

Sikorski Magazin Heft 3/2009 Sommer 2009

Musik und Emigration

„Zwei mal zwei ist in jedem Lande vier“ – Emigrant, Kosmopolit oder Verfolgter?

Die Emigration hat viele Gesichter. Nicht nur in Bezug auf die Personen, die diesen Schritt je gewagt haben, sondern vor allem mit Blick auf die Gründe, die sie zum Verlassen der Heimat auf Dauer getrieben haben. Wanderungsbewegungen hat es in der Menschheitsgeschichte immer gegeben, entweder aufgrund existenzieller Bedrohung oder durch die Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen in einem anderen Land. Im 20. Jahrhundert aber haben sich die politischen Verhältnisse so radikal verschoben, dass das teilweise unter Diktaturen lebende und leidende Individuum dazu gezwungen war, dem Druck zu weichen. Neben der politischen Emigration kann aber auch die Emigration aus wirtschaftlichen Gründen ein Motiv sein.

Eine der großen Emigrationswellen in Deutschland setzte ein, als nach dem Ersten Weltkrieg die Wirtschaftskrise und die Inflation über das Land hereinbrachen. Ganze Gruppen plötzlich verarmter Bürger flohen damals nach Argentinien und Südbrasilien, wo im Staate Rio Grande do Sul fast ein neuer deutscher Mini-Staat entstanden war, in dem es noch heute einen Landstrich mit dem Namen Neu-Württemberg gibt. Die zweite große Emigrationswelle hatten die Nationalsozialisten nach der Machtergreifung ausgelöst. Unter den Emigranten waren nicht nur Menschen bestimmter Rassen, deren Leben durch die Verfolgungen der Nazis bedroht war, sondern auch eine große Zahl Intellektueller, die ihre freie Entfaltung bedroht sahen. Zu den prominentesten Emigranten zählt ohne Frage der Schriftsteller Thomas Mann. Der exilierte Nobelpreisträger wandte sich 1941 mit einem weltberühmt gewordenen Essay, den die BBC zur Ausstrahlung brachte, an die Deutschen und sagte:

„Mit aller, aber wahrhaft aller Zurückhaltung, die uns nach den furchtbaren zwölf Jahren auferlegt ist, möchte ich dennoch heute bereits und in aller Öffentlichkeit ein paar Worte zu Ihnen sprechen: Bitte, kommen Sie bald, sehen Sie in den Augen der vielen, die nicht die Glorifizierung unserer Schattenseiten mitgemacht haben, die nicht die Heimat verlassen konnten, weil es sich hier um viele Millionen Menschen handelte, für die kein anderer Platz auf der Erde gewesen wäre als daheim, in dem allmählich gewordenen großen Konzentrationslager, in dem es bald nur mehr Bewachende und Bewachte verschiedener Grade gab.“

Wie Thomas Mann mochten auch viele Komponisten aus dem 20. Jahrhundert gedacht haben, die aus vergleichbaren oder ganz anderen Gründen ihre Heimat verlassen haben. Zu ihnen zählen neben Béla Bartók auch Arnold Schönberg, Kurt Weill oder Paul Hindemith.

Schönberg äußerte einmal zum Thema Emigration den bemerkenswerten Satz:

„Wenn die Emigration mich verändert hat – so habe ich es selbst nicht bemerkt. Es kann sein, dass ich, wenn ich in Europa geblieben wäre, mehr komponiert hätte; aber ich meine: Nichts kommt aus einem heraus, was nicht in einem drin ist. Und zwei mal zwei ist in jedem Lande vier.“

Außer Deutschland waren auch andere Länder von der Auswanderung Intellektueller, Künstler und Wissenschaftler in besonderem Maße betroffen. Nach der Oktoberrevolution 1917 flohen zahlreiche Komponisten aus Russland ins Ausland und die russische Musikgeschichte spaltete sich in einen inner- und einen außersowjetischen Strang. Die Euphorie der russischen Kunst in den 20er Jahren erhielt durch Stalin einen herben Dämpfer. Parallel etablierte sich die russische Musik im Ausland, repräsentiert durch Namen wie Prokofjew, Rachmaninow und Strawinsky. Als Schlüsselfigur der Zeit zwischen 1930 und 1950 entpuppte sich Sergej Prokofjew, der in die Sowjetunion zurückkehrte und Musikkulturen aus Ost und West in sich vereinte.

In unseren Katalogen verbergen sich neben einstigen Emigranten wie Sergej Prokofjew, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky eine Vielzahl von lebenden Autoren, die sich aus unterschiedlichsten Gründen zum Verlassen ihrer Heimat entschlossen haben. Manche von ihnen sehen sich nicht unbedingt als Emigranten, ja lehnen diesen Begriff sogar kategorisch ab, weil sie sich einerseits als Kosmopoliten verstehen, andererseits aber auch überzeugt sind, ihr Geburtsland zwar physisch, aber nie innerlich verlassen zu haben.

Wir haben diesen Autoren eine Reihe von Fragen zum Thema Emigration gestellt. Auf den folgenden Seiten können Sie ihre lesen und den jeweiligen biographischen Kontext kennen lernen. Am Ende eines jeden Beitrags stellen wir die Werke vor, die diese Komponisten selbst am ehesten mit dem Thema Emigration in Verbindung bringen.

Fragenkatalog zum Thema „Emigration“

Catalogue of Questions on the Subject of “Emigration”

1. Welche Gründe haben Sie am meisten dazu bewogen, Ihre Heimat zu verlassen?
What were the most important reasons why you left your homeland?
2. Wie hat sich die Emigration auf Ihr Werk im allgemeinen ausgewirkt?
What effect did emigration have on your work in general?
3. Gibt es direkte Bezüge auf das Thema Emigration in Ihrer Musik?
Are there direct references to the subject of emigration in your music?
4. Hat die Musik dazu beigetragen, persönliche Schicksale zu verarbeiten?
Did the music help you come to terms with your personal fate?
5. Welche Verbindungen zur ursprünglichen Heimat haben Sie emotional und äußerlich aufrechterhalten können?
What connections to your former homeland have you been able to maintain, emotionally and outwardly?
6. Ist Musik überhaupt dazu in der Lage, politische, gesellschaftliche und persönliche Probleme in die Sprache der Musik zu übersetzen?
Is music at all capable of translating political, societal and personal problems into the language of music?
7. Welche Mittel eignen sich dazu am besten?
What means are best suited to do this?

8. Fühlen Sie sich als eine Art Botschafter für Ihr Geburtsland?

Do you feel like a kind of ambassador for the country of your birth?

9. Zu welchen Komponisten, die in der Heimat verblieben sind, pflegen Sie Kontakt?

Of the composers who have remained in your homeland, with which ones do you maintain contact?

10. Wie wurde Ihre Emigration vonseiten dieser Komponisten damals bewertet?

How was your emigration evaluated by these composers at the time of your emigration?

11. In welchem Ihrer Werke haben Sie die Sehnsucht zu Ihrer ursprünglichen Heimat Ihrer Ansicht nach am vehementesten ausgedrückt?

In which of your works, in your opinion, have you most vehemently expressed a longing for your original homeland?

12. Welche Einflüsse waren seit Ihrer Emigration am prägendsten für Ihre weitere Entwicklung?

What influences since your emigration most strongly influenced your further development?

Frangis Ali-Sade

„Mein künstlerisches Ziel ist es, meiner Weltsicht, meinem seelischen Zustand, der ständig zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankt, in Klängen Ausdruck zu verleihen.“ – So formuliert Ali-Sade einen inneren Konflikt, den sie mit ihren Kompositionen verarbeiten möchte. Stets bewegt sich die Komponistin zwischen den Traditionen der orientalischen und der für ihre Begriffe oft überstrukturalisierten westlichen Welt.

1947 wurde Frangis Ali-Sade in der Hauptstadt Aserbaidschans Baku geboren. 1967 begann sie am dortigen Konservatorium ein Klavier- und Kompositionsstudium. Bereits während des ersten Studienjahrs schlug Ali-Sade ganz bewusst eine Brücke zwischen Ost und West, als sie bei einer Klavierprüfung Paul Hindemiths Klavierstück „Ludus tonalis“ spielte. Ihr Klavier- und Kompositionsexamen bestand Ali-Sade mit Auszeichnung und wurde im Anschluss daran Assistentin ihres ehemaligen Kompositionslehrers Kara Karajew. 1989 promovierte sie, 1997 folgt die Habilitation. Daraufhin setzte Ali-Sade immer wieder ambivalente Schwerpunkte. So standen sowohl „Die Orchestrierung in Werken aserbaidchanischer Komponisten“ als auch die Musik der Zweiten Wiener Schule im Mittelpunkt ihrer Forschungen und Lehrtätigkeiten. 1990 erhielt Ali-Sade eine Professur an der Aserbaidschanischen Musikakademie in Baku.

Als Interpretin zeitgenössischer Klavierwerke feierte Ali-Sade auch im Westen früh Erfolge. Mit ihrer „Klaviersonate in memoriam Alban Berg“ legte sie 1976 beim Musikfestival und Symposium in Pesaro den Grundstein für ihre internationale Karriere. Nach intensiver Beschäftigung mit Werken der Zweiten Wiener Schule und seriellen Techniken, wandte sie sich Mitte der 70er Jahre am Beispiel der im islamischen Kulturraum seit Jahrhunderten gepflegten Mugam-Kunst Klängen der eigenen Heimat zu. 1979 kam für Ali-Sade mit der Komposition „Habil-sajahy“ für Violoncello und präpariertes Klavier der internationale Durchbruch. Das Werk wurde weltweit aufgeführt und auf CD eingespielt.

Seit 1979 war Ali-Sade mit kurzen Unterbrechungen Sekretärin des Aserbaidschanischen Komponistenverbandes. Obwohl sie in ihrer Heimat eine angesehene Künstlerin und Lehrerin war, entschloss sie sich 1992 dazu, Aserbaidschan zu verlassen und in das türkische Mersin überzusiedeln. In Mersin nahm die Komponistin eine Chorleiter-Stelle an der Oper an und

etablierte sich auch in dieser auf den ersten Blick weniger einflussreichen Stellung als Botschafterin der westlichen Kultur: Zum ersten Mal erklang unter ihrer Leitung Händels „Messias“ in der Türkei!

Engagiert unterstützte Ali-Sade die Gründung des Konservatoriums in Mersin, an dem sie später Klavier und Musiktheorie unterrichten sollte. Die Exil-Situation und das Gefühl, vom kulturellen Weltgeschehen auf vielfache Weise abgeschnitten zu sein, belasteten Ali-Sade jedoch immer mehr, weshalb sie 1998 in das immer noch krisengeplagte Baku zurückkehrte. Doch genau darin erkannte sie eine neue Berufung, nämlich die, die aserbajdschanische Musikszene erneut aufzubauen, wozu ihr die Präsidentschaft der Assoziation „Women in Music“ eine Reihe von Möglichkeiten schuf. Bereits ein Jahr später entschloss sie sich aber erneut, Aserbajdschan zu verlassen und zog nach Berlin, wo sie ein Jahresstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes erhielt. Von hier aus begann ihre Zusammenarbeit mit dem Cellisten Yo-Yo Ma, der im Rahmen seines „Silk Road Projects“ Ali-Sades Werke auf mehreren Tournées spielte wird. Seither lebt die Komponistin überwiegend in Deutschland.

Frangis Ali-Sade antwortet:

1. Für meine Emigration aus Aserbajdschan im Juni 1992 gab es mehrere Gründe. Und es fällt mir schwer zu entscheiden, welcher von ihnen schwerer wog. Erstens hatte ich einen offiziellen Auftrag vom türkischen Kultusministerium erhalten, ein Ballett zu komponieren. Dort sollte in der Stadt Mersin ein Opern- und Balletttheater eröffnet werden, das vierte Theater dieser Art nach solchen in Istanbul, Ankara und Izmir. Der damalige Kultusminister Fikri Sağlar, der aus Mersin stammte, wünschte, dass das Theater mit einem neuen, eigens zu diesem Anlass komponierten Werk eröffnet werden sollte. Die Wahl dafür fiel auf mich, und ich machte mich zusammen mit meiner Familie nach Mersin auf, eine wunderschöne Stadt am Mittelmeer.

Zweitens fiel in den Sommer 1992 der Höhepunkt des Konflikts um Berg-Karabach zwischen Aserbajdschan und Armenien. Das Kulturleben in Baku befand sich in einer Krise. Die wirtschaftliche Lage nach dem Zerfall der UdSSR war ebenfalls sehr schwierig.

