

CUGATE
CLASSICS



The Legacy

Giya Kancheli
Djansug Kakhidze
Tbilisi Symphony Orchestra

Symphonies 1-7
Liturgy
(Mourned by the Wind)
Light Sorrow

SYMPHONIES NO.1 & NO.2

„ ... great musician of the modern age ... an artist with a phenomenal talent for composition ...“

Rodion Shchedrin

„In Kancheli’s music there is always the search for an exact concord of rationalism with emotionalism. He establishes in music (Georgian at least) some kind of new level and this is why one cannot react to his work with a mere ‚I like it‘ or ‚I don’t like it‘ - it has to be understood.“

Eldar Shengelaya

This is how Kancheli’s contemporaries defined him - those for whom his world of music was especially interesting, close and special. Rodion Shchedrin, one of the most talented composers of the last century, wrote: „Giya Kancheli is a genuine Georgian composer. I understand his music as the confession of a son of the Georgian people, a son who is tightly bound to his homeland.“

The ‚First Symphony’s‘ premiere was held in Tbilisi in 1967 with Djansug Kakhidze on the conductor’s stand. As Kancheli noted:

„Naturally, I composed my ‚First Symphony‘ on the basis that Kakhidze would be conducting it. Today, having achieved wider fame, he plays my music much less frequently, but yet in my work I still orientate myself by him, even if it is against my will. Listening to my works in various interpretations, which are often very good, I still subconsciously check these interpretations with my own, inner notion of music. If I then consider that it ‚sounds as it should‘, it is the same as saying that it ‚sounds as it would be in Kakhidze’s hands‘. He has not only played a unique role in my life, but has somehow gained ‚royale rights‘ over the performance of my music.“

The professionals were not unanimous in their opinion, but it was this symphony which brought the composer his first foreign success. After its performance at the ‚Komische Oper‘ in Berlin in 1969 (again Kakhidze was conducting), the Berliner Zeitung wrote:

„One is seized not only by the overall

impression: the expressiveness of this score with its expansively rising waves of tension, its unremitting fullness of expression - but it is also the finer details which excite interest."

The following year, the symphony was included in the program of the orchestra of the Bulgarian city of Burgas. The 'First Symphony' followed the route of the majority of Kancheli's mature work: it drew the range of emotions from stormy disputes and active to unconditional admiration. It goes without saying that the 'First Symphony' signifies the start of a crucial new stage in the composer's art.

The form of the 'First Symphony' is based on the comparison of two contrasting spheres, separated into two parts. Part one is an active, effective continuity of development, giving it solidity. It contrasts sharply with the lyrically intensified second part.

The initial theme - the topic of the first movement - is emphasized by a sharp, quick march executed by a form of gloomy resolution. Moments of doubt are discarded with a willful gesture and temporary defeats hold no fear. The entire Allegro con fuoco is a selfless dash into the unknown,

through an abyss of despair and cries of pain. After the initial selfless gesture, the second theme is like a tornado, the development of which leads to the culmination: blizzard-like passages of scales, accents and short rejoinders. On the approach to the next culmination, the music somehow turns into a new dimension - the Largo. In the dramatic plan, the Largo is the author's attempt to begin everything anew, having thrown off the confounded question of 'being', to grasp the secret of everlasting beauty. Quiet, slow, even emphatically sluggish, this music is endowed with the ability if not to stop, then to at least slow down time. It is literally lifted slightly above the mundane, everyday into a certain idealistic sphere, accessible only through music. Two important themes of the second movement are: 'subjective' and 'objective' - which grew out of the sound pattern of the Allegro con fuoco. The first theme is based on a weightless jazz harmony, on which the melody of the violins floats way out beyond the clouds. It maintains the fragility inherent in the lyrics of the Allegro but shakes off the fetters of its sorrow.

The second theme, appearing as a united 'choir' stratum, awakens associations with

ancient Georgian art. Over time it has become something of a symbol of the chant in Kancheli's music. The unity of the chant has, in return, become a symbol of eternal beauty, that of the nation and of all mankind. It is no mistake that in his ‚First Symphony‘ the composer rejects the undisputed masterpiece of Georgian folklore - the wedding chorale ‚You are the vine‘. In the Largo of the ‚First Symphony‘, the theme of the chant appears, mysterious, like a half-ruined basilica in a forest backwoods. Beginning with this work, we become witnesses to Kancheli's search for the key to a simple, pure and elevated lyricism, on his gradual path to overcoming his own intensity.

The second symphony ‚Chants‘ is separated from the ‚First Symphony‘ by almost three years and is in some ways its extension and in others its complete opposite. The concept and title ‚Chants‘ comes from the release of the first selection of church chants in post-revolutionary Georgia in 1968. Kancheli often played them, paying particular attention to the fantastical composition of dissonance. However, the music written by him after having heard the chants, as could be expected, is entirely

different from the ‚original‘.

Kancheli commented: „I often wonder how our musical folklore developed. The closer my ties are with it, the more enigmatic the phenomenon becomes. The mysterious spirit alive in the traditions of Georgian folk music is probably what is closest to me, and yet I lack the power to comprehend and disclose it.“

In Kancheli's ‚Chants‘ he not only makes this ‚disclosure‘ for himself, but shares this joy with his listeners. Perhaps it is for this very reason that many musicians consider the ‚Second Symphony‘ to be the composer's best work. The stylistics and design of the cycle owe much to the Largo of the ‚First Symphony‘, but the mood is different here. Kancheli's music does not lose its solemnity and the specific maximalism inherent in it: the music, as before, allows itself to express the most important, the global and, as before, strives towards that high artistic range which stands open before it. Of course the music has no intention of softening its contrasts or calming its impetuous upsurge, both of which are in its nature, but the calm of mature, balanced strength comes through. The symphony thus affirms the harmony of the world as

aesthetically perfect art. In his ‚Chants‘, Kancheli’s world is primitive, new and beautiful; it is permeated with music and is desperate to express itself in the music.

