

CUGATE
CLASSICS



The Legacy
Giya Kancheli
Djansug Kakhidze

Tbilisi Symphony Orchestra

Symphonies 3/4/5

SYMPHONY NO.3

The 'Third Symphony' (1973) represents the first pinnacle of Kancheli's oeuvre. The 'Third' starts with a chant and returns to a chant, 'according to its circuits'. Chants percolate through it like rays of sun. According to a legend, pure souls can climb a sunray up to heaven. In this work, the chant is the sole measure of all values and truths, it is earth, water, firmament and spirit. In counterpoint to the chant - 'pure melody' - another, equally important element appears - 'pure rhythm'. Born out of melody, it rebels against it until it is suffused with melody again. Both these elements spring forth from a folk prototype or image-impulse:

„Once I heard a rare recording of a funeral lament mode by some folklore students in Svanetia. The mourners were sitting around a coffin, wailing. One of the mourners was leading; the others were picking up, but a little differently, slightly off key. Then she started again a little higher, sometimes falling just short of a full tone or a semitone. It was as if the chorus singers made her change the tune a little. At the same time, a men's choir was singing a bumptious, vig-

orous song outside. It is this combination of the wailing inside and the men's song out front that made that recording so unique. Even though the recording was not very good, it sounded like some outlandish mystery rite.“, Kancheli remembers.

The folk ritual inspired the core concept of this symphonic mystery celebrating music, a contrapuntal unity of primal entities. Petrifying sorrow and the majestic language of the ritual. The smooth curve of a solitary incantation, and firm clusters of chiseled brass chords. And yet another sound is there, a sound that cannot be, the sound of several hundred fingers meandering along the necks of the strings, like the disembodied passage of time, or parched lumps of soil being tossed, handful after mournful handful, upon the lid of a coffin. The transcendent being of rhythm is like a skewer impaling a string of image-entities steeped in space and time.

Scored in parallel from the start, the two 'planes' actively intertwine. The essence and meaning of this contrapuntal unity is revealed in the initial motif, the epigraph.

It is a very fortunate creative discovery. A folk prototype inspired the composer to draw on Svanetian folk songs, but all he

used from the folk recording were the initial five sounds of the funeral wail ,zari‘, a section of a descending scale. A similar particle of solid tonal rock could have been chipped successfully off of any other historical or ethnic music style. The three subsequent vocal phrases of the epigraph are just as universally relevant. They enter and dwell inside the nascent melodic outline. Their intonation could have come from Georgian folklore, Gregorian Chorales, a Baroque sequence, and so on. What is it that imbues them with ,Georgianness‘? Is it the piousness of, not quite ,an allusion,‘ but rather a sacred votive offering lovingly proffered skyward?

The voice of a folk singer instantaneously strikes Kancheli’s ,Third‘ off the long list of symphonies featuring vocal parts, placing it in an entirely new aesthetic dimension. The loving contemplation of every sound, the savoring of its overtone spectrum, the perception of a sound as a slowly swelling, then languidly descending drop of water are all typical for the Georgian folk song, which prizes the very texture of sound.

The ,Third Symphony‘ is perfectly up-to-date, yet it emanates some kind of archaic austerity that extrapolates Svanetian chants

from the multifarious integrity of Georgian folk music, permeated as it is with the spirit of paganism which is still very much alive in the mountains of Georgia. In Kancheli’s ,Third‘, the master’s trademark buoyant stroke, riotous colors and stark contours give way to omission points, the period, the exclamation mark, the dotted line, and the occasional dab of color against a conspicuously vacuous background. Everything seems simple enough: the church gate is wide open; you can enter, look around, touch things ... Thanks to this labor of love, the inestimable gift of the forefathers becomes more than mere ,legacy‘. It becomes a part of our own world, our absolute present, the „here and now through which the future immerses itself into the past“ (James Joyce).

In Kancheli’s music, like in Galaktion Tabidze’s poetry, the moments of silence are almost invariably impregnated with a thunderstorm lying entreated in the dew-drops, while the deafening roar of a storm is fraught with the melody of unperturbed silence.

„Begotten by the past, the present begets the future.“ This aphorism authored by the German philosopher Leibniz was used by

the poet Itya Chavchavadze as an epigraph for his poem 'To a Georgian Mother'. Every Georgian knows it by heart. The very human need to look back on the past to find that shaft of light which binds the present with the future has found a truly traditional and, at the same time, a genuinely modern expression in Kancheli's 'Third'. Following this music through its circles of purgatory, we feel like actual participants, not merely spectators, of the mysterious rite played out since the very creation. We feel like a link in that rite whose withdrawal or spiritual inaction may plunge the world into a catastrophe.

While music sounds, there's always hope, wrote Giya Kancheli in his article on the Georgian composer Sulkhan Nasidze (1927 - 1996).

SYMPHONIES NO.4 & NO.5

The ‚Fourth Symphony‘ was completed in 1975 and dedicated to the „memory of Michelangelo“. This was Kancheli's first experience with working to order. More-over he was included in the „posse“ of composers, to whom the Culture Ministry of the USSR proposed writing a work on the 500th anniversary of the great Italian's birthday (another in that „posse“, by the way, was Shostakovich, whose music the Georgian composer idolized). And Kancheli attested to a growing acknowledgement, regardless of the fierce discussions surrounding every new symphony. The ‚Fourth‘ turned out to be the first work which brought unconditional success, both at home (winning the State Prize in 1976) and abroad. It was precisely because of the impression of this work's famous foreign premieres that the New York publishing house Schirmer ordered the ‚Fifth‘; and the German conductor Kurt Masur (back then the director of the Gewandhaus Orchestra Leipzig) the ‚Sixth‘. Later the composer admitted that he probably would not have taken to work if at that time he had seen the original frescoes of the Sixtine Chapel („I wouldn't have lifted a finger“).