Drittens habe ich gespürt, dass meine Möglichkeiten als Komponistin und Pianistin in Aserbajdschan zur damaligen Zeit nicht gebraucht wurden. Meine Werke wurden bereits in Deutschland, in der Schweiz und in Amerika aufgeführt, aber in Baku wurden sie praktisch weder gespielt noch aufgenommen, obwohl ich selbst bereits seit 1969 viele Klavierabende mit zeitgenössischer Musik ausländischer Komponisten (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, J. Cage, O. Messiaen und G. Crumb), sowjetischer (Schnittke, Denissow, Gubaidulina, Silwestrow, Vasks) und aserbajdschanischer Komponisten gegeben hatte.

Dadurch war die Einladung aus der Türkei ein großes Glück für mich, allein schon aus wirtschaftlicher Perspektive. Außerdem hatte ich keinesfalls vor, aus Aserbajdschan zu emigrieren oder für viele Jahre im Ausland zu bleiben.

Eine große Freude für mich war, 1999 auf Einladung der Akademie der Künste und mit Unterstützung des DAAD nach Berlin zu kommen. Zum ersten Mal im Leben konnte ich meine gesamte Zeit dem Komponieren widmen. Deswegen war die »deutsche Periode« meine fruchtbarste, zumindest quantitativ.

2. Meine kompositorische Arbeit intensivierte sich nach der Ausreise aus Baku. 1992 in der Türkei komponierte ich das Ballett »Boş beşik« (Die leere Wiege), das am 3. Januar 1993 Premiere hatte. Danach erhielt ich einen Auftrag aus den USA vom Kronos Quartett und komponierte das Stück »Muğam Sayağı«, das im April 1993 in New York uraufgeführt wurde. Es kamen immer wieder neue Aufträge aus der Schweiz, aus Deutschland. Außerdem wurde mir die Stelle der Chorleiterin am Operntheater in Mersin angeboten, die für mich sehr interessant war.

Da ich im Alter von bereits 45 Jahren in die Türkei ausreiste (im Musikleben von Mersin musste ich bei Null anfangen), ist es naheliegend, dass die Umsiedlung keinerlei Einfluss auf meine Stilistik haben konnte. Das einzig Neue war, dass ich angefangen habe, alte Musik aus der Zeit vor Bach und die Klassiker der Oper für mich zu entdecken, weil ich diese Musik während meiner Arbeit mit den Solisten und dem Chor des Operntheaters in Mersin behandelt habe.

3. Konkret habe ich das Thema Emigration nie in meine Musik einfließen lassen, weil ich mich nicht als Emigrantin gefühlt habe. Meine Verbindungen nach Baku habe ich nie unterbrochen, da alle meine Verwandten – Eltern, Brüder und Schwestern, ihre Familien – dort geblieben sind. Ich bin oft in meine Heimatstadt zurückgekehrt und habe sogar weiterhin meine Musiktheorie-Studenten am Konservatorium unterrichtet.

4. Natürlich hatte das Komponieren einen riesigen Einfluss auf mein Leben. Und es war immer der Hauptgrund für alle meine Entscheidungen betreffs der Arbeit, der Umzüge, des Tagesablaufs, des Familienlebens. Ungeachtet dessen habe ich meine wichtigsten jungen Jahre nicht mit der schöpferischen Tätigkeit verbracht, sondern mit pädagogischer Arbeit am Konservatorium, weil dies meine einzige Einkunftsquelle war.

5. Aserbaidschan war für mich niemals »ehemalige Heimat«. Meine musikalische Sprache hat sich genau dort herausgebildet, wo immer schon die gute sowjetische Musikausbildung auf der einen und die nationale traditionelle Musik – der Mugam, die Kunst der Aschugen und das Volkslied – auf interessante Weise miteinander verbunden waren. Außerdem hatte ich das Glück, am Konservatorium in Baku bei Dschewdet Gadschijew und Kara Karajew zu studieren, die das Moskauer Konservatorium in der Klasse von Dmitri Schostakowitsch absolviert hatten, von denen ich recht erfolgreich das Komponistenhandwerk erlernen konnte. Hindernisse beim Erreichen großer Erfolge waren:

- a) die fehlende Zeit zum Komponieren (ich musste pädagogisch tätig sein);
- b) das Fehlen hervorragender Solisten und Ensembles in Aserbaidschan, die zeitgenössische Musik interpretieren konnten. Denn es ist ja bekannt, dass Erfolge solcher Komponisten wie Schnittke, Denissow, Gubaidulina und Kantscheli in Zusammenarbeit mit solchen Koryphäen wie Rudolf Barschai, Gennadi Roschdestwenski, Dschansug Kachidse, Gidon Kremer, Juri Baschmet, Natalja Gutman und anderen zustande kamen. Deswegen brachte mir das Treffen mit einem solchen Violoncellisten wie Ivan Monighetti den ersten Erfolg.

6. Wenn ein Komponist in jungen Jahren emigriert, bildet sich seine musikalische Sprache schon in der neuen Umgebung aus und erfährt große Veränderungen. Zur Zeit kann man beispielsweise einen großen Ansturm asiatischer Komponisten auf Deutschland beobachten und bisweilen fällt es schwer zu entscheiden, aus welchem Land dieser oder jener asiatische Komponist kommt. Dies ist deswegen so, weil sich eine einheitliche »mitteleuropäische Musiksprache« herausgebildet hat, die von europäischen Komponisten, die gerade in Mode sind, wie z. B. Pierre Boulez, H. Lachenmann, K. Huber oder Beat Furrer, auf Seminaren und in Workshops unterrichtet wird. Wenn ein Komponist jedoch eine starke »genetische« Erinnerung an seine Heimat in sich trägt, wie beispielsweise Tan Dun, dann verändert die Bewegung im geographischen Raum seine musikalische Sprache im Prinzip nicht. Die Thematik seiner Stücke, die literarischen Quellen können sich verändern, aber die melodische und rhythmische Struktur seiner Stücke hängt nicht davon ab, wo der Komponist sich aufhält.

7. Den größten Einfluss auf die Herausbildung der musikalischen Sprache eines Komponisten haben seine ersten Kindheitserinnerungen: die Familie, die Umgebung, das Musikleben der Heimat. Dies beschreiben Sergei Prokofjew und Igor Strawinski auf bemerkenswerte Weise in ihren Erinnerungen.

In meiner Familie gab es einen Mugam-Kult, mein Vater spielte passabel auf einem Tar. In der Musikschule lernten wir viel klassische Musik kennen und spielen, angefangen bei Bach bis Schostakowitsch. In meiner Studienzeit in den 1960er bis Anfang der 1970er Jahre, die mit dem politischen Tauwetter unter Chruschtschow zusammenfiel, gelangten immer mehr neue Informationen (durch Radiosendungen, Schallplatten, den Warschauer Herbst) in die Sowjetunion. Man konnte einen regelrechten Boom der Dodekaphonie von Arnold Schönberg beobachten. Natürlich habe auch ich mich sehr für diese Musik begeistert, habe sie gespielt und komponierte die dodekaphone Sonate Nr. 1 zum Gedenken an Alban Berg.

8. Es ist eine große Ehre, seine Heimat vor den Zuhörern anderer Länder zu vertreten. Ich denke (und ich hoffe, dass ich mich nicht täusche), dass es mir gelungen ist. Gerade die Tatsache, dass ich als Kulturbotschafterin Aserbaidschans anerkannt wurde, war der Grund dafür, dass ich 1999 als Composer in Residence beim Luzerne Musikfestival eingeladen war und im April 2008 den Titel »Artist for the Peace« von der UNESCO in Paris verliehen bekommen habe.

9. Ich habe den Kontakt zu meinen Kollegen aus dem Komponistenverband Aserbaidschans – Tofik Kulijew, Gassan Adigjosalsade, Ramis Sochrabow und anderen – immer aufrecht erhalten. Sie alle sind ausgezeichnete Musiker und beherrschen ihr Handwerk auf wahrhaft professionelle Weise.

10. Der Vorsitzende des aserbaidischen Komponistenverbands Tofik Kulijew behandelte mich warmherzig und kam sogar nach Mersin zur Premiere meines Balletts »Boş beşik«. Im Prinzip sind alle freundschaftlichen Kontakte zu meinen Kollegen bis heute erhalten geblieben, trotz meiner vielen Umzüge.

11. Der Zyklus »Aus japanischer Poesie« auf Gedichte von Isikava Takuboku enthält Passagen, die mein Heimweh direkt ausdrücken.

12. Den größten Einfluss auf meine Musik übt der Mugam aus – die traditionelle Musik Aserbaidschans, die sich im 16. Jahrhundert herausgebildet hat, eine höfische Musik, die mündlich tradiert wird. Heute kann eine Blüte der Mugam-Musik in Aserbaidschan beobachtet werden: Im März 2009 fand in Baku das Erste Internationale Festival »Space of Mugam« statt. Ich hatte das Glück, dieses Festival künstlerisch zu leiten. Gäste des Festivals waren Wissenschaftler und Interpreten traditioneller Musik aus 47 Ländern, angefangen mit Marokko (andalusischer Gesang) bis zu den Uiguren aus China.

Zu den Werken:

Mugam-sajahy (1993) für Streichquartett (mit Schlagzeug und Synthesizer)

Grundlage für zahlreiche Kompositionen von Frangis Ali-Sade ist die Arbeit mit Tonräumen, den Makamat oder Mugam, wie diese arabischen Improvisationsmodelle in ihrer Heimat Aserbaidschan bezeichnet werden. Es handelt sich hierbei um eine alte orientalische Musiktradition aus dem 16. Jahrhundert, bei der ursprünglich Gefühle umschrieben wurden, die im Islam mit einem Tabu belegt waren. Dabei beziehen sich alle Improvisationen immer auf einen bestimmten Grundton, wie auch in Ali-Sades Komposition „Mugam-sajahy“, was übersetzt bezeichnender Weise „Mugam-Stil“ bedeutet. Im Unterschied zu traditionellen Mugam-Stücken komponiert Ali-Sade jedoch jede einzelne Note aus. Ihr Anliegen ist es, die Musikphilosophie ihrer Heimat mit der europäischen Musiktradition zu kombinieren.

Das Stück „Mugam-sajahy“ von 1993 setzt zunächst solistisch als statische Meditation ein, steigert sich jedoch mit dem Einfall der anderen Instrumente zu einer Art Explosion. Die zunächst verborgene Leidenschaft bricht in virtuose Kadenzen und einen wilden Tanz aus, dessen Melodie von der Violine und Rhythmus vom Schlagzeug bestimmt wird. Nach diesem expressiven Ausbruch ist das Cello am Ende wieder allein und intoniert eine Art Sonnenuntergangsgebet.

Frangis Ali-Sade kommentiert ihr Werk mit folgenden Worten: „Das leidenschaftliche Begehren eines Mannes nach einer Frau konnte durch Mugami als die Liebe zu Gott/Allah ausgedrückt werden. Das Cello ist die Stimme des Komponisten, einer Frau. Sie setzt als Meditation ein, zuerst im Dunkeln, dann beleuchtet. Alles ist statisch, nichts ändert sich, und man denkt, es wird immer so weitergehen. Doch dann kommt es zu einer Explosion. Verborgene Leidenschaft bricht aus in virtuosens Kadenzen und wilden Tänzen. Die Violine spielt ein zügelloses Liebeslied, in dem die Seele hoch in den Himmel hinauf fliegt. Ein Wettstreit zwischen allen hebt an – wer ist noch besser? Im Finale ist das Cello wieder allein und intoniert eine Art Sonnenuntergangsgebet. Der Klang des Triangels ist wie der Wiederhall von Myriaden von Sternen.“

Aus japanischer Poesie (1990)

Vokalzyklus für Sopran, Flöte, Klavier/Celesta/Vibraphon
auf Texte von Isikava Takuboku

Mal im lyrischen Legato seufzend, dann leise innehaltend, untermalt von den zarten Glockenklängen der Celesta, schließlich wild in hohe Register ausbrechend, kurzum an Expressivität kaum zu überbieten, bewegt sich die Sopranstimme durch Frangis Ali-Sades Vokalzyklus „Aus japanischer Poesie“. Das dreiteilige Werk für Sopran, Klavier, Celesta und Vibraphon entstand 1990 und zitiert drei Fünfzeiler des japanischen Dichters Isikava Takuboku, die vom Heimweh handeln: „My head is so strange! It thinks and thinks all the time, about that which nowadays remains a distant dream“ – so lautet das nostalgische Ende der englischen Übersetzung. Durch fließende Übergänge verbunden, bringt die Musik die Stimmungsschwankungen der poetischen Zeilen zum Ausdruck, die von stillem Kummer, bitterer Verzweiflung und resignierender Weltentfremdung erzählen. Landschaftsbilder wie die feine Mondsichel oder die hereinbrechende Herbstnacht werden besungen. Diese verträumten Natureindrücke werden durch die sensible und sphärische Behandlung der verschiedenen Klangfarben zum Ausdruck gebracht.