As Schnittke wrote: „The symphony begins with a ferment of great spiritual power, trying to break the vessels in which it is held. This, it achieves. A picture of a large world is created. In this context the old triad finds a new lease of life. Maybe it is a story of the people, maybe it is a reflection on human fate, maybe a picture of the world, but by all accounts this refusal to give a concrete expression to the sense of a large world seemed vital to me.“

Compared with the ‚First Symphony‘, the form of the ‚Chants‘ is more traditional: a continuous three-movement ‚slow-quick-slow‘ with a clearly expressed reprise. As before, the principle of variations is kept, only now it is more directly connected with the free strophic form of ancient Georgian chants. From time to time, various reference points for the ear also arise in the almost spontaneous sound patterns. As in all the composer’s former cycles, it contains the principle of ‚dispersed culmination‘. The general culmination of the first movement is ‚cut‘ by an island of silence in

the dynamic hollow of which appears the first extensive and precisely formed theme of the symphony - the theme of the chant. The central Allegro is a test of the stability of the newly discovered harmony. It is tested with a brutal intonational field, sharp rhythm and whirlwind chromaticism on the ancient chords of the chants. In the reprise-coda the theme of the chant takes on a life of its own: various instrumental choirs and ensembles pick them up and bounce them back and forth to one another. Right at the end of the act the soloists come out on stage. It is at this very moment that it becomes clear that the whole symphony was, in essence, only a preparation for the very last intonational event - for the melody transparent as a spring morning. The melody was the sole reason for this long journey - a journey which has a beginning but no end as the process of selfdiscovery is never-ending...

by Nino Sakvarelidze

english translation: Louise Thomas

SINFONIEN NO.1 & NO.2

„Ein großer Komponist unserer Zeit ... ein Künstler mit einer phänomenalen kompositorischen Begabung“

Rodion Schtschedrin

„In Kanchelis Musik ist immer die Suche nach einer exakten Übereinstimmung von Rationalität und Emotionalität. Er etabliert in der Musik (zumindest in der georgischen) eine Art neue Ebene und dies ist der Grund, warum man auf sein Werk nicht einfach mit einem bloßen ‚Mir gefällt es‘ oder ‚Mir gefällt es nicht‘ reagieren kann - man muss es einfach verstehen.“

Eldar Schengelaja

Soweit die Einschätzungen Kanchelis durch seine Zeitgenossen - jene, für die seine Musikwelt besonders interessant, vertraut und einzigartig ist. Rodion Schtschedrin, einer der talentiertesten Komponisten des letzten Jahrhunderts, schrieb: „Giya Kancheli ist ein genuin georgischer Komponist. Ich verstehe seine Musik als Bekenntnis eines Sohnes des georgischen

Volkes, eines Sohnes, der mit seiner Heimat eng verbunden ist.“

Die Erstaufführung der ‚Ersten Sinfonie‘ fand 1967 in Tiflis unter der Leitung von Djangug Kakhidze statt. Kancheli bemerkte dazu:

„Natürlich ging ich bei der Komposition der ‚Ersten Sinfonie‘ davon aus, dass sie von Kakhidze dirigiert werden würde. Heute, zu größerem Ruhm gelangt, spielt er meine Musik viel seltener; aber in meinem Werk orientiere ich mich an ihm, wenn auch unbewusst. Wenn ich meine Werke in unterschiedlichen Interpretationen höre, die oftmals sehr gut sind, vergleiche ich diese Werke mit meiner eigenen inneren Vorstellung von Musik. Wenn ich dann bedenke, dass sie ‚klingen, wie sie klingen sollten, bedeutet es das gleiche wie ‚es klingt wie aus den Händen Kakhidzes‘. Er hat nicht nur eine einzigartige Rolle in meinem Leben gespielt, sondern hat gewissermaßen ‚Urheberrechte‘ über die Aufführung meiner Musik erhalten.“

Die Fachwelt war in ihrer Ansicht nicht einstimmig, doch war es dieses Werk, das dem Komponisten den ersten großen internationalen Erfolg einbrachte. Nach der Aufführung in der Komischen Oper Ber-

lin 1969 (wieder war Kakhidze Dirigent) schrieb die Berliner Zeitung: „Man ist nicht nur von dem Gesamteindruck überwältigt, der Ausdruckskraft der Partitur mit ihren immer größer werdenden Wellen der Spannung, ihrer nicht nachlassenden Fülle des Ausdrucks - sondern es sind auch die feineren Details, die Interesse hervorrufen.“

Im folgenden Jahr wurde die Sinfonie in das Repertoire des Orchesters der bulgarischen Stadt Burgas aufgenommen. Mit der ‚Ersten Sinfonie‘ schlug Kancheli den Weg ein, den er auch in seinem Spätwerk folgen sollte: der Darstellung von Gefühlen, die von stürmischen Disputen und innerem Aufbäumen bis zu bedingungsloser Bewunderung reichen. Es erübrigt sich darauf hinzuweisen, dass die ‚Erste Sinfonie‘ den Anfang eines neuen Abschnitts in der Kunst des Komponisten darstellt.

