

SIKORSKI MUSIKVERLAGE WWW.SIKORSKI.DE

SIKORSKI

magazin

AUSGABE 3.2015



KRIEG VERSÖHNUNG FRIEDEN

Musik im Gedenken an das Ende
des Zweiten Weltkriegs



INHALT / CONTENT

03 / 04

Zum Geleit: Wege zum Frieden?
Foreword: Roads to Peace?

05

**Der Zweite Weltkrieg
ging vor 70 Jahren zu Ende –
ein Rückblick**

06

**Gespräch: Lassen sich Krieg und Frieden
musikalisch kommentieren?**

09 / 10

**Werke, die den Holocaust
thematisieren**
**Works with the Holocaust as
Their Subject**

16 / 17

Werke zum Thema Krieg
Works with War as Their Subject

35 / 35

**Werke, die sich
Friedensbotschaften widmen**
**Works Dedicated to
Messages of Peace**

42 / 42

Katalog
Catalogue

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

vor siebzig Jahren ging der Zweite Weltkrieg zu Ende und wir erinnern uns mit Schrecken an seine Folgen. Die Furcht vor kriegerischen Auseinandersetzungen bewegt die Welt auch heute. Blickt man auf die extremistische Gewalt und das territoriale Machtstreben der Gegenwart, so haben sich die Motive für kriegerische Handlungen scheinbar kaum verändert. Allein die weltgeschichtliche Ausgangslage ist eine andere.

Viele Künstler, Literaten und Musiker haben den Themenkomplex aufgegriffen. Auch wenn sich unsere Komponisten im Klaren darüber sind, dass Musik nur mittelbar das Thema Krieg kommentieren und Wege zur Versöhnung aufzeigen kann, haben sie es in zahlreichen Werken auf vielfältige Weise versucht. In diesem Heft sind alle Werke unserer Kataloge vereint, die sich mit Krieg, Versöhnung und dem für alle erstrebenswerten Frieden beschäftigen.

„Ich bin ein Kind des Friedens“, hat Goethe einmal gesagt, „und will Frieden halten für und mit der ganzen Welt, da ich ihn einmal mit mir selbst geschlossen habe.“ In der Hoffnung, zur Verarbeitung des Schreckens und zu einem Weg in eine bessere Zukunft beizutragen, überreichen wir dieses Heft,

Dagmar Sikorski
Dr. Axel Sikorski

IMPRESSUM

Quartalsmagazin der
SIKORSKI MUSIKVERLAGE
erscheint mind. 4x im Jahr
kostenfrei

VERLAG

Internationale Musikverlage
Hans Sikorski GmbH & Co. KG
Johnsallee 23
20148 Hamburg
T +49 40 41 41 00-0
F +49 40 41 41 00-60
www.sikorski.de
contact@sikorski.de

REDAKTION

Helmut Peters

GESTALTUNG

Joachim J. Kühmstedt
J4 Studio.com

FOTONACHWEISE

Titel Weisse Flagge © Shutterstock **Seite 03** Rügen, Ostsee © J.J. Kühmstedt **Seite 05** Ewige Flamme, Nizhny Novgorod, Russland © Shutterstock **Seite 06** Engel auf der Dresdner Frauenkirche © Shutterstock **Alle anderen Bilder** © Archiv Sikorski **Seite 09** Anne Frank auf einem Kinderfriedhof im KZ Auschwitz, Polen © Shutterstock; Stolpersteine vor dem Wohnhaus der Franks in Aachen © Wikipedia **Seite 10** Jelena Firssowa © Dmitri Smirnov **Seite 11** Claus-Steffen Mahnkopf © Gabriel Brand **Seite 12** Krzysztof Meyer © Wikipedia **Seite 13** Peter Ruzicka © Salzburger Festspiele Archiv **Seite 15** Paul Celan © Wikipedia **Seite 16** Frauenkirche in Dresden (1945) © Richard Peter, Deutsche Fotothek; Lera Auerbach © Christian Steiner **Seite 17** Moritz Eggert © Mara Eggert **Seite 18** Gija Kantscheli © Priska Ketterer **Seite 19** Russland, Kampf um Stalingrad © Bundesarchiv, Wikipedia **Seite 20** Kaserne der Friedenstruppen, Ossetia, Georgien © Dmitrij Steshin, Wikipedia **Seite 22** Jan Müller-Wieland © Birgit Müller-Wieland **Seite 23** Krieg und Frieden mit Musik von Sergej Prokofjew, Oper Köln 2011 © Forster **Seite 23** Sergej Prokofjews © Courtesy of the S.P. Foundation **Seite 25** Gerald Resch © Georg Lembergh; Leitturm im EsterhazyPark © Wikipedia **Seite 27** Friedenspark (Nagasaki) © Wikipedia **Seite 28** Kolonne deutscher Kriegsgefangener in Russland, April 1945 © Bundesarchiv, Wikipedia **Seite 31** Sowjetische Artillerie vor Berlin, April 1945 © Bundesarchiv, Wikipedia **Seite 32** Denkmal von Babyn Jar (Kiew, Ukraine) © Wikipedia **Seite 34** Weiblicher Engel von Barbara Haeger, St. Nikolai (Hamburg) © Wikipedia **Seite 35** Arnecke © Bernd Thissen; Cruixent © Gabriel Teschner **Seite 37** Lichterkette Berliner Mauer, 2014 © Shutterstock; Felix Mendelssohn Bartholdy © Wikipedia **Seite 39** Johannes X. Schachtner © Margret Hoppe **Seite 40** Holocaust-Mahnmal, Berlin © Shutterstock

HINWEIS Wo möglich haben wir die Inhaber aller Urheberrechte der Fotos/Illustrationen ausfindig gemacht. Sollte dies im Einzelfall nicht ausreichend gelungen oder es zu Fehlern gekommen sein, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden, damit wir berechtigten Forderungen umgehend nachkommen können.



ZUM GELEIT: Wege zum Frieden?

Ludwig van Beethoven komponierte zwanzig Jahre nach Joseph Haydns „Missa in tempore belli“ seine „Missa solemnis“ und notierte über dem „Dona nobis pacem“ die Worte: „Bitte um innern und äußern Frieden“. In seiner Oper „Fidelio“ hatte Beethoven bereits den oft geäußerten und in seinen Werken aufgegriffenen Friedenswunsch dann zusätzlich noch mit dem Freiheitsgedanken verbunden und komponierte 1824 außerdem den vierten Satz seiner 9. Sinfonie mit der „Ode an die Freude“. Diese Ode wurde schließlich zu einem Symbol für ein vereintes, friedvolles Europa, das sich bis heute aber nur teilweise verwirklichen ließ.

Das Jahr 2015 steht nun im Zeichen des Gedenkens an den vor siebzig Jahren beendeten Zweiten Weltkrieg, der nicht nur in Europa, sondern in der ganzen Welt Verheerungen ungeahnten Ausmaßes anrichtete. Zu einem Symbol für die Menschenverachtung der nationalsozialistischen Herrschaft wurde die tragische Geschichte des jüdischen Mädchens Anne Frank, das vor ebenfalls siebzig Jahren im Konzen-

trationslager Bergen-Belsen umkam und in seinen Tagebüchern einen in höchstem Maße bewegenden Beweis für seinen unerschütterlichen Lebenswillen und Mut hinterließ. Grigori Frid komponierte im Jahr 1969 eine Kammeroper bzw. Monooper auf der Grundlage von Anne Franks Tagebuchaufzeichnungen, die in mehrere Sprachen übersetzt wurde, in unterschiedlichen Besetzungsvarianten verfügbar ist und eine Vielzahl von Aufführungen erlebte.

Musikalische Werke sind ebenso wenig wie die Bildende Kunst oder die Literatur in der Lage, Kriege zu verhindern. Vielleicht aber können sie dazu beitragen, Wege zum Frieden aufzuzeigen. So sind viele musikalische Werke Wegbegleiter bei der Bewältigung der Folgen kriegerischer Auseinandersetzungen geworden und verstehen sich als Mahnmale, sich ungebrochen für den Frieden einzusetzen, ganz im Sinne von Mahatma Gandhis berühmten Ausspruch: „Es gibt keinen Weg zum Frieden, denn der Frieden ist der Weg.“

„Der Frieden muss gestiftet werden, er kommt nicht von selber“, sagte der Philosoph Immanuel Kant einmal. Und mehr als ein Jahrhundert später drückte die Autorin Marie Freifrau von Ebner-Eschenbach diesen Gedanken in ihren 1911 erschienenen „Aphorismen“ so aus: „Frieden kannst du nur haben, wenn du ihn gibst“.

„Bitte um innern und äußern Frieden“

Ludwig van Beethoven

Viele unserer Komponisten haben sich mit den Themen Krieg und Frieden auf ganz unterschiedliche Weise auseinandergesetzt. Im aktuellen Magazin fassen wir alle Werke dieses Themenkreises zusammen und lassen die Autoren selbst zu Wort kommen. Unter den Werken unserer Kataloge aus diesem Themenkreis finden sich oratorische Kompositionen und Requien wie das klangmächtige Requiem „Dresden – Ode an den Frieden“ von Lera Auerbach, das bewegende chorsinfonische Werk „Erwartung“, das Jelena Firssowa 2013 dem Gedenken an das siebzig Jahre zurückliegende Kriegsdrama der Schlacht um Stalingrad widmete, sowie ihr Hymnus „Das Erste ist vergangen“, in dem sie einen Text aus dem KZ Buchenwald vertonte.

Viele Instrumentalwerke wie „Warzone“ von Gija Kantscheli oder „Pax – Poème théâtral“ von Johannes X. Schachtner verstehen sich als musikalische Friedensbotschaften. Es gibt aber auch Werke wie die Sinfonie Nr. 8 von Dmitri Schostakowitsch oder „void – kol ischa asirit“ von Claus-Steffen Mahnkopf, die das Grauen des Krieges und des Völkermordes direkt aufgreifen.

Foreword: Roads to Peace?

Twenty years after Joseph Haydn's "Missa in tempore belli", Ludwig van Beethoven composed his "Missa solennis" and notated the following words above the "Dona nobis pacem": "Pray for internal and the external peace". In his opera "Fidelio", Beethoven had already linked the frequently stated desire for peace, also contained in his works, with the concept of freedom, then set the fourth movement of his Ninth Symphony to the "Ode to Joy" in 1824. This Ode ultimately became a symbol for a unified, peaceful Europe that has, up to the present day, only been realised to a certain extent.

The year 2015 is a year of remembrance of the Second World War which came to an end seventy

years ago; not only in Europe, but throughout the world, it wreaked devastation of untold dimensions. The tragic story of the Jewish girl Anne Frank became a symbol of the contempt for mankind shown by the National Socialist reign; she died seventy years ago in the Bergen-Belsen concentration camp, leaving behind in her diaries intensely moving proof of her indestructible courage and will to live. In 1969 Grigori Frid composed a chamber opera / mono-opera based on Anne Frank's diary entries, which were translated into a number of languages; his work is available in various ensemble variants and has been given a large number of performances.

Musical works are no more capable of preventing wars than are works of visual art or literature. Perhaps they can contribute, however, towards showing paths to peace. Many musical works have become companions in coming to terms with the consequences of armed conflicts, and can be understood as reminders to remain unceasingly committed to peace, completely in the sense of Mahatma Gandhi's famous statement: "There is no way to peace, because peace is the way."

"Peace must be brought about – it doesn't come about by itself", the philosopher Immanuel Kant once said. And over a century later, the author Marie Freifrau von Ebner-Eschenbach expressed these thoughts in her "Aphorisms" published in 1911: "You can only have peace if you give it".

Many of our composers have come to terms with the subjects of war and peace in very different ways. In the present Magazine, we shall summarise all the works of this subject area and allow the composers to speak for themselves. Amongst the works in our catalogues which are concerned with these subjects are oratorios and requiems like the powerfully sonorous requiem "Dresden – Ode to Peace" by Lera Auerbach, the moving choral-symphonic work "Expectation" written by Elena Firsova in 2013 and dedicated to the war drama of the Battle of Stalingrad that took place seventy years previously, as well as her hymn "The First One has Gone" in which she sets a text from the Buchenwald concentration camp.

Many instrumental works, including "War Zone" by Giya Kancheli and "Pax – Poème théâtral" by Johannes X. Schachtner are to be understood as musical messages of peace. But there are also works such as the Symphony No. 8 by Dmitri Shostakovich and "void – kol ischa asirit" by Claus-Steffen Mahnkopf which directly confront the horrors of war and genocide.



Die ewige Flamme in Gedenken an die Bürger, die ihr Leben im 2. Weltkrieg verloren haben. (Nizhny-Novgorod, Russland)

RÜCKBLICK

Der Zweite Weltkrieg ging vor 70 Jahren zu Ende

Im Jahr 2014 gedachten wir des 100. Jahrestages des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs. Nur ein Jahr später gedenken wir des 70. Jahrestages des Endes des Zweiten Weltkriegs. Welche Verheerungen und welches menschliche Leid die beiden Weltkriege im 20. Jahrhundert angerichtet haben, lässt sich kaum in Worte fassen. Sollte das als Warnung ausreichen, weitere Kriege auf dieser Welt zu verhindern? Die Realität lehrt etwas anderes. Niemand weiß, in welche Richtung sich die Konflikte zwischen Ost und West, zwischen den westlichen und den arabischen Kulturen und zwischen den reichen und armen Ländern entwickeln werden.

Am 8. Mai 1945 war der Zweite Weltkrieg offiziell zu Ende. Deutschland erklärte seine Kapitulation. Die erste Kapitulationserklärung wurde am 7. Mai 1945 in Reims (Frankreich) unterschrieben, die zweite in der Nacht zum 9. Mai in Berlin. Diese Daten ließen die Welt aufatmen. Das Ende des Zweiten Weltkriegs hatte sich aber lange Zeit vorher angekündigt.

Vor allem im Herbst 1944, als alliierte Truppen Teile des ehemaligen Deutschen Reiches besetzten. Viele Truppen der deutschen Armee hatten zudem die Kämpfe aufgegeben, als sie vom Tod Adolf Hitlers am 30. April 1945 erfuhren. Viele Teilkapitulationen wurden in den Tagen zuvor unterzeichnet.

Kurz bevor sich Hitler das Leben nahm, bestimmte er den Großadmiral Karl Dönitz zum Reichspräsidenten und Joseph Goebbels zum Reichskanzler. Nur einen Tag später nahm sich auch Goebbels das Leben. Viele deutsche Soldaten gerieten nach der Kapitulation in sowjetische Gefangenschaft.

Das Bild, das sich den Alliierten nach dem Sieg über Deutschland bot, übertraf alle ihre Vorstellungen. Das ganze Ausmaß der Unmenschlichkeit und Brutalität der Nationalsozialisten zeigte sich aber erst, als man die Konzentrationslager öffnete, aus denen nur wenige Menschen lebend befreit werden konnten.



Engel auf der Dresdner Frauenkirche

GESPRÄCH

Lassen sich Themen wie Krieg oder Frieden musikalisch umsetzen?

Was Musik bedeuten kann, wie manche Stücke inhaltlich interpretiert werden können und ob Musik überhaupt in der Lage ist, Inhalte wie „Krieg“ und „Frieden“ in eine Klangbotschaft zu übersetzen, sind oft diskutierte Fragen. Wir haben vier ausgewählten jungen Autoren zwei Fragen zu diesem Thema gestellt.

Sikorski Magazin: *Beethoven hat sich in seinen Werken immer wieder mit den Themen Freiheit und Frieden auseinandergesetzt, Schönberg vertonte Meyers Gedicht „Frieden auf Erden“, und es gäbe etliche Beispiele mehr. Auf welche Weise kann Musik aus Ihrer Sicht Friedensbotschaften transportieren?*

Moritz Eggert: Für mich ist die Musik am interessantesten, die mit unserem Leben und den Umständen unseres Lebens zu tun hat und sich nicht allein in Kopfgeburten verliert. Insofern sind natürlich auch Freiheit und Frieden große Themen, die auf jeden Fall Platz in der Musik haben sollten. Ich finde es bedrückend, dass die zeitgenössische Musik sehr selten als relevant empfunden wird, wenn solche Dinge

besprochen werden. Gibt es Ereignisse in der Politik oder im Weltgeschehen, käme eigentlich niemand auf die Idee, Komponisten zu befragen. Man befragt eher Schriftsteller, Schauspieler, Künstler. Vielleicht hält man uns für weltfremd, hat Angst vor Kommentaren wie von Stockhausen zum 11. September?

Beethoven war als Mensch zutiefst exzentrisch und schwierig, aber „weltfremd“ war er nicht. Selbstverständlich war Frieden ein Anliegen für ihn und für viele weitere große Komponisten natürlich auch. Mir selber wird dieser Teil der musikalischen Tradition immer bewusster, und es ist mir ein Anliegen, solche Themen auch musikalisch zu verhandeln. Natürlich kann es auch ein Dogma sein, dass Musik politisch sein „muss“, aber im Moment findet man eher zu

wenig Musik, die zu irgendetwas Stellung bezieht. Musik kann sehr wohl einen Freiheitsgedanken vermitteln, denn es gibt kaum eine freiere Kunst als die Tonkunst, zumindest in der Theorie. Die Sehnsucht nach Frieden bleibt leider meistens frommer Wunsch, die Sehnsucht nach Freiheit ist aber eine sehr starke Kraft, die schon ganze Diktaturen zum Einsturz gebracht hat. Und heute haben wir es mit versteckten Diktaturen zu tun, Diktaturen die unsere Meinung manipulieren, ohne uns dabei zu quälen. Mir persönlich ist es auf jeden Fall ein Anliegen, zu diesen Themen etwas zu sagen.

Jan Müller-Wieland: Musik kann eindrucksvoll Sehnsucht nach Frieden ausdrücken. Das bedeutet Sehnsucht nach vertrauenswürdigen Umständen, Strukturen, Vergebungen. Ausdrücken können das zum Beispiel die alten Kirchentönen, die Choral-Traditionen oder die einfachen Melodien. Alles sollte sich aber in seiner Schlichtheit dialektisch fügen, sonst verharmlost es menschliche Unfälle.

Gerald Resch: Meiner Meinung nach hat Musik immanent auch mit Freiheit bzw. Befreiungen zu tun. Friede hingegen ist für die musikalische Auseinandersetzung ein schwieriger Begriff. Sein Gegenteil, das Kriegerische, Unruhige, Aufgewühlte, Ungeordnete hat – glaube ich – immer mehr zu faszinieren vermocht, wahrscheinlich, weil das Disparate die existenziellere Erfahrung darstellt. Die musikhistorischen Beispiele, die mir einfallen, thematisieren eher die Sehnsucht nach einer friedvollen Harmonie, als dass sie in dieser Harmonie bereits angekommen wären und in ihr schwelgen würden. Vor allem aber stammen die musikalischen Friedensbotschaften, die mir in den Sinn kommen, jeweils aus kriegerisch zerrütteten Zeiten, in denen der Friede utopisch fern war – anders als zumindest im heutigen Mitteleuropa mit seiner beispiellos langen 70-jährigen Friedenszeit.

Johannes X. Schachtner: Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass Musik „aus sich heraus“ immer die Hoffnung auf Frieden verbreitet. Praktisch wohnt doch jeder musikalischen Klangaktion eine gewisse „Harmonie“ inne – und diese ist es, die auch im harschesten Kontext eine „Hoffnung“ aufscheinen lässt.