Frangis Ali-Sade widmete ihren Vokalzyklus der tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina. Die beiden Komponistinnen, die sich in Baku, Moskau, Heidelberg und Hamburg begegneten, verbindet das Gefühl des Heimatverlustes. Oft unterhielten sich die beiden darüber. Im Zuge des Niedergangs der Sowjetunion wanderten beide in den Westen aus, um ihre musikalischen Botschaften frei und unzensiert von staatlichen Institutionen transportieren zu können. „Aus japanischer Poesie“ entstand unmittelbar kurz vor dem Zusammenbruch der Sowjetunion.

Frangis Ali-Sade sagt: „Hauptthema ist die Nostalgie, das Heimweh. Jede Zeile der fünfzeiligen japanischen Gedichte ist äußerst gewichtig und bedeutungsvoll. Die Stimmungen schwanken: von stillem Kummer bis zu Ausbrüchen der Verzweiflung, von lichter Trauer bis zu finsterner Weltentfremdung, von bitterer Groteske (Nr. 3) bis zu tiefer Tragik. Außerordentlich lyrisch sind die Erinnerungsbilder an die heimatliche Landschaft: die feine Mondsichel, der Azaleenzweig, die Herbstnacht u.s.w. Die Poesie Takubokus beeinflusste die lakonische musikalische Ausdrucksweise, die mosaikartigen Formen, die schnellen Wechsel der Tempi, der Faktur und der Klangfarben.“

Lera Auerbach

Lera Auerbach wurde am 21. Oktober 1973 in Tscheljabinsk (Ural) am Rande Sibiriens geboren. Sie begann früh mit dem Klavierspiel und trat bereits im Alter von sechs Jahren öffentlich auf. Mit acht Jahren spielte sie zum ersten Mal zusammen mit einem Orchester. Im Alter von zwölf Jahren komponierte sie ihre erste Oper, die sogleich produziert und in vielen Orten der Sowjetunion gezeigt wurde. Als Gewinnerin von mehreren Klavierwettbewerben wurde Lera Auerbach 1991 zu einer Konzertreise in die USA eingeladen. Spontan entschloss sie sich, in den USA zu bleiben, und gehörte damit zu den letzten Künstlern, die die damalige Sowjetunion verließen. Am 1. Mai 2002 gab sie ihr Debüt in der Carnegie Hall, wo sie ihre eigene Suite für Violine, Klavier und Streichorchester op. 60 mit Gidon Kremer und der Kremerata Baltica aufführte. Lera Auerbach absolvierte die New Yorker Juilliard School in den Fächern Klavier und Komposition. Daneben studierte sie Vergleichende Literaturwissenschaft an der Columbia University. Im Jahre 2002 machte sie an der Musikhochschule Hannover ihr Konzertexamen. Ihre Klavierprofessoren waren Einar Steen-Nøkleberg, Joseph Kalichstein und Nina Swetlanowa, Komposition studierte sie bei Milton Babbitt und Robert Beaser.

Wie nur wenige emigrierte Künstler aus der ehemaligen Sowjetunion gewöhnte sich Auerbach rasch an die Bedingungen und Besonderheiten nicht nur des westlichen Musiklebens im allgemeinen, sondern auch der amerikanischen Szene im Besonderen. Intensiv sucht sie Kontakt zu Interpreten und zu ihrem Publikum, gibt in Gesprächen, Interviews und öffentlichen Auftritten Auskunft zu ihren Werken und ihrer Arbeitsweise. In ihrer multifunktionalen Rolle als Pianistin, Komponistin und Dichterin adaptiert sie eine Vielzahl von Einflüssen und verarbeitet sie auf unterschiedlichste Weise in ihrem Werk. Ihre spontane Entscheidung, den Amerika-Besuch im Jahr 1991 zur Auswanderung zu nutzen, kann man als ein ganz persönliches Motiv zur Emigration werten. Der Wunsch, den Wirkungskreis zu erweitern und uneingeschränkt arbeiten zu können, waren hierzu Triebfedern. Politischer Druck oder Repressalien in der Heimat haben Lera Auerbach zu diesem Schritt nicht wirklich getrieben.

In einem Zeitungsartikel der New York Times über Lera Auerbach zitierte Johanna Keller Auerbachs Kompositionslehrer Robert Beaser mit folgenden Worten: „Ihre Vielseitigkeit ist fast unglaublich. Sie ist eine leidenschaftliche Pianistin mit einer Menge Temperament, eine natürliche Komponistin und Interpretin, die alles um sich herum schnell auffasst und umsetzt.“

Lera Auerbach antwortet:

1.

I left Russia at the age of 17. It was the summer of 1991, six months before the Soviet union collapsed. I was invited to travel to the USA with concerts as a pianist. While in New York, I spontaneously decided not to return to the Soviet Union. At that time I felt it was an opportunity which may not be there again.

2.

As a young musician, living in New York, I had the opportunity to develop freely as an artist, to attend performances by the world's best musicians, to visit great museums, to have the vast resources of the Juilliard School library, to study together with the most talented young performers. Being completely on my own at an early age, in unfamiliar surroundings, was essential to the development of my character. These experiences allowed me to grow as a person and as an artist, to experiment artistically without constraints, to discover who I am and, most importantly, learn to be free.

3.

Direct? Probably not. Very few things can be direct references in music. But without this experience my works would be very different.

4.

Music is my personal fate.

5.

One of my most recent compositions "A Russian Requiem" for large orchestra, mixed chorus, boys' choir, mezzo-soprano, bass and boy soprano is a 90 minute work, which includes Russian Orthodox liturgical texts, prayers for the dead and prayers for the imprisoned, as well as secular Russian poetry. It includes texts from Pushkin, Derzhavin, Lermontov - to Pasternak, Mandelstam, Blok, Gippius, Akhmatova - to poets of our time, including Brodsky and Ratushinskaya, all sharing the common thread of repression under intolerant regimes during different times throughout Russian history. This work is a quintessentially Russian work. My intention was to capture the Russian spirit and to build a monument to Russia and its history. Also, my Second Symphony uses text by Marina Tsvetaeva and is very much a Russian work and rooted in its tradition. I am currently writing an opera based on an imaginary life of Russia's most paradoxical writer, Nicolai Gogol. In addition I continuously write poetry and prose in the Russian language.

I guess all of this can be viewed as inner-connection. The outer connections depend on outside circumstances. I have not been invited to Russia to perform with the exception of playing with Gidon Kremer concerti grosso by Schnittke. As far as I know - my works are seldom performed in Russia.

6.

Music is capable of translating any emotion or concept. More importantly - it is capable of transcending it. Music is the most abstract form of art and not limited by words. This is its mysterious power and its beauty.

8.

I don't view my work in such terms. Any creation is a private act and should remain so. However, the world outside of Russia certainly sees my compositions, poems and performances as an act of a cultural ambassador. After all, artists are capable of bridging cultural gaps more effectively than diplomats.

Most recently, the New York Philharmonic featured my music to showcase current Russian trends in music; The World Economic Forum honored me as a Young Global Leader representing Russia. My opera, "Gogol", based on my own Russian-language play, has been commissioned and will be presented in Vienna's Theater an der Wien in its original Russian. I have received awards for my poetry, and yet - my work is practically unknown in Russia itself.

Recently Yefim Bronfman asked me which country has been the best and worst for my music. The answer was rather simple. Germany has been the best, Russia has been the most indifferent. This is a source of sadness for me.

9.
None.

The only Russian composer, and a well known one, whom I met at the Lockenhaus Festival, came to me after a concert and told me that I must (!) stop writing music for my own good. I politely thanked him for his advice.

11.
My collection of poems "Hannover Notebook", my novel "The Mirror" and "A Russian Requiem".

12.
Discovering the world.

Zu den Werken:

„Russisches Requiem“ für großes Orchester, Bass, Mezzosopran, Knabensopran, gem. Chor und Knabenchor

Lera Auerbachs künstlerische Tätigkeiten beschränken sich nicht nur auf den musikalischen Bereich. 1996, im Alter von erst 23 Jahren, wurde sie von der Internationalen Puschkin-Gesellschaft zur „Dichterin des Jahres“ gekürt. Ihre Liebe zur russischen Literatur spiegelt sich in ihrem Werk „Russisches Requiem“ auf besondere Weise wider. Hier zitiert sie die großen Meister der weltlichen Poesie wie zum Beispiel Alexander Puschkin, Boris Leonidowitsch Pasternak oder Anna Achmatova. Damit verbindet Auerbach die Generationen und verweist auf die zeitlose Problematik von Unterdrückung und Ungerechtigkeit. Ihr „Requiem“ erzählt von den Leiden der Menschen unter Stalins Herrschaft, weshalb die Komponistin auch beschloss, es den Opfern des kommunistischen Regimes aus der ehemaligen Sowjetunion zu widmen.

Eingeläutet von lauten Glockenschlägen beginnt das Orchester in düsterer Klangfarbe. Mit diesem Timbre erinnert Auerbachs Musik zuweilen an die Musiksprache Schostakowitschs. Auerbachs Requiem wurde 2007 in Bremen uraufgeführt und ist eine Auftragsarbeit des dortigen Musikfests, der Bremer Symphonikern und der Semana de Musica Religiosa de Cuenca in Spanien. Zur Uraufführung erklangen zu Beginn sämtliche Glocken der Stadt. Außerdem wurden russische Glocken eingespielt.

Damit sich der grausame Teil der russischen Geschichte nicht wiederhole, müssten die Lebenden sich daran erinnern und der Opfer gedenken, meint die Komponistin.

Lera Auerbach: Gedichte

Auch in den Gedichten Lera Auerbachs finden wir einen direkten Bezug zu dem Gedanken des Heimatverlustes und der Erinnerung.

Der Komponist

für A. D. Krivoshei

Bei seiner Geburt trinkt der Klang Licht.
Umgarnt von den Fäden des Universums

verschmilzt er, gezähmt und verdichtet,
mit dem Herzschlag des Mysteriums.

Singsang der Gewebe, Gleichklang der Fäden,
Melodie aus Kinderlallen und Murmeln,
aus urzeitlicher Trauer: als die Spinnräder
sich drehen im Takt des Liebesgetuschels.

Die Keilschrift des Klangs wird geboren
aus dem Atem der Erde, dem Blau der Sphäre,
dem in der Stille angespannten Gehör
und dem Staub, zermahlen zwischen den Schläfen

der Zeit, des ewigmüden Begleiters.
Sie wendet ab ihren trügerischen Blick,
die Götter zischeln, doch sie zieht weiter,
schwerer wiegt jetzt der Toga Gewicht.

Flug

1

Ich steige auf,
luftgeschärft die Flügel: nur hinauf,
windgekühlt das Herz,
Flammen schlagen himmelwärts.

Der Verstand ver-lö-scht,
Das Ohr wird t-au-b,
wie Berge, so hoch,
nur weiter noch
als das Auge schaut
(Bete für uns, höher hinauf).
Durch Bestürzung und Angst,
durch das, was Buße verlangt,
durch Tag und Nacht,
durch Adern gejagt,
zerreißt das Band...

Aus der Dunkelheit
in die Sternenklarheit.
Dort strömt das Licht
jetzt durch mich.
Leben ist Tod, hier jedoch
existiert er nicht, steig ich höher noch,
dort zum Licht, durch den Raum,
mich ihm anzuvertraun.

2

Noch weiter jetzt,
dort, wo die Zeit
außer Kraft gesetzt
(im Sog der Sekunden).

Noch höher dann,
an diesem Ort
ist der Zusammenklang
die Antwort
(die Harmonie der Sterne).

Noch weiter im Takt,
jetzt ausgestreckt,
riesenhaft,
zum Gesang erweckt.

Alle Schuld fließt ein
in den Zusammenklang,
mein göttliches Spiel
schafft Zusammenhang.

Werf ich ins Gewicht
die Einheit der Welt
- der Tod kommt nicht -
nur Obdach und Zelt.

Nicht Obdach, nein, Rückkehr
wird mir gewährt,
zum Ursprung der Dinge,
der seligen Stille.

3

Frei in der Höhe, im Schutz der Ferne,
nehm ich Abschied vom eigenen Ich,
nach dem Verlust die Musik der Sterne:
empfangt euer Kind mit gleißendem Licht.

