuletzt auch die Wucht und Dichte der Ereignisse weisen auf eine episch-romantische Formkonzeption hin, der „eine leidenschaftliche Herzenstragödie“ [Hanslick] zugrunde liegt.

Der Kopfsatz der Pathétique erhält seine ungeheure Spannung aus zwei gegensätzlichen musikalischen Themen: Ein simples Viertonmotiv der Einleitung wird zur Keimzelle des Hauptthemas. Es stellt das vereinzelt Subjekt dar, seinem Schicksal ausgeliefert, in einer fatalen, zur Resignation zwingenden Gegenwart. Dieser Mensch „...fühlt das Herannahen des Todes und ist beseelt von dem qualvollen Wunsch, zu erfahren, was uns dort drüben erwartet“ [Budjakovskij, 1935]. Im epischen Gegensatz dazu steht die vergangene, schmerzlich-schöne Erinnerung „...an göttliche Freuden und himmlischer Liebe zum Schönen, Wahren und Guten“ des Seitenthemas [Modest Tschaikowski, 1907].

Für diese Konstellation kann es keine Lösung geben. Eine Reprise im Sinne der klassischen Symphonie unterbleibt. Nach einem dreimaligen Sich-Aufbäumen in der Durchführung folgt der totale auskomponierte Zusammenbruch. Mit einem wehmütigen Wieder-ins-Bewusstsein-Rufen der schönen, aber für immer vergangenen Erinnerung endet der Satz.

Der zweite Satz ist ein lyrischer Tanzsatz, ein Walzer im Fünfvierteltakt (!). Walzer hat Tschaikowski schon in der 1. Sinfonie einbezogen, die Walzer seiner Ballette *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nussknacker* sind weltberühmt. Das metrische Gegeneinander von 2 + 3, vereint im $\frac{5}{4}$ -Takt wird hier kunstvolles Stilmittel zur Darstellung eines „*Lächelns durch Tränen*“ [Nikisch]. Die Anmut („Allegro con grazia“) und Schwerelosigkeit des Walzers kontrastiert mit Lamento- und Seufzermotiven und setzt damit die Verzweiflung und die depressive Stimmung des ersten Satzes fort, diesmal verkleidet in „*Samt und Seide*“.

Der dritte Satz, von Tschaikowski sowohl als *Scherzo* wie auch als *Marsch* bezeichnet beginnt mit einer gespenstisch-gehetzten Tarantella. Der als Marsch ausgeformte Mittelteil steigert sich von einem marionettenhaften Beginn zu äußerster Kraft, ja Brutalität. Boris Assafjew, ein bedeutender Tschaikowski-Interpret hört in dieser Musik ... „eine „*Parade höllischer Mächte, eine Art Illustration zu Puschkins „Dämonen“*. *Böse Mächte bilden ein mächtiges Heer und verwüsten im Sieg die Seele.*“ [1947]. Dieser Satz drückt auf seine schließlich wilde, zuweilen wüst-orgiastische Weise eine Verzweiflung aus, die sich hinter der grotesken Parodie eines „*Danse macabre*“ verbirgt.

Die Konzeption des Finales bringt „*das Programm*“ am deutlichsten zum Tragen: Tschaikowski verzichtet hier zum ersten Mal auf die Tradition des optimistisch - triumphierenden Schlusses und entgeht so seiner eigenen Neigung zu bombastisch-aufgedonnerter, affektierter Schlussherrlichkeit. Statt dessen zwei riesige Steigerungswellen eines unheilvoll abwärtsgerichteten Themas, also zwei vergebliche Versuche, dem drohenden Ende auszuweichen, und schließlich bittere Resignation, die sich auch in hässlichen Tönen (wie das gestopfte tiefe Fis in den Hörnern) äußert und in einem „schrägen“, gar nicht christlichen Choral das endgültige Verlöschen des Lebensnerves vorbereitet. Damit aber verzichtet Tschaikowski auch erstmalig konsequent auf die Wiederherstellung des „schönen Scheins“. Der ungeschminkt - gebrochene Ausdruck dieses Satzes prägt ihn als eine einzige große Trauermusik, als ein sinfonisches Requiem, als Tschaikowskis musikalisches Vermächtnis.

rb

Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba,
2 Pauken, Becken, Gong, Streicher

Spieldauer: ca. 48 min.

Uraufführung: 16. Oktober 1893 in St. Petersburg



Bin Lee

Die 1976 in Seoul, Südkorea, geborene Sängerin bestand 1993 das Spezialabitur für Musik und erwarb 1997 den Bachelor of Music an der Seoul National University; anschließend hatte sie privaten Gesangsunterricht in San Francisco.