Niemals kann es Musik gelingen, Schrecken, Krieg und Leid „klangrealistisch“ schockierend darzustellen – glücklicherweise, denn sie ist eine „humanistische“ Kunst, vom Menschen geschaffen und vom Menschen ausgeführt.

Der Musik sind alle Möglichkeiten gegeben, „Friedensbotschaften“ zu transportieren – und betrachtet man die Musikgeschichte spätestens ab der Wiener Klassik, so sieht man auch eine Kulturge-

schichte des „Humanismus“, der einen seiner Höhepunkte sicher in dem „pazifistischen“ Lebenswerk von Benjamin Britten fand; aber auch das Werk von Hans Werner Henze oder Dmitri Schostakowitsch könnte man hier als Mut machendes Beispiel anführen. Und wagt man einen Blick auf die „dunkle“ Seite der kriegsverherrlichenden Propagandamusik, die es natürlich auch immer gab, kann man aber feststellen, dass deren Existenz und Überleben meist nicht durch musikalische Qualität und künstlerische Überzeugungskraft gesichert wurde.

Sikorski Magazin: *Bedarf es immer des Gesungenen oder des Gesprochenen Wortes, um das Thema Frieden musikalisch aufzugreifen?*

Moritz Eggert: Das Wort ist natürlich wichtiges Transportmittel, aber es wäre falsch, politische Musik allein auf gesprochene Inhalte zu reduzieren. Auch Stücke ohne Text haben ein Thema eine Geschichte und eine Handlung. Des Weiteren gibt es ja auch die Möglichkeit von Gesten, Aktionen, Performance-Elementen. Mein Stück „PG Dada“ ist zum Beispiel eine Parodie der Fremdenangst, die Pegida-Anhänger auf die Straße treibt. Aber alles wird durch Gesten und Musik erzählt, ohne ein einziges gesprochenes (verständliches) Wort. Das kann unter Umständen viel eindringlicher sein als ein langweilig belehrender Gutmenschenvortrag.

Jan Müller-Wieland: Nein. Siehe Mahlers Neunte. Der letzte Satz zum Beispiel. Doch das Wort ist auch ein Instrument der menschlichen Stimme.

Gerald Resch: In diesem weiten Sinn des Wortes wohl nicht unbedingt. Friedvolle Stellen in Instrumentalmusik z.B. sind zahlreich – zu überlegen ist allerdings, ob derartige friedvolle Stellen auch bereits das Thema Frieden in seiner politischen Dimension thematisieren – ich persönlich glaube das nicht.

Johannes X. Schachtner: Natürlich ist es auch möglich, sich dem Thema Frieden mehr oder weniger abstrakt-musikalisch zu nähern. Friede ist natürlich kein Subjekt, das man abmalen kann, oder ein Klang, den man zitiert – und dann ist eindeutig Friede musikalisch dargestellt –, aber dennoch gibt es einige musikalische Zeichen (nicht zuletzt der Klang der Glocke), die für Frieden stehen.

Als ich das Thema Frieden in meinem dritten Orchesterpoem verhandelte, gewann ich aber zunehmend das Gefühl, dass Friede leider nur eine (hoffentlich langandauernde) Zeit des Übergangs ist – den „ewigen Frieden“ findet man nur als Utopie in den Religionen. Folglich ist mein Poem „Pax“ auch keine Friedenshymne geworden, sondern mehr ein „diesseitiges Ringen“ um Frieden.



Foto von Anne Frank auf einem Kinderfriedhof im KZ Auschwitz, Polen

Werke, die den Holocaust thematisieren

Das bewegende Schicksal der Anne Frank in einer Kammeroper

**„Auf mir lasten schwere Gewichte und ziehen mich in den Abgrund.
Ich habe ein Gefühl wie ein Singvogel – die Flügel brutal abgeschnitten – der im Käfig flattert,
flattert, flattert, flattert und im Dunkeln ringsum an die Gitterstäbe stößt.“**

(Anne Frank – Ausschnitt aus dem Tagebuch)

Das jüdische Mädchen Anne Frank starb im Februar des Jahres 1945 im Konzentrationslager Bergen-Belsen. Bislang hatte man das Todesdatum von Anne Frank und ihrer ebenfalls inhaftierten Schwester Margot aufgrund von Zeugenaussagen, die das Rote Kreuz ausgewertet hatte, auf Anfang März 1945 festgelegt. Wie die Zeitung „Die Welt“ aber am 1. April 2015 berichtete, hat das Anne-Frank-Haus in Amsterdam anlässlich des 70. Todestags von Anne Frank eine gründliche Untersuchung vorgelegt, die nun einen anderen Zeitpunkt nahelegt. „Sehr wahrscheinlich“, so schreibt die Zeitung, „starb die gebürtige Frankfurterin schon Mitte Februar 1945.“

Anne Franks Aufzeichnungen im Tagebuch, die das lange Leiden, die Ungewissheit in den Jahren des niederländischen Exils von 1942 bis zur Festnahme durch die Gestapo am 4. August 1944 dokumentieren, gehören zu den erschütterndsten Dokumenten der Unmenschlichkeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft. Die Texte lassen den ungebrochenen Lebenswillen des jungen Mädchens nachfühlen, das seinen 16. Geburtstag nicht mehr erleben sollte. Dieser Lebenswille und die niemals versiegende Hoffnung auf Rettung ließen Anne Frank dem unerträglichen psychischen Druck standhalten. Ihre Tagebuchaufzeichnungen, die in einem kleinen, als Versteck für die Familie Frank dienenden Hinterhaus in Amsterdam entstanden waren, wurden von Anne Franks Vater, Otto Frank, nach dem Krieg zur Veröffentlichung freigegeben.



Stolpersteine vor dem Wohnhaus der Franks in Aachen

GRIGORI FRID

Das Tagebuch der Anne Frank

Monodramatische Oper
in 4 Szenen und 21 Episoden
für Singstimme und Orchester (20 St.) (1969)
für Singstimme und Kammerensemble (11 St.)
für Singstimme, Klavier, Kontrabass
und Schlagzeug

Die Tagebuchaufzeichnungen von Anne Frank dienen dem 1915 in Petrograd geborenen Komponisten Grigori Frid im Jahr 1969 als Vorlage für seine Kammeroper „Das Tagebuch der Anne Frank“. Libretto und Musik – es handelte sich zunächst um eine Fassung für Gesang und Klavier – entstanden damals gleichzeitig. Nur zwei Monate später vollendete Frid die Orchesterfassung. Das Libretto folgt fast wortgetreu den Originaltexten aus Anne Franks Tagebuch.

Dem Dirigenten Leonid Shulman ist es zu verdanken, dass die erste (konzertante) Aufführung mit Orchester am 7. Mai 1977 in Kislowodsk stattfinden konnte. Ein Jahr später gelang es Frid, die Partitur heimlich einem amerikanischen Rechtsanwalt zuzuspielen, der dafür sorgte, dass es im Mai 1978 zu einer konzertanten Aufführung an der Universität in Syracuse im Staat New York unter der Leitung von Rafail Sobolewski kam. Fast zur selben Zeit fand die erste szenische Aufführung (in russischer Sprache) im Großen Saal des Rotterdamer Konservatoriums statt. 1991 wurde die Oper von James Briscoe und Alla Gormon ins Englische übertragen und im Congregation Center Beth-El Zedeck in Indianapolis aufgeführt. In demselben Jahr hatte es in Vilnius (Litauen) beim Festival „zum Gedenken an die Opfer von Moskau“ eine CD-Produktion der Monooper mit Andrej Tschistjakow gegeben. Zwei Jahre später, 1993, fand die deutsche Erstaufführung (szenisch, mit Orchester und in deutscher Sprache) im Rahmen des Festivals „6-Tage-Oper“ in Nürnberg statt. Seitdem erlebte „Das Tagebuch der Anne Frank“ unzählige Inszenierungen an über 30 Bühnen allein in Deutschland, aber auch in Österreich, Schweden, der Schweiz, in New York City (Mai 2001), Washington

WERKE, DIE DEN HOLOCAUST THEMATISIEREN

(November 2001) und in Dublin. Auf vielfachen Wunsch kleinerer Theater schrieb Frid 1999 eine neue Fassung der „Anne Frank“ für Kammerensemble (9 Instrumentalisten), die im November 1999 in Braunschweig uraufgeführt wurde.

Grigori Frids bewegende und durch ihre Besetzung mit nur einer Singstimme so schlichte und hochsensible Oper „Das Tagebuch der Anne Frank“ existiert in unterschiedlichen Fassungen: als Monodramatische Oper in 4 Szenen und 21 Episoden

- a. für Singstimme und Orchester (20 St.)
- b. für Singstimme und Kammerensemble (11 St.)
- c. für Singstimme, Klavier, Kontrabass und Schlagzeug

GRIGORI FRID

The Diary of Anne Frank

Monodramatic Opera

in 4 Scenes and 21 Episodes for Voice and Orchestra (20 parts) (1969) / for Voice and Chamber Ensemble (11 parts) / for Voice, Piano, Double Bass and Percussion

The composer Grigori Frid, born in 1915 in Petrograd, used the diary entries of Anne Frank in 1969 as the basis of his chamber opera "The Diary of Anne Frank". The libretto and music – it was originally for voice and piano – were written at the same time. Frid completed the orchestral version just two months later. The libretto follows the original texts from Anne Frank's diary almost word for word.

It is thanks to the conductor Leonid Shulman that the first (concertante) performance with orchestra could take place on 7 May 1977 in Kislovodsk. One year later, Frid succeeded in secretly playing the score to an American lawyer, who ensured that a concertante performance was given in May 1978 at the University of Syracuse, New York State, under the direction of Rafail Sobolewski. At almost the same time, the first scenic performance (in Russian) was given in the Great Hall of Rotterdam Conservatory. In 1991 the opera was translated into English by James Briscoe and Alla Gormon and performed at the Congregation Center Beth-El Zedeck in Indianapolis. During the same year, there was a CD production of the mono-opera with Andrei Chistyakov in Vilnius (Lithuania) at the festival "In Memory of the Victims of Moscow". Two years later, in 1993, the German premiere (scenic, with orchestra and in German) took place during the course of the festival "6 Days of Opera" in Nuremberg. Since then, "The Diary of Anne Frank" has been given countless productions on over 30 stages in Germany alone, but also in Austria, Sweden, Switzerland, in New York City (May 2001), Washington (November 2001) and in Dublin. By request of several smaller theatres,

Frid wrote a new version of "Anne Frank" in 1999 for chamber ensemble (9 instrumentalists) that received its premiere in November 1999 in Braunschweig.

Grigori Frid's moving opera "The Diary of Anne Frank", so unpretentious and highly sensitive with its setting for just one voice, exists in various versions: as a monodramatic opera in 4 scenes and 21 episodes

- a. for voice and orchestra (20 parts)
- b. for voice and chamber ensemble (11 parts)
- c. for voice, piano, double bass and percussion



JELENA FIRSSOWA

Das Erste ist vergangen

Christushymnus 2000 für Sopran, Bass, Chor und Kammerorchester op. 93
(mit einem Text aus dem KZ Buchenwald)

Jelena Firssowa hat für ihren im Jahre 1999 komponierten Christushymnus mit dem Titel „Das Erste ist vergangen“ op. 93 Texte aus der Bibel, Teile einer Erzählung von Franz Kafka und ein bewegendes Gebet eines anonymen Autors aus dem KZ Buchenwald verwendet. Jeder Textabschnitt beansprucht einen eigenen, sich von den übrigen Sätzen unterscheidenden Gestus und Stil.

Das übergreifende Thema des Werkes ist die Verlorenheit und die Hilflosigkeit des Menschen in einem bedrohlichen Umfeld, in dem Gewalt und Ignoranz sein freies Denken und Handeln behindern. Im Glauben an Gott und seinen Sohn Jesus Christus soll der Mensch Hoffnung und Trost finden.

AUFSCHREI

*Ja, wärst du nicht mein Gott, wie könnt die Qualen
der armen Schöpfung ich dir je verzeihen!*

*Ja, wärst du nicht mein Gott, ich wollte speien
und Not mit Haß und Schmerz mit Bosheit zahlen.*

*Ja, wärst du nicht mein Gott, wärst Herr von Knechten,
wärst Kirchenbild und Spielzeug für die Dummen,
ich wäre mir zu gut, nur dein zu denken.*

*Du bist mein Gott! Und darum muß ich rechten
und darum zweifeln, spotten und dich kränken –
und darum an dich glauben und verstummen.*

(Gebet aus dem KZ Buchenwald)

JELENA FIRSSOWA

The First One Has Gone

Hymn of Christ 2000 for Soprano, Bass,
Choir and Chamber Orchestra, Op. 93

(with a text from Buchenwald concentration camp)

For her Hymn of Christ composed in 1999 entitled "The First One Has Gone", Op. 93, Elena Firsova used texts from the Bible, parts of a short story by Franz Kafka and a moving prayer by an anonymous author from Buchenwald concentration camp. Each section of the text has its own gestures and style that differentiate it from the other movements.

The overriding subject of the work is the forlornness and helplessness of man in a threatening environment in which violence and ignorance hinder his free thinking and actions. Mankind should find hope and solace through faith in God and his son Jesus Christ.

OUTCRY

*Yes, if you were not my God, how could I ever forgive you
the tortures of poor creation!*

*Yes, if you were not my God, I would want
to spit and repay*

need with hate and pain with wickedness.

*Yes, if you were not my God, you would be
Lord of slaves,*

church image and toy for the stupid ones,

I would be too good to think of myself as yours ...

*You are my God! And for this reason I must doubt,
mock and anger you –*

and, for that reason, believe in you and be silent.

(prayer from Buchenwald concentration camp)



CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

void – kol ischa asirit

für Orchester

Im Rahmen seiner Werkreihe „void“ hat sich Claus-Steffen Mahnkopf einmal dem Thema namenloser Angst im Angesicht des Todes zugewandt. Seinem Werk „void – kol ischa asirit“ fügte er erklärend ein Zitat aus den Aufzeichnungen eines KZ-Über-

lebenden hinzu. Hier wird eine Szene beschrieben, in der ein Aufseher willkürlich Menschen aus einer Gruppe auswählt, die dem Tod geweiht sind. Jede der Frauen, die hier versammelt sind, versuchen den besten Platz für sich zu erringen, um dem sicheren Tod zu entgehen. Auch eine Mutter und eine Tochter sind unter den Betroffenen und erleiden unmenschliche Qualen. In dem 1998 in München veröffentlichten Band „Das Mädchen von der Schindler-Liste“, erzählt Stella Müller-Madej u.a.:

„Ein seltsames Raunen geht durch die Reihen, das Raunen eines Menschengewühls, einer bis zum Wahnsinn verängstigten Menge. Die Deutschen brüllen: ‚Stillgestanden!‘ Meine Zähne klappern, obwohl ich sie fest zusammenbeiße, sie klappern einfach. Jemand zieht mich so heftig zu sich, dass ich beinahe hin falle. Mama schiebt mich auf ihren Platz. Irgendetwas passiert zwischen den Frauen, sie schieben und stoßen einander von einem Platz auf den anderen, jede in der Reihe versucht den Platz einer anderen einzunehmen. Jetzt wissen wir, was ‚Dezimierung‘ bedeutet: Ein Deutscher geht die Reihe entlang, zählt bis zehn und zieht jede Zehnte mit dem gekrümmten Griff seines Stockes am Hals heraus (...).“

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

**void – kol ischa asirit
für Orchestra**

In his work series entitled "void", Claus-Steffen Mahnkopf turned to the subject of nameless fear in the face of death. He added an explanatory quotation to "void – kol ischa asirit" from the writings of a survivor of the concentration camps which describes a scene in which an overseer randomly selects people from his group to be put to death. Each of the women gathered together here tries to gain the best place for herself in order to escape certain death. A mother and daughter are also amongst them, and suffer inhuman torture. In the volume "The Girl from the Schindler List", published in 1998 in Munich, Stella Müller-Madej narrates as follows:

"A strange murmur makes the rounds, the murmur of a milling crowd, a crowd seized by fear to the point of madness. The Germans shout: ‚Attention!‘ My teeth are chattering although I clench them together firmly, they simply chatter. Someone pulls me towards him so vehemently that I almost fall down. Mama pushes me to her place. Something happens between the women, they push and thrust each other from one spot to another, each one in the row trying to take another's place. Now we know what ‚decimation‘ means: a German walks along the row, counts to ten and takes out every tenth one with the curved handle of his stick around the victim's neck (...).“



KRZYSZTOF MEYER
Sinfonie Nr. 8 „Sinfonia da requiem“

Es kommt in der Musikkultur nicht häufig vor, dass Sinfonie und Requiem eine Verbindung eingehen. Der polnische Komponist Krzysztof Meyer entschied sich in seiner 2011 uraufgeführten Sinfonie Nr. 8 „Sinfonia da requiem“ für eine solch ungewöhnliche Konzeption. Uraufgeführt wurde das Werk seinerzeit von Chor und Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks und dem Vokalensemble Camerata Silesia unter der Leitung von Michail Jurowski in der polnischen Stadt Katowice.

Meyer berichtet, dass die Idee zu diesem Werk schon während der 1990er Jahre in ihm gereift sei. Er zögerte damals aber mit der Umsetzung, weil er lange darüber nachdenken musste, ob es ihm möglich wäre, ein Werk über die Thematik von Antisemitismus und Judenverfolgung zu schreiben. „Seit meiner Kindheit hatte man mir schließlich vermittelt“, so Meyer, „dass Antisemitismus zu den besonders schändlichen Vorurteilen gehört. Im Laufe meines Lebens stieß ich leider mehrfach darauf und treffe ihn auch heute noch an, selbst bei Menschen, die ich für kultiviert halte – so als ob sie nichts darüber erfahren möchten, nichts über Pogrome, über das Ghetto und über die Judenvernichtung.“

Den Anstoß, die „Sinfonia da requiem“ zu realisieren, gaben Krzysztof Meyer Texte des polnischen Dichters Adam Zagajewski. Aus Zagajewskis Werken wählte Meyer vier Gedichte aus, die sich mit dieser Thematik befassen und ihn besonders ansprachen. Zagajewskis Texte hatten unmittelbaren Einfluss auf die allgemeine Gestalt der Sinfonie. So entstand ein Werk für Chor und Sinfonieorchester in fünf Sätzen, wobei der zweite Satz ausschließlich instrumental ist.

Ein Satz ist dem polnischen, während des Zweiten Weltkriegs von den Nazis besetzten Ort Jedwabne gewidmet. Hier lebten zu der damaligen Zeit viele jüdisch-gläubige Menschen, von denen einige hundert einem Massaker am 10. Juli 1941 zum Opfer gefallen waren.

Hier die Verse von Adam Zagajewski unter dem Titel „Jedwabne“ in einer englischen Übertragung, wobei der Dichter hier auf die in Jedwabne seit dem 18. Jahrhundert angesiedelte Textilindustrie anspielt:

JEDWABNE

*Cotton dresses and stockings
cotton clothes of elderly Ladies –
but this word from now on
will sound different,
we'll stumble
upon this word
this word will continue to
stop us.*

KRZYSZTOF MEYER
Symphony No. 8 "Sinfonia da requiem"

It does not often happen in music literature that the symphony and the requiem are combined. The Polish composer Krzysztof Meyer decided on such an unusual conception in his Symphony No. 8 "Sinfonia da requiem", premiered in 2011. The work was given its premiere by the Polish Radio Choir and Symphony Orchestra together with the vocal ensemble Camerata Silesia under the direction of Michail Jurowski in the Polish city of Katowice.