Xiaoyong Chen

Der chinesische Komponist Xiaoyong Chen entdeckte Deutschland bereits zu Studienzeiten. Bepackt mit zwei schweren Koffern und nach einer einwöchigen Reise mit der sibirischen Eisenbahn, kam der damals 34-Jährige 1989 nach Hamburg, um dort Kompositionsschüler von György Ligeti an der Hochschule für Musik und Theater zu werden. Chens musikalische

Ursprünge liegen jedoch in seiner Geburtsstadt Peking, wo er zuvor zwischen 1980 und 1985 Violine und Komposition studierte.

Als Jugendlicher erlebte Chen die sogenannte „Kulturrevolution“ in China hautnah mit. Seine Eltern wurden im Rahmen der Umerziehungskampagne gezwungen, als Bauern zu arbeiten. Davor war Chens Vater als Theaterautor und Regisseur tätig, wodurch Chen früh in Kontakt mit westlicher Literatur kam. Obwohl der chinesische Staat lediglich acht Musikstücke mit westlichen Instrumenten tolerierte, faszinierten Chen diese Klänge, denn der Vater besaß eine Schallplatten-Sammlung, u.a. mit Bachs Brandenburgischen Konzerten und Beethovens Fünfter Sinfonie. Später spielte Chen Violine und Bratsche im Peking-Orchester, wo er weitere westliche Werke kennen lernte. Doch erst als Student der zentralen Musikhochschule Peking erfuhr er von der Zwölfton- und der Seriellen Musik. Von essenzieller Bedeutung war für Chen die Begegnung mit der Musik Ligetis, die er ebenfalls zum ersten Mal als Student in Augenschein nehmen konnte. Die Kluft zwischen Ligetis „Atmosphères“ und der schlichten chinesischen Bauernmusik erschien Chen unüberwindlich. Er ahnte damals noch nicht, dass er selbst zu einem wichtigen Verbindungsglied zwischen fernöstlicher Musiktradition und der westlichen zeitgenössischen Musik werden sollte.

Heute zählt Chen, der sich in Hamburg niedergelassen hat, zu einem kleinen etablierten Kreis chinesischer Komponisten und Dirigenten, die international Anerkennung finden. Er arbeitet mit renommierten Orchestern wie dem SWR-Sinfonieorchester, der London Sinfonietta und dem Silk Road Ensemble New York zusammen. Chens Kompositionen orientieren sich an der subtilen Melodik und dem feinen Tonhöhendendenken der chinesischen Sprache und Musik. Formal, so versucht er das Verfahren bildhaft zu umschreiben, verfolge er die Idee eines „Spiralkreislaufs“: Das Geschriebene beobachtet sich selbst und entwickelt sich aus sich selbst heraus weiter, wodurch seine Werke offen und überraschend wirken.

Chen selbst bemerkt: „Wir leben in einer Welt, in der Menschen mit oberflächlichen Informationen überschüttet werden. Ihre Aufmerksamkeit für wichtige Informationen wurde dadurch abgeschwächt. Sie sind geistig ermattet und passiv geworden.“ Daher will Chen mit seiner Musik das Interesse für musikalische Details wecken und die Fantasie zum Weiterdenken anregen. Dieser kompositorische Ansatz überzeugt, und das nicht nur in musikalischer, sondern auch in ganz persönlicher Hinsicht: Seit 1987 ist Xiaoyong Chen Lehrbeauftragter des Asien-Afrika-Instituts der Universität Hamburg. Außerdem führen ihn seit 1997 internationale Gastprofessuren immer wieder nach China und Taiwan.

Xiaoyong Chen antwortet:

1.

Am Anfang der achtziger Jahre wurde China gerade politisch wieder für die Welt geöffnet. Das Land hatte großes Bedürfnis an aktuellen Informationen, innovativen Impulsen, vor allem in geistigen Bereichen war es besonders stark. Ich hatte einen Plan, zwei bis drei Jahre für einen Besuch in Europa zu bleiben.

2.

Wenn man persönlich in einer anderen Kultur über längere Zeit lebt, finden richtige Auseinandersetzungen statt. Dies hat wiederum starken Einfluss auf die Person und ändert die Person, schafft eine „neue Person“. Das Werk ist ein Spiegel meiner Persönlichkeit in musikalischer Form. Einfach gesagt ist es eine Mischung ... und genau gesagt ist es eine „Unbekannte“, ein „neues Wesen“.

3.

Man kann in der Musik überall Spuren von meiner Kultur, von der europäischen und auch von anderen Kulturen finden. Titelbezeichnungen wie „Fusion“ habe ich viermal benutzt, der Titel „Invisible Landscapes“ berührt nicht minder das Thema.

4.

Ja, man findet in ihr Spuren von vielen Unterschieden und sieht die Entwicklungsprozesse einer Person und deren Denken und Aussagen.

5.

Meine Wurzel ist tief in die Erde in meiner Heimat geschlagen. Meine letzten europäischen Erfahrungen wachsen darauf. Da sind einige spürbare Faktoren wie zum Beispiel das Formdenken, das musikalische Vokabular, teilweise direkte Anwendungen des Instrumentariums. Dies alles geschieht nicht in bewusster Absicht, damit die Musik „chinesisch“ klingen sollte, sondern ist eine gewisse natürliche Äußerung in musikalischer Form.

6.

Wenn die Musik die Menschen gegenüber „täuschen“ könnte, dann ja. Meiner Meinung nach ist es mehr von Bedeutung, wenn die Musik hilft, dass sich die Menschen von den persönlichen Wünschen und Enttäuschungen des Alltages befreien und sie auf eine höhere Ebene erhebt, damit sie eine andere Art von Zufriedensein und Glücklichein erkennen könnte.

7.

Die Wörter.

8.

Ja.

9.

Viele, zu den gleichaltrigen und zu der jüngeren Generation. Ich reise jährlich mehrmals nach China.

10.

Es wurde akzeptiert und sogar geschätzt wegen der Offenheit zur Welt, auch im Gunsten der Musikentwicklung des Landes. Es hat nie Problem gehabt.

11.

Invisible Landscapes (1998), Speechlessness, Clearness and Ease (2004).

12.

György Ligeti, Giacinto Scelsi, Johann Sebastian Bach.

Zu den Werken:

„Invisible Landscapes“ für Zheng, Klavier, Schlagzeug und Ensemble (1998)

Mit der 1998 entstandenen Komposition „Invisible Landscapes“ bezieht sich Xiaoyong Chen gleich in mehrfacher Hinsicht auf die Heimat. Zum einen verwendet er mit der Zheng ein traditionelles chinesisches Instrument. Das Zheng ist eine chinesische Zither mit 21 Saiten, die

für „Invisible Landscape“ speziell gestimmt wird. Des weiteren finden sich unter den Schlaginstrumenten zwei chinesische Trommeln. An westlichen Instrumentarium orientiert erscheinen dagegen ein Klavier und ein kleines Ensemble.

Die Komposition gliedert sich in drei Teile auf. Die langsame Einleitung wird von einem Akkord getragen, den das Zheng immer wieder einwirft. Die restlichen Instrumente entwickeln diesen Zentralakkord weiter und variieren ihn in Tonhöhe und Dynamik. Der Mittelteil wird von dem durchgängigen Motiv des durch die Instrumente repetierenden Sechzehntelnotenwerts bestimmt. Dieser motorische Impuls wird durch ständig wechselnde Metrik immer wieder verschoben. Dadurch entsteht eine Gleichzeitigkeit von Wiederholung und Abwechslung. Im Schlussteil wechseln sich die drei Soloinstrumente Zheng, Klavier und Schlagzeug ab und spielen sich gegenseitig ein rhythmisch transparentes Motiv zu.

Den Titel „Invisible Landscape“ trägt das Werk, weil Xiaoyong Chen durch entfernte Erinnerungen aus der Kindheit inspiriert wurde. Zum anderen verarbeitet der Komponist auch mentale Bilder, die sich auf einen bestimmten Ort beziehen. „Diese Musik ist ein Vermittler zwischen meiner Empfindung und dem Hörer – sie soll ihn in die unsichtbare Welt des Hörens jenseits des Konkreten, Sichtbaren und klar Definierbaren einführen.“

„Speechlessness, Clearness and Ease“ für Ensemble [Di (Bambusflöte), Sheng, (Mundorgel), Pipa (Laute), Ruan (Laute), Yangqin (Hackbrett), Erhu (Kniegeige), Zheng (Zither oder chinesische Harfe) und einige Schlaginstrumente] (2004)

Auch in diesem Werk mischt Chen die Klangfarben traditioneller chinesischer Instrumente mit modernen Kompositionstechniken und Spielweisen. In der Ensemblefassung des Werkes von 2004 (2006 entstand noch eine Kammerensemblefassung) lässt er die Bambusflöte Di und die Sheng, eine chinesische Mundorgel, exponiert erklingen und die Kniegeige namens Erhu glissandieren. Neben einigen meditativen Momenten zischt und scharrt es in dem Stück förmlich und es kommen außerdem noch die zwei chinesischen Lauten Pipa und Ruan, das trapezförmige Hackbrett Yangqin, eine Zheng und mehrere Schlaginstrumente zum Einsatz.

Der Titel „Speechlessness, Clearness and Ease“ nimmt auf drei einzelne chinesischen Schriftzeichen Bezug, die so viel wie Sprachlosigkeit, Klarheit und Behaglichkeit bedeuten. Die Wörter sind jedoch mehrdeutig und können so unterschiedliche Assoziationen hervorrufen. Die verschiedenen Charaktere und Imaginationen werden zeitlich miteinander verknüpft oder nebeneinander gestellt. Einige kurze Zitate aus dem Buch des legendären chinesischen Philosophen Laotse werden als Laute in das Ensemble integriert und klanglich weiterverfremdet. „Die Musik pendelt zwischen Täuschung und Wirklichkeit, zwischen Klängen und Geräuschen, zwischen realen und künstlichen Klangwelten. Mit dieser Komplexität in der Musik ist meine Existenz vergleichbar. Meine neue Identität.“

Jelena Firssowa

„Die Komponisten – natürlich nicht alle – haben viel mit Priestern und Gärtnern gemeinsam“, meint die Russin Jelena Firssowa. Eine überraschend unpolitische Aussage, der Firssowa noch hinzufügt, das Komponieren für sie Selbstvertiefung, Berührung mit der Schönheit und Verbindung zur immateriellen Welt bedeute. So erklärt sich, warum ihre meist kurzen und immer formbewussten Werke stets einen intimen und überaus lyrischen Charakter haben.

Die Schönheit der Kunst auch in Zeiten politischer Krisen und widriger Lebensumstände in den Mittelpunkt zu stellen, spricht für das große künstlerische Selbstvertrauen Firssowas. 1950 als Tochter eines Physiker-Ehepaares in Leningrad geboren, begann sie bereits mit zwölf Jahren zu komponieren und erhielt vier Jahre später erstmals Kompositionsunterricht. 1970 wurde

Firssowa am Moskauer Konservatorium Studentin von Alexander Pirumow. Mit zeitgenössischer Musik kam sie durch ihren Privatlehrer Edison Denissow in Kontakt. Durch ihn und durch Philipp Herschkowitz, einem Schüler von Alban Berg und Anton Webern, verinnerlichte sie das musikästhetische Denken der Zweiten Wiener Schule, das bis in die 80er Jahre ihr Schaffen prägte. Doch auch Einflüsse französischer Komponisten wie Olivier Messiaen und Pierre Boulez finden sich in Firssowas musikalischer Sprache wieder.

1972 heiratete Jelena Firssowa den Komponisten Dmitri Smirnow. Mit ihm und mit Denissow gründete sie die Vereinigung zeitgenössischer Komponisten ASM, die mit einem eigenen Ensemble russische Werke im Ausland aufführte. 1979 wurden erstmals Werke von Firssowa in Köln, Venedig und Paris mit großem Erfolg aufgeführt. Im selben Jahr erlebte die junge Komponistin in der russischen Heimat jedoch einen herben Rückschlag: Der Komponistenverband greift ihre Werke als „nicht sowjetwürdig“ an.

1990 beteiligte sich Firssowa an der Neugründung der russischen Gesellschaft für Neue Musik. Doch die Angst vor einem politischen Putsch und die Sorge, die beiden Kinder nicht mehr ernähren zu können, führten 1991 zu dem Entschluss des Ehepaares, nach England zu emigrieren. Von 1997-2001 unterrichtete Firssowa in Manchester. Bis heute hat Firssowa weit über hundert Kompositionen geschrieben. In ihren Vokalwerken verwendet sie oft Texte des russischen Dichters Ossip Mandelstam, der 1937 vom russischen Regime verhaftet wurde und ein Jahr später auf dem Weg in ein Arbeitslager starb. Aber auch ihre Instrumentalkompositionen sind fast immer mit Mandelstams Poesie verbunden, mit seiner Beziehung zu Kunst und zum Tod.