Incidentally, in the ‚Fourth Symphony‘ it is not worth looking for a direct reflection of Michelangelo's biography, his work, or the inimitable colouring of Italy during the epoch of the Renaissance. Over a program, which is easily translatable into the language of concrete understanding, Kancheli prefers images which are encapsulating, multifaceted, and which are capable of transforming into their exact opposite. In the symphony to the memory of Michelangelo, there is undoubtedly a sense of eternity, but likewise there is an indisputable sensual fullness of immediate worry: the smile of the morning dew, the blinding sheen of the sun at its zenith, the silence rolling deafly in the lapses. Here it is easy to catch the faint sound of the irresistible Italian Bel Canto (and even the morning ‚prelude of bells‘ from the third act of ‚Tosca‘), but the intonations are no less distinctly Georgian. And the ‚common denominator‘ justifying the coupling of opposites turns out to be the ruminations about the artist's fate, about the titan who was granted almost unlimited power over matter, from which he created out of pure will a hundred new worlds, grains of sand in the flood of inexorable time, those fragile shells burned up by a proud Spirit. In its own

way, Kancheli's 'Fourth' continues the idea of Beethoven's 'Fifth'. Thankfully that uninvited guest - Fate - does not break down the door, forcing you to seize it around the throat, but rather is chosen consciously: Fate is the cross and the wreath. All images of the work are born from a common source. Having played their role given them in the human tragedy, they return to their own circles.

The common source is the distant (from the stage) ringing of a church bell. It is sound without predetermined pitch, but whose rich overtone spectrum affects the almost untouchable border between music and silence. The first epigraph-theme comes from the wings. It is performed by two second violins, which sound like some kind of relic of a traditional national instrument. They set forth very quietly and somehow outside the rhythm, still in the 'spaces of memory'. Nonetheless this already is a musical theme: it has its own personal developmental logic and its own fulcrum - the unison (unison - literally 'one sound' - is the combination of voices or instruments at one pitch), to which the lines of the violins travel. In its turn, the dialogue with the epigraph-theme rings the bell, and at the

crest of the culmination the hitherto silent orchestra starts up, proclaiming a single solitary C.

The source and goal of motion is found in Georgian traditional multi-voice unison. From it is born a highly complex entwining of lines and acerbic chords; the voices at the end of the choral section tighten in agreement with it; its ardency supports the male choir's 'chain of breath', bringing to reason the powerful basis for the soloists gliding in the heavens. In his 'Fourth Symphony' Kancheli brings unison up to the rank of a leitmotif and gives it an aptitude for metamorphosis. This powerful blow, shifting the action from prehistoric mythical times to the linear time of tragedy, turns into a prolonged stop: the unison wanes, like any solitary sound in a natural environment, then all at once changes colour, alters its meaning, and begets an 'overtone cloud' in agreement with the singing of the flutes in crystal clear C major. However the assertion of the C major triad - the traditional symbol of original harmony - steps aside for an undetermined period of time. Thus the sculptor, having sensed a marvelous form in a block of inanimate marble, begins to battle with the materials in order to embody

dreams in reality.

In the dramaturgy of the ‚Fourth Symphony‘ it seems that two mutually exclusive principles are organically joined. On the one hand, it is the ‚ringing of the bell‘: the sequence of circles of form dispersing in the sound-spaces. On the other hand, it is the technique of montage which summons associations with the work of a film director - incidentally, music was familiar with montage long before the appearance of cinematography. The heart of this technique lies in the parallel unfolding of several subject or image lines which, being at once secured in the consciousness of the listener (or audience), in the course of further development do not become a ‚solid contour‘, but rather a sort of dotted line, now appearing on the surface, now continuing existence behind the scenes.

In the first half of the symphony, the primary line is the search for the ‚theme of dreams‘, which appears unexpectedly, like the light of truth from behind parting clouds. But powerful unison creates complexities on the road to this light, opening all new layers of sound, all new borders of familiar images. From splitting the unison of repetitions, a smooth line of choral sing-

ing is born, urging upwards to the heavenly ring of celestas and bells. But from these repetitions crystallizes an inevitable symbol: the descending theme in the punctuated rhythm of a mourning dance or procession. The bells awakening the airy mass of passages at first seems like a blast of morning air. Then the compiled energy explodes onto the surface in short, but stormy episodes of active movement, similar to a straightened spring.

The first episode of this kind sweeps away the barely-begun repetitive ‚theme of dreams‘, striving towards the culmination of the waves of splashing bells of the full orchestra in a waltz rhythm, and on the heights of this pealing flutters a decomposed C major triad. And once again the montage: the layers of culmination ‚fall away‘, leaving in silence a ticking timepiece. It is a nagging rhythm, wriggling out from the repetitions of unison and the triplet accompaniment of the ‚theme of dreams‘.

Irreversible time leads to reflections on eternity. Under the pulsation of the rhythm the epigraph returns in exactly the same form as at the beginning of the symphony. The bassoon catches the account of the seconds, joining with it in a turn from the

,theme of dreams'; then from so contradictory a combination is born another theme. Its epigraph conveys a sense of folkloric primitiveness, but the repetition of the notes in combination with the irregular rhythm brings a narrative, almost fairytale intonation. In the central circle the themes of this form acquire a leading role, associating with the ideas of making peace before the inevitable. But after the moment of ,absolute happiness', contemplation of this ideal as before worries the imagination. And once again, like in the period preceding the culmination - the barely-begun ,theme of dreams' - din suddenly cuts off the orchestral tutti. Only this time it is not a race of passages, but a merciless naked rhythm; it is beat on top by the piercing woodwinds, at the same time as the copper and drums at the bottom organize themselves into a funeral procession.