Meyer reports that the idea for this work already ripened within him during the 1990s. He hesitated to realise it at that time, however, because he had to think over for a long time whether it was possible for him to write a work on the subject of anti-Semitism and the persecution of Jews. "I had been told since my childhood", says Meyer, "that anti-Semitism belongs to the especially disgraceful prejudices. During the course of my life I have unfortunately encountered it a number of times, even today and even amongst people whom I consider cultivated – as if they do not want to hear anything about it, about pogroms, about the Ghetto and about Holocaust."

Texts by the Polish poet Adam Zagajewski finally motivated Krzysztof Meyer to realise the "Sinfonia da requiem". From Zagajewski's works, Meyer chose four poems that treated this subject and especially appealed to him. Zagajewski's texts had a direct influence on the general design of the Symphony. Thus a work for choir and symphony orchestra in five movements was created, in which the second movement is exclusively instrumental.

One movement is dedicated to the Polish city of Jedwabne, occupied by the Nazis during the Second World War. Many people of Jewish faith lived here at that time, of whom several hundred fell victim to a massacre on 10 July 1941.



Peter Ruzickas Auseinandersetzung mit Paul Celan (1920-1970)

Das Schicksal und das Werk des Dichters Paul Celan beschäftigen Peter Ruzicka seit Jahrzehnten. In drei zentralen Kompositionen hat sich der Komponist damit auseinandergesetzt.

Bereits 1968/69, als Paul Celan noch am Leben war, entstand die „Todesfuge“, eine Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband auf einen Text von Paul Celan. Zur Jahrtausendwende erlebte dann „CELAN“, Musiktheater in 7 Entwürfen, das erste Opernwerk des Komponisten, in Dresden seine Uraufführung. Dieser Oper folgte wenige Jahre später das zweite Bühnenwerk: „HÖLDERLIN“. Heute arbeitet Ruzicka an seiner dritten Oper, die den Titel „BENJAMIN“ tragen wird. Die beiden letztgenannten Werke haben nicht direkt mit Celan zu tun, knüpfen thematisch und im Aufbau aber direkt an den Opernerstling an. Im Zuge der CELAN-Oper schrieb Peter Ruzicka auch eine CELAN-Symphonie.

Wer war Paul Celan? Der am 23. November 1920 in Czernowitz im damaligen Rumänien geborene Lyriker hieß ursprünglich Paul Ansel. Dieser Name wird – übertragen ins Rumänische – Ancel geschrieben, woraus sich dann das Anagramm „Celan“ ergab. Ein frühes prägendes Erlebnis war für den Zwanzigjährigen die Besetzung seiner Heimatstadt durch sowjetische Truppen im Jahr 1940. Als dann rumänische und deutsche Truppen Czernowitz besetzten und die Juden, zu denen Celans Familie ebenfalls gehörte, in ein Ghetto gezwungen wurden, sah sich Celan in einer ausweglosen Lage. 1942 wurden seine Eltern in ein Lager nach Transnistrien deportiert. Beider Tod löste ein schweres Trauma in Celans Seele aus, das sein lyrisches Werk später stark beeinflussen sollte. Nach dem Krieg floh Celan über Ungarn und Österreich nach Frankreich, wo er in Paris eine neue Heimat fand. In Wien erschien sein erster Gedichtband „Der Sand aus den Urnen“.

In den folgenden, unerhört kreativen Jahren fasste Celan in der Pariser Künstlerszene Fuß, und es erschien u.a. einer seiner berühmtesten Gedichtbände, die „Todesfuge“, in der er den Holocaust thematisierte. In den 60-er Jahren befand sich Celan oft in psychiatrischer, auch stationärer Behandlung. 1969 reiste er – nur ein Jahr vor seinem Freitod – nach Jerusalem. Im Frühjahr 1970 stürzte sich der Dichter von der Pont Mirabeau in die Seine. Sein Leichnam wurde erst Tage später geborgen.

PETER RUZICKA **Todesfuge**

Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und
Tonband auf einen Text von Paul Celan

Peter Ruzicka war 20 Jahre alt, als er sich 1968 zum ersten Mal mit einer Vokalkomposition den Texten Paul Celans zuwandte. In der „Todesfuge“, einer Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband, vertonte er die Texte „Singbarer Rest ...“ aus Celans 1967 erschienenem Gedichtband „Atemwende“ sowie „Schwarze Milch der Frühe“, die sogenannte „Todesfuge“, aus dem Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“.

Celans „Todesfuge“ war unmittelbar nach den verheerenden Eindrücken des zu Ende gegangenen Krieges im Mai 1945 in Bukarest entstanden. Zur Entstehung berichtete der Dichter 1960: „(...) Als ich im Mai 1945 die Todesfuge schrieb, hatte ich damals, in der Izvestia, wie ich mich zu erinnern glaube, die Berichte über das Lemberger Ghetto gelesen (...)“. Die „Todesfuge“ sollte in kurzer Zeit zu den bekanntesten Werken des Dichters werden. Im Laufe der Jahre jedoch musste sich Celan gegen Plagiatsvorwürfe wehren, die sich aber nicht belegen ließen, und beschloss daher, das Werk nicht mehr in der Öffentlichkeit selbst zu lesen. Als Peter Ruzicka beim Dichter um die Vertonungserlaubnis bat, zögerte Paul Celan zunächst noch und antwortete: „Dieses Gedicht muss jetzt, lange noch, ganz bei sich bleiben.“

Peter Ruzicka nähert sich diesem Werk mit großem Respekt aus unterschiedlichsten Perspektiven. Er selbst kommentiert: „Die 1968 entstandene ‚Todesfuge‘ versucht eine musikalische Interpretation des dichterischen Engagements auf der Ebene von Kommentierung, Retrospektive, Verdichtung und Collage in der Gestalt eines bewussten Stilpluralismus.“

PETER RUZICKA **Death Fugue**

Scene for Alto, Chamber Ensemble, Speaker
and Tape to a Text by Paul Celan

Peter Ruzicka was 20 years old when he turned to the texts of Paul Celan for the first time with a vocal composition in 1968. In the „Todesfuge“ (Death

WERKE, DIE DEN HOLOCAUST THEMATISIEREN

Fugue), a scene for alto, chamber ensemble, speaker and tape, he sets the texts "Singbarer Rest ..." (Singable Remainder) of Celan's volume of poetry "Atemwende" (Breathturn) published in 1967, as well as "Schwarze Milch der Frühe" (Black Milk of Early Morning), the so-called "Todesfuge" (Death Fugue) from the poetry volume "Mohn und Gedächtnis" (Poppy Seeds and Memory).

Celan's "Todesfuge" was written immediately after the horrendous impression of the end of the war in May 1945 in Bucharest. The poet reported on its origins in 1960: "(...) When I wrote the "Todesfuge" in May 1945, I had read the reports about the Lemberg Ghetto at that time in Izvestia, if I remember correctly. (...)". The "Todesfuge" was soon to become one of the poet's most famous works. Over the years, however, Celan had to defend himself against accusations of plagiarism, which could not be proven, and therefore decided not to read the work aloud in public any more. When Peter Ruzicka requested permission from the poet to set his work to music, Paul Celan initially hesitated and replied: "This poem must now, for a long time still, remain completely by itself."

Peter Ruzicka approached this work with great respect from the most varied perspectives. He himself comments: "The 'Todesfuge' written in 1968 attempts a musical interpretation of poetic commitment on the level of commentary, retrospective, condensation and collage in the form of a conscious stylistic pluralism."

CELAN

Musiktheater in sieben Entwürfen

CELAN hieß Ruzickas erste Oper nach einem Libretto von Peter Mussbach, die am 25. März 2001 an der Semperoper Dresden zur Uraufführung gelangt war. Der Untertitel „Musiktheater in sieben Entwürfen“ sollte, so kommentierte der Komponist seinerzeit, auf eine offene, prozesshafte Struktur verweisen. CELAN sei keine tönende Biographie über den jüdischen Dichter Paul Celan, der in Czernowitz in der Bukowina geboren wurde, dort die Judenverfolgung erlebte, über Bukarest, Budapest und Wien nach Paris emigrierte und – getrieben vom Schuldgefühl des Davongekommenen – in seiner Dichtung nach einer Sprache für das Unfassbare, Unvergessene des Holocaust suchte. Ruzicka war diesem außergewöhnlichen Dichter 1970 kurz vor dessen Freitod noch selbst begegnet. Das Schicksal und die Beweggründe dieses Poeten und sein einzigartiges Werk haben ihn nie losgelassen. „Paul Celan hat eine Wunde des 20. Jahrhunderts beschrieben: die geschichtliche Erschütterung durch den Holocaust und unsere gesellschaftliche Identität, die wir zu finden versuchen nach eben diesem Ereignis des 20. Jahrhunderts.“

CELAN

Music Theatre in Seven Sketches

CELAN is the title of Ruzicka's first opera to a libretto by Peter Mussbach, given its world premiere on 25 March 2001 at the Semperoper in Dresden. The subtitle "Music Theatre in Seven Sketches" as the composer commented at the time, is intended to refer to an open, process-like structure. CELAN is not a musical biography of the Jewish poet Paul Celan, who was born in Czernowitz in Bukowina, experienced persecution of the Jews there, emigrated via Bucharest, Budapest and Vienna to Paris and – driven by feelings of guilt of having escaped – searched for a language in his poetry for the unimaginable, unforgettable Holocaust. Ruzicka himself met this extraordinary poet in 1970, shortly prior to the latter's suicide. The fate and motivations of this poet and his unique work never let him go. "Paul Celan described a wound in the 20th century: the historical shock of the Holocaust and our social identity that we are trying to find, particularly after this twentieth-century event."

CELAN-Symphonie

für Bariton, Mezzosopran und Orchester

Die CELAN-Symphonie entstand im Zuge der Arbeit am Musiktheater CELAN, ja man kann sie als eine Art Gedanken-Destillat dieses Werks betrachten. Die Pläne zu dem Musiktheaterwerk reichen bis zur Mitte der 1990er Jahre zurück. 1997 nahm Ruzicka die Arbeit daran auf, und schon 1998 entstanden zwei Orchesterwerke, die direkt auf CELAN Bezug nahmen: „VORGEFÜHLE“ und „RECHERCHE (– im Innersten)“ (mit Chor). Nach Vollendung der Oper im Jahr 1999 schrieb Ruzicka dann „NACHKLANG. Spiegel für Orchester“. Die in zehn Abschnitte aufgeteilte CELAN-Symphonie spiegelt den Aufbau der Oper in verkleinertem Rahmen wider.

CELAN Symphony

for Baritone, Mezzo-Soprano and Orchestra

The CELAN Symphony was composed during the course of work on the music theatre CELAN; indeed, one can regard it as a kind of conceptual distillation of this work. The plans for the music-theatrical work extend back to the mid-1990s. Ruzicka then began working on it in 1997, and already in 1998 two orchestral works were composed that related directly to CELAN: "VORGEFÜHLE" (Premonitions) and "RECHERCHE (– im Innersten)" (with Choir). After completing the opera in 1999, Ruzicka then wrote "NACHKLANG. Spiegel für Orchester" (Echo: Mirror for Orchestra). The CELAN Symphony, subdivided into ten sections, reflects the structure of the opera on a smaller scale.



Paul Celan, 1938

RECHERCHE – IM INNERSTEN für Chor und Orchester

Das 1998 entstandene Werk „RECHERCHE – IM INNERSTEN“ für Chor und Orchester gehört ebenfalls zum Werkzyklus, der sich mit der Lyrik von Paul Celan auseinandersetzt. Fast unverändert ging dieses Werk später in die Oper CELAN ein. Den Abschnitt platziert Ruzicka in eine Szene, die den Holocaust zum Hintergrund hat.

Das Werk steht in engem Zusammenhang mit Paul Celans Seelen- und Stimmungslage unter dem Eindruck einer Reise nach Jerusalem. Jerusalem, so bekannte der Dichter später, sei „eine Wende, eine Zäsur“ in seinem Leben gewesen. „Ich brauche Jerusalem, wie ich es gebraucht habe, ehe ich es fand. Celan verarbeitete die Eindrücke in einer Reihe von Jerusalem-Gedichten. In diesen Gedichten ist der Gestus des Verstummens, eine Hinwendung zu immer weiter vorangetriebener Sprachreduktion erkennbar. Ruzicka greift das in „RECHERCHE“ auf eigentümliche Weise auf. Der Chor wird zunächst wie das Orchester behandelt, die Stimmen treten wie Instrumente ohne Worte hervor. Erst im zweiten Abschnitt kristallisiert sich das Wort „Jerusalem“ heraus, das elf Mal gesungen wird. Eine zwölfte Wiederholung spart der Komponist aus. Auch mit Blick auf die Bedeutung der Zahl Zwölf als Sinnbild der Vollkommenheit. Es folgt ein instrumentaler Nachklang, nach dem der Chor verstummt ist.

Der 2015 verstorbene Musikjournalist Gerhard Rohde schrieb zu diesem Werk einmal: „Ruzickas Suche nach dem ‚Innersten‘ von Celans Sprache führt in ‚Recherche‘ zu einer äußersten Reduktion von Sprache. (...) Für Celan besaß das Wort eine tiefe, magische Bedeutung, es markiert die Möglichkeit einer spirituellen Existenz, die über Zeiten und Ereignisse hinausgreift. Ruzickas ‚Recherche‘ führt Celans schmerzliche Reflexionen als Klangrede

weiter, die Zeiten, die bedrängende Vergangenheit, die vage Zukunftshoffnung, mit einer expressiven, oft gewaltsam ausbrechenden Musik überwölbend, sehr präzise und konturiert im musikalischen Ausdruck, der oft eine schmerzhaft Härte erreicht.“

RECHERCHE – IM INNERSTEN

for Choir and Orchestra

The 1998 work “RECHERCHE – IM INNERSTEN” for choir and orchestra also belongs to the work cycle that comes to terms with the poetry of Paul Celan. This work was later incorporated almost unaltered into the opera CELAN. Ruzicka placed this section in a scene with the Holocaust as background.

This work is closely connected to Paul Celan’s state of mind and soul under the impression of a trip to Jerusalem. Jerusalem, as the poet later stated, is “a turning point, a caesura” in his life. “I need Jerusalem, as I needed it before I found it. Celan processed these impressions in a series of Jerusalem poems. One recognises in them the gesture of falling silent, a turning towards ever greater reduction of speech. Ruzicka takes this up in “RECHERCHE” in an original way. The choir is initially treated like the orchestra, the voices appearing like instruments, without words. Only in the second section does the word “Jerusalem” emerge, sung eleven times. The composer dispenses with a twelfth repetition, also in view of the meaning of the number twelve as the symbol of perfection. There follows an instrumental postlude, after which the choir remains silent.

The music journalist Gerhard Rohde, who died in 2015, wrote the following about this work: “Ruzicka’s search for the ‚most intimate‘ quality of Celan’s language leads in ‚Recherche‘ to an extreme reduction of language. (...) For Celan, the word possessed a profound, magical meaning, indicating the possibility of a spiritual existence going beyond the times and events. Ruzicka’s ‚Recherche‘ continues Celan’s painful reflections as a musical language – the times, the troubling past, vague hopes for the futures – with an expressive, often violent music of outbursts, very precise and contoured in musical expression that often attains a painful harshness.“

„Kennen Sie auch die anderen Hefte des Sikorski Magazins?“





Frauenkirche in Dresden (1945)

Werke zum Thema Krieg



LERA AUERBACH
Requiem „Dresden – Ode an den Frieden“

Das Requiem „Dresden – Ode an den Frieden“ aus dem Jahr 2012 war zum Zeitpunkt seines Entstehens die bis dahin dritte vollendete Requiem-Komposition der russisch-amerikanischen Komponistin Lera Auerbach. Das Werk entstand zu einer Zeit, als Lera Auerbach als „Capell-Compositrice“ der Dresdner Staatskapelle in der sächsischen Metropole zu Gast war und hier auch ihr Streichquartett Nr. 5 vollendete. Mit dem Auftrag für ein Requiem, das in der Dresdner Frauenkirche zur Uraufführung gelangen

sollte, verband man damals den Wunsch, nach 56 Jahren zum ersten Mal wieder eine in unserer Zeit entstandene Requiem-Komposition in Dresden zur Uraufführung zu bringen. Gewidmet war dieses Werk dem 67. Jahrestag der Zerstörung. Für das insgesamt 18-sätzliche Libretto des Requiems griff Auerbach neben dem Text der lateinischen Totenmesse auch auf eine Vielzahl anderer Texte zurück, darunter Psalmen, das „Vater unser“ wie auch zentrale Gebete der jüdischen Liturgie, die der jüdisch-stämmigen Komponistin in besonderer Weise vertraut sind. Diesen Texten stellt die Komponistin außerdem zeitgenössische Texte, u.a. ein Gedicht des Dresdner Autors Christian Lehnert, gegenüber. Unter den Texten findet sich aber auch das Gebet von „Father Judge“, dem Kaplan der New Yorker Feuerwehr, einem der Opfer des verheerenden Terroranschlags in New York am 11. September 2001.

Im Interview sagte Lera Auerbach einmal über ihr Werk: „My requiem, as any musical composition, is an essay on time. And about what we choose to do in time, and with time. It is more about living than about death.“

LERA AUERBACH **Requiem "Dresden – Ode to Peace"**

The requiem "Dresden – Ode to Peace" composed in 2012 was, at the time it was written, the third completed requiem composition by the Russian-American composer Lera Auerbach. The work was composed at a time when Lera Auerbach was a guest in the Saxon metropolis as "Capell-Compositrice" of the Staatskapelle Dresden, also completing her String Quartet No. 5 there. The commission for a requiem to be premiered in the Dresden Frauenkirche was connected with the desire to perform the world premiere of a present-day requiem composition in Dresden again for the first time in 56 years. This work was dedicated to the 67th anniversary of the destruction of the church. For the 18-movement libretto of the requiem, Auerbach used a variety of texts besides that of the Latin Mass of the dead. These include Psalms, the Lord's Prayer as well as central prayers of the Jewish liturgy which were especially familiar to the composer of Jewish origins. The composer also contrasted these texts with contemporary ones, including for example a poem by the Dresden author Christian Lehnert. The texts also include the prayer by "Father Judge", Chaplain of the New York Fire Department, one of the victims of the horrific terrorist attack in New York on 11 September 2001.

In an interview Lera Auerbach once said the following about her work: "My requiem, as any musical composition, is an essay on time. And about what we choose to do in time, and with time. It is more about living than about death."