1997 begann sie ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Prof. Renate Krahmer, das sie 1999 an der Operschule der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz, Österreich, fortsetzte. Seit dem Wintersemester 2000/2001 absolviert sie Gesangsstudium und Operschule an der Hochschule für Musik und Theater München bei Prof. Josef Loibl.

Ihre Opernrollen im freien Theater und in der Hochschule umfassen wichtige Partien des Opernrepertoires, von Mozart's Despina und Sandrina über Donizetti's Norina zu Strauss' Sophie und Verdi's Violetta. Beim Kurt-Weill Festival 1999 sang sie die Rolle der Charlotte in Ernst Krenek's "Der Diktator", beim Internationalen Schlossoperfestival Rheinsberg 2000 gab sie Konzerte und Liederabende und war Teilnehmerin in Mozart's "Nozze di Figaro". Bin Lee ist ständige Solistin der Potsdamer Singakademie und ist mit einem Konzertrepertoire, das von Bach über Schumann bis Dvorak reicht, bei Konzerten in Deutschland, Italien und der Schweiz vertreten.



Elisabeth Umierski

Elisabeth Umierski wuchs in Norddeutschland auf und studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Hamburg. Ihre wichtigsten Lehrer sind Gisela Litz, Ingrid Czerny und Nicholas McGegan.

Konzertreisen mit Oratorienaufführungen und Liederabenden führten sie in viele Länder Europas, nach Japan und in die USA. Gast-Engagements der letzten Jahre am Theater Bremen, am Theater des Westens (Berlin) und an den Städtischen Bühnen Osnabrück. CD- und Rundfunkaufnahmen dokumentieren ein Repertoire, das buchstäblich vom Barock bis zu den Beatles reicht.

Elisabeth Umierski ist außerdem eine engagierte und kreative Lehrerin. Sie ist Mitglied im Bund Deutscher Gesangspädagogen, Autorin einer Notenleseschule für Anfänger, leitet eine Gesangsklasse im Modellversuch Populärmusik an der Musikschule Hamburg und ist Stimmbildnerin bei namhaften Chören in Hamburg und Berlin. In Berlin hat sie auch ein eigenes Gesangsstudio, "Singing Feels Good".



Jörg Brückner

Der Tenor **Jörg Brückner** studierte bei Professor Charlotte Lehmann an der Hochschule für Musik in Würzburg und privat bei Dr. Ernst Huber-Contwig in Hannover. Meisterkurse besuchte er bei KS Astrid Varnay (16. Münchner Singschul!), KS Alfredo Kraus (Santander, Spanien) und Cornelius L. Reid (New York, USA). 1996 war er Preisträger des Armin-Knab-Wettbewerbs in Würzburg, 1998 erhielt er ein Stipendium des Richard-Wagner-Verbandes, Bayreuth. In der Spielzeit 1998/99 gastierte er am Theater Meran, Italien, und 1999/2000 am Landestheater Coburg als "Tony" in der "West Side Story" von L. Bernstein. Im Sommer 1999 war er bei der "Kammeroper Schloss Rheinsberg" in der Rolle des "Fenton" aus Otto Nicolais "Die lustigen Weiber von Windsor" engagiert und wirkte dort im Winter 1999 bei der Uraufführung der Oper "Kronprinz Friedrich" von Siegfried Matthus mit (Regie: Götz Friedrich / musikalische Leitung: Rolf Reuter). Seit Mai 2000 ist er als "Stipendiat" an die Deutsche Oper Berlin verpflichtet. Sein besonderes Interesse gilt auch der Konzerttätigkeit, die sich sowohl auf Liederabende als auch auf das Oratorienfach erstreckt (u.a. mit Rundfunkaufnahmen des Bayerischen Rundfunks und Deutschlandradios).



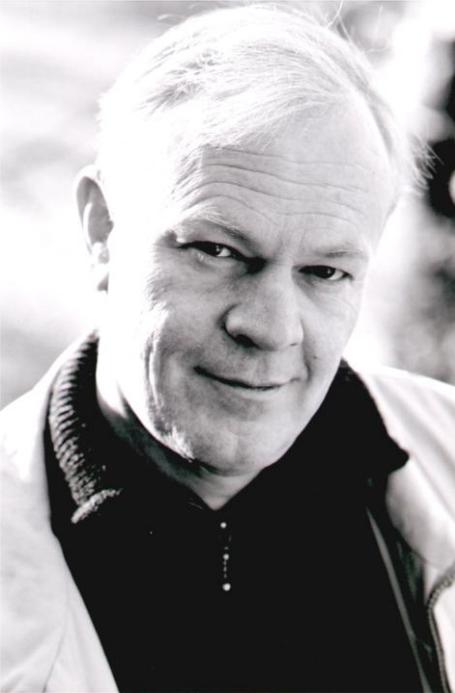
Assaf Levitin

Der 1972 in Israel geborene Sänger studierte bei Agnes Massini an der Musikhochschule Tel Aviv und vervollständigte seine Gesangsausbildung in Deutschland an der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater bei Professor Yaron Windmüller.