The general culmination of the ,Fourth Symphony' is not only very effective, but also complexly meaningful. The beating of the woodwinds is like a coded ,theme of dreams', absorbing into itself the intonations of the ,theme of coming to peace', in the funeral rhythm of the lower layer - one of its prepared and accompanying turns. The

pulsing unison in the rhythm of the chronometer and the splitting of the menacing themes suggest a bigger plan. The frenzied waltz rhythm crowns the culmination with the repeatedly amplified resounding echo of the church bells from the wings. The rejoicing from the fullness of life and creative powers, the bustling shine of glory, the stellar moment of creation, the dissolving of real time into eternity, the audacious call to the heavens, the naked heart displayed for the amusement of the public. The inability to solve contradiction, tightly woven in this contradiction, underscores the effectiveness of the ,stop-shot': the conductor and orchestra suddenly freeze, and for several seconds absolute silence reigns, as though urging you to regain consciousness, to come to your senses, and to listen to yourself. And in the next lapse of silence out from under the rubble of the culmination of bells appears the radiant C major of the ,theme of dreams', which, it seems, all this time has been playing in a certain ideal space.

The distant ringing of a bell announces the commencement of the last circle of form. The music returns to the spaces of memory as unhurriedly as it left them at the beginning of the symphony. To the insistent

ticking of the rhythm, it seems as though the main theme-characters cast a farewell gaze over the centuries of life's paths, but the ribbon of memory is wrapped in the opposite direction: from the themes of making peace back to the choral singing of the first circle. And almost on the border of silence a C major triad rings for the last time. It hangs and gradually subsides near the strings, while at the harp at the top recalls the triplet accompaniment of the 'theme of dreams', only not in C major, but a half tone higher. The ancient dualism of reality and the ideal establishes itself without bitterness: in Renaissance style the outward circle of the symphony's harmonic forms closes the final construct of the epigraph - together with the final reverberations of the bell and the fading pulse of the time-piece.

The 'Fifth Symphony' (1977) is dedicated to the memory of the composer's parents. Attentive listening easily identifies its imagistic connections with the 'Fourth'; but the conception's differences are as obviously and principally different. This is probably Kancheli's first piece with such sharply expressed thoughts about the boundless solitude of humanity in front of the black face of the abyss, gazing at the end of all roads

of life - it is unimportant whether it is sown with thorns or roses, warmed by the rays of grace or the penetrating icy winds of hardships. The world's ideal harmonic image crowds out the borderless sorrow of memory, the monumentalism of the Renaissance - that almost antique feeling of Fate.

With the 'Fifth Symphony' images of childhood enter Kancheli's music for the first time: unromantic and unpretentious snippets from the life of children and even ordinary memories from his own past. It is rather a certain philosophical category, joining on one side with notions of fragile and defenseless beauty, naive openness to the world, the non-involvement with evil; and on the other, with the 'golden age' of music, somewhere on the border of Baroque and Viennese classicism. In the 'Fifth Symphony' the image of childhood represents the primary theme, fulfilling the role of the main leitmotif. It is always played on the harpsichord, in 'sin-less' C major, quietly and somehow seemingly distant. It resembles something from the repertoire of beginning pianists - exercises, diligently practiced in the mornings with not totally compliant fingers or a child's painstaking first steps, an ecstatic smile on his face but

with frightening unsteadiness. As opposed to the 'theme of dreams' in the 'Fourth Symphony', the 'leitmotif of childhood' is never once expressed in full: it is interrupted in the middle of a phrase by the decisive gestures of the orchestra, by cries of despair, bewildered questions or grieving sighs. Perhaps the solution to the naked tragedy of the work is hidden exactly in the major leitmotif's insistent emphasis of 'not belonging in this time': after all, with the departure of our parents childhood becomes an irretrievable past.

At its roots the conflict's principal insolubility, set on the foundations of the 'Fifth Symphony', alters the interrelationship of sound and silence. They come into contact already in the opening measures. Just a little later, the grinding, clanking, crashing 'angry scherzo' in saraband or mechanical marching rhythms attacks the scattered, joyless, endlessly sorrowful silence with a kind of sensual frenzy. It is as though it is striving once and for all to trample and destroy the roots of the very same memory of the major leitmotif.

The third, and most devastating, attack, it seems achieves its goal: for several seconds full silence reigns. Very gradually, with

visible difficulty, from the silence emerges a thematic escape. The timid, pale, almost heartbroken theme, however, pushes off from that very same repetitive sound located in the leitmotif of childhood, and, grasping the punctually outlined flute line, not only transforms it into an extended melody, but also confirms C major. Thus begins the symphony's second section, which can be likened to the slow part of the traditional cycle, or to the incidental Allegro part of a sonata. Protected on both sides from the hostile world of the creative yet harsh themes of the orchestra bells, and reliably defended from the forte invasion, this section seems to give the blessing of tears to a tormented soul. Here for the first time in Kancheli's 'serious' music appears the genre archetype of a slow minor waltz, given an intonation that is all at once confessional and somehow consoling. Incidentally, the waltz's theme is not formed immediately or as though felt out blindly - but from the intonations of a groan, the echoes of the childhood leitmotif, and other debris from the crumbling world. But once acquired, the waltz theme becomes the central lyrical image of the work, the reliable counterbalance to the devastated, ravaged grief. It is not in

vain that upon the completion of the Adagio, the childhood leitmotif returns to its initial form, as if trying to begin everything again, with a clean slate, in the crazy hope of success.