MORITZ EGGERT
Leipzig Noir
für zwei Sprecher, Ensemble und Beats

Der Pianist und Komponist Moritz Eggert schuf im Jahr 2014 das Kammermusikstück „Leipzig Noir“ für zwei Sprecher, Ensemble und Beats. Das Stück wurde am 17. Dezember 2014 in Leipzig im Forum Zeitgenössischer Musik zur Uraufführung gebracht. Moritz Eggert legt seiner Komposition „Leipzig Noir“ nicht den Hörspieltext ‚LEIPZIGNOIR 1914‘ von Jan Decker, wohl aber dessen Inhalt zu Grunde. In diesem Hörspiel verfolgt der Autor eine spezifische

Geschichte, die mittels erfundener und existierender Figuren ein Panorama der Stadt um 1914 zu zeichnen versucht. „Mich hat es eher interessiert“, sagt Eggert, „die Ränder dieser Geschichte zu erforschen, was vorher und was nachher passiert, welche Menschen mit Leipzig verknüpft sind, wie ihre Geschichten ein historisches Panorama formen. Daher kommt Deckers Text in meinem Stück bis auf einen einzigen Satz nicht vor.“

Notgedrungen ist ein solches Panorama subjektiv und unvollkommen, ohne Anspruch auf historische Vollständigkeit. (...) Stilistisches Hauptmerkmal meiner Musik ist das Unvorhergesehene, Unverortbare, ‚Atopische‘, das mich im Moment ästhetisch besonders interessiert. Große Teile des Textes werden gesungen oder gerappt, wobei Profanität und musikalische Aggressivität wichtige Stilmittel sind, wenn über Greuelthaten und ungeheuerliche Vorkommnisse gesprochen wird. Letztlich entsteht aber gerade durch diesen Zorn eine Liebeserklärung an Leipzig, ein Blick zurück aus dem Jahre 2014, kurz bevor die hundert Jahre seit 1914 zu Ende gehen.

Vielleicht brauchen auch andere Städte solche süßen, dunklen Geheimnisse. Denn an Schwärze gibt es in unserem Land sicherlich keinen Mangel.“

MORITZ EGGERT **Leipzig Noir**

for two Speakers, Ensemble and Beats

The pianist and composer Moritz Eggert wrote the chamber work "Leipzig Noir" for two speakers, ensemble and beats in 2014. The piece was premiered on 17 December 2014 in Leipzig at the Forum of Contemporary Music.

Moritz Eggert's composition "Leipzig Noir" is not based on the radio play text "LEIPZIGNOIR 1914" by Jan Decker, but it is based on its content. In this radio play, the author pursues a specific story that attempts to sketch a panorama of the city around 1914 by means of invented and existing figures. "What most interested me," Eggert says, "was to explore the borders of this story, what happens beforehand and afterwards, which people are linked with Leipzig and how their stories form an historic panorama. This is why, except for a single sentence, Decker's text does not appear in my piece."

Such a panorama is necessarily subjective and imperfect, without any claim to historical completeness. (...) The main stylistic trait of my music is the unpredictable, ‚atopical‘ unlinkability, which especially interests me aesthetically at the moment. Large segments of the text are sung or rapped, whereby profanity and musical aggressiveness are important stylistic means when one speaks of atrocities and monstrous

events. Ultimately, however, it is a declaration of love to Leipzig that results precisely out of this anger, a glance backwards from the year 2014 shortly before the hundred years since 1914 have passed. Perhaps other cities also need such sweet, dark secrets. For there is surely no lack of blackness in our country."

JELENA FIRSSOWA

Erwartung

für Chor und Orchester op. 126
(zum 70. Jahrestag des Endes der Schlacht
von Stalingrad)

Werke, die einen direkten Bezug zu konkreten historischen Ereignissen des Zweiten Weltkriegs haben, sind eher eine Ausnahme. Jelena Firssowa schrieb im Jahr 2012 ihr Werk „Erwartung“ für Chor und Orchester, das am 3. Februar 2013 im Rahmen eines zentralen Gedenkkonzertes zum 70. Jahrestag des Endes der Schlacht um Stalingrad uraufgeführt wurde. „Stalingrad war ein entscheidender Punkt im Zweiten Weltkrieg, denn der Sieg Russlands hatte die Befreiung der Welt vom Nationalsozialismus zur Folge“, kommentiert Jelena Firssowa. „Aber für die Sowjetunion bedeutete er auch den Sieg des Stalin-Regimes für immerhin weitere acht Jahre.“

Das Werk für Chor und Orchester ist einsätzig. Den Titel „Erwartung“ hat Firssowa gewählt, weil das Stück mit der musikalischen Beschreibung einer friedlich wirkenden, kargen Landschaft anhebt, „zugleich aber auch mit dem Gefühl der Erwartung einer großen Schlacht mit Tausenden von Opfern auf beiden Seiten.“ Tatsächlich gibt es im weiteren Verlauf auch den Versuch, die eigentliche Schlacht musikalisch darzustellen bzw. zu kommentieren. Alles läuft auf eine bewegende Coda hinaus, in der der Chor dann mit einem Gedicht des russischen Poeten Alexander Blok zu hören ist. „Die Worte des Gedichtes“, sagt Firssowa, „könnten die Worte aus dem Grab eines unbekanntes Soldaten sein. So ist dies ein kleines Requiem für alle unschuldigen Opfer jener Schlacht, aber auch des Zweiten Weltkrieges im Allgemeinen.“

JELENA FIRSSOWA

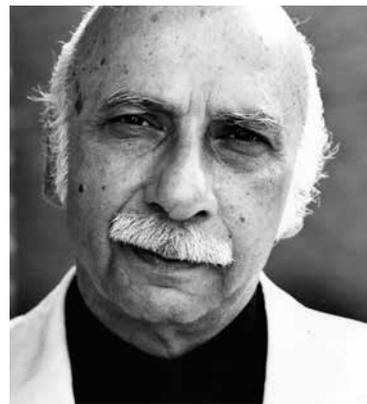
Expectation

for Choir and Orchestra, Op. 126
(on the 70th Anniversary of the End
of the Battle of Stalingrad)

Works that have a direct connection to concrete historical events during the Second World War are rather exceptional. In 2012 Elena Firsova wrote her work "Expectation" for Choir and Orchestra, which was premiered on 3 February 2013 at a central memorial concert on the occasion of the 70th anniversary of the end of the Battle of Stalingrad. "Stalingrad was a decisive point in the Second World War, for

the victory of Russia resulted in the liberation of the world from National Socialism," Elena Firsova. "But for the Soviet Union, it also meant the victory of the Stalin regime for eight more years."

This work for choir and orchestra is cast in a single movement. Firsova chose the title "Expectation" because the piece begins with the musical description of a peaceful yet bare landscape "but also, at the same time, with the feeling of expectation of a great battle with thousands of victims on both sides". During the further course of the work, an attempt is indeed made to musically represent the actual battle and/or to comment on it. Everything leads up to a moving coda in which the choir is then heard with a poem by the Russian poet Alexander Blok. "The words of the poem", says Firsova, "can be the words from the grave of an unknown soldier. Thus, this is a small requiem for all the innocent victims of that battle, but also of the Second World War in general."



GIJA KANTSCHELI

Oper „Musik für die Lebenden“

Die Gattung Oper bildet im Schaffen des georgischen Komponisten Gija Kantscheli eine Ausnahme, da doch die Instrumental- und die nicht handlungsorientierte Vokalmusik das Oeuvre des Komponisten beherrscht. 1984 wurde die Oper „Musik für die Lebenden“ am Paliaschwili-Theater in Tiflis uraufgeführt und 1999 in einer Neufassung am Deutschen Nationaltheater Weimar in Deutschland erstaufgeführt.

Schon allein der unkonventionelle Handlungsablauf überraschte das Publikum. Zusammen mit dem Regisseur und damaligen Leiter des Rustaweli-Theaters in Tiflis, Robert Sturua, schuf Kantscheli ein beklemmendes Werk, das die Urängste der Menschen berührt. Die zu einem brennend aktuellen Thema geschaffene Oper richtet sich gegen die Gefahr eines Nuklearkrieges, gegen die Vernichtung all dessen, was im Laufe der Jahrhunderte geschaffen wurde: der Meisterwerke der Kunst und der Kultur selbst. Dieser Aufruf zum Leben und Frieden wird einer kris-



Russland, Kampf um Stalingrad

tallklaren Kinderstimme anvertraut. Die eigentliche Architektur der Oper folgt den komplizierten Gesetzen der Sinfonik: bald fallen visuelle Gestalten mit der Musik zusammen, bald dissonieren sie mit ihr – ein Thema, das Kantschelis bisheriges sinfonisches Schaffen bestimmt hat.

Das Stück erzählt keine Geschichte, es ist stattdessen auf Allegorien und Metaphern aufgebaut. Der erste Akt ist im Wesentlichen als Musikpantomime gestaltet, in der der Zusammenstoß scharfer, zur gegenseitigen Zerstörung führender Kontraste dargestellt wird.

Im zweiten Akt bieten Schauspieler vor Verwundeten eine italienische Oper dar. Geistreiche, eigenständige Arrangements, musikalische und szenische Gegenüberstellungen und gewagte Metaphern prägen den Charakter der Aufführung, in der die Tyrannei und das Böse, Krieg und Mord von den reinen, schönen Klängen der Musik bezwungen werden.

Hans-Jürgen Thiers schrieb einmal in der Zeitschrift „Das Orchester“ (4/2000) anlässlich der deutschen Erstaufführung: „(...) Die Musik, tonal orientiert, wenn auch an Angelpunkten nicht frei von Verfremdung durch Cluster, Aleatorik und Collagen, trägt die Handlung mit beeindruckenden Stimmungen.“

GIJA KANTSCHELI **Opera "Music for the Living"**

The genre of opera is rather exceptional in the oeuvre of the Georgian composer Giya Kancheli, for instrumental music and vocal music not orientated on a plot dominate his production. The opera "Music for the Living" received its world premiere in 1984 at the Paliashvili Theatre in Tiflis and its German premiere in 1999 in a new version at the German National Theatre in Weimar.

The audience was already surprised by the unusual course of the plot. Together with the director Robert Sturua, at that time director of the Rustaveli Theatre in Tiflis, Kancheli created an oppressive work that touches on mankind's primeval fears. The opera, dealing with an extremely topical subject, is concentrated on the danger of a nuclear war, the destruction of everything that was created over the course of centuries: the masterworks of art and culture itself. This appeal to life and peace is entrusted to a crystal-clear child's voice. The actual architecture of the opera follows the complicated rules of symphonic music: visual forms at times coincide with the music, then they create dissonances with it – a subject that was decisive in Kancheli's previous symphonic production.



Kaserne der Friedenstruppen, Ossetia, Georgien 2008

The piece does not tell a story; instead, it is built on allegories and metaphors. The first act is essentially designed as a musical pantomime in which the collision of sharp contrasts leading to mutual destruction is shown.

In the second act, actors present an Italian opera to the wounded. Ingenious, independent arrangements, musical and scenic confrontations and bold metaphors characterise this performance in which tyranny and evil, war and murder are overcome by the pure, beautiful sound of the music.

Hans-Jürgen Thiers wrote about the German premiere in the journal "Das Orchester" as follows (4/2000): "(...) The music, tonally orientated, if not free of distortions through clusters, aleatorics and collages at pivotal points, carries the plot with impressive moods."

Amao omi

für gemischten Chor und Saxophonquartett

„Amao omi“ (Sinnloser Krieg) ist der Titel eines Gedichtes von Wascha Pschawela. So nannte Gija Kantscheli sein Werk für Saxophonquartett und Kammerchor, das im Jahre 2005 entstand, drei Jahre vor den tragischen Ereignissen in seiner Heimat, dem Kaukasuskrieg im August 2008. Er lässt den Chor darin ausschließlich georgische Worte singen, die er in erster Linie nicht wegen ihres Bedeutungsinhalts, sondern nach den Kriterien Lautqualität und Sangbarkeit auswählte. „Amao omi“ wurde am 17. Mai 2006 in der Düsseldorfer Tonhalle durch das Raschèr Saxophon Quartett und den Niederländi-

schen Kammerchor, der das Werk auch in Auftrag gegeben hatte, unter der Leitung von Klaas Stok uraufgeführt. Nikoloz Memanishvili fertigte auf Veranlassung von Gija Kantscheli im Jahre 2011 eine Fassung für Saxophonquartett und Orchester unter dem Titel „Ilori“ an.

Amao omi

for Mixed Choir and Saxophone Quartet

„Amao omi“ (Senseless War) is the title of a poem by Vasha Pschavela. Giya Kancheli gave this title to his work for saxophone quartet and chamber choir, composed in 2005, three years prior to the tragic events in his homeland, the Caucasus War in August 2008. The choir sings exclusively Georgian words, which he selected not primarily for their content, but according to the criteria of sonorous, singable qualities. „Amao omi“ was given its world premiere on 17 Mai 2006 at the Düsseldorf Tonhalle by the Raschèr Saxophone Quartet and the Dutch Chamber Choir, who commissioned the work, under the direction of Klaas Stok. At the instigation of Giya Kancheli, Nikoloz Memanishvili made a version of the work for saxophone quartet and orchestra entitled „Ilori“ in 2011.

Warzone

für Orchester

Das Orchesterwerk „Warzone“ entstand im Jahr 2002 anlässlich des 50. Geburtstages des Dirigenten Valery Gergiev. Inhaltlich aber bezieht es sich auf Bertolt Brechts berühmtes Schauspiel „Der kaukasische Kreidekreis“, zu dem Gija Kantscheli einmal eine Schauspielmusik für eine Inszenierung von

Robert Sturua am Rustaweli-Theater in Tbilissi komponiert hatte. So wie Bert Brecht die Botschaft seines vieldeutigen Stückes symbolisch verstand, so möchte auch Gija Kantscheli sein Werk „Warzone“ symbolisch gedeutet wissen. Den Inhalt des „Kaukasischen Kreidekreises“ bezieht er hier auf das Unabhängigkeitsstreben der Kaukasus-Völker, zu denen er als Georgier ja ebenfalls gehört. Bewusst verwendet er in seinem Widmungswerk für Valery Gergiev musikalisches Material aus besagter Schauspielmusik. „In dieser Musik liegen, wie auch im Leben, Freud und Leid eng beieinander. Gewöhnlich sind in meiner Musik Trauer und Schmerz stärker als Freude.“

Den Werktitel entlehnte Kantscheli dem ossetischen Wort „Uarson“, was übersetzt soviel wie „Liebe“ bedeutet. Der Komponist berichtet: „Als ich aber anfang, dieses Wort in lateinischen Buchstaben zu schreiben, da zeigte sich plötzlich, dass der Wortklang in etwa dem englischen ‚warzone‘ entsprach. Und in dieser Transkription reflektiert das Wort tatsächlich die Ereignisse im Kaukasus. Bekanntlich genügt nur ein einziger unüberlegter Schritt, um aus der Liebe eine ‚Kriegszone‘ entstehen zu lassen. Der Weg zurück allerdings von einer ‚Kriegszone‘ zur Liebe ist lang und beschwerlich.“

Warzone for Orchestra

The orchestral work "Warzone" was composed in 2002 on the occasion of the 50th birthday of the conductor Valery Gergiev. In terms of content, however, it refers to Bertolt Brecht's famous play "The Caucasian Chalk Circle" to which Giya Kancheli once composed incidental music for a production by Robert Sturua at the Rustaveli Theatre in Tbilissi. Just as Bert Brecht understood the message of his ambiguous work to be symbolic, Giya Kancheli also wishes his work "Warzone" to be interpreted symbolically. The content of the "Caucasian Chalk Circle" refers here to the strivings of the Caucasus people towards independence, to whom he himself also belongs as a Georgian. In this work dedicated to Valery Gergiev, he consciously uses musical material for the incidental music mentioned above. "In this music, as in life, joy and suffering lie close together. Usually sadness and pain are stronger in my music than joy."

Kancheli borrowed the work's title from the Ossetian word "Uarson", which virtually means "love". The composer reports: "But when I began writing this word in the letters of the Roman alphabet, it was suddenly apparent that the sound approximately corresponded to the English "war zone". And in this transcription the word indeed reflects the events in the Caucasus. As is well known, only one careless

step is needed to create a ‚war zone‘ out of love. The path from a ‚war zone‘ to love, however, is long and arduous.“



ALEXANDER KNAIFEL
Agnus Dei
für vier Instrumentalisten

Als Alexander Knaifel seine Neigung zu religiösen Themen entdeckte, stand er selbst im Fokus der Kritik sowjetischer Machthaber. Ende der siebziger Jahre feierte er große Erfolge bei einem Festival der Neuen Musik in Köln und wurde daraufhin im Rahmen des 6. Kongresses des Sowjetischen Komponistenverbandes scharf angegriffen. Angebliche Sinnlosigkeit wurde neben seinem Schaffen auch den Werken Sofia Gubaidulinas, Jelena Firssowas, Viktor Suslins, Dmitri Smirnows, Vyacheslav Artyomovs und Edison Denissows vorgeworfen.

Das 1985 vollendete Werk „Agnus Dei“ für Schlagzeug, vier Saxophone, Cembalo, E-Orgel, Klavier und Kontrabass (diese Instrumente werden von nur vier Musikern gespielt) gehört in die Reihe von Knaifels religiös motivierten Werken. Neben der Instrumentalbesetzung ist die exorbitante Länge von fast zwei Stunden Aufführungsdauer ein auffälliges Merkmal dieser Komposition. Die Ruhe und die meditative Haltung des Werkes passen zu dem Thema, das den Komponisten zu seinem „Agnus Dei“ veranlasst hat. Knaifel schrieb sein Werk unter dem Eindruck der Lektüre von Francisco Tanzers Novellen „Agnus Dei“ und „Ehepaar“, beides Geschichten von Liebe, Schuld und Sühne. Der Komponist schuf ein in höchstem Maße verinnerlichtes Instrumentalrequiem, das „Gestorbenen, Getöteten und zu Tode gequälten Menschen in allen Kriegen der Welt“ gewidmet ist. Die poetische Grundlage des Werkes bilden das Tagebuch der 11-jährigen Tanja Sawitschewa, die während der Belagerung Leningrads ihre ganze Familie verlor und schließlich selbst ums Leben kam, das lateinische „Agnus Dei“, eine aus der griechischen Antike stammende Formel „Soma –

WERKE ZUM THEMA KRIEG

Sema“ (Körper – Grab) sowie das Wort Christi „Es ist vollbracht“ aus dem Johannes-Evangelium in griechischer Übersetzung („tetelestai“). Alle Texte werden, obgleich den Noten unterlegt, von den Instrumentalisten während der Aufführung lediglich mitgedacht bzw. innerlich nachvollzogen, nicht jedoch laut gesprochen oder gesungen. Der Klang wird somit gleichsam semantisiert.

Knaifel kommentiert sein Werk mit folgenden Worten: „Möglicherweise habe ich ‚Agnus Dei‘ auch als Sühnzeichen für meine (nicht existierende) Schuld komponiert, außerhalb von St. Petersburg auf die Welt gekommen zu sein.“

ALEXANDER KNAIFEL

Agnus Dei

for Four Instrumentalists

When Alexander Knaifel discovered his affinity for religious subjects, he was himself at the focus of the criticism of the Soviet ruling powers. During the late 1970s he celebrated great success at a Festival of New Music in Cologne and was then harshly criticised at the 6th Congress of the Soviet Composers' Union. In addition to his music, works of Sofia Gubaidulina, Elena Firsova, Viktor Suslin, Dmitri Smirnov, Vyacheslav Artyomov and Edison Denissov were accused of being meaningless.

The work "Agnus Dei" for percussion, four saxophones, harpsichord, electric organ, piano and double bass (these instruments are played by only four musicians), completed in 1985, belongs to the series of Knaifel's religiously motivated works. Alongside the instrumental ensemble, the exorbitant length of almost two hours' duration is a striking characteristic of this composition. The peaceful quality and meditative atmosphere of the work are fitting for the subject that caused the composer to create his "Agnus Dei".