Die Form der ‚Ersten Sinfonie‘ geht aus der Gegenüberstellung zweier kontrastierender Sphären hervor, die sie in zwei Teile teilen. Der erste Teil ist Inbegriff eines dynamischen Wachsens, der diesem Teil die Festigkeit gibt. Er kontrastiert scharf mit dem lyrisch intensivierten zweiten Teil. Das Anfangsthema - das Thema des ersten

Satzes - wird durch einen scharfen, schnellen Marsch hervorgehoben, der mit einer düsteren Entschlossenheit durchgeführt wird. Momente des Zweifels werden mit einer willensstarken Geste beiseite geschoben und kurzzeitige Niederlagen sorgen nicht für Furcht. Das gesamte Allegro con fuoco ist eine selbstlose Hetze in das Unbekannte durch einen Abgrund von Verzweiflung und Schmerzensschreien. Nach dieser anfänglichen selbstlosen Geste ist das zweite Thema wie ein Tornado, dessen Durchführung zum Kulminationspunkt führt: blizzardähnliche Passagen von Tonleitern, Akzenten und kurzen Erwidern. Auf dem Weg zum nächsten Kulminationspunkt erreicht die Musik eine Art neue Dimension - das Largo. In der dramatischen Anordnung stellt das Largo den Versuch des Komponisten dar, etwas Neues zu beginnen, nachdem er die verworrene Frage nach dem ‚Sein‘ hinter sich gelassen hat, um zum Geheimnis ewig wähernder Schönheit zu gelangen. Leise, langsam, sogar betont schwerfällig, ist diese Musik in der Lage, wenn nicht die Zeit anzuhalten, so doch zumindest den Wandel der Zeit zu verlangsamen. Sie ist wie in eine ideale Sphäre über dem Alltäglichen enthoben,

die nur durch Musik zugänglich ist.

Zwei wichtige Themen des zweiten Satzes, die aus dem Klangpattern des Allegro con fuoco gewachsen sind, kann man ‚subjektiv‘ und ‚objektiv‘ nennen: das erste Thema basiert auf einer leichten Jazzharmonie, auf der die Melodie der Violinen über die Wolken hinausschwebt. Es hält die Fragilität aufrecht, die der Lyrik des Allegro inhärent ist, doch schüttelt es die Fesseln seiner Trauer ab.

Das zweite Thema, das als Schicht eines vereinten ‚Chors‘ erscheint, ruft Assoziationen an alte georgische Kunst wach. Im Laufe der Zeit wurde es ein Symbol für das Lied in Kanchelis Musik. Die Einheit des Liedes wurde im Gegenzug ein Symbol für die ewige Schönheit der georgischen Nation und der Menschheit. Es ist kein Zufall, dass der Komponist in seiner ersten Sinfonie das unzweifelhafte Meisterwerk georgischer Folklore ablehnt - den Hochzeitschoral ‚Du bist der Wein‘. Im Largo der ‚Ersten Sinfonie‘ erscheint das Thema des Gesangs mysteriös wie die Ruine einer Basilika in nicht erschlossenen Wäldern.

Beginnend mit diesem Werk werden wir Zeugen der Suche Kanchelis nach dem Schlüssel zu einem einfachen, reinen und

erhabenen Lyrizismus, auf dem Weg, seine eigene Intensität schrittweise zu überwinden.

Die zweite Sinfonie ‚Chants‘ (‚Gesänge‘) entstand etwa drei Jahre nach der ‚Ersten Sinfonie‘ und ist in einigen Aspekten ihre Weiterführung, in anderen ihr komplettes Gegenteil. Das Konzept und der Titel ‚Chants‘ basieren auf der Veröffentlichung einer ersten Auswahl von Kirchenchören im nachrevolutionären Georgien des Jahres 1968. Kancheli spielte sie häufig, wobei er seine Aufmerksamkeit vor allem der fantastischen Verwendung von Dissonanzen schenkte. Wie man erwarten kann, ist die Musik, die er nach dem Hören der Choräle schrieb, gänzlich unterschiedlich zum ‚Original‘.

Kancheli kommentierte: „Ich mache mir oft Gedanken, wie sich unsere musikalische Folklore entwickelte. Je enger meine Beziehung zu ihr ist, desto enigmatischer erscheint mir das Phänomen. Der mysteriöse Geist, der in den Traditionen der georgischen Volksmusik lebt, ist vielleicht dasjenige, welches mir am nächsten ist, und doch mangelt es mir an Kraft, ihn zu verstehen und zu enthüllen.“

In seinen ‚Chants‘ macht Kancheli die-

se ‚Enthüllung‘ nicht nur für sich selbst, sondern teilt seine Freude mit den Hörern. Vielleicht betrachten deshalb viele Musiker die ‚Zweite Sinfonie‘ als sein bestes Werk. Stilistik und Gestalt des Zyklus verdanken viel dem Largo der ‚Ersten Symphonie‘, doch ist die Stimmung hier sehr unterschiedlich. Kanchelis Musik verliert nicht ihre Feierlichkeit und ihren spezifischen Maximalismus, der ihr inhärent ist: die Musik erlaubt sich, das Wichtigste, das Globale, auszudrücken und strebt wie vormals zur künstlerischen Vielfalt, die ihr offen steht. Natürlich hat die Musik nicht die Absicht, die Kontraste abzuschwächen oder die Aufwallung zu besänftigen, die beide in ihrem Wesen liegen, doch kommt die Ruhe einer gereiften, ausgewogenen Kraft zum Vorschein. In den ‚Chants‘ ist Kanchelis Welt primitiv, neu und schön; sie ist mit Musik durchdrungen und will sich unbedingt in der Musik ausdrücken.