Jelena Firssowa antwortet:

1.

What were the most important reasons why you left your homeland?

It was many different reasons. The first one is connected with the family history - the parents of my father tried to emigrate to Germany just after the revolution of 1917 but died on the train from typhus on the way to Caucasus (Novorossijsk) from where they were going to go to Turkey first and then to Germany (my grandmother was half german).

To move to the west - it was my dream from my very early age, because my parents (especially my father) explained me very early when I was still a child that Russia is not very good country to be born and to live in and I was convinced in this more and more during my own life experience. April 1991 was a time when we (me, my husband and my children) first time had the opportunity to emigrate. Also, political situation was very dangerous that moment and music life very poor in Moscow. My father said us; do it before it will be too late (as it was too late for his parents).

We went to England because that time we had very important commissions there (among them my "Augury" for "Proms" festival and big cantata "Songs of Liberty" by my husband, Dmitri Smirnov for the concert in Leeds) and many coming performances of our music. We both were invited for the performances of our music during Southbank festival in London and it was first time we were allowed to take children with us. We had a friend, Gerard McBurney who organised a kind of research grant for us in Cambridge for 3 months from January 1992 and promised to help with accommodation before that. So we decided to try (that time you could easily come back to Russia) and this try was very successful - we live happily in England 18 years already.

2.

I began to write more music per year. In the beginning - because it was many commissions, than, when it was already not so many commissions, just because it became a normal for me. I think also because I have more time for composing because my life became much more isolated. This is and sad and good.

3.

May be it partly was in 4 my compositions - "Seven Haiku" for soprano & Lyre op. 47, "Far Away" for Sax. Quartet op.48, "Distance" op.53 for voice, clarinet & string quartet & "Cassandra" for orchestra op. 60.

4.

Music is my personal fate.

5.

When my parents were alive I used to visit them almost every year, but I did it only for them. When they died I stopped to go to Russia (since 2004 year). When I went to Russia I always felt myself as a bird who returned to its cage with an opened door, but this door can be shut down at any moment. And although I understood that this shut down is almost unrealistic I never could rid of from this feeling. Russia changed a lot since I emigrated, to the good and to the bad and I don't feel at home there anymore.

6.

Music can speak about everything but also Music is always pure music too.

7.

All means of music are capable of this.

8.

No, I don't feel like ambassador of any kind for any country. Sometimes I think I am a composer from Europe, but usually I don't think about that at all.

9.

With Alexander Vostin, Vladimir Tarnopolski, Alexander Knaifel, Victor Ekimovski & Leonid Bobyliv. But it is not very often communication.

10.

I think they have been very happy for us and regarded it as a very right action we did.

11.

"Distance" op. 53 and it is mostly longing for many friends we were surrounded in Russia. But this circle of friends does not exist anymore - most of our friends left Russia too and live in different countries. This music is about this.

12.

I can't say. Life. Reading of Mandelstam as it was always before.

Zu den Werken:

„Kassandra“ für Orchester op. 60 (1994)

Mitten in den Vorüberlegungen zu einem neuen Orchesterwerk erreichte Jelena Firssowa im Herbst 1992 ein Kompositionsauftrag des BBC Welsh Symphony Orchestra. Dieser Auftrag erwies sich damals als ungemein starker Antrieb für Firssowas Arbeit im Ganzen. Die Komponistin konnte die Komposition Ende 1992, also wenige Monate nach Auftragseingang, bereits vollständig skizziert vorlegen. „Ich nannte sie ‚Kassandra‘“, erklärt Firssowa, „wobei ich dabei nicht nur an die Prophetin aus Troja dachte, sondern auch an die Situation im heutigen Russland, wo die düsteren Zukunftsaussichten des Landes zur Sorge um das Schicksal der Welt Anlass geben.“

Kassandra ist die Tochter des trojanischen Königs Priamos und der Hekabe. Als der Gott Apollon sich in sie verliebte, schenkte er ihr die Gabe der Vorhersehung. Sie aber wich dem Gott aus und wurde von ihm verflucht. Vergeblich warnte Kassandra die Trojaner vor dem Trojanischen Pferd, konnte den Untergang der Stadt aber nicht abwenden.

In Firssowas im übertragenen Sinne auch der russischen Heimat gewidmetem Orchesterwerk wird die antike Figur der Kassandra von einem Solocello dargestellt, während die Unentrinnbarkeit des Schicksals in der großen Trommel zum Ausdruck kommt.

„Far away“ für Saxophonquartett op. 48 (1991)

Eine melancholische Kantilene des Sopran-Saxophons eröffnet die einsätzliche Komposition, um sich dann in außerordentlich interessanten Farbmischungen dem Ensemblesatz unterzuordnen, Schillernde, episodenhafte Passagen bei instabilen Taktstrukturen stehen kanonisch einsetzenden Akkordschichtungen gegenüber, wobei dem Alt-Saxophon kurz vor Schluss als Pendant zum Eingangssolo nochmals eine lange solistische Aufgabe zukommt. Der Titel „Far away“ ist ebenso programmatisch wie symbolisch gemeint. Das „Sich-Hinweg-Begeben“ oder „Entfernt-Sein“ steht wie ein poetisches Motto über dem bewegt-ausdrucksstarken Verlauf des knappen Satzes, der die klangliche Vielfalt der Saxophonfamilie bis ins letzte ausleuchtet. Jelena Firssowa: „Ich schrieb das Werk ‚Far away‘ im Frühling 1991, kurz nach meiner Ankunft aus Moskau, als ich mich sehr fern der Heimat fühlte, fern von den Freunden und Nächsten.“

Sofia Gubaidulina

Nach scharfen und radikalen Umbrüchen sucht man in Sofia Gubaidulinas künstlerischem Schaffen vergebens: „Meine Entwicklung ist kontinuierlich verlaufen“, sagt die Komponistin. „Ich habe das Gefühl, als würde ich ständig meine Seele durchwandern: Einerseits ist immer dasselbe, andererseits sind es gleichsam immer wieder neue Blätter, wie in der Natur...“

In der Natur lernte Sofia Gubaidulina es bereits als Kind, die meditative Stille zu lieben. 1931 in Tschistopol geboren, begleitete sie oft ihren Vater, einen tatarischen Vermessungsingenieur, auf seinen Exkursionen. Ihre Mutter ist Russin und arbeitete als Volksschullehrerin. Religiöse Einflüsse erfuhr Gubaidulina durch ihren Großvater, einen Mufti in Kasan. Von 1936–1949 besuchte Gubaidulina die Musikfachschule in Kasan, wo erste Vokalwerke entstanden. Danach erfolgte eine pianistische Ausbildung und von 1954–1959 das Kompositionsstudium am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Pejko, einem Assistenten von Schostakowitsch.

Gubaidulinas Musik erwächst aus einer tiefen Meditation; Komponieren wird zu einer Art sakraler Akt. Die Musik weist über sich selbst hinaus. Darüber hinaus verwendet sie oft Zitate und verarbeitet Kreuz- und Zahlensymbole.

1975 gründete Gubaidulina mit Viktor Suslin und Wjatscheslaw Artjomow die Improvisationsgruppe „Astreja“. In dieser Zeit wurde über ihre Kompositionen ein staatlich

sanktioniertes Aufführungsverbot verhängt. Im Westen wurde sie jedoch immer bekannter, auch durch den Einsatz des Geigers Gidon Kremer. Er führte 1981 Gubaidulinas Violinkonzert „Offertium“ in Wien erstmals auf, und löste einen internationalen Durchbruch der Komponistin aus. Nach langem Kampf mit der sowjetischen Musikbürokratie, durfte Gubaidulina 1986 im Zuge der Perestroika endlich ins westliche Ausland reisen. 1989 erhielt sie ein einjähriges Stipendium der Niedersächsischen Landesregierung und lebte einen Sommer lang auf dem Barkenhoff, wo sich einst auch Rilke aufgehalten hatte. 1991 kaufte die Paul-Sacher-Stiftung ihre Manuskripte, worauf die Komponistin beschloss, sich in Deutschland niederzulassen. Seither lebt die Polar Music Prize-Gewinnerin von 2002 in Appen bei Hamburg. Zu ihren Lebensentscheidungen sagte die Komponistin einmal: „Immer wieder ertönt im historischen Leben eines jeden Volkes in den entscheidenden Momenten das Motto ‚Wir sind ein Volk!‘ Aber auch jeder einzelne Mensch ist auf der Suche. Wenn er an seine Grenzen stößt oder Grenzen überschreitet, sucht er sich Leitmotive, Prinzipien, seine eigene, unverwechselbare Lebensmelodie – kurz, er sucht nach allem, was ihm hilft, sich selbst als Mensch zu erhalten. In solchen ‚Momenten der Wahrheit‘ entsteht ein leiser, innerer Klang: ‚ich bin ein Mensch‘.“

Zu den Fragen:

Sofia Gubaidulina bat darum, auf die Fragen dieses Heftes nicht antworten zu müssen, da sie gegenwärtig leider keine Zeit hat, weil sie an ihrem neuen Bajankonzert dringend zu komponieren hat. Sie betonte in diesem Zusammenhang, dass sie sich nicht als Emigrantin fühlt. Es sei ihr wichtig gewesen, den russischen Pass weiterhin behalten zu dürfen, da sie sich in ihrem Denken, Handeln und Fühlen weiterhin Russland zugehörig empfindet. Allerdings sei sie Deutschland unendlich dankbar, dass sie hier leben dürfe, noch dazu in einer Lebensumgebung, die für sie ideal, ja geradezu paradiesisch sei und ausgesprochen befruchtend für ihr Schaffen.

Gija Kantscheli

Gija Kantscheli ist der bekannteste und erfolgreichste georgische Komponist der Gegenwart. Im Mittelpunkt seines Schaffens stehen Orchesterwerke, die zwischen 1967 und 1986 entstanden sind und die ihm in jener Zeit den Ruf eines Avantgardisten unter kommunistischem Regime einbrachten. „Es scheint mir, als schreibe ich an einem einzigen Werk, das ich in der Jugend begann und das erst mit meinem Tod enden wird“, sagt Kantscheli über seine für ihn mühsame Arbeit als Komponist.

Kantschelis Musik entwickelt sich aus der Stille heraus und ist oft von einem tragisch-schweremütigen Duktus bestimmt. Durch die Verknüpfung des polyphonen Melos der traditionellen Gesänge Georgiens mit modernen Komponenten der westlichen zeitgenössischen Musik schafft Kantscheli einzigartige Klangwelten, die bis ins Mark erschüttern. Weit weg von den Strömungen der Seriellen Musik spiegeln seine Kompositionen die von Trauer und Abschied dominierten Lebenserfahrungen wider. Seinen künstlerischen Werdegang führt Kantscheli selbst auf eine Art genetischen Codes zurück, „der einem mit der Geburt gegeben wird“. Es sei eine Frage der Individualität und vieler verschiedener Bedingungen, die bis in die Kindheit zurückreichen, so Kantscheli weiter

1935 kam Gija Kantscheli in Tiflis, der Hauptstadt Georgiens, zur Welt. Der Vater ging als Arzt in den Krieg, die Mutter blieb mit den Kindern zurück. 1953, mit dem Tod Stalins und ersten eigenen Kompositionsversuchen, regt sich in Kantschelis Brust erste Kritik am System der Sowjetunion. Das Problem des Nichtverstehens und die Gewissheit, dass die politische Situation in Georgien ausweglos sei, wurden Teil von Kantschelis Gedankenwelt. Weiterhin abgeschottet

von den Einflüssen der westlichen zeitgenössischen Musikszene, spielte Kantscheli zuhause den Radio-Jazz von Duke Ellington und Glenn Miller am Klavier nach. 1959 begann sein Kompositionsstudium am Staatlichen Konservatorium Tiflis, das er 1963 abschloss, ohne je von der westlichen Avantgarde, etwa von Paul Hindemith, gehört zu haben. Er verdiente seinen Lebensunterhalt mit Film- und Theatermusiken, die weniger der strengen Zensur durch die Ästhetik-Kommissare ausgesetzt waren. 1971 wurde Kantscheli musikalischer Leiter des Rustaweli-Theaters in Tiflis. Seine Zusammenarbeit mit dem Regisseur Robert Sturua, der u.a. Werke von Shakespeare und Brecht inszenierte, machten Kantschelis Theatermusik auch im Ausland bekannt. Von 1984–1988 bekleidete Kantscheli das Amt des ersten Sekretärs des Georgischen Komponistenverbandes.