Knaifel wrote his work under the impression of reading Francisco Tanzer's novelettes "Agnus Dei" and "Married Couple", both stories of love, guilt and punishment. The composer created an extremely intimate instrumental requiem dedicated to "the people who died, were killed and tortured to death in all the wars of the world". The poetic basis of the work is the diary of the 11-year-old Tanya Savicheva, who lost her entire family during the occupation of Leningrad and finally died as well, the Latin "Agnus Dei", the ancient Greek formula "soma – sema" (body – grave) as well as Christ's words "It is finished" from the Gospel of St. John in the Greek translation ("tetelestai"). All the texts, although placed underneath the notes, are only thought and/or internally comprehended by the instrumentalists during the performance, not spoken aloud or sung. The sound is thus more or less semanticised.

Knaifel comments on his work as follows: "It is possible that I also composed "Agnus Dei" as a sign of atonement for my (non-existent) guilt for having been born outside St. Petersburg."



JAN MÜLLER-WIELAND

Musik für eine Kirche

für zwei Trompeten und Orgel

Für ein Gedenkkonzert zum 70. Jahrestag der Zerstörung des norditalienischen Ortes Sant'Anna di Stazzema durch SS-Truppen schrieb der in München lebende Komponist Jan Müller-Wieland die „Musik für eine Kirche“ für 2 Trompeten und Orgel. Die Trompeter Hannes Läubin und Max Westermann sowie der Organist Luca Scandali brachten das Werk am 13. Juli 2014 in Sant' Anna di Stazzema zur Uraufführung.

Der Komponist kommentiert: „Und eben im Unvermögen, sich seine eigne Auslöschung vorzustellen, fand der Faschismus seine Voraussetzung.“ So beschreibt der ursprünglich deutsch-jüdische Schriftsteller Peter Weiss im 2. Band seiner „Ästhetik des Widerstands“ eine der komplexen Bedingungen für die Nazi-Herrschaft. Massenmord jedoch ist musikalisch nicht darstellbar, wohl aber Ruhe, Liebe und Hoffnung. Auch hier und heute – in dieser Kirche – und ihrer Friedensorgel.

Die zwei Trompeten sind zwei Seelen oder zwei Flügel eines Körpers. Sie singen über Gedanken an etwas Zuversichtliches – vielleicht sogar Utopisches, denn schon für Dante Alighieri war Musik eine gegenweltliche, darstellende Kunst. Sie stellt dar, was man nicht sehen und worüber man nicht sprechen kann.“

JAN MÜLLER-WIELAND

Music for a Church

for Two Trumpets and Organ

The composer Jan Müller-Wieland, resident in Munich, wrote "Music for a Church" for 2 trumpets and organ for a memorial concert on the 70th anniversary of the destruction of the North Italian town of Sant'Anna di Stazzema by SS troops. The trumpeters Hannes Läubin and Max Westermann, to-



„Krieg und Frieden“ von Sergej Prokofjew, Oper Köln 2011

gether with the organist Luca Scandali, performed the world premiere of the work on 13 July 2014 in Sant'Anna di Stazzema.

The composer has provided the following commentary: "And indeed, Fascism found its prerequisite in the inability to imagine one's own obliteration.' This is how the German-born Jewish author Peter Weiss, in the 2nd volume of his ‚Aesthetics of Resistance‘, describes one of the complex conditions for Nazi rule. Mass murder cannot be represented in music, however, but peace, love and hope can be. Here and today as well – in this church – and its organ of peace.

The two trumpets are two souls or two wings of a body. They sing about thoughts about something optimistic – perhaps even utopian, for music was already a performing art of an alternative world for Dante Alighieri. It represents what one cannot see and that about which one cannot speak."



SERGEJ PROKOFJEW
Krieg und Frieden
Oper

„Prokofjew wollte keine Schlachtentableaux“, kommentierte einmal der Regisseur einer Kölner Inszenierung von Sergej Prokofjews Oper „Krieg und Frieden“, Nicolas Brieger, „keine Massenszenen, keine Kriegsschauplätze, er plante ursprünglich ein sehr intimes Drama, ‚lyrische Szenen‘ im Geiste Tschai-

kowskys.“ Herausgekommen ist ein opulentes Werk, das – ungekürzt – zwei Aufführungsabende füllt und eine große Besetzung erfordert.

Das Roman-Epos „Krieg und Frieden“ von Leo Tolstoi hatte Prokofjew stets als eines seiner Lieblingsbücher bezeichnet. Der Roman spielt in der Zeit der napoleonischen Kriege im zaristischen Russland zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Fürst Andrej Bolkonski, bei der Familie des Grafen Rostow zu Gast, hängt allein seinen Gedanken nach. Vom Leben enttäuscht, zweifelt er am Sinn des Daseins. Als er aber Rostows Tochter Natascha mit ihrer Cousine Sonja beobachtet, wird er von Nataschas Anmut bezaubert und schöpft wieder Hoffnung. Im nächsten Winter begegnen sie sich auf einem Ball und verlieben sich ineinander. Der alte Fürst Bolkonski widersetzt sich jedoch der Verbindung seines Sohnes mit Natascha und hat daher Andrej für längere Zeit ins Ausland geschickt. Als Graf Rostow und Natascha den alten Fürsten besuchen wollen, werden sie von diesem nicht empfangen. Hélène Besuchowa gibt eine Soirée und stellt Natascha ihrem Bruder Anatol Kuragin vor, der von der jungen Frau ganz hingerissen ist. Diese ist vom Warten auf Andrej ermüdet und vom Verhalten des alten Fürsten tief gekränkt. So lässt sie sich von Kuragins Liebeserklärung blenden.

Kuragin ist bereits verheiratet, plant jedoch, Natascha zu entführen. Der Plan wird aber von der eingeweihten Sonja verraten und kann so vereitelt werden. Pierre Besuchow klärt Natascha darüber auf, dass Kuragin bereits verheiratet sei und nicht die Absicht gehabt habe, sie zu heiraten. In ihrer Verzweiflung und Scham unternimmt sie einen Selbstmordversuch. Graf Besuchow stellt seinen Schwager Anatol zur Rede und zwingt ihn, Nataschas Briefe herauszugeben und die Stadt zu verlassen. Kurze Zeit später kommt die Nachricht, dass Napoleon in Russland einmarschiert ist.

Andrej hat von Nataschas Episode mit Kuragin erfahren und beschließt, dem ehrenvollen Tod bei der Schlacht von Borodino nicht auszuweichen. Daher schlägt er auch die Berufung in den Generalstab aus. Während die Meldungen einer drohenden Niederlage Napoleon sehr beunruhigen, treffen die Russen die Entscheidung, Moskau aus taktischen Gründen zeitweilig dem Feind zu überlassen. Als die Franzosen plündernd durch Moskau ziehen, versuchen einige zurückgebliebene Bewohner, die Stadt in Brand zu stecken. Auf das nun herrschende Chaos reagieren die Franzosen, indem sie jeden Brandstifter auf der Stelle erschießen. Versehentlich wird auch Besuchow verhaftet, sein Leben jedoch geschont. In einer Bauernstube pflegt Natascha den schwerverletzten Andrej.

Beide versöhnen sich und träumen von einer gemeinsamen Zukunft. Dann aber stirbt er in Nataschas Armen. Auf dem Rückzug der Franzosen aus Moskau werden alle entkräfteten Kriegsgefangenen erschossen. Kurz darauf werden die übriggebliebenen Häftlinge von Partisanen befreit, und man preist den erlangten Sieg in der Hoffnung auf baldigen Frieden.

Abgesehen von dem für Prokofjews Musiktheaterwerke ungewöhnlichen Umfang ist die stilistische Konzeption der Oper eine konsequente Fortsetzung seiner Opernfolge „Die Liebe zu den drei Orangen“, „Der feurige Engel“ und „Die Verlobung im Kloster“. Er verwendet Leit- und Erinnerungsmotive, verzichtet überwiegend auf traditionelle Arien- oder Duett-Partien und reiht viele kurze Handlungsabschnitte wie Filmszenen aneinander. Dem wie immer bei Prokofjew blendend instrumentierten Orchesterpart kommt im Gesamtkonzept des Werkes eine zentrale Rolle zu. Atmosphärisch bereitet das Orchester bestimmte Szenen vor, leitet mit teilweise langen Zwischenspielen zum Nachfolgenden über und übernimmt auch illustrative Aufgaben bei den Schlachtenschilderungen. Viele melodischen Motive des Werkes prägen sich auf Anhieb ein.

SERGEJ PROKOFJEW
War and Peace
Opera

“Prokofiev did not want battle tableaux”, was the comment of the Nicolas Brieger, director of a Cologne production of Sergei Prokofiev’s opera “War and Peace”. “He did not want any mass scenes, or war scenes; he originally planned a very intimate drama, ‘lyric scenes’ in the spirit of Tchaikovsky.” The result is an opulent work requiring – unabridged – two full performance evenings and a large ensemble.

Prokofiev always referred to the epic novel “War and Peace” by Leo Tolstoy as one of his favourite books. The novel takes place during the time of the

Napoleonic Wars in Tsarist Russia during the early 19th century.

Prince Andrei Bolkonsky, a guest of the family of Count Rostov, indulges only in his thoughts. Disappointed by life, he doubts the meaning of existence. When he observes Rostov’s daughter Natasha with her cousin Sonya, however, he becomes entranced by Natasha’s grace and regains hope. During the next winter they meet at a ball and fall in love. The old Prince Bolkonsky opposes the relationship of his son with Natasha, however, and has therefore sent Andrei abroad for an extended period of time. When Count Rostov and Natasha wish to visit the old Prince, he refuses to receive them. Hélène Besukhova gives a soirée and introduces Natasha to her brother Anatol Kuragin, who is completely enraptured by the young woman. The latter is tired of waiting for Andrei and deeply offended by the behaviour of the old prince. She thus allows herself to be blinded by Kuragin’s declaration of love.

Kuragin is already married, but plans to abduct Natasha. The plan is betrayed by the well-informed Sonya and can therefore be foiled. Pierre Besukhov informs Natasha that Kuragin is already married and does not intend to marry her. In her desperation and shame, she attempts suicide. Count Besukhov demands an explanation from his brother-in-law Anatol, forcing him to release Natasha’s letters and leave the city. Shortly thereafter the news arrives that Napoleon has invaded Russia.

Andrei has found out about Natasha’s episode with Kuragin and decides not to avoid an honourable death in the Battle of Borodino. He therefore spurns the appeal in the general staff as well. Whilst the reports of Napoleon’s impending defeat are very unsettling, the Russians decide to temporarily leave Moscow to the enemy for tactical reasons. When the French plunder their way through Moscow, several remaining residents attempt to set fire to the city. The French react to the resultant chaos by shooting dead each and every arsonist on the spot. Besukhov is also inadvertently arrested, but his life is saved. Natasha is meanwhile taking care of the seriously wounded Andrei in a farmhouse parlour.

The two are reconciled and dream of a future together. But then he dies in Natasha’s arms. All enfeebled prisoners of war are shot dead upon the retreat of the French from Moscow. Shortly thereafter, the remaining prisoners are liberated by partisans, and the victory achieved is praised in the hope that peace will soon reign.

Besides the extensive dimensions of this work – unusual Prokofiev’s music theatre works – the stylistic conception of the opera is a consistent continuation

of his operatic series "The Love of Three Oranges", "The Fiery Angel" and "Betrothal in the Monastery". He uses leitmotifs and other motifs that serve to aid the memory, mostly dispensing with traditional aria and duet sections and arranging many brief plot sections successively, as in film scenes. The orchestral part, brilliant as always with Prokofiev, assumes a central role in the overall concept of the work. The orchestra provides an atmospheric preparation of certain scenes, leading to the next one with (at times) long interludes and also taking on illustrative tasks in the depiction of battles. Many melodic motifs of the work are immediately memorable.



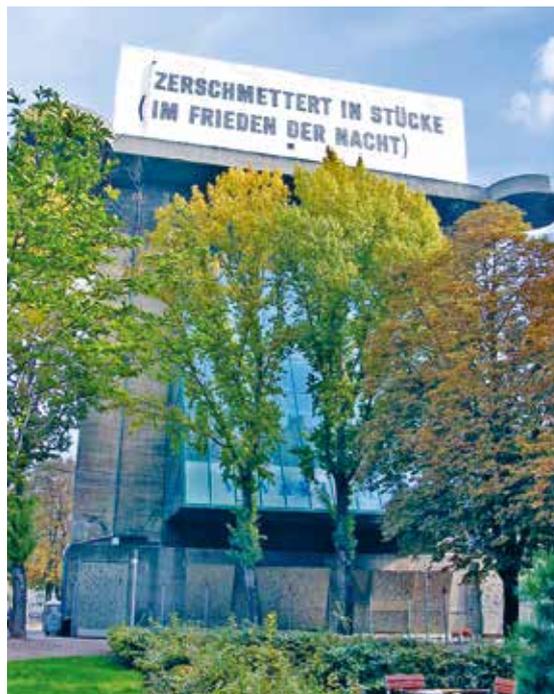
GERALD RESCH

wien flakturm esterhazy park
für Mezzosopran und Streichquartett

Im Zweiten Weltkrieg wurden in Wien – zur Verteidigung gegen die Luftwaffe der Alliierten – etliche Flaktürme gebaut: unzerstörbare Türme aus gigantischen Betonmauern, 3.50 Meter dick. Nach dem Weltkrieg versuchte man vergeblich, diese Flaktürme zu sprengen: So prägen sie immer noch das Stadtbild von Wien.

Teilweise sind sie leer und dienen als Nistplatz für Vögel. Zwei davon nisteten, so berichtet der österreichische Komponist Gerald Resch, in unmittelbarer Nähe von Reschs Wohnung am Augarten – „einem wunderschönen Barockgarten, in dessen Mitte diese beiden untilgbaren Mahnmaalefinsterer Zeiten stehen, Einige Flaktürme wurden umgebaut: unter anderem der Flakturm im Esterházypark, der heute als Museum das ‚Haus des Meeres‘ beheimatet.

Der US-amerikanische Konzeptkünstler Laurence Weiner hat 1991 am Obergeschoss des Hauses des Meeres einen markanten Anti-Kriegs-Spruch angebracht: ‚smashed to pieces – (in the still of the night)‘. Diesen Spruch hat der österreichische Dichter Ferdinand Schmatz auf der gegenüberliegenden Seite des Flakturms kongenial ins Deutsche übersetzt: ‚Zerschmettert in Stücke (im Frieden der Nacht)‘. Ich habe Ferdinand Schmatz gebeten, an dieser seiner Übersetzung des Weiner-Spruchs weiterzudichten und mir einen Text zu schreiben, der von Macht und Mauern sowie deren Überwindung durch das Organische, Lebendige und Kreative handelt.



Leitturm im Esterházypark mit dem Tropenhaus
des Hauses des Meeres, Wien

GERALD RESCH

wien flakturm esterhazy park
for Mezzo-Soprano and String Quartet

During the Second World War, a number of drop towers were built in Vienna to defend the city against the Allied air forces: indestructible towers out of gigantic concrete walls, 3.50 metres thick. After the war, attempts to detonate these towers failed, so they are still part of the Viennese cityscape.

Some of them are empty and serve as nesting places for birds. Two of them are, as the Austrian composer Gerald Resch reported, in the immediate vicinity of his flat by the Augarten – "a beautiful baroque garden with these two indelible memorials of dark times in the middle. Several drop towers have been rebuilt: amongst them the tower in Esterházy Park, which today houses the ‚Haus des Meeres‘ (House of the Sea) as a museum.

The American conceptual artist Laurence Weiner attached a distinctive anti-war statement onto the top storey of the Haus des Meeres in 1991: "smashed to pieces – (in the still of the night)". The Austrian poet Ferdinand Schmatz congenially translated this statement into German on the opposite side of the drop tower: "Zerschmettert in Stücke (im Frieden der Nacht)". I asked Ferdinand Schmatz to poetically extend this translation of Weiner's statement, writing a text for me about power and walls, and also about overcoming them through organic, living and creative things.



ALFRED SCHNITTKE

Nagasaki

Oratorium für Mezzosopran
Chor und Orchester

Alfred Schnittke hatte sein Oratorium „Nagasaki“ 1958 als Diplomarbeit komponiert. Das Stück wurde ein Jahr später vom USSR Radio and TV Symphony Orchestra unter der Leitung von Algis Žiūraitis für den Moskauer Rundfunk produziert. „Nagasaki“ steht am Anfang von Schnittkes Schaffen. Als Grundlage des Werkes dienen Gedichte russischer und japanischer Dichter, die sich mit dem Krieg als zentralem Thema auseinandersetzen. „Nagasaki“ wurde in Russland auf Grund seiner expressionistischen und modernistischen Haltung heftig kritisiert. Schnittkes Wunsch entsprechend wurde „Nagasaki“ zu seinen Lebzeiten weder veröffentlicht noch aufgeführt. Am 23. November 2006 wurde das Oratorium im Rahmen des 1. Internationalen Sommerfestivals in Kapstadt posthum uraufgeführt. Owain Arwel Hughes leitete das Philharmonische Orchester Kapstadt.

Die schwedische Schallplattenfirma BIS hat „Nagasaki“ in Kapstadt zusammen mit Schnittkes Jugend-sinfonie (1958) für eine CD im Rahmen ihrer Schnittke-Edition aufgenommen. Seitdem hat das Werk bereits mehrere Aufführungen erlebt, u.a. bei den BBC Proms und in der New Yorker Carnegie Hall.

ALFRED SCHNITTKE

Nagasaki

Oratorio for Mezzo-Soprano,
Choir and Orchestra

Alfred Schnittke wrote his oratorio "Nagasaki" as a graduation thesis in 1958. The piece was then produced one year later by the USSR Radio and TV Symphony Orchestra under the direction of Algis Žiūraitis for Moscow Radio. "Nagasaki" stands at the beginning of Schnittke's career. The work is based on poems by Russian and Japanese poets who confront war as their central subject. "Nagasaki" was criticised harshly in Russia for its expressionistic and modernistic stance. In accordance with Schnittke's wish, "Nagasaki" was neither performed again nor published during his lifetime. On 23 November 2006, the oratorio was given its posthumous

premiere at the First International Summer Festival in Cape Town. Owain Arwel Hughes conducted the Cape Town Philharmonic Orchestra.

The Swedish recording company BIS recorded "Nagasaki" in Cape Town together with Schnittke's Youth Symphony (1958) for a CD as part of their Schnittke Edition. Since then, the work has already had several performances, including those at the BBC Proms and in New York's Carnegie Hall.



DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

**Streichquartett Nr. 8 c-Moll op. 110 /
Kammersinfonie op. 110a**
(Bearb.: Rudolf Barschai)

Dmitri Schostakowitsch widmete sein 8. Streichquartett op. 110 den Opfern von Faschismus und Krieg. Von Schostakowitschs Tochter Galina ist die Aussage des Vaters überliefert, er habe es sich selbst gewidmet. Komponiert wurde das Werk im Sommer 1960 während eines Kuraufenthaltes in Gohrisch bei Dresden, dessen kriegsbedingte Zerstörungen bei Schostakowitsch einen starken Eindruck hinterließen. Dieses Streichquartett ist nachweislich das einzige Werk, das er außerhalb der Sowjetunion komponierte. In Gohrisch werden seit vielen Jahren die „Internationalen Schostakowitsch Tage in Gohrisch“ veranstaltet, ein alljährlich stattfindendes Festival mit vielen Konzerten und Vorträgen, das von der Staatskapelle Dresden mitgetragen und gefördert wird.