Schnittke schrieb dazu: „Die Symphonie beginnt mit dem Aufbegehren großer geistiger Kraft und versucht, die Fesseln, an die sie gekettet ist, zu durchbrechen. Das schafft sie. Das Bild einer großen Welt wird geschaffen. In diesem Kontext findet der alte Dreiklang ein neues Gewicht. Viel-

leicht ist es eine Geschichte der Menschen, vielleicht ist es eine Reflektion menschlichen Schicksals, vielleicht ein Bild der Welt, aber bei allen Interpretationen scheint mir die Verweigerung besonders wichtig zu sein, dem Sinn einer großen Welt einen konkreten Ausdruck zu geben.“

Verglichen mit der ‚Ersten Sinfonie‘ ist die Form der ‚Chants‘ traditioneller: eine durchgängige dreisätzliche langsam-schnell-langsam-Abfolge mit einer deutlich formulierten Reprise. Auch hier wird am Variationsprinzip festgehalten, doch wird es nun direkter mit der freien strophischen Form alter georgischer Gesänge verbunden. Von Zeit zu Zeit werden dem Ohr verschiedene Bezugspunkte in den fast spontan erscheinenden Klangmustern geboten. Wie in allen vorherigen Zyklen des Komponisten enthalten sie das Prinzip ‚gestreuter Kulminationspunkte‘. Die allgemeine Kulmination des ersten Satzes wird durch eine Insel der Ruhe ‚unterbrochen‘, in deren dynamischem Hohlraum das umfängliche und präzise formulierte Thema der Sinfonie erscheint - das Thema des Gesangs. Das zentrale Allegro ist ein Stabilitätstest der neu entdeckten Harmonie. Sie wird mit einem brutalen

Intonationsfeld, einem markanten Rhythmus und wirbelnder Chromatik über den alten Akkorden der Gesänge geprüft.

In der Reprise - Coda nimmt das Thema der ‚Chants‘ ein Eigenleben an: verschiedene instrumentale Chöre und Gruppierungen greifen es auf und lassen es gegenseitig aufeinanderprallen. Am Ende des Aktes dieses Dramas haben die Solisten ihren Auftritt. An genau dieser Stelle wird deutlich, dass die ganze Sinfonie, in ihrer Essenz, eine Vorbereitung auf diese allerletzte musikalische Geste ist - der Melodie, die transparent wie ein Frühlingmorgen ist. Diese Melodie war der alleinige Grund für diese lange Reise - eine Reise, die einen Anfang aber kein Ende hat, so wie der Prozess der Selbstentdeckung niemals aufhört...

von Nino Sakwarelidze
deutsche Übersetzung:
Johannes Lüdecke

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 Goduno', '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 Goduno', '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. Geegründet 1993 von Djansug Kakhidze, der bis zu seinem Tod im Jahr 2002 der künst-

lerische 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 Jahrhunderthalle 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 Musdsorgsky 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

Symphonies Nos. 3-5
(2-CD set)

Cat.no.: CGC 047

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

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 entreaured in the dewdrops, 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 Kanchel'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 Sistine 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 off 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 Choralen 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 Vorfäter 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 Tautropfen 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 „Geburtshelfer“ 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 Ordzhonokidze 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 manierten 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 Zucken 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 Klage lied 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 Klage lied. 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 Lüdecke

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 Goduno', '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 Goduno', '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. Geegründet 1993 von Djansug Kakhidze, der bis zu seinem Tod im Jahr 2002 der künstlerische Leiter und Chefdirigant 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 Jahrhunderthalle 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

SYMPHONIES NO.6 & NO.7

When asked what attracted him to Giya Kancheli's music, the great Georgian conductor Djansug Kakhidze once answered:

“When you hear it, you feel that in terms of its expressive resources, its tonal character and the composer's way of thinking, this is modern music. Yet Kancheli's music is also very simple. This is a beautiful, very profound simplicity. Kancheli's music seems to me to resemble no other music. He has the Georgian folksong in his blood — like a magnifying glass through which he observes the world, or like a yardstick by which he measures worth.”

It is difficult to think of a more appropriate characterisation of Kancheli's musical language. The influence of folk music is especially striking in the 'Sixth Symphony', the first performance of which in Leipzig, 1981, provoked veritable storms of enthusiasm on the part of the audience and the critics alike. Kurt Masur had commissioned the piece to mark the 200th anniversary of the foundation of the Gewandhaus Orchester after hearing a recording of the composer's 'Fourth Symphony'.

With its irreconcilable contrasts and unexpected modulations, the 'Sixth Symphony' could scarcely be described as a harmonious work, yet listeners - curiously enough - feel a sense of artistic unity and harmony on hearing it. The first two movements are dominated by a delicately coloured and carefully developed musical language, whereas the third and fourth create an ungainly, shocking and almost violent impression. All that is carefully built up in the first half of the work is brutally and implacably destroyed in the second half, which ends on a note of deep lamentation.

Kancheli not only subverts the classical norms of symphonic form but, by playing with timbre effects on an elemental level, liberates them from their predominantly European associations. He originally conceived the 'Sixth Symphony' as the last part of a large-scale cycle. With the 'Second' and 'Fourth' symphonies it shares the emotional concretisation of a world of sound that evokes direct associations with images drawn from nature, images which in this case impinge upon the listener as though through a veil of sadness. The opening viola phrase recalls ancient Geor-

gian melodies and, raised to quasi-symbolic status, seems like some memory from an infinitely distant past. For two whole minutes the orchestra remains motionless, listening to the legend. It is this sense of a narrative from silence that makes the 'Sixth Symphony' so special and at the same time constitutes the creative basis of Kancheli's compositional style. The composer Rodion Shchedrin had previously been critical of Kancheli's slow openings, but his reaction to the 'Sixth Symphony' was to tell the composer: "Don't listen to anyone, certainly not to me. Write slow, quiet music. It's your world: in it you reign supreme."