Alas, in our direction come only the crying flutes. The harps resume the repetition of the pedal sound, with which every previous 'attack of Fate' began, and the strings recall the broken pain of the passage, the structure of the harpsichord, cut off at the very start of the symphony. However, the experience of the Adagio did not cease in vain: in this culmination to the onslaught of a march rhythm contrasts first the despairing groans (the multiple amplification of that from which grew the waltz theme), then the solid wall of the orchestral tutti. In the thought for silence begins the reprise or the finale of the symphony. The initial collision is almost the same as in the first measures of the work, but instead of the confused wanderings in the gloom, the orchestra immediately breaks into the waltz theme. The imagistic sense of the loud episode correspondingly changes, having replaced the three 'angry scherzos' in the expositional section. It is not an invasion from without, but a wave of expansion to

the general culmination, rising from the transformed groans of the waltz theme. Only on the crest of the wave the march exposes its brutal bare teeth, but its clanking gait suddenly stumbles over the barrier of silence. Silence, sowed with sorrow, but also fond of memories...

by Natalya Zeifas

English translation: Daniel Wolfe

SINFONIE NO.3

Die 'Dritte Sinfonie' (1973) verkörpert den ersten Höhepunkt in Kanchelis Werk. Sie beginnt und endet mit einem Choral, der die Sinfonie wie einen 'Kreislauf' schließt. Die religiösen Gesänge durchfluten das Werk wie Sonnenstrahlen. Nach einer georgischen Legende kann eine reine Seele auf einem Sonnenstrahl in den Himmel steigen. Die Choräle der 'Dritten Sinfonie' verkörpern das Maß aller Dinge, sie sind Erde, Wasser, Firmament und Geist zugleich. Als

Gegenpol zur ‚reinen Melodie‘ des Chorals erscheint das, ebenso wichtige, Element des ‚reinen Rhythmus‘. Er entsteht aus der Melodie und lehnt sich gegen sie auf, bis sie schließlich miteinander verschmelzen. Beide Elemente entspringen einer folkloristischen Vorlage.

„Einmal hörte ich eine seltene Aufnahme einer Begräbnisklage, die einige Folklorestudenten in Swanetien aufgezeichnet hatten. Die Trauernden saßen klagend um einen Sarg. Eine der Anwesenden gab den Ton an und die anderen stimmten ein - doch ein wenig anders, nicht genau denselben Ton treffend. Dann begann sie von neuem zu singen - dieses Mal ein wenig höher - und modifizierte den Gesang gelegentlich um einen Voll- oder Halbton. Es schien, als brachte der Chor die Vorsängerin dazu, die Tonart jedes Mal ein wenig zu verändern. Erstaunlicherweise sang zur gleichen Zeit vor der Tür ein Männerchor ein derbes, herzhaftes Lied. Diese Verbindung des Klagegesanges drinnen und des Männerliedes draußen machten die Aufnahme so einzigartig. Obwohl die Aufnahme nicht besonders gut war, klang das Ganze wie eine seltsame, mysteriöse Zeremonie.“ erinnert sich Kancheli.

Diese Aufnahme hatte Kancheli angeregt, auf swanische Volkslieder zurückzugreifen. Er verwendet jedoch lediglich die ersten fünf Klänge der Begräbnisklage (zari), die sich aus einem Abschnitt einer abfallenden Tonleiter zusammensetzt. Das liebevolle Nachsinnen eines jeden Tones, das Genießen der obertonalen Bandbreite, die Aufnahme eines jeden Klanges als ein langsam anschwellender und dann träge fallender Wassertropfen sind typisch für die georgische Volksmusik und deren Ausrichtung auf die Beschaffenheit von Klängen an sich. Die ‚Dritte Sinfonie‘ ist hochaktuell und dennoch von einer Art selbstauferlegter Strenge gekennzeichnet, welche swanische Kirchenlieder aus der abwechslungsreichen Gesamtheit georgischer Volksmusik herausheben, die vom Geist des in georgischen Bergregionen immer noch weit verbreiteten Heidentums durchtränkt ist. In der ‚Dritten Sinfonie‘ weichen die für den Meister charakteristischen lebhaften Takte, aufrührerischen Klangfarben und kraftvollen Konturen zugunsten von Auslassungen, Ausrufezeichen, gestrichelten Linien und gelegentlichen Farbtupfern vor einem auffallend leeren Hintergrund. Alles erscheint ganz einfach: die Kirchentür

ist weit geöffnet, man kann eintreten, sich umschauen, Dinge berühren...

Doch die rituelle Impulsivität dieser musikalischen Zeremonie und ihr betont langsamer Anfang sind ein meisterhaft kalkuliertes Spiel - eine Falle für den Zuhörer und dessen Phantasie. Fällt man auf diese betonte Simplizität herein, bekommt die Phantasie bald Flügel, schafft Assoziationen zwischen verschiedenen Punkten, Lichtfeldern und dynamischen Blitzen und beginnt, die Ähnlichkeit von Gegensätzen in Erwägung zu ziehen. Dank dieses aus Liebe entstandenen Werkes wird das unschätzbare Vermächtnis der Vorväter zu mehr als nur einem ‚Erbe‘ - es wird Teil unserer eigenen Welt, unseres absoluten Seins, des „Hier und Jetzt, durch das die Zukunft in die Vergangenheit eintaucht“ (James Joyce).

Wie in Galaktion Tabidzes Lyrik gehen auch in Giya Kanchelis Musik die Momente der Stille fast unausweichlich mit „einem Gewitter schwanger, das sich in den Taupfropfen verbirgt“ während das ohrenbetäubende Heulen eines Sturmes wiederum von der Melodie einer friedlichen Stille erfüllt ist.

„In der Vergangenheit geboren, erzeugt die Gegenwart die Zukunft.“ Dieser Apho-

rismus entstammt der Feder des deutschen Philosophen Leibniz und wurde vom Dichter Ilja Chavchavadze als Epigraph für sein Gedicht ‚An eine georgische Mutter‘ verwendet. Jeder Georgier kennt es auswendig. Das menschliche Bedürfnis, in die Vergangenheit zu blicken, um den „Lichtquell zu finden, der die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet“, kommt auf traditionelle und zugleich ausgesprochen moderne Weise in Kanchelis ‚Dritter Sinfonie‘ zum Ausdruck. Indem wir dieser Musik durch ihre Fegefeuer folgen, tauschen wir die Rolle des Zuhörers gegen die des Teilnehmers ein - wir werden Mitwirkende an einer mysteriösen Zeremonie, die seit der Schöpfung praktiziert wird. Wir fühlen uns wie eine Verbindung zu dem Ritus, dessen Aussetzung oder spirituelle Nicht-Ausführung die Welt in eine Katastrophe stürzen würde.