Grundlegend für alle Sätze des 8. Streichquartetts, gestaltgebend vor allem im ersten und letzten Satz, ist das Viertonmotiv d-es-c-h, die Initialen des Komponistennamens. Bereits im 1. Violinkonzert (1948) und in der 10. Sinfonie von 1953 hatte es der Komponist verwendet. Im 8. Streichquartett aber wird es zum Zentrum des Geschehens.

Der russische Dirigent Rudolf Barschai bearbeitete eine große Zahl von Streichquartetten Schostakowitschs, aber auch von Werken Ludwig van Beethovens und Sergej Prokofjews für Streich- bzw. Kammerorchester. Das bekannteste Stück dieser Serie ist die Kammersinfonie op. 110a nach dem Streichquartett Nr. 8 op. 110 von Schostakowitsch.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH
String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110 /
Chamber Symphony, Op. 110a
(arr.: Rudolf Barschai)

Dmitri Shostakovich dedicated his 8th String Quartet, Op. 110 to the victims of Fascism and war. According to Shostakovich's daughter Galina, her father said that he dedicated the work to himself. The work was composed in the summer of 1960 during a sojourn in Gohrisch near Dresden; the wartime destruction in that town left a strong impression on Shostakovich. This String Quartet is verifiably the only work that he composed outside the Soviet Union. For many years now, the "International Shostakovich Days in Gohrisch" have been organised there; this is an annual festival with many concerts and lectures, supported and sponsored by the Staatskapelle Dresden.

The basis of all the movements of the 8th String Quartet, but especially formative in the first and last movements, is the four-note motif d-es-c-h (D, E-flat, C and B in English), the initials of the composer in German. The composer had already used it in his First Violin Concerto (1948) and the Tenth Symphony (1953). In the 8th String Quartet, however, it is at the centre of events.

The Russian conductor Rudolf Barschai adapted a large number of Shostakovich's string quartets, as well as works by Ludwig van Beethoven and Sergei Prokofiev for string or chamber orchestra. The best-known piece of this series is the Chamber Symphony, Op. 110a based on the String Quartet No. 8, Op. 110 by Shostakovich.

Sinfonie Nr. 7 op. 60

Noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hatte Dmitri Schostakowitsch am 20. November 1938 in der Zeitung „Die sowjetische Kunst“ eine Sinfonie „zum Gedenken Lenins“ angekündigt. Damals hatte er die Absicht, mit seiner Sinfonie Nr. 6 ein viersätziges Werk mit Chor und Sologesang auf Texte von Majakowski, Dschambul und Stalski zu verfassen. Doch es sollte anders kommen, denn anstelle einer monumentalen und heroischen Sinfonie schrieb Schostakowitsch eine Sinfonie ohne Programm und schließlich auch ohne jede Textgrundlage.

Es war nicht das erste und es sollte auch nicht das letzte Mal sein, dass Schostakowitsch Erwartungen seiner Hörer und seiner Landsleute ganz bewusst unerfüllt ließ. Nach der „Lenin-Sinfonie“, die eben keine solche werden sollte, nahm der Komponist im Spätsommer des Kriegsjahres 1941 die Sinfonie Nr. 7 in Angriff, die den Beinamen „Leningrader“ erhielt.

Während der Arbeit an diesem Werk befand sich Schostakowitsch in Leningrad, während ringsum Bomben einschlugen und die russische Luftabwehr in Stellung ging. Im Oktober 1941 wurde Schostakowitsch mit seiner Familie aus Leningrad ausgeflogen, das seit dem 8. September 1941 von deutschen und finnischen Truppen eingekesselt war. Schostakowitsch schrieb ein Jahr später rückblickend in der Prawda (29. März 1942): „Ich wollte ein Werk über unsere Menschen schaffen, die zu Helden werden, die im Namen des Sieges gegen den Feind kämpfen ... Bei der Arbeit an der neuen Symphonie dachte ich an die Größe unseres Sowjetvolkes, an sein Helden-



Springbrunnen mit Schrifttafel im Friedenspark (Nagasaki). Im Hintergrund die Statue des Friedens



Kolonne deutscher Kriegsgefangener in Russland, April 1945

tum, an die großartigen humanistischen Ideen und die Werte des Menschen, an unsere herrliche Natur, an die Menschheit und an das Schöne ... Unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem sicheren Sieg über den Feind, meiner Heimatstadt Leningrad widme ich meine 7. Sinfonie.“

Symphony No. 7, Op. 60

Still before the outbreak of the Second World War, Dmitri Shostakovich had announced a symphony "in memory of Lenin" on 20 November 1938 in the newspaper "Soviet Art". He intended at that time to create, with his Symphony No. 6, a four-movement work with choir and solo voice to texts by Mayakovsky, Djambul and Stalsky. But things turned out differently, for instead of a monumental and heroic symphony, Shostakovich wrote a symphony without a programme and not based on any text.

It was not the first time, and would not be the last, that Shostakovich consciously left unfulfilled the expectations of his listeners and fellow countrymen. After the "Lenin Symphony" that became something else, the composer started writing Symphony No. 7 during the late summer of the war year 1941; it was to bear the epithet "Leningrad".

Shostakovich was in Leningrad when he worked on this symphony, whilst bombs were falling and the Russian air defence was getting into position. In October 1941 Shostakovich and his family were flown out of Leningrad, which had been surrounded by German and Finnish troops since 8 September 1941. One year later, Shostakovich wrote retrospec-

tively in Pravda (29 March 1942): "I wanted to create a work about our people who are becoming heroes, who fight in the name of victory against the enemy ... During work on the new symphony, I thought about the greatness of our Soviet people, about their heroism, about the magnificent humanistic ideas and values of the people, about our splendid nature, about humanity and beauty ... To our struggle against Fascism, our certain victory over the enemy, to my native city of Leningrad I dedicate my 7th Symphony."

Sinfonie Nr. 8 op. 65

Die Sinfonien Nr. 6 bis 9 datieren aus den bittersten Jahren des Komponisten. Nicht nur der Zweite Weltkrieg bedrückte und beengte Schostakowitsch damals. Der Komponist stand trotz seines internationalen Durchbruchs – oder vielleicht sogar gerade deswegen – auf der schwarzen Liste der linientreuen, stalinistischen Kulturpolitiker.

„Da kam der Krieg“, berichtet der Komponist ... „Der heimliche, der isolierte Kummer wurde zum Kummer aller. Man durfte über ihn sprechen, man konnte weinen, offen die Toten beklagen. Die Menschen brauchten sich nicht mehr vor Tränen zu fürchten. Schon vor dem Krieg gab es in Leningrad kaum eine Familie ohne Verluste: der Vater, der Bruder, und wenn es kein Angehöriger war, dann ein naher Freund. Jeder hatte um jemanden zu weinen. Aber man musste leise weinen, unter der Bettdecke. Niemand durfte es merken. Jeder fürchtete jeden. Der Kummer erdrückte, erstickte uns. Er würgte alle, auch mich. Ich musste ihn in Musik umsetzen. Ich musste ein Requiem schreiben für alle Umgekom-

menen, für alle Gequälten. Ich musste die furchtbare Vernichtungsmaschinerie schildern und den Protest gegen sie zum Ausdruck bringen. Die Siebte und die Achte sind meine Requiem.“

Schostakowitsch trauerte vor allem in einem gedehnten, unendlich langen Prolog im ersten Satz seiner fünfsätzigen Sinfonie. In das lang gedehnte Adagio schaltet er einen Mittelabschnitt ein, der mit Allegro überschrieben ist und der sehr viel bewegter verläuft. Der 1. Satz der Sinfonie dauert allein fast eine halbe Stunde, nimmt also fast die Hälfte der Spieldauer des gesamten Werks ein. Die drei mittleren Sätze bilden eine Einheit für sich, während sich als Finale wieder ein fast 15-minütiges Allegretto anschließt.

Im Grunde kann man so als großer Form von einer Teilung der fünf Sätze in drei Großabschnitte sprechen: der erste Satz Adagio, die Mittelsätze Allegretto, Allegro non troppo und Largo sowie das abschließende Allegretto. Alle fünf Sätze aber durchzieht ein traurig-ruhiges Thema.

Die Gestalt des ersten Satzes umreißt schon fast die Aussage der ganzen Sinfonie. Von einem traurig-düsteren Einstieg bewegen wir uns zu einem bewegten Abschnitt und einem erschreckenden Ausbruch, der in einen marschartigen Abschnitt übergeht. Und von da aus kehren wir zur Bedrückung des Anfangs zurück.

Schostakowitsch schrieb später einmal über seine 8. Sinfonie: „Dieses Werk war ein Versuch, die Erlebnisse des Volkes auszudrücken, die furchtbare Tragödie des Krieges widerzuspiegeln.“ Deshalb fehlt diesem Werk auch jener optimistisch-positive Hoffnungsschimmer, den viele Musikstücke, die sich mit Krieg und Tod auseinandersetzen, haben. Vor allem an ihrem Ende. Das fiel auch den sowjetischen Machthabern auf, vor allem Stalin und seinen Schergen. Obwohl das russische Publikum die Botschaft der Sinfonie verstand und die Uraufführung stürmisch gefeiert hatte, wurde das Werk vom Regime heftig attackiert, als konterrevolutionär und anti-sowjetisch diffamiert. Ein sowjetischer Komponist namens Andrej Shdanow sagte sogar: „Die Achte von Schostakowitsch ist widerwärtig und ultra-individualistisch. Die Musik ist wie ein durchdringender Zahnbohrer, wie eine musikalische Gaskammer in Gestapo-Manier.“

Symphony No. 8, Op. 65

Symphonies Nos. 6 to 9 date from the composer's bitterest years. Not only the Second World War oppressed and constricted Shostakovich at that time. Despite his international breakthrough – or perhaps just because of it – he was on the black list of the Stalinist cultural politicians who were true to the party line.

“Then came the war“, the composer reported. “Secret, isolated troubles became everyone’s troubles. One was allowed to speak of them, one could cry, openly lamenting the dead. People no longer needed to be afraid of tears. Already before the war there was hardly a family in Leningrad without a loss: the father, brother, or a close friend if not a relative. Everyone had someone to mourn for. But one had to cry softly, under the bed covers. No one should notice it. Everyone was afraid of everyone else. The grief oppressed and suffocated us. It strangled everyone, including myself. I had to translate it into music. I had to write a requiem for all the dead, for all the tortured people. I had to depict the dreadful machine of destruction and lend expression to the protest against it. The Seventh and the Eighth are my requiems.“

Shostakovich especially mourns in an extended, endlessly long prologue in the first movement of his five-movement symphony. In the long, stretched-out Adagio he inserts a middle section with the heading Allegro that moves along quite a bit faster. The first movement of the symphony alone lasts almost a half hour, nearly half the duration of the entire work. The three middle movements form a unity of their own, followed by a 15-minute Allegretto as a finale.

One can thus speak of the overall form as a division of the five movements into three large sections: the first movement Adagio, the central movements Allegretto, Allegro non troppo and Largo plus the concluding Allegretto. A sad, calm theme runs through all five movements.

The design of the first movement already nearly outlines the statement of the entire symphony. We move from a sad and gloomy introduction into a more lively section and a shocking outburst leading into a march-like section. From there, we return to the oppression of the beginning.

Shostakovich later wrote about his 8th Symphony: “This work was an attempt to express the experiences of the people, the dreadful tragedy of the war.“ For this reason, this work also lacks the optimistic, positive ray of hope contained in many pieces of music dealing with war and death, especially at the end. This was also noticed by the Soviet rulers, especially Stalin and his henchmen. Although the Russian public understood the symphony’s message and vigorously applauded the premiere, the work was harshly attacked by the regime, defamed as counterrevolutionary and anti-Soviet. A Soviet composer named Andrei Zhdanov even said: “The Eighth by Shostakovich is appalling and ultra-individualistic. The music is like a penetrating tooth-drill, like a musical gas chamber in the Gestapo manner.“

Sinfonie Nr. 9 op. 70

Als die Rote Armee der Sowjetunion im Frühjahr 1945 vor den Toren Berlins stand, war das Ende der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland nur noch eine Frage der Zeit. 170.000 Gefallene, 500.000 verwundete Soldaten und zehntausende Zivilisten sollten dieser letzten Schlacht des Zweiten Weltkriegs, die zur Einnahme der Stadt führte, allerdings zum Opfer fallen. Der damals 38jährige Schostakowitsch erinnert sich: „Wir hatten den Krieg gewonnen. Um welchen Preis, das war unwichtig. Wichtig war nur der Sieg. Das Imperium hatte sich ausgedehnt.“

Mit der Bezeichnung „Imperium“ meinte Dmitri Schostakowitsch die eigene Heimat Russland und den als Imperator auftretenden Diktator Stalin. Dieser hatte ihm gegenüber allerdings ja schon mehrfach seine Unberechenbarkeit bewiesen. 1936 führte Stalins Launenhaftigkeit sogar zum Verbot von Schostakowitschs Skandaloper „Lady Macbeth von Mzensk“. Schon die 7. und die 8. Sinfonie, 1941 und 1943 komponiert, hatte Schostakowitschs als „Kriegs-Sinfonien“ bezeichnet und vor allem in der exorbitant langen 8. Sinfonie zu großer tragischer Geste ausgeholt. Bei der 9. Sinfonie erwartete Stalin von Schostakowitsch nun einen „Fanfarenstoß“, ja eine „Ode auf das siegreiche Vaterland“, wie es der Komponist formulierte. Doch was lieferte Schostakowitsch wirklich?

Die unverhohlene Heiterkeit und Groteske nicht nur im Kopfsatz (Allegro) stieß die Hörer vor den Kopf. Tatsächlich reichen die ersten Ideen zu Schostakowitschs 9. Sinfonie bis ins Frühjahr 1944 zurück. Damals hatte der Komponist noch mit dem Gedanken gespielt, eine triumphale Siegesinfonie zu komponieren. Ja, mit Blick auf Beethovens vokal erweiterte 9. Sinfonie wollte auch Schostakowitsch ursprünglich einen Chor besetzen, nahm davon aber wieder Abstand. Er wählte nicht die Grundtonart von Beethovens Neunter, d-Moll, sondern die helle, zur Ausgelassenheit seiner fünfsätzigen Sinfonie viel eher passendere Tonart Es-Dur. Dass er damit auch eine Brücke zu Beethovens 3. Sinfonie „Eroica“ schlug, die ebenfalls in Es-Dur steht, war ihm da wohl bewusst. War es nun aber Schostakowitschs Hang zur beißend scharfen Ironie oder schlicht ein riskanter Versuch, die sowjetischen Machthaber zu provozieren, was ihn zu diesem Überraschungsschlag ausholen ließ?

„Als die Neunte uraufgeführt wurde, erzürnte sich Stalin ungeheuerlich“, berichtet Schostakowitsch. Er fühlte sich in seinen heiligsten Gefühlen verletzt. Es gab keinen Chor, es gab keine Solisten, und eine Apotheose gab es auch nicht – nicht die Spur einer Beweihräucherung des Größten. Es war einfach Musik, die Stalin nicht verstand und deren Gehalt daher dubios war.“

Die Reaktion der Machthaber blieb nicht ohne Folgen für Schostakowitsch. Bis zu seiner 10. Sinfonie sollte der Komponist mehr als acht Jahre verstreichen lassen und verfasste sie erst, als Stalin tot war. Nach 1953 entspannte sich die Situation für Schostakowitsch. Obwohl er sich der Sowjetunion gegenüber scheinbar loyal verhielt, waren seine wahren Ansichten immer schwer durchschaubar. Schostakowitsch blieb ein verschlossener, oft bissig und scharf reagierender Zeitgenosse, der „Mut aufbrachte“, wie es der Gegenwartskomponist Peter Ruzicka einmal formulierte, „inmitten stalinistischer Verfolgung den einmal eingeschlagenen künstlerischen Weg unbeirrt weiterzugehen“.

Erstaunlich war es für einen Komponisten in der Mitte des 20. Jahrhunderts dann aber schon, in der formalen Anlage so explizit auf eine klassische Sonatenhauptsatzform zurückzugreifen. Im ersten Satz gibt es Haupt- und Nebenthema in der Grund- und in der Dominanttonart, und die Streicher treten den Flöten ganz schlicht dialogisch gegenüber. Weit ernster ist der zweite Satz „Moderato“, in dem Schostakowitsch mit langen Steigerungen und klagenden Motiven ein Gefühl von Bedrohung aufkommen lässt. An Schostakowitschs Ballett- und die berühmten Jazz-Suiten, in denen er die Grenze zum Zirkusmusikartigen zuweilen ganz bewusst überschreitet, erinnert der dritte Satz „Presto“. In der wuchtigen Fanfare zu Beginn des vierten Satzes kann man durchaus programmatische Aspekte der Kriegsthematik erkennen. Zu einem – man möchte fast sagen – heroisch aufgeblasenen Marsch holt Schostakowitsch aber erst im Finale aus.

„Ich konnte keine Apotheose auf Stalin schreiben, konnte es einfach nicht. Mir war klar, worauf ich mich einließ, als ich die Neunte schrieb“, ... sagte Dmitri Schostakowitsch. Schon zwei Jahre nach Kriegsende wurde seine 9. Sinfonie im Nachkriegsdeutschland erstaufgeführt. Bis heute gilt das Werk international als eine der populärsten der insgesamt 15 Schostakowitsch-Sinfonien.

Symphony No. 9, Op. 70

When the Red Army of the Soviet Union stood before the gates of Berlin in the spring of 1945, the end of the National Socialist tyranny was only a question of time. 170,000 dead, 500,000 wounded soldiers and tens of thousands of civilians would fall victim to this last battle of the Second World War which led to the city's capture. Dmitri Shostakovich, then 38, remembered this: "We had won the war. At what price was unimportant. The only important thing was victory. The Empire had expanded."

By the designation "empire", Dmitri Shostakovich means his own homeland of Russia and the dictator



Sowjetische Artillerie vor Berlin, April 1945

Stalin appearing as emperor. The latter had already shown the composer his unpredictability a number of times. In 1936 Stalin's capriciousness even led to a ban on Shostakovich's scandal opera "Lady Macbeth of Mtsensk". Already the 7th and 8th Symphonies, composed in 1941 and 1943, were designated by Shostakovich as "war symphonies" and especially the exorbitantly long 8th Symphony lunged into a grand tragic gesture. With the 9th Symphony, Stalin now expected a "grand fanfare", indeed an "Ode to the Victorious Fatherland" as the composer put it. But what did Shostakovich really deliver?

The unashamed cheerfulness and grotesqueness in (not only) the first movement (Allegro) affronted the listener. In fact, the first ideas for Shostakovich's 9th Symphony go back to the spring of 1944. At that time, the composer had been toying with the idea of composing a triumphal symphony of victory. Indeed, with a view onto Beethoven's vocally extended 9th Symphony, Shostakovich also originally wanted to use a choir but eventually decided against it. He did not choose the basic key of Beethoven's Ninth, D minor, but the bright key of E-flat major, which was more appropriate for the exuberance of his five-movement work. He was probably conscious of the fact that he was also alluding to Beethoven's

3rd Symphony "Eroica", which is also in E-flat major. But was it Shostakovich's tendency towards sharply biting irony or simply a risky attempt to provoke the Soviet authorities that led him to sound out with this surprise?

"When the Ninth was premiered, Stalin became incredibly worked up over it," Shostakovich reported. "He felt his holiest feelings to be deeply hurt. There was no choir, there were no soloists, nor was there an apotheosis – not a trace of adulation for the great one. It was simply music that Stalin did not understand and the content of which was therefore dubious."