The four movements of the symphony, while played without a break, are clearly set apart from one another. They are also linked together in pairs, the first part of each pair preparing the ground for the second. The introductory Prelude is predominantly lyrical in tone, but with the *Marcato* we gain our first glimpse of a world of genuine grandeur and vivid imagery. In the *Calmo* the composer creates a kind of thematically structured vacuum in which every musical phrase, however small, is raised to the level of a symbol, and from

which the music soars to a climax that collapses in on itself, unfulfilled. The shockingly elemental force of the Scherzo ushers in the second half of the symphony, which culminates in the *Marcatissimo* of the Finale. The violent contrasts force the listener to hear more in this movement than what is immediately apparent, since what is at stake is an existential, complex and, at the same time, highly contradictory musical message that, in the final section, destroys every last illusion. With its vibrantly rhythmic unisons, the orchestra prepares to pounce, compressing the *Marcatissimo* theme and flattening it out as though with the force of a steamroller. The symphony's boundless orchestral space, built up over a period of time, is suddenly compressed, while at the same time a terrible haze of non-musical sounds explodes like a mushroom cloud over the ruins of the world. A slow and wistful Coda gives the listener time to reflect and ponder on what he has heard, time to collect his strength in order to go on living. The 'Sixth Symphony' is undoubtedly an important example of the impact the 1960s political thaw had on Kancheli's generation: this was the first time they had an opportunity to confront

artistic currents from the West.

Kancheli's 'Seventh Symphony / Epilogue' is his most ambitious work to date, although it is perhaps not a work that reveals its secrets immediately or unrereservedly. It was written in response to an invitation from the Advisory Board of the Prague Philharmonie.

The opening *Allegro maestoso* begins by quoting the introductory motif from Beethoven's 'Ninth Symphony', with a 'Georgian' seventh in the upbeat - an arresting opening that captivates the listeners and holds them in thrall, allowing no time for reflection. What follows is an immense conglomeration of snatches from Russian choral songs, big-band harmonies and Bach-like sequences, which together create a flood of sound that threatens to overwhelm its listeners entirely. Following a performance of the work at the 1989 'Berlinalde', Gerald Färber wrote: "The aura emitted by this powerful and shattering epic is of such concentrated power that it almost amounts to heresy to talk of stylistic criteria ... What raises Kancheli above other composers is the dialectic of his philosophy: steely, shattering fortissimo tone clusters and isolated lines that die away

are not banal polar opposites like light and shade, but exist in their mutual links and dependencies."

The 'Epilogue Symphony' is based exclusively on a freely associative development of countless themes and motifs. The core of the work's most important lyrical scenes is formed by the interval of a sixth; a bright-toned, simple and slightly lachrymose interval that strives to acquire a formal identity. No less characteristic of the work's capricious, inconstant character are the songs, waltzes and light-hearted, lyrical themes in parallel sixths. Orchestral micro-effects including reminiscences of György Ligeti and the analytical instrumentation of a composer like Anton Webern conspire to make this symphony almost unintelligible, in contrast to all of Kancheli's earlier works.

"Without Djansug Kakhidze at my side, I'd probably have been a different composer". This remark by Giya Kancheli sums up the highly creative and unusually close collaboration between these two great Georgian musicians. Born in Tbilisi in 1935, Kancheli initially studied geology but, by the age of nineteen, had already decided to become a composer. His first

major work - the soundtrack to the film 'Children of the Sea' - was conducted by Kakhidze, and his 'First Symphony' was written in the knowledge that Kakhidze would conduct its premiere. Since then all of his work has been overseen by Kakhidze and premiered in Georgia. Even works commissioned by foreign orchestras (and this includes all major works from the 'Fourth Symphony' onward, with the exception of the opera 'Music for the Living') are subject to this proviso.

Kancheli's music is firmly rooted in Georgian folk music (more specifically in the song tradition) though it also reflects numerous contemporary influences. Initially inspired by the musical language of Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich, Kancheli was later profoundly affected by the Western music that was introduced into the Soviet Union during the 1960s. In this respect his discovery of jazz was to have as great an impact on his style as his simultaneous introduction to the music of Anton Webern, Paul Hindemith, Bela Bartok and others.

by Natalia Zeifas

SINFONIEN No.6 & No.7

Als der große georgische Dirigent Djanug Kakhidze einmal gefragt wurde, was ihn an der Musik von Giya Kancheli anziehe, gab dieser zur Antwort:

„Wenn man diese Musik hört, spürt man, daß es sich um moderne Musik handelt, sowohl was ihre Ausdrucksquellen und ihren tonalen Charakter als auch das Denken des Komponisten betrifft. Doch Kanchelis Musik ist auch ganz einfach. Sie ist von einer schönen, sehr tiefen Schlichtheit. In meinen Augen gleicht seine Musik keiner anderen. Er hat das georgische Volkslied im Blut wie ein Vergrößerungsglas, durch das er die Welt betrachtet oder wie ein Maßstab, mit dem er den Wert bemisst.“

Der Charakter der musikalischen Sprache Kanchelis kann wohl kaum treffender umschrieben werden. Der volksmusikalische Einfluss ist in der ‚Sechsten Sinfonie‘ besonders auffällig. Bei ihrer Erstaufführung in Leipzig 1981 kam es zu wahrhaften Begeisterungstürmen bei Publikum und Kritikern gleichermaßen. Kurt Masur hatte das Stück anlässlich des 200. Geburtstags des Gewandhaus-Orchesters in Auf-

trag gegeben, nachdem er eine Aufnahme der ‚Vierten Sinfonie‘ des Komponisten gehört hatte.