1991 dann erhielt Gija Kantscheli ein DAAD-Stipendium, das ihm ermöglichte, nach Berlin zu gehen und seine kompositorischen Ideen frei zu entwickeln. 1995 wurde er „Composer in Residence“ bei der Königlich Flämischen Philharmonie in Antwerpen. Obwohl Kantscheli nie plante, dauerhaft in den Westen überzusiedeln, lebt er seither mit seiner Frau und zwei Kindern in Belgien. Sein Bekanntheitsgrad ist durch Auftragskompositionen renommierter Institutionen wie den Berliner Festspielen oder den Internationalen Musikfestwochen Luzern stetig gewachsen. Dennoch sieht er sich nicht als Exil-Musiker, denn „ich war immer Meinung, dass das Problem der Individualität in der Kunst viel wichtiger und tiefgründiger ist, als die spezifischen Charakteristiken die einhergehen mit der bestimmten nationalen Kultur.“

Gija Kantscheli antwortet:

1.

I left Soviet Union in 1991 for one year on receiving DAAD stipend.

Due to later negative processes in my homeland I decided to prolong my stay first in Berlin and later in Antwerp where in 1995 as I was nominated a composer-in-residence of Royal Flanders Symphony orchestra

2.

In general positive, but as I never changed my citizenship , I still feel like I am in some retreat I used to go for long periods of time and work away in piece when living in Georgia..

So, even if I am physically far away from my homeland, mentally I am still where I spent 56 years of my life.

3.

I don't think there are any direct references in my music

5.

First of all I don't think that the homeland may be former.

I visit Georgia very often and as a result maintained all the contacts I had before.

6.

I think in general it is, but it is not my case.

7.

Every author has own means and there are as much means as authors itself.

8.

Sometimes, when the performance is extremely successful

9.

As I had already noted above I keep all the contacts. Unfortunately a big number of my colleagues are gone from life, but if we consider former USSR as my homeland I still have close contacts with Arvo Part and Valentine Silvestrov.

10.

Positively. I was supposed to leave just for one year.

11.

STYX

12.

A big range of contacts with numerous superb orchestras and musicians.

Zu den Werken:

„Styx“ für Viola (Violine), Chor und Orchester (1999)

Styx ist der Name eines unterirdischen Flusses in der griechischen Mythologie, den Charon, der Fährmann der Unterwelt, mit seinem Boot befährt, um die Seelen der Toten in Hades' Reich der Finsternis zu bringen.

Gija Kantscheli schrieb im Jahre 1999 ein Konzert für Viola, Chor und Orchester unter dem düsteren Titel „Styx“. Anlass dafür war das Bedürfnis des Komponisten, mit nahestehenden Menschen in Verbindung zu bleiben, die nicht mehr unter den Lebenden weilen. Der heilige Fluss aus der griechischen Mythologie ist für Kantscheli ein Symbol für die letzte Verbindung zwischen Lebenden und Toten. Durch die Befahrung des fließenden Flusses reißt der Kontakt zu den Toten nicht ab, sondern die seelische Verbundenheit wird noch enger.

Kantscheli lässt den Chor in „Styx“ Namen von georgischen Kirchen und Volksliedern, von geistlichen Gesängen und Namen verstorbener Freunde singen. Dabei entstehen verschiedene Sinngruppen, die sich auch auf phonetischer Ebene ähneln und miteinander verbunden sind. Jede so gebildete Wortgruppe verkörpert ewige Werte. Als Quintessenz zitiert Kantscheli im Finale eine Zeile aus Shakespeares Wintermärchen.

Kantscheli hat „Styx“ für den Bratschisten Yuri Bashmet geschrieben, der das Werk bei der Uraufführung spielte. „Ich habe mir Bashmet deswegen gewünscht, weil die Stimme seiner Bratsche in der Lage ist, die von den Wassern des Styx getrennten Welten der Toten und der Lebenden miteinander zu vereinen. Ist die Bratsche doch gerade durch den Reichtum ihrer Klangfarben und ihre tiefe Ausdrucksfähigkeit prädestiniert, den Seelen Versöhnung, Frieden und Harmonie zu bringen.“ Mittlerweile hat Kantscheli „Styx“ auch für Violine transkribiert. Auch hier bleibt jedoch der dunkle, fast verzweifelte Gestus der Komposition erhalten.

Milko Kelemen

Als er acht Jahre alt war, hörte Milko Kelemen erstmals das Wort „installieren“. Er verbrachte seine Ferien auf einem Schloss, dessen Verwalter sein Großvater war. Der sagte zu ihm und

seinem Bruder: „Es gibt hier mehr als hundert großräumige Zimmer und Säle. Ich stelle euch das größte Zimmer im Obergeschoss zur Verfügung, da könnt ihr euch installieren!“ Sodann schuf Kelemen seine erste Klanginstallation: Er breitete auf einem Teppich Steine aus einer geologischen Sammlung aus und erzeugte dazu Klänge mit einem alten Flügel. Natürlich erzählt er diese Geschichte mit einem Augenzwinkern, denn der kroatische Komponist hat die experimentelle Phase mittlerweile lange hinter sich gelassen.

1924 wurde Milko Kelemen im kroatischen Podravska Slatina geboren. 1945 studierte er an der Musikhochschule Zagreb Komposition und Dirigieren. Dort war er bis 1965 auch als Lehrer tätig. Nach seinem Abschluss erhielt er 1953 ein Stipendium und ging für ein Jahr an das Pariser Conservatoire, wo er bei Olivier Messiaen studierte. „Der Gedanke, die Neue Musik sei eine Erscheinung, die in keinem Fall etwas Gemeinsames mit der Musik vergangener Zeiten haben dürfte, erschien mir mehr als zweifelhaft. Natürlich habe ich, wie auch andere Komponisten dieser Zeit, versucht, die Vergangenheit total zu negieren; ein Teil der Problematik aber blieb immer ungelöst.“

Milko Kelemen wurde bereits zu Studienzeiten bewusst, dass bei jeder Art von Musik das „gewisse Etwas“ nicht analytisch zu fassen ist. So ist es seit jeher sein besonderes Anliegen, sich mit dem Unbewussten in der Musik auseinanderzusetzen. Das uralte Prinzip der Menschen, durch die Musik zu kommunizieren und sich selbst in der Musik zu erkennen, die Neue Musik vor einem Dasein im berüchtigten Elfenbeinturm bewahren, das bezeichnet er als seine Hauptanliegen.

Eine dauerhafte Anbindung an die Neue Musikszene in Deutschland entstand im Anschluss an Kelemens Pariser Studienzeit: 1955 nahm er erstmals an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil, deren ständiger Mitarbeiter er in der Folgezeit war. Zwischen 1958-1960 war er Schüler von Wolfgang Fortner an der Hochschule für Musik Freiburg. Außerdem arbeitete Kelemen im Münchner Siemens-Studio für elektronische Musik. Dennoch blieb er mit der Heimat verwurzelt, was er 1961 durch die Gründung der Biennale für Neue Musik in Zagreb untermauerte. Als Präsident arrangierte er zahlreiche Zusammenkünfte zwischen der östlichen und westlichen Avantgarde. Eine kulturpolitisch äußerst wichtige Tätigkeit, da so der Eisener Vorhang im Feld der Neuen Musik gelüftet wurde. In über 30 Jahren wurden hier über 3000 Werke von über 400 Komponisten aufgeführt, unter denen auch alle wegweisenden Vertreter der amerikanischen Musikszene sind. 1969 übernahm Kelemen eine Dozentur am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf. Vier Jahre später ging er nach Stuttgart, wo er noch heute lebt, und übernahm eine Kompositionsklasse an der Hochschule für Musik.

Milko Kelemen antwortet:

„Da ich in meiner Karriere in vielen verschiedenen Ländern gelebt habe, bin ich zum echten Kosmopoliten geworden. Jede Idee von Emigrantentum ist mir fremd.“

1961 habe ich die Zagreber Musikbiennale organisiert und wurde auch deren Präsident. Es war die schwierigste Zeit des Kommunismus – jede Avantgarde war verboten. Ich musste sehr hart kämpfen. Am meistens wichtig war es für mich, die deutsche Musik in den Vordergrund zu bringen: die Arbeiten der Hamburgischen Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, der Berliner Philharmoniker, der Deutschen Oper am Rhein und vielen anderen. Die kosmopolitische Tendenz mit einem starken Akzent auf Deutschland wird auch weiterhin ein wichtiges Merkmal dieses Musikfestes bleiben.“

Krzysztof Meyer

Der 1943 geborene Krzysztof Meyer zählt neben Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki und Henryk Mikolaj Górecki zu den bedeutendsten Vertretern der polnischen Gegenwartsmusik. Heute lebt der Komponist in Nordrhein-Westfalen und ist an der Musikhochschule Köln tätig. Als prägende Eckpfeiler seiner musikalischen Ästhetik nennt Meyer die Komponisten Dmitri Schostakowitsch und Witold Lutoslawski. In diversen Publikationen setzt sich Meyer insbesondere mit Schostakowitsch auseinander, mit dem ihn zu dessen Lebzeiten auch eine persönliche Bekanntschaft und ein intensives Interesse für dessen künstlerisches Schicksal verband. Meyers Kompositionen scheuen nicht die Einbeziehung konventioneller Formen und Techniken, sie suchen aber nach neuen strukturellen Ausdrucksmitteln. Die Klarheit des musikalischen Verlaufs und der vorsichtige, bewusst eingeleitete Impulswechsel sind typisch für Meyers Anliegen. Der Hörer soll „geführt“ werden, ohne dass seine Aufnahmefähigkeit überfordert wird. Die vermeintliche Durchsichtigkeit seiner Werke birgt einen höchst differenzierten und genau festgelegten kompositorischen Gestaltungswillen in sich. Meyer spricht beispielsweise von einer Klang-Zentralisation, einer vorab genau fixierten Anordnung von Klangverläufen, die er jedoch stets mit überraschenden Effekten wie unregelmäßigen Rhythmen, Taktwechseln und Schichtungen metrisch unterschiedlichen Materials durchsetzt.

Nachdem er das Chopin-Musikgymnasium in Krakau absolviert hatte, studierte er an der dortigen Musikhochschule, wo er zwei Studiengänge mit Auszeichnung abschloss: 1965 erhielt er sein Diplom in Komposition bei Krzysztof Penderecki (nach Wiechowiczs Tod), und 1966 sein Diplom in Musiktheorie. In den Jahren 1964, 1966 und 1968 studierte er jeweils für einige Monate in Frankreich bei Nadia Boulanger. Von 1965 bis 1967 trat er als Pianist im „Ensemble für zeitgenössische Musik MW2“ auf und konzertierte in Polen sowie in den meisten Ländern des europäischen Auslands. Außerdem spielte er als Solist seine eigenen Kompositionen.

Von 1966 bis 1987 unterrichtete Krzysztof Meyer musiktheoretische Fächer an der Staatlichen Musikhochschule (heute Musikakademie) in Krakau und war von 1972 bis 1975 als Prorektor tätig, von 1975 bis 1987 übernahm er den Musiktheorie-Lehrstuhl. Seit 1987 ist er Professor an der Musikhochschule in Köln, wo er eine Meisterklasse für Komposition leitet. Meyer hielt im In- und Ausland zahlreiche Vorlesungen über Neue Musik (unter anderem in der Sowjetunion, in Ost- und Westdeutschland, Österreich und Brasilien). Von 1985 bis 1989 war er Vorsitzender des Polnischen Komponistenverbandes.

Krzysztof Meyer antwortet:

Auch Krzysztof Meyer hat die Fragen dieses Heftes zum Thema „Musik und Emigration“ nicht direkt beantwortet. Stattdessen schrieb er:

„Die Frage ‚Emigration eines Künstlers‘ ist sowohl sehr spannend als auch wichtig. Für mich trifft zu, dass ich mich nie als Emigrant fühlte. Als ich mich in Köln beworben habe, war ich noch Präsident des Polnischen Komponistenverbandes. Diese Stelle habe ich bis 1989 beibehalten, obwohl ich ab 1987 bereits an der Kölner Hochschule tätig war. Danach waren meine Kontakte zu Polen und zu meinen Kollegen genau eng wie vor meiner Übersiedlung. Jahrelang organisierte ich zum Beispiel das Festival ‚Posnauer Frühling‘, war ununterbrochen in verschiedenen Gremien, Gesellschaften. Und auch jetzt habe ich ein neues Festival (der klassischen Kammermusik) in der Kaschubei gegründet. **Von Natur und Überzeugung bin ich natürlich ein polnischer Komponist, bin aber gleichzeitig ein Europäer.** Mir ist völlig egal, ob ich in Polen oder woanders wohne. Ich kann im Westen ebenso gut leben und arbeiten wie in Polen, wenn ich nur Freunde und Interpreten meiner Musik finde. Wenn ich aber in Deutschland lebe, fühle ich mich bereichert, weil das deutsche Musikleben unglaublich umfangreich ist und mir verschiedenste Impuls gibt.“

Die Frage, wo ich wirklich zu Hause bin, ist einfach zu beantworten. Zu Hause nämlich bin ich dort, wo ich meine Familie lebt, also meine Frau Danuta, meine Tochter Maria (in Koblenz), wo ich arbeite (und ich arbeite noch an der Hochschule), wo die meisten meiner Freunde leben (und das ist in Deutschland) und ganz banal: wo ich gesichert bin usw. usw. Emigrant war ich aber nie."