The reaction of the authorities did not remain without consequences for Shostakovich. The composer allowed over eight years to elapse until he wrote his Tenth Symphony, composing it only after Stalin had died. The situation became more relaxed for Shostakovich after 1953. Although he appeared to behave loyally towards the Soviet Union, his true views always remained hard to fathom. Shostakovich remained a closed, often caustic and acrid contemporary who "mustered the courage", as the present-day composer Peter Ruzicka once formulated, "to unwaveringly pursue, in the midst of Stalinist persecution, the artistic path he had begun".

WERKE ZUM THEMA KRIEG

It was, however, quite astonishing for a composer in the mid-twentieth century to revert to a classical sonata form so explicitly in his formal design. In the first movement, there are principal and secondary themes in the tonic and dominant keys, respectively, and the strings enter into a very clear dialogue with the flutes. The second movement, "Moderato" is much more serious; here Shostakovich allows a threatening feeling to develop with long intensifications and lamenting motifs. The third movement, "Presto", is reminiscent of Shostakovich's ballet and famous jazz suites, in which he sometimes consciously crosses the boundary to circus music. In the staggering fanfare at the beginning of the fourth movement, one can definitely recognise programmatic aspects of the subject of war. But it is only in the finale that Shostakovich rallies with a – one could almost say – heroically inflated march.

"I couldn't write an apotheosis to Stalin, I simply couldn't do it. I knew very well what I was in for when I wrote the Ninth", ... said Dmitri Shostakovich. His Ninth Symphony was given its post-war German premiere already two years after the end of the war. Up to this day, this work is one of the most internationally popular of the fifteen Shostakovich symphonies.

Sinfonie Nr. 13 op. 113 „Babi Jar“

In seiner 13. Sinfonie verarbeitet Dmitri Schostakowitsch ein Gedicht von Jewgeni Jewtuschenko, das sich auf ein grauenhaftes Massaker der deutschen Wehrmacht an jüdischen Männern, Frauen und Kindern in der sogenannten „Weiberschlucht“ („Babi Jar“) in der Nähe von Kiew im Kriegsjahr 1941 bezieht.



Denkmal für die ermordeten Kinder von Babyn Jar, Dorohoschytschi (Kiew, Ukraine)

Schostakowitsch war 1960 im Alter von 54 Jahren in die KpdSU eingetreten. Die Sinfonien Nr. 11 („das Jahr 1905“) und Nr. 12 („Das Jahr 1917“) wurden als Wahrzeichen des sozialistischen Realismus betrachtet. Der revolutionären Vergangenheit seines Landes gewidmet, offenbaren sie die hohe Auffassung Schostakowitschs von den staatsbürgerlichen und ideologischen Pflichten des Komponisten – eine Auffassung, die in ihrer selbstverleugnenden Rigorosität an die edlen, gleichwohl abstrakten Ideale der frühen Aufklärung erinnern könnten. Inwieweit sich Schostakowitsch tatsächlich mit der kommunistischen Partei identifizierte, bleibt ungeklärt, aber die Tendenzen der Liberalisierung mögen die Hoffnungen, die er auf die Verbesserungsfähigkeit der Regierenden setzte, zumindest zeitweilig bestärkt haben. Trotzdem (oder gerade deshalb) wählte er für seine 13. Sinfonie Gedichte des damals knapp dreißigjährigen Jewgeni Jewtuschenko, der von offizieller Seite mit Misstrauen beobachtet wurde.

Jewtuschenkos Gedicht „Babi Jar“ war im September 1961 erschienen und hatte großes Aufsehen erregt. Schostakowitsch sagte gemäß seinen von Solomon Volkov nach Gesprächen aufgezeichneten und posthum herausgegebenen Memoiren: „Das Gedicht hat mich erschüttert. Tausende hat es erschüttert. Viele wussten zwar von Babi Jar. Aber es bedurfte dieses Gedichtes, um Babi Jar ins Bewusstsein zu heben. Die Erinnerung an Babi Jar hatte getilgt werden sollen. Erst versuchten es die deutschen Okkupanten, später die ukrainischen Funktionäre. Doch Jewtuschenkos Gedicht hat bewiesen, dass Babi Jar nie vergessen wird.“

Aber Jewtuschenkos Gedicht war nicht nur ein Requiem für die ermordeten Juden, sondern zugleich eine aufrüttelnde Warnung vor dem Antisemitismus im eigenen Lande und überall in der Welt. Auch das bedachte Schostakowitsch: „Es wäre gut, wenn russische Juden endlich unbehelligt und glücklich in Russland, wo sie geboren sind, leben könnten. Unablässig muss man auf die Gefahren des Antisemitismus aufmerksam machen. Der Bazillus ist noch allzu lebenskräftig. Niemand weiß, ob er je absterben wird.“

Der Kontext, in den das Babi-Jar-Gedicht in Schostakowitschs Sinfonie eingeordnet ist, beweist, dass es dem Komponisten mindestens ebenso um diesen aktuellen Aspekt ging. „Babi Jar“ liegt nur dem ersten Satz zugrunde, für die anderen vier Sätze wählte Schostakowitsch Gedichte, deren Thematik sich ganz direkt auf den sowjetischen Alltag bezieht.

Symphony No. 13, Op. 113 “Babi Yar”

In his 13th Symphony, Dmitri Shostakovich sets a poem by Yevgeny Yevtushenko which refers to an atrocious massacre by the German army against Jewish men, women and children in the so-called “Women’s Gorge” (“Babi Yar”) near Kiev in the war year of 1941.

Shostakovich joined the Communist party of the Soviet Union in 1960 at the age of fifty-four. Symphonies No. 11 (“The Year 1905”) and No. 12 (“The Year 1917”) were regarded as landmarks of Socialist Realism. Dedicated to the revolutionary past of his country, they reveal Shostakovich’s elevated view of the composer’s duties as citizen and in terms of ideology – a view that could remind one of the noble though abstract ideal of the early Enlightenment in its self-denying rigour. The extent to which Shostakovich actually identified with the Communist Party remains unclear, but the liberalisation tendencies may have at least temporarily strengthened his hopes in the abilities of the rulers to improve themselves. Despite this (or because of it), for his 13th Symphony he chose poems by the Yevgeny Yevtushenko, who had just turned thirty and whom the officials viewed with mistrust.

Yevtushenko’s poem “Babi Yar” was published in September 1961 and created a sensation. According to the conversations recorded by Solomon Volkov and posthumously published as memoirs, Shostakovich said: “The poem shattered me. It shattered thousands. Many knew about Babi Yar. But a poem was necessary to bring Babi Yar into consciousness. The memory of Babi Yar was to have been obliterated. First the German occupiers tried this, later the Ukrainian functionaries. But Yevtushenko’s poem proved that Babi Yar will never be forgotten.”

Yevtushenko’s poem was not only a requiem for the murdered Jews, however, but at the same time an evocative warning against anti-Semitism in his own country and everywhere in the world. Shostakovich was mindful of this, too: “It would be good if Russian Jews could finally live undisturbed and happy in Russia, where they were born. One must incessantly draw attention to the dangers of anti-Semitism. The bacillus is still all too much alive. No one knows if it will ever die out.”

The context in which the Babi Yar poem appears in Shostakovich’s symphony proves that the composer was at least concerned with this current aspect as well. “Babi Yar” forms the basis of only the first movement; for the other four, Shostakovich chose poems with subjects directly pertaining to everyday Soviet life.



Weiblicher Engel von Barbara Haeger, St. Nikolai (Hamburg)

Werke, die sich Friedensbotschaften widmen



JÖRN ARNECKE
Wir spielen Frieden

Musiktheaterszene nach Erich Fried

Der vorgesehene Bühnenraum für die Musiktheater-Szene „Wir spielen Frieden“ nach Gedichten von Erich Fried für 3 Singstimmen, Oboe, Klarinette und Violoncello spricht für sich. Die Bühne soll in tiefes Schwarz gehüllt sein. In der Mitte ist eine weiße Flagge gehisst und unten am Fahnenmast kauert ein armselig gekleideter Flüchtling. Triumphierend drückt den Unterlegenden ein Herr mit Anzug und Spazierstock zu Boden. Die weibliche Rolle, Frau Iustitia, ist komplett in Weiß gekleidet und wird ganz bewusst nicht auf der Bühne, sondern hinter dem Publikum platziert. Sie trägt eine Waage mit zwei Waagschalen. Die Vorlage für diese fiktive Szene entnahm der Komponist den Gedichten „Wir spielen Frieden“ und „Nachruf auf die Schreier“ von Erich Fried.

Alles dreht sich um den Krieg, in diesem Zusammenhang ein Spiel, das immer von Neuem beginnt. Die Themen sind Machtgier und Scheinmoral, der Umgang des Siegers mit dem Verlierer, die Grausamkeiten des Krieges und das Wegschauen der Unbeteiligten. Während der Flüchtling mit seinen inneren und äußeren Verletzungen kämpft und nach Worten ringt, zeigt sich Herr Rat, der mysteriöse Mann im Anzug, vollkommen gleichgültig gegenüber dessen Schicksal. Ihn interessiert lediglich Frau Iustitia, deren Machtlosigkeit und Blindheit er kaltblütig entlarvt. Der Krieg lässt sich nicht aufhalten, das Spiel geht weiter ...

JÖRN ARNECKE
Let's Play Peace

Music-Theatre Scene Based on Erich Fried

The intended stage space for the music-theatre scene "Let's Play Peace" based on poems by Erich Fried for 3 singing voices, oboe, clarinet and violon-

cello speaks for itself. The stage should be draped in deep black. A white flag is hoisted up in the middle and below, a pitifully dressed refugee crouches by the flagpole. A man in a suit with a cane triumphantly pushes the underdog to the ground. The female role, Frau Iustitia, is dressed completely in white and is intentionally not placed on the stage, but behind the audience. She carries a balance with two scales. The composer took ideas for these fictitious scenes from the poems "Let's Play Peace" and "Obituary of the Crier" by Erich Fried.

Everything revolves around the war, in this context a game that continually begins anew. The subjects are the lust for power and phony morals, the way the victor treats the loser, the atrocities of war and the way bystanders look away. Whilst the refugee struggles with his internal and external wounds, and also struggles for words, Herr Councillor, the mysterious man in the suit, appears completely indifferent towards his situation. He is only interested in Frau Iustitia, whose powerlessness and blindness he cold-bloodedly unmasks. The war cannot be stopped and the game continues ...



FERRAN CRUIXENT
Pacem relinquo vobis
für Chor a cappella

Das kurze Stück für gemischten Chor a cappella war ein Auftragswerk der „Foederatio Internationalis Pueri Cantores“ für das internationale Treffen in Barcelona im Jahr 1998. Die Grundlage der Komposition bildet der liturgische Text „Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis“ („Frieden hinterlasse ich euch, meinen Frieden gebe ich euch“). Der katalanische Komponist schuf daraus zwei kurze Phrasen im modalen Stil, und zwar „so komponiert“, wie er erklärt, „dass sie unendlich wiederholt werden können. In diesem Sinne ergibt sich dann ein Weg

zur Meditation. Instrumentale Improvisationen zwischen den Wiederholungen werden auch öfters gespielt.“

FERRAN CRUIXENT
Pacem relinquo vobis
for a-cappella Choir

This short piece for mixed choir a capella was commissioned by the "Foederatio Internationalis Pueri Cantores" for its international conference in Barcelona in 1998. The composition is based on the liturgical text "Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis" ("I give you peace, I grant you my peace"). The Catalan composer created two brief phrases out of it in a modal style, "composed", as he explains, "so that they can be repeated infinitely. In this sense, then, a path to meditation is opened up. Instrumental improvisations between the repeats are then played more frequently."

GIJA KANTSCHELI
Angels of Sorrow
für Violine, Violoncello, Kinderchor
und Kammerorchester

Das grauenhafte Attentat auf der Insel Utoya in Norwegen am 22. Juli 2011 verbunden mit einem Sprengstoffanschlag vor dem Bürogebäude des norwegischen Ministerpräsidenten hat tiefe Spuren hinterlassen. Zunächst tötete der Norweger Anders Behring Breivik durch eine Bombenexplosion in Oslo acht Menschen. Seinen tragischen Höhepunkt erreichte das Attentat schließlich mit Breiviks Amoklauf auf Utoya, wo die Jugendorganisation der sozialdemokratischen Arbeiterpartei Norwegens ein Ferienlager unterhielt. Hierbei tötete Breivik insgesamt 69 vorwiegend junge Menschen.

Der georgische Komponist Gija Kantscheli widmete diesem erschütternden Terroranschlag sein 2013 vollendetes Werk „Angels of Sorrow“ für Violine, Violoncello, Kinderchor und Kammerorchester und bedient sich dabei, wie er formuliert, der „unschuldigen Stimmen von Kindern und einfachster melodischer Strukturen.“

Kantscheli weiter:

„‘Angels of Sorrow’ ist allen unschuldigen Opfern gewidmet. Unwillkürlich beeinflussen im Unterbewusstsein die Geschehnisse in der Welt meinen kreativen Prozess. Ich kann den endlosen Erscheinungsformen von Rücksichtslosigkeit und Gewalt nicht gleichgültig gegenüberstehen, weshalb wahrscheinlich Trauer und Schmerz in meiner Musik vorherrschen. Zu den unschuldigen Opfern zähle ich die auf der Insel Utoya ermordeten Kinder, aber auch die Opfer unzähliger Terroranschläge religiöser Fanatiker, all die Journalisten, die wegen ihrer abwei-

chenden Meinung ermordet wurden, die ungeheuer große Zahl an Flüchtlingen, die von machthungrigen Herrschern aus ihrer Heimat vertrieben wurden, und die Opfer von Verfolgungen aufgrund fingierter Anschuldigungen.“

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Kantscheli mit seiner Komposition „Angels of Sorrow“, die am 5. Oktober 2013 in Kronberg durch den ukrainischen Mädchenchor ‚Shchedryk‘ und die Kremerata Baltica unter der Leitung von Roman Kofman uraufgeführt wurde, auch an das Schicksal des russischen Unternehmers Michail Chodorkowski erinnern wollte, der zum Zeitpunkt der Entstehung des Werkes noch eine langjährige Haftstrafe in Russland verbüßte, die die überwiegende Zahl der Russland-Kenner für politisch motiviert und daher für ungerechtfertigt und inhuman hielt. Ende 2013 wurde Chodorkowski schließlich von Wladimir Putin begnadigt. So will Kantscheli sein Werk nicht nur als Anklage gegen die Tötung und Unterdrückung Unschuldiger verstanden wissen, sondern auch als „Plädoyer für die unbeugsame Kraft des menschlichen Geistes, die ihn über ein unmoralisches Regime erhebt.“

GIJA KANTSCHELI
Angels of Sorrow
für Violine, Violoncello, Kinderchor
und Kammerorchester

The atrocious attack on the Island of Utoya in Norway on 22 July 2011, linked with a bomb attack in front of office buildings of the Norwegian Prime Minister has left deep scars. The Norwegian Anders Behring Breivik first killed eight people by means of a bomb explosion in Oslo. The attack finally reached its tragic climax with Breivik's killing spree on Utoya, where the youth organisation of the Social Democratic Workers' Party of Norway maintained a holiday camp. Breivik killed a total of 69 people there, mostly young people.

The Georgian composer Gija Kancheli dedicated his 2013 work "Angels of Sorrow" for violin, violoncello, children's choir and chamber orchestra to this shocking attack of terror, making use, as he puts it, of the "innocent voices of children and simplest melodic structures".

Kancheli comments:

“‘Angels of Sorrow’ is dedicated to all innocent victims. The events in the world instinctively influence my creative process, subconsciously. I cannot remain indifferent to the unending forms of ruthlessness, inconsideration and violence, which is probably why sadness and pain dominate my music. The innocent victims are the murdered children on the Island of Utoya, but also the victims of countless



Ballon-Lichterkette entlang der ehemaligen Berliner Mauer, zum 25. Jahrestag des Mauerfalls, November 2014

terrorist attacks by religious fanatics, all the journalists who were murdered because of their deviant opinions, the incredibly large number of refugees who are driven from their homelands by power-hungry rulers and the victims of persecutions due to bogus accusations.“

Before this backdrop, it is not surprising that Kancheli, with his composition "Angels of Sorrow" (premiered on 5 October 2013 in Kronberg by the Ukrainian girls' choir "Shchedryk" and the Kremerata Baltica under the direction of Roman Kofman) also wished to remind us of the fate of the Russian entrepreneur Mikhail Khodorkovsky, who was still serving a long prison sentence at the time this work was composed - a sentence considered by most experts on Russia to be politically motivated and therefore unjustified and inhuman. In late 2013 Khodorkovsky was finally pardoned by Vladimir Putin. Thus Kancheli does not merely wish his work to be understood as an indictment against the killing and oppression of innocent people, but also as a "plea for the unrelenting power of the human spirit that elevates him above an immoral regime“.



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Verleih uns Frieden

für Chor und Kammerorchester

(Bearb.: Johannes X. Schachtner)

„Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben“, schwärmte Robert Schumann im Jahr 1840 einmal von Felix Mendelssohn Bartholdys Chorkantate „Verleih uns Frieden gnädiglich“. Aus der Originalfassung des Vokalwerkes für Chor und Orgel schuf der Münchner Komponist Johannes X.

Schachtner eine Fassung für Chor und Kammerorchester, die am 12. April 2014 mit dem Kammerchor St. Benedikt und dem collegium.bratananium in der Christuskirche Gauting zur Uraufführung gelangte.

Mit wundervoll tröstenden Gesten in den Streichern hebt das Werk an, das den Frieden nicht nur besingt, sondern auch im musikalischen Ausdruck quasi zelebriert. Es sind bittende Worte, die hier an Gott gerichtet werden. Bittende Worte vor dem Hintergrund einer aufgewühlten Welt und der Aggression, die das friedliche Zusammenleben der Menschen immer wieder behindert. Johannes X. Schachtner sieht dieses kleine, wirkungsvolle Werk ebenso wie Mendelssohn als vehementen Aufruf, für den Frieden einzutreten, was sich auch in der dynamischen Steigerung zur Werkmitte hin eindrucksvoll nachvollziehen lässt.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Grant Us Peace

for Choir and Chamber Orchestra
(arr.: Johannes X. Schachtner)

“This small work should be world famous and will become so in the future; Madonnas by Raphael and Murillo cannot remain hidden for long,” enthused Robert Schumann in 1840 over Felix Mendelssohn Bartholdy’s choral cantata “Grant Us Thy Blessed Peace”. From the original version of this vocal work for choir and organ, the Munich composer Johannes X. Schachtner made a version for choir and chamber orchestra that was premiered on 12 April 2014 by the St. Benedikt Chamber Choir and the collegium.bratananium at the Christuskirche in Gauting.

The work begins with wonderfully consoling gestures in the strings which not only sing of peace, but also celebrate it in their musical expression. These are pleading words directed to God. Pleading words before the backdrop of a troubled world and aggression that continue to hinder the peaceful coexistence of people. Johannes X. Schachtner sees this small, effective work, as did Mendelssohn, as a vehement appeal to commit oneself to peace. This will be apparent to listeners when they experience the dynamic intensification that takes place towards the centre of the work.