„So lange Musik ertönt, gibt es immer Hoffnung,“ schrieb Giya Kancheli in seinem Artikel über den georgischen Komponisten Sulkhan Nasidze (1927 - 1996).

SINFONIEN NO.4 & NO.5

Einen weiten Vorstellungsraum eröffnen die ‚Vierte‘ und die ‚Fünfte Sinfonie‘, die Giya Kancheli 1975 und 1977 komponierte. Beide Werke nehmen in unterschiedlicher Weise auf persönliche Erfahrungen Kanchelis Bezug: die vierte Sinfonie ‚In memoriam Michelangelo‘ komponierte er zwar im Auftrag des Kultusministeriums der UdSSR anlässlich des 500. Geburtstages von Michelangelo Buonarroti; gleichwohl hätte er diesen Auftrag nicht angenommen, wenn er „nicht ein wenig früher die Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle gesehen hätte“. Die in der Entstehung folgende ‚Fünfte Sinfonie‘ widmete der Komponist dem Andenken seiner Eltern, die wenige Jahre vorher - 1970 (die Mutter) und 1975 (der Vater) - verstorben waren. Der georgische Musikwissenschaftler und Lehrer Kanchelis, Giwi Ordzhonikidze, nannte diese Sinfonie ein „Requiem ohne Gebet und ohne rituellen Text“. Erinnerungen an Ereignisse und Personen spielen in unterschiedlicher Weise auch in seinen anderen Kompositionen eine wichtige Rolle, wie z.B. in seiner Oper ‚Musik für die Lebenden‘ (1984), eine Oper über die Nachwirkungen

des Krieges, oder auch in seiner Komposition ‚Light Sorrow‘ (1985), die er im Gedenken an die Opfer des Zweiten Weltkrieges komponierte.

Den eher äußeren Benennungen und Widmungen der Werke korrespondiert - anders etwa als in vielen Werken Strawinskys - eine bekennende, betroffene Stimme, die oft Klagecharakter annimmt. Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen des ehemaligen Ostblocks, die heute mit ihm in einem Atemzug genannt werden, wie etwa Arvo Pärt aus Estland, Valentin Silvestrov aus Russland oder Henryk Mikolaj Gorecki aus Polen, hat Kancheli eigentlich nie die westeuropäische Moderne - wie etwa Anton Webern - rezipiert. Gerade sie, der nach dem Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei vom 23.4.1932 in den Ländern des Ostblocks ein Verdikt galt, übte wegen des Verbotes einen großen Reiz aus. Indessen antwortete Kancheli in einem Interview auf die Frage, ob er sich als moderner Komponist bezeichnen würde, ausweichend, dass es den Begriff ‚modern‘ in der [zum Zeitpunkt des Interviews noch existenten] Sowjetunion im westeuropäischen Sinne nicht gäbe. So kann man von ihm nicht sagen, er habe wie diese Kompo-

nisten einen Wandel von einer Komplexität zu einer ‚neuen Einfachheit‘ vollzogen. Daher verbinden seine Werke mit den Werken der Moderne auch lediglich entfernte Analogien, wie etwa das „Filigranhafte“, das man auch in den Werken von Webern hören kann. Trotz vieler kompositorischer Parallelen zu den obengenannten Komponisten - wie etwa der Stille, die das Werk Kanchelis wie auch das Werk Pärts oder Silvestrovs zum Teil durchzieht - scheint es unangebracht, die gleichen Kategorien auf Kancheli anzuwenden wie auf Pärt, Silvestrov oder Gorecki.

Für Kancheli war vor allem der Jazz - im Georgien der 1950er und 1960er Jahre vor allem die Musik der Intellektuellen der georgischen Metropole Tiflis - sowie die teils hochartifizielle georgische Volksmusik maßgeblich; westeuropäische Hörer werden jedoch auch Einflüsse der europäischen Kunstmusik wiedererkennen können. Stark beeinflusst hat ihn auch der georgische Dirigent Djansug Kakhidze, der mehr als ein „Geburtsshelfer“ der sieben Sinfonien Kanchelis war; so sprach er in einem Interview einmal davon, dass er, wenn er komponierte, sich immer vorstellen würde, wie das

Komponierte in Kakhidzes Händen klingen würde. Bei allem Eklektizismus - aller Quellen, aus denen er schöpft - ist jedoch immer die eigene Stimme unverkennbar - von einer heimatlosen Polystilistik, wie sie etwa Schnittkes Stil auszeichnet, kann keine Rede sein.

Eine wichtige Rolle in seinem Schaffen war ferner die Zusammenarbeit mit Theater- und Filmregisseuren. So verbindet ihn eine lange Zusammenarbeit mit dem georgischen Regisseur Robert Sturua, für dessen Inszenierungen von Shakespeares ‚Richard III.‘ (1979) und Bert Brechts ‚Der gute Mensch von Sezuan‘ (1969) sowie ‚Der kaukasische Kreidekreis‘ (1975) er die Bühnenmusik komponierte. Auch seine sieben Sinfonien müssen vor diesem erzählerischen Hintergrund des Kinos und Theaters gesehen werden, geben sie doch ein beredtes Zeugnis vom assoziativen Stil Kanchelis ab. Darüber hinaus scheinen grundlegende und weitverbreitete Techniken des Films, wie Schnitt, Montage und Zeitlupe, auch in seiner Musik umgesetzt zu sein.