Slawa Ulanowski

Trotz des durchschlagenden Erfolgs eines Musicals im Jahre 1987 fühlte sich der jüdische Komponist Slawa Ulanowski in Russland nicht sicher, weswegen er 1993 mit seiner Familie nach Deutschland emigrierte, wo er seither lebt.

Ulanowski wurde am 1951 in Moskau geboren. Dort erfolgte auch seine musikalische Ausbildung. Am Tschaikowski-Konservatorium studierte er von 1969-1973 Klarinette. Danach verdiente Ulanowski seinen Lebensunterhalt als Orchestermusiker, u.a. bei den Moskauer Philharmonikern. Außerdem arrangierte er Stücke für Sinfonie- und Blasorchester sowie für Big Bands und Ensembles verschiedener Stilrichtungen von Klassik bis zum Modern Jazz. 1978 studierte er Komposition bei Tichon Chrennikov am Moskauer Konservatorium. Besonders starken Einfluss hatte die Musik Schostakowitschs auf ihn. Nach seinem Kompositionsstudium war er von 1983-1986 als Hauptredakteur der Repertoireabteilung im Musikinformationszentrum des Komponistenverbandes der UdSSR tätig. 1985 dann wurde Ulanowski Mitglied des russischen Komponistenverbandes. 1993 entschloss sich Ulanowski, der sich mittlerweile als Komponist von sinfonischen Werken, Kammermusiken und Musiktheaterstücken einen Namen gemacht hatte, nach Deutschland auszuwandern. Seine zweite Heimat fand er in Gelsenkirchen. Im Jahre 2001 erhielt er einen deutschen Pass und vereinfachte bei dieser Gelegenheit die Schreibweise seines Namens, die bis dato „Viatcheslav Oulanovski" lautete.

Neben seiner Arbeit als Komponist und Arrangeur ist Ulanowski auch als Lehrer tätig, u.a. an der Musikschule der Stadt Essen. Auch in seinem kompositorischen Schaffen legt er besonderen Wert auf die Nachwuchsarbeit. Im Jahr 2000 wurde sein Kinderballett „Schneewittchen und der russische Prinz" mit großem Erfolg beim 2. Europäischen Märchenfestival in Tampere uraufgeführt. Ulanowskis bekanntestes sinfonisches Werk ist die Bearbeitung von Beethovens „Die Wut über den verlorenen Groschen" für Schlagzeug Solo und Orchester, eine pfiffig instrumentierte Bearbeitung des Klassiker, die Publikum und Orchestermusikern fernab von jeder Klamotte viel Spaß bereitet.

Neben diesen unterhaltenden Werken komponierte Ulanowski auch Werke, die an die Leidensgeschichte der Juden erinnern. „Erinnerungen" für Violoncello solo beispielsweise ist den Opfern des Holocaust gewidmet. Im Begleitprogramm zur Ausstellung „Juden in Deutschland heute – Photographien von Edward Serotta" wurde Ulanowskis Streichquartett in c-moll in Gelsenkirchen 2001 aufgeführt: „Unsicher, von Moll nach Dur irrend, endet die Coda – und gemahnt so an die Zerbrechlichkeit und Schwankungen des Daseins".

Slawa Ulanowski antwortet:

1.

Diese Frage ist gar nicht schwer zu beantworten. Stellen Sie sich vor, dass unter Ihrem Fenster mehrere Panzer hin und her fahren und dann zu schießen anfangen und Leute überfahren. Das war so genau zu dieser Zeit, als ich mit meiner Familie (meine Tochter war damals 9 Jahre alt) Moskau verließ.

2.

Ich muss ehrlich zugeben, dass ich viel weniger komponiere als in Russland. Dafür gibt es mehrere Gründe. Zuerst brauche ich viel Zeit um zu unterrichten (ich muss doch meine Familie ernähren). Zweitens: mehrere meiner Kompositionen in Russland waren von den Interpreten, Dirigenten und Regisseuren inspiriert. Meine Musik auf dem Weg zu den Zuhörern braucht die Vermittler, und diese Vermittler sind Musiktheater und Orchester. Ich bin nach Deutschland im Alter von 41 Jahren gekommen und hatte alle meine Kontakte und Beziehungen neu zu knüpfen. Dabei bin ich oft auf Missverständnisse gestoßen: „Warum sind Sie emigriert, wenn Sie als Komponist in Russland erfolgreich und anerkannt waren?“, wurde ich oft gefragt. Noch lustigere Situation ist mir oft passiert, als ich meine Partituren oder neue Ideen den Intendanten oder den Dirigenten vorstellen möchte. Ich habe sehr oft von den Sekretärinnen die übliche Phrase gehört: „Schreiben Sie uns einen Brief.“ Es ist leicht zu sagen, aber für mich Deutsch keine Muttersprache und diese Aufgabe ist überhaupt nicht leicht. In der ersten Zeit meines Lebens in Deutschland habe ich mehrere Briefe, auch mit Noten, abgeschickt und dann verstanden, dass die Briefe keiner liest und die Partituren dabei verschwinden. Heute bevorzuge ich es, die Leute zu kontaktieren, die meine Musik kennen oder Interesse dafür zeigen.

Zurück zur Frage. Trotz einigen negativen Entwicklungen, habe ich in Deutschland ein paar gute Werke geschaffen, z.B. Ballett „Schneewittchen und der russische Prinz“, das bei dem II Internationalen Märchenfestival in Tampere (Finnland) uraufgeführt wurde.

3.

Ich denke, dass keine direkte Bezüge gibt es, obwohl es scheint mir, dass Emigration meine Musiksprache ein bisschen verändert hat.

4.

Nein.

5.

Seit 1993, als ich nach Deutschland kam, war ich drei Mal in Moskau und beim letzten Besuch habe ich zum Bedauern festgestellt, dass die Stadt ganz anders geworden ist. Ich möchte nicht sagen schlechter oder besser, sondern anders. Es ist nicht die Stadt meiner Jugend. Um mir das zu erklären, vergleiche ich Moskau mit den anderen Städten der Welt, die ich gesehen habe: New York, Los Angeles, Rom, Mailand, Venedig, Peking, Shanghai, Bangkok usw. Alle diese Städte sind eigenartig und wunderschön, aber nicht die Städte meiner Jugend. Genau so ist für mich Moskau geworden.

Was ich aufrechterhalten konnte? Musikalische Intonationen des russischsprachigen Raums, besser sagen ehemaliger Sowjetunion, inklusive alle Republiken, z.B. armenische und georgische Musik, die ich immer gemocht. Und, natürlich – russische Literatur.

6.

Wenn ich die Frage richtig verstehe, können wir über Kompositionen wie die „Siebte Sinfonie“ von Dmitri Schostakowitsch oder das „Konzert für Orchester“ von Béla Bartók sprechen. Beide Werke haben etwas zu tun mit dem Widerstand dem Nationalsozialismus.

Was mich betrifft, so habe ich mit den „Erinnerungen“ für Cello-Solo, das den Holocaust-Opfern gewidmet ist, auch so ein Werk geschrieben, wenn man Holocaust als ein politisches, gesellschaftliches und persönliches Problem bezeichnen kann. Nur ich habe diese Probleme nicht übersetzt, sondern beim Besuch der Holocaust-Gedenkstätte Yad

Vashem in Jerusalem bin ich sehr stark von der Atmosphäre des Museums beeindruckt und inspiriert worden.

7.

Meiner Meinung nach passen alle Mittel, nur die Musik muss danach sehr natürlich klingen. Ich meine, wenn die große Trommel trommelt und die Becken schlagen, bedeutet es automatisch nicht, dass es um die große Schlacht handelt. So kann die Musik sehr schnell lächerlich werden.

8.

Eher nicht.

9.

Es sind nicht viele. Mikhail Bronner, Alexander Tschajkowskij.

10.

Darüber haben wir nie unterhalten.

11.

So direkter Ausdruck gibt es in meinen Werken, denke ich, nicht.

12.

Ich war und bleibe großer Fan von Dmitri Schostakowitsch und, vielleicht, letzte Zeit hat das moderne Ballett meine Musik mehr meditativ gemacht.

Zu den Werken:

„Erinnerung“ für Violoncello solo (1990)

Den Auslöser für das Werk „Erinnerung“ gab ein prägendes Erlebnis in Slawa Ulanowskis Leben: „Das Jahr 1990. Jerusalem. Die Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem. Im Hauptsaal herrscht tiefe Dunkelheit, nur eine einzige Kerze spiegelt in den Wänden Millionen kleine Lichter wider, ein Symbol für die zerstörten Menschenleben. Leise erklingt Kammermusik unglaublicher Schönheit, eine männliche und eine weibliche Stimme nennen die Namen der Holocaust-Opfer, für deren vollständige Nennung mehrere Jahre benötigt werden.

Dies habe ich allerdings erst später erfahren, damals stand ich inmitten dieses Saals tief erschüttert. Dieses Bild hat sich für lange Zeit in mein Gedächtnis gebrannt. Als die israelische Cellospielerin Carmen Schiff mich eines Tages um die Komposition eines den Holocaust-Opfern gewidmeten Stückes bat, hatte ich dieses Bild wieder vor Augen, das meine Seele mit neuer Kraft berührte und als Impuls für die Komposition dieses Stückes diente, dessen Leitmotiv der Herzschlag der zerstörten Leben ist.“

Lin Yang

„Weit weg zu gehen, ganz allein in eine Finsternis, von der nicht nur du ausgeschlossen wärest, sondern andere Schatten ebenfalls. Nur ich allein werde in dieser Finsternis versinken. Jene Welt wird allein mir gehören.“ – Diese poetische Zeilen von Lu Xun, dem Begründer der modernen chinesischen Literatur, stellt die Komponistin Lin Yang ihrem Werk „Der Schatten nimmt

Abschied" für Flöte, Violine, Violoncello, Vibraphon und Klavier voran. 2004 entstanden, beschäftigt sich diese Komposition mit der Wirkung minimalster Tonhöhenveränderungen, sensibel-lyrischer Harmonik und akzentreichen rhythmischen Abschnitten. Lin Yang setzt sich mit Hilfe dieser musikalischen mit der Idee des Verschwindens oder Weggehens auseinander. Das Werk entsteht bereits 2004, drei Jahre bevor Lin Yang tatsächlich ihre Heimat verlässt, um in Deutschland weiterzustudieren und Fuß zu fassen.

Lin Yang wurde 1982 in Peking geboren. Nach intensiver musikalischer Förderung auf der Pekinger Musikmittelschule, studierte Yang von 2001-2006 Komposition und Neue Musik Analyse am Konservatorium in ihrer Heimatstadt. Dort war es mittlerweile möglich, sich ausgiebig mit den internationalen Größen der Zeitgenössischen Musik zu beschäftigen, was Lin Yang stark motiviert hat. Stilistisch ist Lin Yang stark von Helmut Lachenmanns „musique concrète instrumentale“ inspiriert wird und befindet sich stets auf der Suche nach dem Ursprung und der Wandelbarkeit des Klangs. Dabei beschäftigte sie sich mit dem „Geräusch hinter dem Ton, dem Geräusch, bevor der Ton entsteht, dem Übergang zwischen den beiden, dem Zusammenhang zwischen Artikulation und Klangfarbe, einer Bewegung zum Ton hin und wieder von ihm weg“, erläutert die Komponistin.

2007 übersiedelte Lin Yang nach Deutschland und wurde an der Musikhochschule Freiburg Studentin von Cornelius Schwehr. Mittlerweile haben u.a. das Dresdner „Ensemble Courage“ und das Kammerensemble Neue Musik Berlin ihre Kompositionen aufgeführt. Gerade erhielt Lin Yang außerdem den Förderpreis der Ernst Siemens Musikstiftung.

Lin Yang antwortet:

1.

In sehr jungem Alter hatte ich bereits die Chance, europäische Musik und Kultur kennen zu lernen. Seither war meine Neugier geweckt und ein innerer Drang bewegte mich dazu, das reale Leben als Musikerin in Europa persönlich erleben zu wollen. Das war für mich ein großer Traum. Und ich glaube, wenn man nicht eine andere Kultur lebendig erlebt, kann man nicht seine eigene besser verstehen.