Seine sängerische Vielseitigkeit und ein absolutes Gehör machen den Bassbariton auch zu einem gefragten Interpreten im Bereich der Zeitgenössischen Musik. Mit Aribert Reimanns "Entsorgt" gastierte er bei der Expo 2000 in Hannover sowie in einem Konzert der Zeitgenössischen Oper Berlin. Beim "World music days"-Festival in Luxemburg gestaltete er Theo Brandmüllers "Löwe, leih mir deine Stimme", im Arnold-Schönberg- Zentrum Wien Schönbergs "Ode an Napoleon Bonaparte".

Theatererfahrung konnte Assaf Levitin in seinen zwei Jahren als Ensemblemitglied am "Habima-Nationaltheater Israel" sowie bei verschiedenen Opernproduktionen während seiner Studienzeit und in Workshops sammeln. Zuletzt war er für die Inszenierung „Jakob Lenz“ des Pfalztheaters in Kaiserslautern verpflichtet.

Assaf Levitin gewann den 2. Preis beim Walter-Giesecking-Wettbewerb, 1999 sowie den 3. Preis des Vera Rozsa-Nordell Wettbewerbs für israelische Sänger, 1998. Im Paula Solomon-Lindberg Wettbewerb 1999 war er Finalist.



Klaus Kowatsch

Klaus Kowatsch, Schauspieler und Regisseur, hat seine Theaterarbeit in Frankreich und Süddeutschland begonnen, bevor er an verschiedene Berliner Bühnen verpflichtet wurde. Zu seinen wichtigsten Rollen gehörte Friedrich II. in Bernard da Costas „Frédéric et Voltaire“ - sowohl im französischen Original als auch (in eigener Übersetzung) bei der deutschen Erstaufführung im Schlosstheater Potsdam-Sanssouci, zu seinen erfolgreichsten Inszenierungen „Johann Faustus“ von Hanns Eisler, „Candide“ nach Voltaire und die „Ubu-Revue“ in eigener zweisprachiger Fassung nach Jarry. Es folgten deutsche und internationale Film- und Fernsehrollen, wie z.B. in Édouard Molinaros „Palace“, Agnieszka Hollands "Hitlerjunge Salomon" und Carlo Rolas „Gefährliche Träume“, Tätigkeiten für europäische und amerikanische Rundfunkanstalten sowie Tourneen mit musikalisch-literarischen Programmen (Goethe, Kafka u.a.).

Zu einem zentralen Betätigungsfeld wurde für Klaus Kowatsch in den letzten Jahren die Studioarbeit als Sprecher und Regisseur, deren Spektrum vom Kinderhörspiel über Synchron und didaktisches Audiomaterial bis zu akustischen Produkten (in mehreren Sprachen) für die interaktiven Neuen Medien reicht. Als Ausgleich zur Studiotätigkeit begibt sich Klaus Kowatsch aber auch gerne auf die Straße zu Lesungen an Originalschauplätzen (z.B. Heine Unter den Linden) oder literarischen Stadt-erkundungsspielen für Kinder und Jugendliche.



Andreas Schüller

Andreas Schüller wurde 1974 in Berlin geboren. 1993 nahm er sein Hornstudium an der HDK in Berlin bei Prof. Sebastian Weigle auf. Ersten Dirigierunterricht erhielt er bei Marc Piollet. Seit 1996 studiert er an der HfM „Hanns Eisler“ in der Dirigierklasse von GMD Prof. Rolf Reuter. Andreas Schüller leitete bei verschiedenen Jugend- und Studentenorchestern Proben und Konzerte. Er hatte zahlreiche Dirigierassistenzen, so beim Bayreuther Jugendfestspieltreffen 1997. Bei der „Jungen Sinfonie Berlin“ ist er seit 1993 Piollets Assistent. Als Dirigent trat er außerdem mit den „Jungen Deutschen Streichersolisten“, der „Sinfonietta 92“ und dem „Orchester der Komischen Oper Berlin“ in Erscheinung. Produktionen des „Inbocalluppo“ Opernensembles (Mozarts „Hochzeit des Figaro“ 1997, sowie „Hänsel und Gretel“ 1998, „Cosi fan tutte“ 2000) kamen unter seiner musikalischen Leitung zur Aufführung. Von 1997 an leitete er Opernproduktionen der „Neuen Opernbühne Berlin“. Seit dem Winter 1999 ist er Dozent an der HdK Berlin und leitet dort das „Julius-Stern-Kammerorchester“. Als Assistent von Rudolf Barschai und Lothar Zagrosek hat er auch mit der „Jungen Deutschen Philharmonie“ zusammengearbeitet. Für das nächste Jahr ist er wieder bei der „Kammeroper Schloss Rheinsberg“ engagiert. Im Sommer 1999 übernahm er die künstlerische Leitung des „Akademischen Orchesters Berlin e.V.“.