JAN MÜLLER-WIELAND

Egmonts Freiheit oder Böhmen liegt am Meer

Melodram für Sprecher, Sopran, Chor und Orchester frei nach Johann Wolfgang von Goethe, Franz Grillparzer, Ingeborg Bachmann, Georg Trakl, Karl Kraus und Joseph Roth

„Er kann beides: Komik und Trauer“, urteilte einmal Hans Werner Henze über seinen Kompositionsschüler Jan Müller-Wieland, der mit dramatischem

Instinkt ebenso gesegnet sei wie mit delikatem Sinn für das vertonte Wort. Müller-Wielands Melodram „Egmonts Freiheit oder Böhmen liegt am Meer“ für Sprecher, Sopran, Chor und Orchester frei nach Johann Wolfgang von Goethe, Franz Grillparzer, Ingeborg Bachmann, Georg Trakl, Karl Kraus und Joseph Roth ist ein Auftragswerk der Münchner Philharmoniker, die es zusammen mit der Sopranistin Claudia Barainsky, Klaus Maria Brandauer (Sprecher) und dem Philharmonischen Chor München unter der Leitung des Komponisten am 27. November 2014 im Gasteig in München zur Uraufführung brachten.

Jan Müller-Wieland hatte bereits mit „Der Knacks“ (2009) und mit „König der Nacht“, dessen Neufassung am 13. November 2014 mit Klaus Maria Brandauer und dem NDR Sinfonieorchester unter der Leitung von Thomas Hengelbrock in Hamburg uraufgeführt wurde, zwei bemerkenswerte Melodram-Kompositionen geschaffen. Bei seinem Egmont-Melodram widmet sich Müller-Wieland einem tragischen Helden der Weltliteratur, dem Freiheitskämpfer Egmont. Müller-Wieland hat Verse aus Goethes Tragödie u.a. mit Gedichten von Ingeborg Bachmann und Georg Trakl sowie Auszügen aus Karl Kraus’ „Die letzten Tage der Menschheit“ zu einer hintersinnigen Collage gefügt. „Es geht mir um Empfindungen, Assoziationen, Bilder, Szenen und Texte“, umreißt Müller-Wieland seine Intention. „Ich möchte sie durch das Vertonen auf eine Wirklichkeitsstufe transportieren, so wie ich sie erlebe und erlebt habe.“

JAN MÜLLER-WIELAND

Egmont’s Freedom or Bohemia Lies by the Sea

Melodrama for Speaker, Soprano, Choir and Orchestra, freely adapted from Johann Wolfgang von Goethe, Franz Grillparzer, Ingeborg Bachmann, Georg Trakl, Karl Kraus and Joseph Roth

“He can do them both: comedy and tragedy“, opined Hans Werner Henze concerning his composition pupil Jan Müller-Wieland, who is just as much as blessed with a dramatic instinct as with a delicate sense for words set to music. Müller-Wieland’s melodrama “Egmont’s Freedom or Bohemia Lies by the Sea” for speaker, choir and orchestra freely adapted from Johann Wolfgang von Goethe, Franz Grillparzer, Ingeborg Bachmann, Georg Trakl, Karl Kraus and Joseph Roth, was commissioned by the Munich Philharmonic, who performed the world premiere on 27 November 2014 at the Gasteig in Munich together with the soprano Claudia Barainsky, Klaus Maria Brandauer (speaker) and the Munich Philharmonic Choir under the direction of the composer.

Jan Müller-Wieland already created two remarkable melodramatic compositions with “Der Knacks” (The Crack, 2009) and “König der Nacht” (King of the Night), the new version of which was premiered on

13 November 2014 with Klaus Maria Brandauer and the NDR Symphony Orchestra under the direction of Thomas Hengelbrock in Hamburg. In his Egmont melodrama, Müller-Wieland concerns himself with a tragic hero of world literature, the freedom fighter Egmont. Müller-Wieland has brought together verses from Goethe's tragedy with poems by Ingeborg Bachmann and Georg Trakl as well as excerpts from Karl Kraus's "Die letzten Tage der Menschheit" (The Last Days of Mankind) to form a cryptic, subtle collage. "I was concerned with feelings, associations, images, scenes and texts," Müller-Wieland outlines his intentions. "By setting them to music, I would like to transport them to a level of reality that I have experienced and continue to experience."



JOHANNES X. SCHACHTNER
Pax – Poème théâtral
für Orchester

Das Orchesterwerk „Pax – Poème théâtral“ für Orchester von Johannes X. Schachtner, das im Auftrag der Münchener Biennale 2014 entstanden ist, wurde am 16. Mai 2014 in der Herz-Jesu-Kirche München vom Münchner Rundfunkorchester uraufgeführt und vom Bayerischen Rundfunk live übertragen.

Johannes X. Schachtner äußerte zu diesem Werk: „Das Orchesterwerk trägt den Titel ‚Pax‘ – Frieden. Ein immer präsenter Ton ‚A‘ steht dafür. Im Verlauf des Stückes kommt es zu Irritationen, Konfrontationen, aber auch zu Befriedungen.“

„Wenn man darüber nachdenkt, wie Frieden klingt, dann fällt einem paradoxerweise zunächst einmal ein, wie Krieg klingt. Und darum geht es in diesem Stück: um den Versuch einer Verklanglichung des Friedens, aber immer über die Bande des Krieges oder des Kriegerischen.“

JOHANNES X. SCHACHTNER
Pax – Poème théâtral
for Orchestra

The orchestral work "Pax – Poème théâtral" for orchestra by Johannes X. Schachtner commissioned by the 2014 Munich Biennale, was premiered on 16 May 2014 at the Herz-Jesu-Kirche in Munich by the

Munich Radio Orchestra and broadcast live by the Bavarian Broadcasting Company.

Johannes X. Schachtner has commented on his work as follows: "This orchestral work is entitled ‚Pax‘ – Peace. An ever-present tone ‚A‘ stands for this. Irritations and confrontations occur during the course of the piece, but so do establishments of peace.

"When one ponders how peace sounds, then it paradoxically occurs to one how war sounds. And that is what this piece is about: the attempt at a sonic realisation of peace, but always before the backdrop of war or warlike tendencies."

**Selig sind alle Augen,
die Kosten der Hungernden gaben**
Kanon für Chor

Der Kanon „Selig sind alle Augen, die Kosten der Hungernden Gaben“ entstand 2010 für die Bamberger Mädchenkantorei. Aus einer kanonischen kurzen Studie mit Thema, Krebs, Umkehrung in der Quarte und Krebs in Augmentation wurde eine Art „Quodlibet“: jede Stimme singt ihr eigenes „Kommuniongebet“, auch wenn sie musikalisch dem Ganzen verbunden ist.

**Selig sind alle Augen,
die Kosten der Hungernden gaben**
(Blessed Are All Eyes Who Fed the Hungry)
Canon for Choir

The canon "Selig sind alle Augen, die Kosten der Hungernden Gaben" was composed in 2010 for the Bamberg Girls' Choir. A kind of "quodlibet" was created out of a short canonic study with theme, retrograde, inversion at the fourth and retrograde in augmentation. Each part sings its own "Communion prayer" even though it is musically bound to the whole.

ALFRED SCHNITTKKE
Agnus Dei

für zwei Soprane, Frauenchor
und Kammerorchester aus der
„Messe für den Frieden“

Für die zur Uraufführung beim Osterfest im April 1992 in Rom geplante „Messe für den Frieden“ bat man Komponisten wie Krzysztof Penderecki, Rolf Liebermann, Gian Carlo Menotti und Alfred Schnittke um Mitwirkung. Rolf Liebermann schrieb damals den „Introitus“ und Penderecki das „Benedictus“. Alfred Schnittke entschied sich für das „Agnus Dei“. Nachdem die Uraufführung der „Messe für den Frieden“ mehrfach verschoben werden musste, gelangte Schnittkes „Agnus Dei“ schließlich am 11. Dezember 1995 im Rahmen des Friedensnobelpreises-Konzerts mit Chor und Orchester der Osloer Philharmoniker unter Vladimir Ashkenazy in Oslo zur Uraufführung.



Holocaust-Mahnmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin

Das in seiner Ruhe und inneren Andacht zutiefst bewegende „Agnus Dei“ sei – wie es der Autor Henning Köhlt in „Klassekampen“ formulierte, „zu einem stillstehenden, Feierlichkeit schaffenden Teil der Messe“ geraten. „Ruhe geht von ihm aus, und es entsteht das Gefühl eines eiskalten russischen Wintertages, wo der Friede seine Flügel ausbreitet.“

ALFRED SCHNITTKÉ

Agnus Dei

for Two Sopranos, Women's Choir and Chamber Orchestra from the "Mass for Peace"

Composers including Krzysztof Penderecki, Rolf Liebermann, Gian Carlo Menotti and Alfred Schnittke were asked to participate in the "Mass for Peace" to be premiered in April 1992 at the Easter Festival in Rome. At that time, Rolf Liebermann wrote the "Introitus" and Penderecki the "Benedictus". Alfred Schnittke decided in favour of the "Agnus Dei". After the premiere of the "Mass for Peace" had to be postponed a number of times, Schnittke's "Agnus Dei" was finally given its world premiere on 11 December 1995 during the course of the Nobel Peace Prize Concert with the Oslo Philharmonic Choir and orchestra under Vladimir Ashkenazy in Oslo.

The "Agnus Dei" – deeply moving in its tranquillity and inner devotion, became "a stationary part of the Mass that created solemnity", as the author Henning Köhlt formulated it in "Klassekampen". "Peace emanates from it and the feeling is conjured up of an ice-cold Russian winter's day where peace spreads out his wings."

Lux aeterna

Communio II für gemischten Chor und Orchester (1994)
aus dem „Requiem der Versöhnung“

1995 kam ein von 14 Komponisten vertontes „Requiem der Versöhnung“ beim Europäischen Musikfest Stuttgart zur Uraufführung. Damit gedachte man des fünfzig Jahre zurückliegenden Endes des Zweiten Weltkriegs und wählte als Motto „Krieg – Versöhnung – Frieden“. Es sei eine „wahrhafte Geste der Versöhnung“, so kommentierte damals der künstlerische Leiter des Internationalen Bachakademie Stuttgart, Helmuth Rilling, dass namhafte Musikschaffende aus damals verfeindeten Ländern diese Auftragskomposition gemeinsam schrieben: Luciano Berio (Italien), Friedrich Cerha (Österreich), Paul-Heinz Dittrich (Deutschland), John Harbison (USA), Marek Kopelent (Tschechische Republik), Arne Nordheim (Norwegen), Marc-André Dalbavie (Frankreich), Judith Weir (Großbritannien), Krzysztof Penderecki (Polen), Wolfgang Rihm (Deutschland), Joji Yuasa (Japan), György Kurtág (Ungarn) und Alfred Schnittke (Russland).

Alfred Schnittke wählte das „Lux aeterna“ (Communio II) aus. Da den Komponisten im Juni 1994 zwei Schlaganfälle ereilten, konnte dieses Werk jedoch nicht vollenden. Im Einvernehmen mit der Familie Schnittke nahm der Dirigent Gennadi Roschdestwenski die Orchestrierung des „Lux aeterna“ nach den vorhandenen Schnittke-Skizzen vor, die dann im Rahmen des „Requiem der Versöhnung“ in Stuttgart zur Uraufführung gelangte.

Hans-Ulrich Duffek beschreibt das Werk mit den Worten: „Schnittke nutzt Strukturen alter Musik, kleidet sie aber in seine eigene harmonische Sprache. Der Bitte des ‚Lux aeterna‘ verleiht er Klarheit und nach oben gerichtete schwebende Leichtigkeit.“

*Lux aeterna luceat eis, Domine,
Cum Sanctis tuis in aeternum,
Quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis,
Cum Sanctis tuis in aeternum,
Quia pius es.*

Lux aeterna

Communio II for Mixed Choir
and Orchestra (1994)
from the "Requiem of Reconciliation"

A "Requiem of Reconciliation" set by 14 composers was given its world premiere at the 1995 European Music Festival in Stuttgart. It commemorated the fiftieth anniversary of the end of the Second World War under the motto of "War – Reconciliation – Peace". It was a "true gesture of reconciliation" in the words of the artistic director of the International Bach Academy Stuttgart, Helmuth Rilling, that renowned composers from formerly enemy countries wrote this commissioned composition together: Luciano Berio (Italy), Friedrich Cerha (Austria), Paul-Heinz Dittrich (Germany), John Harbison (USA), Marek Kopelent (Czech Republic), Arne Nordheim (Norway), Marc-André Dalbavie (France), Judith Weir (Great Britain), Krzysztof Penderecki (Poland), Wolfgang Rihm (Germany), Joji Yuasa (Japan), György Kurtág (Hungary) and Alfred Schnittke (Russia).

Alfred Schnittke chose the "Lux aeterna" (Communio II). Because the composer suffered two strokes in June 1994, he was unable to finish this work. In agreement with the Schnittke family, the conductor Gennady Rozhdestvensky completed the orchestration of "Lux aeterna" according to the existing Schnittke sketches. The work was then premiered as part of the "Requiem of Reconciliation" in Stuttgart.

Hans-Ulrich Duffek describes the work in the following terms: "Schnittke uses structures of Early Music but clothes them in his own harmonic language. He lends clarity to the plea of the ‚Lux aeterna‘ as well as a hovering lightness directed upwards."



BENJAMIN YUSUPOV

Feelings of creation

Kantate für Sprecher, Chor, Schlagzeug,
Viola und Klavier

Benjamin Yusupovs Kantate „Feelings of creation“ für Sprecher, Chor, Schlagzeug, Viola und Klavier ist ein Aufruf zum Frieden. Und zwar zu einem Frieden zwischen den Menschen im Allgemeinen und einem Frieden zwischen den Konfessionen und Religionen, zwischen Christen, Juden und Muslimen. Ganz bewusst vertonte sowohl hebräische als auch persische Texte. Die Hauptbotschaft der Kantate sieht der russisch-israelische Komponist der Hoffnung, dass Menschen nie mehr Kriege beginnen werden. Die hier in englischer Sprache wiedergegebenen Verse des neunjährigen Galit Gilad bildenden Abschluss des Werkes:

*In my sleep and in my dream,
I saw an angel who was not so azure
And a dove that was not so white.
In my heart,
I saw the love which was not so pink
And the pride to which there is no answer.
In my hope,
I'll see
The friendship which was not so final
And the feeling which was not so limited.*

BENJAMIN YUSUPOV

Feelings of creation

Cantata for Speaker, Choir, Percussion,
Viola and Piano

Benjamin Yusupov's cantata "Feelings of Creation" for speaker, choir, percussion, viola and piano is an appeal to peace - between people in general as well as religions and denominations, between Christians, Jews and Moslems. He very consciously set Hebrew as well as Persian texts to music in this work. The Russian-Israeli composer sees the principal message of the cantata as the hope that people will never begin wars again.

JÖRN ARNECKE

Wir spielen Frieden

Musiktheater-Szene nach Erich Fried für 3 Singstimmen, Oboe, Klarinette und Violoncello

LERA AUERBACH

Requiem

für 2 Knabensoprane, Countertenor Bass-Bariton, Knabenchor Männerchor und Orchester

Dresden-Ode an den Frieden

(2012)

FERRAN CRUIXENT

Pacem relinquo vobis

für Chor a cappella (1998)

JELENA FIRSSOWA

Erwartung

für Chor und Orchester op. 126 (zum 70. Jahrestag des Endes der Schlacht von Stalingrad)

Das Erste ist vergangen

Christushymnus 2000 für Sopran, Bass, Chor und Kammerorchester op. 93 (enthält einen Text aus dem KZ Buchenwald!)

MORITZ EGGERT

Leipzig Noir

für zwei Sprecher, Ensemble und Beats

GRIGORI FRID

Das Tagebuch der Anne Frank

Monodramatische Oper in 4 Szenen und 21 Episoden für Singstimme und Orchester (20 St.) (1969) bzw. für Singstimme und Kammerensemble (11 St.) bzw. für Singstimme, Klavier, Kontrabass und Schlagzeug

GIJA KANTSCHLI

Oper Musik für die Lebenden

Amao omi (= sinnloser Krieg)

für gem. Chor und Saxophonquartett

Angels of Sorrow

für Violine, Violoncello, Kinderchor und Kammerorchester (2013)

Warzone

für Orchester (2002)

ALEXANDER KNAIFEL

Agnus Dei

für Schlagzeug, vier Saxophone, Cembalo, E-Organ, Klavier und Kontrabass (1985)

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

void – kol ischa asirit

für Orchester

FELIX MENDELSSOHN

BARTHOLDY

Verleih uns Frieden

Kantate für Chor und Kammerensemble (1831/2005) (Schachtner, Johannes X.)

KRZYSZTOF MEYER

Sinfonie Nr. 8

Sinfonia da Requiem

für Chor und Orchester nach Gedichten von Adam Zagajewski

JAN MÜLLER-WIELAND

Egmonts Freiheit oder Böhmen liegt am Meer

Melodram für Sprecher, Sopran, Chor, Organ und Orchester

Musik für eine Kirche

für zwei Trompeten und Organ (2014) Egmont

SERGEJ PROKOFJEW

Oper Krieg und Frieden

GERALD RESCH

wien flakturm esterhazy park

für Mezzosopran und Streichquartett

PETER RUZICKA

CELAN. Musiktheater in

7 Entwürfen (2000)

CELAN-Symphonie

für Orchester

Stille

für Violoncello (1976)

Todesfuge

Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband auf einen Text von Paul Celan (1968/69)

RECHERCHE (- im Innersten)

für Chor und Orchester

JOHANNES X. SCHACHTNER

Pax – Poème théâtral

für Orchester (2014)

ALFRED SCHNITTKE

Agnus Dei

für zwei Soprane, Frauenchor und Kammerorchester (1992) aus der „Messe für den Frieden“

Lux aeterna

Communio II für gemischten Chor und Orchester (1994) aus dem „Requiem der Versöhnung“

Nagasaki

Oratorium für Mezzosopran, Chor und Orchester (1958)

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Kammersinfonie op. 110a

(Barschai, Rudolf)

Sinfonie Nr. 7

Leningrader op. 60 (1941)

Sinfonie Nr. 8 op. 65 (1943)

Sinfonie Nr. 9 op. 70 (1945)

Sinfonie Nr. 13 op. 113

Babi Jar (1962)

BENJAMIN YUSUPOV

Feelings of creation

Kantate für Sprecher, Chor, Schlagzeug, Viola und Klavier (1995)

SIKORSKI

magazin



Weitere Themenhefte der letzten Jahre, erschienen in unserem Hause.
Zu bestellen unter: pr@sikorski.de

- AUS FERNEN LÄNDERN, VON FREMDEN KULTUREN** Musik für nicht alltägliche Instrumente (2007)
KURZ UND GUT Kurze Orchesterwerke (2008)
MUSIK UND EMIGRATION (2009)
MÄRCHENHAFTHE MUSIK UND MUSIKALISCHE MÄRCHEN (2010)
DICHTER, TEXTE UND VERTONUNGEN (2011)
WILLIAM SHAKESPEARE IN DER MUSIK (2012)
MUSIKSZENE CHINA (2013)
KAMMEROPER (2014)



www.sikorski.de

Newsletter und Kataloge für Standardbesetzungen erhalten sie auf unserer Homepage.

In my sleep and in my dream,
I saw an angel who was not so azure
And a dove that was not so white.
In my heart,
I saw the love which there is no answer.
In my hope,
I'll see
The friendship which was not so final
And the feeling which was not so limited.

Galit Gilad
(aus Benjamin Yusupov: „Feelings of creation“)