Des Weiteren käme es mir einer Einkerkung gleich, in derselben Umgebung zu bleiben. Daher wollte ich auf und davon springen.

2.

In jedem meiner Stücke kann man eine Spur meines Lebensweges und Weiterentwicklung erkennen, von meiner Denkweise bis zu meiner Ausdrucksweise.

Aber ich lebe seit zwei Jahren, nur kurze Zeit in Deutschland. Ich fühle mich nicht als Emigrantin sondern identifiziere mich mehr als eine Wandernde, einen Gast. Als Wandernde mit großem Interesse an anderen Kulturen sehe ich Deutschland als eine erste Station auf einem langen Weg an, den ich weitergehen werde.

3.

Aus der Sicht einer Emigrantin kann ich diese Frage sehr schwer beantworten. Als eine Wandernde im Ausland jedoch, sind direkte Bezüge offensichtlich. In jedem neuen Stück habe ich neu kennen gelernte Klänge und Techniken mit eingebaut. Genau wie in einem neuen Land zu leben neue Vitalität in meinem Leben einfüllt. Daher sind Bezüge in meinen Stücken sichtbar und sehr real.

4.

Selbstverständlich. Musik und Emotionen bilden für mich eine untrennbare Einheit. Musik ist ein ständiger Begleiter meines Lebens. Jedes Leben besteht aus Höhen und Tiefen und Musik ist eine besondere Ausdrucksform, die Erlebtes leichter zu verarbeiten schafft.

5.

Emotional halte ich die Verbindung zu meinen Eltern und Bekannten stets aufrecht. Äußerlich bleibe ich immer mit der guten chinesischen Küche verbunden.

6.

Ich glaube, dass die Musik als Ausdrucksform auch Botschaften übermitteln kann, die die oben genannten Probleme übersetzen kann. Außerdem gibt es in der Musik noch weitere Essenzen, die ihr inhärent sind und unabhängig von politischen, gesellschaftlichen oder persönlichen Botschaften sind und sich nicht mit diesen beschäftigen. Also Musik hat seine eigene reine Bedeutung und kann selbstständig sein. Sie besitzt eine gewisse Eigendynamik.

7.

Es gibt sehr viele verschiedene Mittel, die sich konkret dazu eignen. In der Musikgeschichte gibt es viele Beispiele dafür. Ein sehr gutes hierfür wären die Stücke von Hans Eisler oder „A Survivor from Warsaw“ von Arnold Schönberg.

8.

Natürlich nicht nur. Darüber hinaus sehe ich mich viel mehr als ein unabhängiges, kreatives Individuum, die grenzüberschreitend zwischen den Kulturen wandert.

9.

Jia Guoping, mein Professor und geistiger Mentor an der zentralen Musikhochschule Peking.

10.

Jia Guoping ist einer der wichtigsten Unterstützer meiner Entscheidung gewesen, nach Deutschland zu gehen. Er selber war früher Student von Helmut Lachenmann an der Musikhochschule Stuttgart. Auch aus seiner Sicht schien es der bessere Weg zu sein, um neue Musik kennen zu lernen. In China gibt es hierzu ein altes Sprichwort: „Tausend Meilen gehen, zehntausend Bücher lesen“. Reisen ist ein Prozess des Lernens.

11.

Auf Grund der heutigen Kommunikations- und Verkehrswege, habe ich kaum das Gefühl von Abstand und Heimweh. Daher habe ich bislang in keinem Stück die Sehnsucht nach meiner Heimat ausgedrückt.

Eine Verbindung zu meiner Heimat drücke ich auf eine andere Art aus. In dem Stück, das ich gerade komponiere, möchte ich beispielsweise den Geist der chinesischen Kalligraphiekunst vermitteln. Damit möchte ich auch meinem Vater Respekt erweisen, der selbst Kalligraph ist und dessen Werke ich persönlich sehr mag.

Davon abgeleitet kann man von einer Art Sehnsucht nach der Kultur meiner Heimat sprechen.

12.

Zunächst einmal die professionelle und fleißige Arbeitseinstellung der deutschen Akademiker. Besonders hat mich die Ausstrahlung und der Charakter einiger Menschen geprägt, die mein Leben sehr bereichert haben und mich sowohl moralisch-geistig als auch materiell sehr unterstützen.

Benjamin Yusupov

„Ich glaube fest daran, dass Musik die Herzen der Menschen berühren sollte. Benjamin Yusupovs Musik hat diese Wirkung auf mich. Deshalb freue ich mich darauf, sein Cellokonzert so oft wie möglich zu spielen.“ – So euphorisch äußerte sich der lettische Cellist Mischa Maisky über den in Israel lebenden Komponisten Benjamin Yusupov, der sein Cellokonzert eigens für ihn komponiert hatte. Die Uraufführung fand 2008 unter Yusupovs Leitung in Luzern statt und war ein durchschlagender Erfolg! Doch nicht nur in Europa, sondern rund um den Erdball schätzt man die Werke des umtriebigen Komponisten, Dirigenten und Pianisten, dessen vielfältige musikalischen Tätigkeiten von einer fundamentalen Absicht, nämlich „den Zuhörern starke und unvergessliche Emotionen zu vermitteln“, getragen werden.

Yusupov möchte nicht nur Musik schreiben, sondern eine ureigene Sprache hierfür finden. Dabei paart er kompromisslos sämtliche Stile – von Klassik bis Rock – und verbindet darüber hinaus auch sämtliche Kulturen miteinander. Osteuropäische und afrikanische, zentralasiatische und südamerikanische Elemente finden sich in Yusupovs Stücken. So entstehen einerseits eindrucksvolle musikalisch-folkloristische Bilder einer bestimmten Kultur, die der Komponist andererseits durch Verwendung postmoderner westlicher Kompositionstechniken vergegenwärtigt und in einen globalen Zusammenhang stellt. Dieses Anliegen spiegelt sich auch in seinen Instrumentationen wider, da er exotische Instrumente in den sinfonischen Orchesterklang integriert. Sein Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Entwicklung eines neuen „israelischen“ Musikstils, der sich auf die unterschiedlichen Musikstilen beruft, die in Israel existieren.

Benjamin Yusupov wird am 22. November 1962 in Duschanbe, der Hauptstadt des russischen Koloniestaaates Tadschikistan, geboren. Zwischen 1981 und 1990 studiert er Klavier, Komposition, Musiktheorie und Dirigieren am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. Bereits 1989, im Alter von 27 Jahren, wird Yusupov Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters von Duschanbe. In der Position des musikalischen Leiters nutzt der junge Musiker die Gelegenheit, Kompositionen verschiedenster Genres, insbesondere zeitgenössische Stücke von Komponisten der ehemaligen Sowjetunion, in das Repertoire aufzunehmen. Seine eigenen Kompositionen werden zahlreich bei Musikfestivals der Sowjetunion aufgeführt, u.a. in Moskau und Duschanbe, sowie später bei der Biennale Zagreb.

1990 emigriert Yusupov nach Israel, wo er drei Jahre später den „Clone Prize of the Israeli Composers' League“ erhält. Seit seiner Übersiedlung findet auch eine intensive Zusammenarbeit mit den Israelischen Orchestern, wie dem Jerusalem Symphony Orchestra, statt. Im selben Jahr erhält auch Yusupovs Komposition „Gabriel“ den ersten Preis im Wettbewerb im Rahmen der Eröffnung des Hauses Gabriel im Jordantal. Seither nimmt der jüdische Komponist als musikalischer Botschafter Israels eine besondere Bedeutung im kulturellen Weltgeschehen ein. Der russische Geiger Maxim Wengerow sagte über ihn: „Benjamin Yurupov ist ein bemerkenswerter und brillanter Komponist. (...) Ich glaube, dass sein Violakonzert das Beste ist, was je für dieses Instrument geschrieben wurde. (...) Ich hoffe, dass es bald zu den Konzert-Klassikern zählen wird.“

Benjamin Yusupov antwortet:

1.

Das Moskauer Konservatorium, an dem ich eine Ausbildung als Komponist und Dirigent absolviert habe, ist das weltweite Zentrum der musikalischen Kultur. Wir hatten die Möglichkeit, mit den bedeutendsten Musikern zusammen zu treffen, daher wollte ich mich nach der Beendigung des Konservatoriums nicht auf das Territorium der Sowjetunion beschränken,

sondern mein Glück im Westen probieren. Ich glaube, dass ein Künstler die absolute Freiheit in einer solchen Wahl haben muss.

2.

Die staatlichen Subventionen der Musik in der Sowjetunion hatten zur Folge, dass Musik geringerer Qualität nicht ausgeschieden worden ist, so wie es unter den Bedingungen des freien Marktes gewesen wäre. Nachdem ich in den Westen gelangt war, war ich gezwungen, mein eigenes Publikum zu finden und um das Überleben zu kämpfen, was meine Musik vom professionellen Standpunkt aus gesehen interessanter gemacht hat.

3.

Die Emigration machte mich zu einem Teil der Israelischen Kultur. In meinem Schaffen sind zwei Kulturstränge vereint: die Kultur meines „vergangenen“ und die meines „gegenwärtigen“ Lebens.

4.

Die Musik spiegelt unsere emotionale Welt und unser Schicksal wider. Der heutige Künstler strebt danach, dieses mit höchster Genauigkeit und Wahrhaftigkeit wiederzugeben.

5.

In meinem Bewusstsein lebt zutiefst die Welt der östlichen Musik - der Makam. In meinen Werken nutze ich diese musikalische Sprache häufig. Und selbst wenn diese gerade nicht mit dem konkreten Material verbunden ist, bin ich überzeugt, ist sie immer gegenwärtig.

6.

Ohne Frage bedeutet Komponieren, unsere Welt in all ihren Erscheinungsformen mittels Tönen in Musik zu übertragen. Manchmal äußert sich dies unmittelbar, und manchmal sehr indirekt. Die innere Welt existiert nicht ohne die äußere, stetige Interaktion.

7.

Ich bevorzuge in meiner Musik eine unprogrammatische und indirekte Reflexion der politischen und sozialen Probleme.

8.

Absolut. Die in der Kindheit aufgenommenen Empfindungen prägen einen für das ganze Leben. Ich bin ein Mensch, der seine Vergangenheit liebt. Auf mir liegt die Verantwortung für die Vergegenwärtigung und die Fortführung der Kultur, dessen Kind ich bin.

9.

Beruflich gesehen habe ich zu Interpreten bei weitem intensivere Kontakte.

10.

Am Beginn der 90er Jahre haben viele Komponisten und Musiker die Sowjetunion verlassen. Das war für die Betroffenen nicht gerade einfach.

11.

„Nostalgia“, „Tanovor“ und generell ist dieses Gefühl mehr oder weniger in all meinen Werken vorhanden.

12.

Heute empfinde ich mich selbst als Teil einer großen Welt, ich vereinige in meinen Werken verschiedene musikalische Kulturen und Stilrichtungen. Zum Beispiel gibt es bei mir fünf verschiedene Kompositionen unter dem gemeinsamen Titel „Crossroads“. Ich verwende Rock, Jazz, Tango und ethnische Musik verschiedener Völker. Die globale Kommunikation hat uns zu Teilen einer großen Welt gemacht und ich bemühe mich, in ihr einen würdigen Platz zu finden.

Zu den Werken:

„Nostalgia“ ...

Text folgt – ist bei Gabriel schon länger angefordert

„Tanovor“ für Flöte und Kammerorchester (1994)

Ausschlaggebend für den großen öffentlichen Anklang, den „Tanovor“ schon bei seiner Uraufführung fand, ist auch der konsequente und transparente Einsatz der trauernd-klagenden orientalischen Harmonik, die das Stück bis in seine letzte Faser durchzieht. Der Titel „Tanovor“ ist persischer Herkunft und nimmt auf die traditionelle Makam-Musik Bezug. Melancholisch erhebt sich die Flöte, vollführt flirrende und jauchzende Figurationen, um dann in einer fast simplen und daher so authentisch erschütternden Melodielinie vom Leid zu singen. Häufiger Begleiter und Dialog-Partner ist die erste Bratsche, die mit in den Klagegesang der Flöte einfällt. Benjamin Yusupov reichert dies mit modernen Spieltechniken an und steigert die Klage durch aufreibend raue Akkordschichtungen in Streichern und Blechbläsern. Die Verbindung traditioneller Regeln und Melodien mit den Spieltechniken des modernen Orchesterapparates und zeitgenössischer kompositorischer Mittel, ist ein ästhetisches Anliegen von Benjamin Yusupov und durchzieht sich wie ein roter Faden durch sein Schaffen.