Christina Hoffmann-Möller begann ihre musikalische Ausbildung am Klavier im Alter von acht Jahren, ab dem 12. Lebensjahr am Sternschen Konservatorium bei Prof. Peukert. Ebendort erhielt sie eine Grundausbildung in Harmonielehre und Gehörbildung. Angeregt durch die Atmosphäre im Elternhaus sang sie ab dem 9. Lebensjahr im Berliner Mozartchor, dessen Konzerttourneen sie nach Westdeutschland, in die Schweiz und nach Frankreich führten. Diese und später weitere Jahre im Berliner Motettenchor legten die Grundlage für ihr Engagement im Bereich der Vokalmusik. Nach dem Abitur studierte sie Schulmusik an der Hochschule für Musik in Berlin und Französisch an der TU Berlin. Angeregt durch ein Seminar über Hanns Eisler gründete sie als damalige Studentin und ASTA-Vorstandsmitglied 1972 mit anderen Musikstudenten den Hanns Eisler Chor und setzt sich seitdem als Dirigentin in einer umfangreichen Konzerttätigkeit mit der Chormusik des 20.

Jahrhunderts auseinander. Seit 1987 arbeitet sie am Tempelhofer Luise-Henriette-Gymnasium, wo ihre alljährlichen Musiktheaterprojekte künstlerische Herausforderung für viele Schülerinnen und Schüler und Höhepunkte des Schullebens geworden sind. Von 1980-1993 war das Frauenmusikkabarett „LeichtTonGruppe“ ein weiteres künstlerisches Betätigungsfeld. Während eines Auslandsaufenthaltes 1993/4 in San Francisco arbeitete sie mit zwei amerikanischen Chören. Zu ihren künstlerischen Chorchöhepunkten zählen u.a. die Uraufführungen folgender Werke für Chor und Orchester: „Vietnam-Kantate“, „Ohne Angst leben“ und „Ach wir haben uns verloren“.



Susanne Jüdes arbeitet als Musik- und Französischlehrerin an einer Berliner Gesamtschule mit dem besonderem Schwerpunkt der Staatlichen Europaschule Französisch. Als Schülerin des Französischen Gymnasiums kam sie schon früh mit französischer Chormusik im Schul- und später im Kammerchor in Berührung und erhielt wichtige Anregungen für die Chorarbeit von dessen Leiterin Irmgard Riepenhausen. Während des Studiums an der damaligen Hochschule für Musik in Berlin erhielt sie Unterricht in Chorleitung bei Hans Hilsdorf. Aus der Teilnahme an einem Seminar zum – damals als Studiengegenstand sensationell neuen – Thema „Eisler“ heraus entstand in der Zusammenarbeit der Studenten die Idee zum ersten Konzert 1972. Seitdem gehört sie als Gründungsmitglied, Chorleiterin und langjährige erste Vorsitzende dem Hanns-Eisler-Chor an und hat zu dessen Programmen gelegentlich mit eigenen Stücken und Bearbeitungen beigetragen. Im Schulbereich hat sie mehrere Konzerte der

Berliner Sinfoniker und des Collegium Musicum moderiert; an ihrer eigenen Schule leitet sie seit fünfzehn Jahren regelmäßig Musiktheaterproduktionen, in die Erfahrungen aus der Arbeit im Hanns-Eisler-Chor ebenso einfließen wie diejenigen aus der Zeit ihrer Mitgliedschaft in der „LeichtTonGruppe“ und in Instrumentalformationen sowie verschiedene tänzerische Aktivitäten.




Akademisches Orchester Berlin
 24. Juni 2001

SOMMERKONZERT

Solo: Lutz Glenewinkel, Posaune
Leitung: Andreas Schüller

<p><i>Ferdinand David</i> (1810 -1873)</p>	<p><i>Konzert für Posaune und Orchester</i> <i>Allegro maestoso</i> <i>Andante - marcia funebre</i> <i>Allegro</i></p>
<p><i>Joseph Haydn</i> (1732 - 1809)</p>	<p><i>Sinfonie D-dur, Nr. 101, "Die Uhr"</i> <i>Adagio - Presto</i> <i>Andante</i> <i>Menuett: Allegro</i> <i>Finale: Vivace</i></p>


*Das Konzert findet statt im Gemeindesaal
 der Kreuz-Kirche, Berlin Schmargendorf
 Hohenzollerndamm 130*
*Das nächste Konzert des AOB findet am
 18.11.2001 im gr. Sendesaal des SFB statt*