Mit ihren unversöhnlichen Gegensätzen und überraschenden Modulationen ist es kaum möglich, die ‚Sechste Sinfonie‘ als harmonische Arbeit zu beschreiben. Seltenerweise jedoch ergreift die Zuhörer ein Gefühl von künstlerischer Einheit und Harmonie, wenn sie das Stück hören. Eine fein abgestimmte, vorsichtig entwickelte musikalische Sprache bestimmt die ersten beiden Sätze, während der dritte und vierte Satz einen unbeholfenen, schockierenden und beinahe gewaltsamen Eindruck machen. Alles, was in der ersten Hälfte des Stücks sorgfältig aufgebaut wird, wird in der zweiten Hälfte brutal und unerbittlich zerstört. Der Schluss endet in einem Ton tiefer Klage.

Nicht nur unterwandert Kancheli die klassischen Regeln der symphonischen Form, er befreit sie auch aus ihren vornehmlich europäischen Zusammenhängen, indem er auf elementarer Ebene mit Klangeffekten spielt. Ursprünglich war die ‚Sechste Sinfonie‘ als letzter Teil eines groß angelegten Zyklus angelegt worden. Mit der ‚Zweiten‘ und ‚Vierten Sinfonie‘

hat sie gemein, eine emotionale Klangwelt zu konkretisieren, die unmittelbare Assoziationen an Bilder aus der Natur weckt; Bilder, die auf die Zuhörer wirken, als kämen sie durch einen Schleier aus Traurigkeit. Die das Stück eröffnende Phrase, gespielt von der Bratsche, erinnert an alte georgische Melodien und scheint in ihrem beinahe symbolischen Status so etwas zu sein wie eine Erinnerung an eine unendlich entfernte Vergangenheit. Zwei Minuten lang bleibt das Orchester bewegungslos, während es der Legende zuhört. Dieses Gefühl einer Erzählung aus der Stille macht die ‚Sechste Sinfonie‘ so besonders. Gleichzeitig ist es die schöpferische Grundlage für Kanchelis Kompositionsstil im Allgemeinen. Der Komponist Rodion Shchedrin stand den langsamen Anfängen Kanchelis stets kritisch gegenüber. Seine Reaktion auf die ‚Sechste Sinfonie‘ bestand jedoch darin, dem Komponisten mitzuteilen: „Hören Sie auf niemanden, auf jeden Fall nicht auf mich. Schreiben Sie langsame, stille Musik. Das ist Ihre Welt. Darin sind Sie der oberste Herrscher“.

Obwohl die vier Sätze der Sinfonie ohne Pause gespielt werden, sind sie deutlich

voneinander abgesetzt. Darüber hinaus sind sie in Paare zusammengefasst, in dem der erste Teil jedes Paares die Grundlage für den zweiten Teil vorbereitet. Das einleitende Vorspiel hat einen überwiegend lyrischen Ton, doch mit dem *Marcato* gewinnen wir unseren ersten Einblick in eine Welt wahrer Größe und lebhafter Bilder. Im *Calmo* schafft der Komponist eine Art thematisch strukturiertes Vakuum, in dem jede noch so kleine musikalische Phrase auf eine symbolische Ebene gehoben wird, von der aus die Musik zu einem Höhepunkt ansteigt, der unerfüllt in sich zusammenfällt. Die schockierende Urgewalt des Scherzo leitet in die zweite Hälfte der Sinfonie über, die im *Marcatissimo* des Finales endet. Die gewaltsamen Gegensätze zwingen die Zuhörer, in diesem Satz mehr zu hören als unmittelbar vorhanden ist. Auf dem Spiel steht nämlich eine existentielle, komplexe und zuweilen höchst widersprüchliche musikalische Nachricht, die im Schlussteil jegliche noch bestehende Illusion zerstört. Mit seinen rhythmischen Gleichklängen macht sich das Orchester zum Sprung bereit, indem es mit der Gewalt einer Dampfwalze das *Marcatissimo*-Thema verdichtet und ver-

flacht. Der über gewisse Zeit aufgebaute grenzenlose orchestrale Raum wird plötzlich komprimiert, während gleichzeitig ein fürchterlicher Nebel a-musikalischer Klänge wie eine Pilzwolke über den Ruinen der Welt explodiert. Eine langsame und nachdenkliche Coda gibt den Zuhörern Zeit zur Reflexion und zum Nachsinnen über das Gehörte; die Zeit, wieder Kraft zu schöpfen, um mit dem Leben fortzufahren. Zweifellos ist die 'Sechste Sinfonie' ein wichtiges Beispiel für die Auswirkungen des politischen Tauwetters auf Kanchelis Generation in den 1960er Jahren: damals hatte sie zum ersten Mal Gelegenheit, Kunstrichtungen aus dem Westen zu begegnen.

Kanchelis ‚Siebte Sinfonie / Epilog‘ ist sein bis dato anspruchsvollstes Werk, wenn es auch vielleicht seine Geheimnisse nicht sofort und rückhaltlos preisgibt. Es entstand auf Einladung der Prager Philharmonie.

Das eröffnende Allegro maestoso beginnt mit einem Zitat des Anfangsmotivs aus Beethovens ‚9. Sinfonie‘, mit einer „georgischen“ Septime im Auftakt - ein einnehmender Anfang, der seine Zuhörer in den Bann zieht und sie gefesselt hält,

ohne Zeit zum Nachdenken zu gewähren. Was folgt, ist eine prächtige Mischung aus Bruchstücken russischer Chorgesänge, Big Band-Harmonien und Bach-ähnlichen Sequenzen, die zusammen eine Klangflut herstellen, die seine Zuhörer vollkommen zu überwältigen droht.