„Kanchelis Sinfonien lassen uns in relativ kurzer Zeit - zwanzig bis dreißig Minuten langsamer Musik - ein ganzes Leben, ja

eine ganze Geschichtsepoche durchleben. Doch dabei spüren wir nicht die Stöße der Zeit, sondern wir sitzen gleichsam in einem Flugzeug, ohne die Geschwindigkeit wahrzunehmen, und schweben über dem musikalischen Raum, das heisst über der Zeit. [Kancheli] vermeidet ... formale und bildhafte Klischees [der Symphonie] wie etwa die Sonaten-Satzform, die Mehrsätzigkeit oder die deutliche dramaturgische Entwicklung - das alles fehlt. Die eigentümliche „Antidramaturgie“ beruht auf kontrastierenden Figuren, die an und für sich fast keiner Entwicklung unterworfen sind, doch ununterbrochen neue Wechselbeziehungen eingehen.“ (Alfred Schnittke)

Diese Antidramaturgie, von der Kanchelis Freund Schnittke bewundernd spricht, ist auch in der ‚Vierten Sinfonie‘ zu hören: umrahmt wird die Sinfonie von einem bedächtigen Glockenläuten, das vielleicht auf den abendlichen Gottesdienst verweist. Langsam schreitend stimmen sich die beiden Soloviolen auf dieses Läuten ein, deren zweistimmige Bewegung im Einklang schließt, was an die uralte geistliche Vokalpolyphonie gemahnt. Später wird eben diese - noch abstrakte - Bewegung eine Art

Klagecharakter annehmen. Nach und nach bricht ein heftiges Sturmläuten über diese Stille ein, das einem Marsch ähnlich ist. Nach diesem ersten Höhepunkt verbreitet sich erneut Stille - eine Flöte spielt ein modales Thema, das - zunächst spannungsfrei - zunehmend dunklere Nuancen annimmt. In die Klangfarbe der Flöte mischen sich bald klagende Oboen-Töne. In diese Stille, in denen sich eine Stimme in der Klage wieder zu sich selbst gefunden hat, brechen weitere Erschütterungen ein.

In der Mitte der Sinfonie entsteht aus einem weiteren zerstörerischen Höhepunkt unvermittelt ein neues Thema, das von der russischen Musikwissenschaftlerin Natalja Seifas auch „Traumthema“ genannt wird: auch dieses, das von der Celesta über einer Harfenbegleitung hervorgebracht wird, das in seinem Charakter zwischen Wiegenlied und Walzer changiert und in seiner Weltabgewandtheit an Passagen von Gustav Mahlers Sinfonien erinnert, wird gleichsam von amorphen grellen Bläserwürfen zerrissen. Wenig später setzt ein grotesker marschartiger Rhythmus ein und das Thema wandelt sich grotesk in eine brachiale Polka an. Bei jedem Erscheinen treten an-

dere Eigenschaften des Themas in den Vordergrund, während abstrakte Eigenschaften der anderen Themen - wie etwa die Kadenz, Stille und Andacht - erhalten bleiben.

Das Verhältnis der ‚Vierten Sinfonie‘ zu Michelangelo ist nicht offenkundig. Der italienische Renaissancekünstler spielt in der georgischen Kunst des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle und kommt dort immer wieder als idealer Künstler vor. So heißt es etwa in einem 1915 verfassten Gedicht Galaktion Tabidses (1892-1959), einem der bedeutendsten Dichter Georgiens:

*„Man braucht nur an Michelangelo zu denken
Und schon schmelzen die Berge dahin.
Und zu den Engeln der Morgenröte in der Höh'
Steigt ein Bündel rubinfarbener Strahlen empor.
Und unbemerkt der sonnige Titan,
Der große Messias der neuen Zeit.
Der auf den riesigen Schultern
Ruhm und Poesie trägt.“*

Ohne Zweifel trägt die Sinfonie großartige Züge und scheint Szenen aus dem Leben eines Titanen zu schildern: gleichwohl endet die Symphonie in einem resignativen Ton, nicht in einer Verherrlichung des ide-

alen Menschen, sondern mit erneuter stiller Andacht. Ein Wandel wird gerade nicht vollzogen. Laut Giwi Ordzhonikidze ist die Sinfonie „... eher eine Art Nachsinnen über das Schicksal eines großen Künstlers, eine Verbeugung vor der gewaltigen geistigen Leistung, ein Mitfühlen mit dem Leiden Michelangelos. [...] Naturgemäß verbindet sich mit Erinnerungen auch Trauer, und insofern ist das gesamte Klangmaterial der Sinfonie ganz zu Recht von Glockenklang, Trauerchoral und leiderfültem Monolog durchdrungen. Um so stärker ist darin zugleich das einmalige Fluidum der klanglichen Atmosphäre wenn schon nicht der Epoche, so doch auf jeden Fall der Heimat Michelangelos eingefangen. Mit ihr aber ist das Leben des Künstlers aufs engste verbunden: ein heldenhaftes Leben - und dies bestimmt solche Züge der Kanchelischen Musik wie die Kraft des inneren Widerstandes, die Haltung von Verständnis und Mitgefühl, Überzeugung und Glauben.[...] In der ‚Vierten Symphonie‘ spürt man kaum den Einfluss der linear verlaufenden Zeit, diese wird nicht als Folge von Ereignissen empfunden, wir fühlen eher, wie eine bestimmte Perspektive ausgebildet wird, die

den Zustand absoluter Ruhe festhält. Alles ist absichtlich zum Stillstand gebracht, und doch kommt kein Gefühl von Regungslosigkeit auf, weil die vom Komponisten übereinander gelagerten, von realem Erleben erfüllten Gestaltungsebenen emotionale Resonanz auslösen. Gerade die Härte des Erlebten weist darauf hin, dass die Zeit Michelangelos auch in der Gegenwart nicht endgültig überwunden ist und dass sie - selbst losgelöst vom konkreten Schauplatz der Ereignisse - noch im Bewusstsein der Menschen fortbesteht.“

Was am Ende bleibt, ist der persönliche Glaube: die Sinfonie endet mit den gleichen Klängen der Andacht, dem stillen Glockengeläut, aus dem sich zu Beginn eine destruktive Stimmung entwickelte, sowie mit den Reminiszenzen an die geistliche Polyphonie der beiden Soloviolen. Die Sinfonie, die im Januar 1975 beim Festival ‚Kaukasischer Musikfrühling‘ uraufgeführt wurde und dort den Staatspreis der UdSSR erhielt, machte Kancheli schlagartig auch im Ausland bekannt: so veranlasste 1977 die Aufführung dieser Sinfonie im Jahr 1977 im Leipziger Gewandhaus den damaligen Chefdirigenten des Gewandhausorchesters

Kurt Masur, Kancheli die Komposition der ‚Sechsten Sinfonie‘ in Auftrag zu geben.