Nach einer Aufführung des Werks anlässlich der Berlinale 1989 schrieb Gerald Färber: „Die von diesem Werk ausgehende Aura ist von solch konzentrierter Kraft, dass es wie Ketzerei erscheint von stilistischen Kriterien zu sprechen ... Was Kancheli über andere Komponisten erhebt, ist die Dialektik seiner Philosophie: stählerne, schmetternde Fortissimo-Tongruppen und einzelne schwächer werdende Zeilen sind nicht einfach bloß banale Gegensätze wie Licht und Schatten, sondern sie stehen miteinander in Kontakt und hängen gegenseitig voneinander ab.“

Die ‚Siebte Sinfonie / Epilog‘ basiert ausschließlich auf einer frei assoziierenden Entwicklung zahlloser Themen und Motive. Der Kern der für das Werk wichtigsten lyrischen Szenen beruht auf dem Intervall der Sexte, einem hell tönenden, einfachen und leichttraurigen Intervall, das nach formaler Identität strebt. Nicht

weniger charakteristisch für das wechselhafte, unbeständige Wesen des Werks sind die Lieder, Walzer und leichten, lyrischen Themen in parallelen Sexten. Orchesterliche Mikro-Effekte, einschließlich Anklängen an György Ligeti und der analytischen Instrumentierung eines Komponisten wie Anton Webern, wirken zusammen und machen diese Sinfonie beinahe unverstänlich, im Gegensatz zu allen anderen früheren Werken Kanchelis.

„Ohne Djansug Kakhidze an meiner Seite wäre ich sicherlich ein anderer Komponist geworden.“ Diese Bemerkung von Giya Kancheli fasst die äußerst kreative und ungewöhnlich enge Zusammenarbeit zwischen diesen beiden großen georgischen Musikern zusammen. Der 1935 in Tbilisi geborene Kancheli studierte zunächst Geologie; doch hatte er bereits im Alter von 19 Jahren entschieden, Komponist zu werden. Seine erste wichtige Arbeit, der Soundtrack für den Film ‚Kinder des Meeres‘, wurde von Kakhidze dirigiert, und seine ‚Erste Sinfonie‘ wurde in dem Wissen geschrieben, dass Kakhidze die Uraufführung dirigieren würde. Seitdem wurden alle seine Arbeiten von ihm begleitet und in Georgien uraufgeführt. Das

gilt auch für Werke, die von ausländischen Orchestern in Auftrag gegeben wurden (einschließlich aller großer Arbeiten seit der ‚Vierten Sinfonie‘, mit Ausnahme der Oper ‚Musik für die Lebenden‘).

Kanchelis Musik ist fest in georgischer Volksmusik verwurzelt (speziell in Liedtraditionen), doch zeigt sie auch zahlreiche zeitgenössische Einflüsse. Ursprünglich wurde Kancheli von der musikalischen Sprache Sergei Prokofievs und Dimitri Schostakowitschs inspiriert, doch später beeinflusste ihn zutiefst die westliche Musik, die während der 1960er Jahre in der Sowjetunion bekannt wurde. In diesem Zusammenhang war seine Entdeckung des Jazz von ebenso großer Bedeutung wie sein gleichzeitiges Bekanntwerden mit der Musik von Anton Webern, Paul Hindemith, Bela Bartok und anderen.

von Natalia Seifas
 englische Übersetzung:
 Andrea Dortmann

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. Legrand, 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 Jahrhunderthalle 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

Symphonies Nos. 3-5
(2-CD set)

Cat.no.: CGC 047

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

AS TIME MOURNS

KANCHELI: MOURNED BY THE WIND

Mourning is a basic human need, present in all cultures, and at all times. Its manifestations range from very individual and subjective mourning to collective national mourning. References to mourning are also found early on in the history of music, with compositions written relating both to individual and to collective mourning. Better known, of course, is the grand and opulent kind of mourning music usually performed and received as a requiem or in the form of instrumental funeral marches. The individual and quiet kind of mourning, on the other hand, can be found in the ‚Lamentationes‘ beginning in the Renaissance, musically referring to the lamentations (Greek ‚threnos‘) of Jeremiah in the Old Testament, in which the destruction of Jerusalem and the temple in 586 BC are lamented.

Giovanni Pierluigi da Palestrina and Orlando di Lasso wrote polyphonic choral music that is usually intimate and restrained at the beginning, then soars up to loud lamentation, and in the end dies away, the singers falling silent. The ‚Lamentationes‘ of

baroque masters such as Jan Dismas Zelenka still remain quite intimate, but here were enhanced with instruments.

Nevertheless, up until the 20th century, mourning songs lag far behind in popularity compared with the large-format requiem compositions by Hector Berlioz, Giuseppe Verdi, or Aribert Reimann. Probably the most famous mourning music of the 20th century is Krzysztof Penderecki’s ‚Threnody for the Victims of Hiroshima‘ for 52 strings, where the rather intimate mourning music is in fact connected to collective trauma. ‚Mourned by the Wind‘, a very individual mourning music in which Kancheli processes the loss of his friend and confidant Givi Odrzhonikidze, is completely different. Odrzhonikidze, one of the leading musicologists in the Soviet Union and the author of one of the major standard works on Dmitri Shostakovich, died unexpectedly in 1984. It was a loss that hit Kancheli hard, since his musicologist friend had been the most important intellectual companion in his life, alongside director Robert Sturua and conductor Djansug Kakhidze. Apart from this spiritual motive for the composition, however, there was also a specific commission

for a composition from the Berliner Festspiele 1984.