Einige Autoren sehen in der ‚Fünften Sinfonie‘ die Kindheit thematisiert, so vor allem durch ihre einleitende Cembalo-Melodie. Seine barock anmutende Melodie mit manierierten Verzierungen und in sich geschlossener Form, die aus einer entfernten, zivilisierten Welt des barocken Salons zu kommen scheint - wird darin von hartnäckigen, unvermittelt einstürzenden, bedrohlich kurzen Motivfloskeln der Violinen und Querflöten konterkariert, die Unheilvolles andeuten.

Vieles verbindet die ‚Fünfte Sinfonie‘ mit ihrem Vorgänger, wie eben die in sich ruhende Melodie des Cembalos, die mit dem ‚Traumthema‘ verwandt ist und die gleichfalls durch jähe Einwürfe unterbrochen wird. In der Einleitung werden weitere Töne hörbar, die in ihrem gedehnten Zeitmaß einer anderen Sphäre anzugehören scheinen. Im Gegensatz dazu stehen die einstürzenden Töne, die nach und nach von gewaltigen, kakophonischen Bläserharmonien begleitet werden. Die Cembalomelodie setzt im Laufe der Sinfonie refrainartig, zugleich immer zaghafter ein. Nicht immer wird es

dabei von dem krampfartigen Zukken der Streicher unterbrochen. Der erste Abschnitt der Sinfonie besteht aus drei dunklen Höhepunkten, die alle von den auf die Cembalo-Melodie einstürzenden Einwüfen der Streicher antizipiert werden.

Der emotionale Mittelpunkt der Sinfonie ist das Adagio, das nach einer Pause - gleichsam Sprachlosigkeit und Lähmung ausdrückend - nach dem dritten Ausbruch einsetzt. In ihm scheint eine Stimme wieder zu sich selbst zu finden. Es hat den Charakter eines Lamentos, das zunächst Züge eines stillen Seufzers trägt, der sich in ein Klagelied wandelt und alle Streichinstrumente des Orchesters zu einem umfassenden Chor vereint. Bald kommen auch diese Töne der Trauer wieder zum Erliegen und werden durch Marsch-Rhythmen verdrängt. Wieder durchzucken den Orchesterkörper kaphone Klänge, die jedoch auch wieder abrupt zum Erliegen kommen, nachdem die Melodie des Cembalos erneut bruchstückhaft ansetzte: aus der Stille verbreitet sich erneut das Klagelied. Gegen Ende der Sinfonie erscheint ein neues Motiv. In neuer Tonart entwickelt sich aus einem verhaltenen Vorhalt-Triller der Querflöte ein kämpferisches Motiv des Aufbegehrens, das von

den Trompeten hervorgebracht wird. Doch endet dieses kämpferische Aufbäumen mit keinem Sieg: urplötzlich bricht dieses Motiv ab und es verbreitet sich wieder Stille, in die sich Klagerufe mischen. Was letztlich bleibt, ist ein Scherbenhaufen von einzelnen Tönen.

Bedächtig wird in einer Art Coda am Ende der Sinfonie der sie eröffnende Quartsprung noch einmal wiederholt. Ist es ein Zeichen der abstrahierenden Erinnerung oder ein Hinweis auf die Fortsetzung dieser Geschichte über die Spirale von Unterdrückung und Gewalt?

von Johannes Lüddecke

GIYA KANCHELI

Giya Kancheli (1935 - 2019) was and still is the best-known Georgian composer, celebrated for his mastery of silence and his (deceptive) simplicity. Kancheli's career as classical composer started in the 1960s after first attempts with chansons and popular songs, his first symphony was accomplished and premiered in 1967 in Tbilisi, conducted by Djansug Kakhidze. Actually, as Kancheli emphasized repeatedly, many of his works were composed assuming that his close and lifelong friend will conduct them.

In total, Kancheli composed seven symphonies, the opera 'Music For The Living', the liturgy 'Mourned By The Wind', 'Light Sorrow', music for films and theater plays and a number of chamber works like 'In l'istesso tempo' (1997) or 'Chiaroscuro' (2010), released on ECM and interpreted by Gidon Kremer.

A turning point in Kancheli's career was a DAAD scholarship (the German Academy Department of Cultural Exchanges) in 1991 which brought Kancheli and his family to Berlin. Planned as a one-year-residency, the rapidly growing acknowledgment

and success of the composer in the West led to the decision of staying in the West and to choose Antwerp as a new home base from where Kancheli until his death in October 2019 kept undertaking longer excursions to Tbilisi, Moscow, or Petersburg for work, inspiration and recreation.

Giya Kancheli (1935 - 2019) war und ist der bekannteste georgische Komponist, gefeiert für seinen meisterlichen Umgang mit Stille und die (täuschende) Einfachheit seiner Werke. Kanchelis Laufbahn als klassischer Komponist begann in den 1960ern nach ersten Versuchen mit Chansons und populären Liedern; seine erste Sinfonie wurde 1967 fertiggestellt und in Tiflis unter der Leitung Djansug Kakhidzes uraufgeführt. Tatsächlich, wie Kancheli wiederholt betonte, entstanden viele seiner Werke in der Annahme, dass sein enger und lebenslanger Freund sie dirigieren würde.

Kancheli komponierte insgesamt sieben Sinfonien, die Oper 'Music For The Living', die Liturgie 'Mourned By The Wind', 'Light Sorrow', Film- und Theatermusik sowie eine Reihe von kammermusikalischen

Werken wie 'In l'istesso tempo' (1997) oder 'Chiaroscuro' (2010), auf ECM erschienen und interpretiert von Gidon Kremer.

Ein Wendepunkt in Kanchelis Karriere war ein Stipendium des DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) im Jahr 1991, das Kancheli und seine Familie nach Berlin brachte. Gedacht als einjähriger Aufenthalt, brachten schnell wachsende Anerkennung und Erfolg im Westen den Komponisten zu dem Entschluss, im Westen zu bleiben und Antwerpen als neue Heimstätte zu wählen, von wo er bis zu seinem Tod im Oktober weiterhin längere Reisen nach Tiflis, Moskau und St. Petersburg unternahm, um dort zu arbeiten und sowohl Anregung als auch Erholung zu finden.

DJANSUG KAKHIDZE

Djansug Kakhidze (1936 - 2002) was the most famous Georgian conductor, nicknamed 'the Georgian Karajan'. From 1982 until 2002 Kakhidze was the artistic director and chief conductor of the Tbilisi Opera and Ballet Theatre, in 1989 he founded a new hall for symphony music in Tbilisi, which included the Tbilisi Center for Music and Culture, and in 1993 he founded the Tbilisi Symphony Orchestra.

Besides many performances from the opera canon like 'Salome', 'Don Giovanni', 'Boris Godunov', 'Il Trovatore', 'Otello', 'Rigoletto' or Berlioz's 'La Damnation de Faust' which gained him much critical praise, Kakhidze is known as a close friend and intellectual partner of Giya Kancheli, with whom he sustained a lifelong close relation on an artistic and personal level.

Djansug Kakhidze (1936 - 2002) war der bekannteste Dirigent Georgiens, der den Spitznamen 'der georgische Karajan' trug. Von 1982 bis 2002 war Kakhidze künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Theaters für Oper und Ballett in Tiflis, 1989 grün-

dete er eine neue Spielstätte für sinfonische Musik (die das Zentrum für Musik und Kultur umfasste), und 1993 rief er das Tbilisi Symphony Orchestra ins Leben.

Neben vielen Aufführungen aus dem Opern-Kanon wie 'Salome', 'Don Giovanni', 'Boris Godunov', 'Il Trovatore', 'Otello', 'Rigoletto' or Berlioz' 'La Damnation de Faust', die ihm viel Lob seitens der Kritik einbrachten, ist Kakhidze als enger Freund und intellektueller Partner Kanchelis bekannt, mit dem er eine lebenslange enge Verbindung pflegte, auf persönlicher wie künstlerischer Ebene.

TBILISI SYMPHONY ORCHESTRA

The Tbilisi Symphony Orchestra is one of the leading music ensembles in Georgia. Founded in 1993 by Djansug Kakhidze who was the artistic director and chief conductor till his death in 2002, the internationally reputed ensemble is now led by Kakhidze's son Vakhtang.

After a difficult start due to the political and economical situation in Georgia,

the Tbilisi Symphony Orchestra has since been touring in Germany, France, Switzerland, Luxembourg, Turkey, Italy, Russia or Israel and performing at famous concert halls like the Berlin Philharmony, Salle Pleyel and Theatre de Champs Elysee in Paris, Jahrhunderthalle Frankfurt, Verdi Concert Hall in Milan and the Jerusalem Philharmony.

The ensemble's rich repertoire comprises works of classical, romantic and 20th century composers like Debussy, Berlioz, Rachmaninoff, Stravinsky or Mussorgsky, released on Sony Classical and other international labels.

The list of guests and collaborators includes famous artists such as J. Careras, M. Rostropovich, Y. Bashmet, G. Kremer, M. Legend, D. Lockwood, J. Garbarek and many more.

Das Tbilisi Symphony Orchestra ist eines der führenden Ensembles in Georgien. Gegründet 1993 von Djansug Kakhidze, der bis zu seinem Tod im Jahr 2002 der künstlerische Leiter und Chefdirigent war, wird

das international renommierte Ensemble seither von dessen Sohn Vakhtang geleitet.

Nach einem aufgrund der politischen und wirtschaftlichen Umstände in Georgien schwierigen Start hat das Tbilisi Symphony Orchestra seitdem Konzertreisen durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz, Luxemburg, die Türkei, Italien, Russland und Israel absolviert und ist dabei an berühmten Spielstätten wie der Berliner Philharmonie, der Salle Pleyel and Theatre de Champs Elysee in Paris, der Jahrhuinderthalle Frankfurt, der Verdi Concert Hall in Mailand und der Philharmonie Jerusalem aufgetreten.

Das reichhaltige Repertoire des Ensembles umfasst klassische und romantische sowie Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Debussy, Berlioz, Rachmaninoff, Stravinsky oder Musdorgsky und wurde auf Sony Classical und anderen internationalen Plattenfirmen veröffentlicht.

Die Liste der Gäste und Mitwirkenden umfasst bekannte Künstler wie J. Careras, M. Rostropovich, Y. Bashmet, G. Kremer, M. Legrand, D. Lockwood, J. Garbarek und viele weitere.

ALSO AVAILABLE

Symphony No. 1

Symphony No. 2

Cat.no.: CGC 046

Symphony No. 6

Symphony No. 7 „Epilogue“

Cat.no.: CGC 048

Light Sorrows

Liturgy - Mourned By The Wind

Cat.no.: CGC 049

5-CD-Box Set

with all Symphonies

Light Sorrows and

Mourned By The Wind

Cat.no.: CGC 050