The outer structure of the work already provides a hidden clue as to the deceased dedicatee, Shostakovich expert Odrzhonikidze. The movement structure slow-fast-slow-fast is typical for a number of Shostakovich's most important compositions. Also, the choice of the viola as the solo instrument refers to the triad Odrzhonikidze – Shostakovich – mourning. In May 1975, the dying Shostakovich composed his ‚Sonata for Viola and Piano op. 147‘, the long final movement of which is a farewell song marked by unsentimental melancholy, in which Shostakovich wrote his own Threnos. It is no coincidence that he chose the viola for this, not the violin. Both viola and violoncello have always been the preferred instruments throughout the history of music for the accompaniment of mourning songs – just consider the famous alto aria ‚Es ist vollbracht‘ accompanied by a viola da gamba, from Johann Sebastian Bach's St. John Passion, later quoted by Ludwig van Beethoven in his ‚Cello Sonata op. 69‘. Already, through his choice of instrument and arrangement of movements, Kancheli establishes a quite complex

structure of references. For this reason the version for orchestra and violoncello of this work, created later at the suggestion of the Belgian cellist Fance Springuel, is a historically appropriate extension of the composition and now stands on an equal footing with the original version for viola.

As always with Kancheli, the conventional genre names of his compositions are only rough indicators. While he called his early, longer orchestral works symphonies, he increasingly resorted to programmatic titles in his later works. Kancheli however always stressed that his works can be heard both as ‚pure‘ music and as programme music. But Kancheli also pointed out that ‚Mourned by the Wind‘ is not a virtuoso solo concerto, so the genre title ‚Liturgy for Orchestra and Viola‘ is only to be taken as a subheading, and in that one, too, the solo instrument is positioned after the orchestra. This does not mean, however, that the solo part is not one of extreme difficulty, but rather of a difficulty that goes quite contrary to the traditional principle of „faster, higher, further“ of classical virtuoso concertos. It calls for patience, for long bowings of extended instrumental lines, and for something even

more important: The soloist must have the body tension and the mental concentration to play right up to falling silent, such that the deathly silence will in a way be heard. Kancheli frequently asks for graduations from normal piano to fourfold pianissimo and thus requires tremendous creative power from the performer to maintain a rich timbre even during an extreme *diminuendo*. But there is no mourning without wrath, no mourning without the anger that there is also always something inconsolable, something desperate about a loss. After the first movement has ebbed away, which is reminiscent of the mourning songs of Orlando di Lasso in its initial polyphonic silence, in the second and fourth movements the orchestra rears up repeatedly, powerful *tutti* interrupting the flow of tears, but without being able to dry them. And also, next to the passages of mourning and desperation, there are intellectual ramifications in the orchestration that allow for periods of reflection. Like his Russian fellow composer Sofia Gubaidulina, Kancheli employs unusual and sometimes bizarre combinations of instruments that do not at all fit the image of the common European symphony orchestra: Celesta, an

electronically amplified spinet, a bass guitar, as well as an extensive set of percussion are just a few examples for the sometimes unusual instrumentation which often serves to produce sound effects that are pale or harsh.

Kancheli's friend and fellow composer Alfred Schnittke noted early on that ‚Mourned by the Wind‘ is a work of mourning that structurally deals with the topic of time. On the occasion of the first recording of the work, still published in the Soviet Union, he speaks of a concretely metrical-ly structured time within the composition, which refers to the historical, to what can be experienced directly, of an ametric and thus transcendental, spiritual time, and of a static and closed time structure that refers to the end of existence. The listener subtly moves between these different stages of existence within the music and thus participates in the eternal cycle of becoming and passing away. This work is a prime example of how compositional principles of form can stand on their own as pure music, but can also refer to extra-musical levels of meaning due to their specific nature. It would be a mistake, however, to think here in terms of either-or, as Kancheli always understands the process

of reception of his compositions to be a holistic experience. Hence his request of the conductors of the work to not lower their hands during the pauses between the four movements, if possible, or to perform the movements *attacca*, without interruption, even though it is not expressly prescribed in the score.

The compositional refinement of the work is indicated by the fact that, regardless of the performance version – whether with viola or violoncello or even in one of the two ballet versions that were performed in Mainz and Sydney – ‚Mourned by the Wind‘ provides an unusual transcendental musical experience involving the listener in the existential experience of becoming and passing away, of being and non-being.

by Roland Schmenner

english translation: Peter Gebert

TRAUERENDE ZEIT

KANCHELI: MOURNED BY THE WIND

Trauer ist ein in allen Kulturen und zu allen Zeiten vorhandenes Grundbedürfnis des Menschen. Die Erscheinungsformen changieren dabei von ganz individueller und subjektiver Trauer bis hin zu kollektiver Staatstrauer. Auch in der Geschichte der Musik gibt es schon früh Trauerbezüge, werden Kompositionen sowohl zu individueller als auch zu kollektiver Trauer verfasst. Bekannter sind freilich die großen opulenten Trauermusiken, die meist als Requiem oder auch in Form von instrumentalen Trauermärschen aufgeführt und rezipiert werden. Die individuelle und leise Trauer findet man dagegen in den ‚Lamentationes‘, die seit der Renaissance sich musikalisch auf die alttestamentarischen Klagelieder (griechisch ‚threnos‘) Jeremias beziehen, in denen die Zerstörung Jerusalems und des Tempels von 586 v. Chr. beklagt werden.

Wir finden bei Giovanni Pierluigi da Palestrina und bei Orlando di Lasso polyphone Chorgesänge, die meist intim und zurückhaltend beginnen, sich dann zu lauter Klage aufschwingen, um dann verstummend aus-

zuklingen. Bei Barockmeistern wie Jan Dismas Zelenka bleiben die ‚Lamentationes‘ zwar auch noch recht intim, werden aber jetzt instrumental angereichert. Dennoch bleiben die Trauergesänge in ihrer Popularität bis ins 20. Jahrhundert weit hinter den großformatigen Requiemkompositionen eines Hector Berlioz, Giuseppe Verdi oder Aribert Reimann zurück. Die wahrscheinlich bekannteste Trauermusik des 20. Jahrhunderts ist Krzysztof Penderecki ‚Threnody for the Victims of Hiroshima‘ für 52 Streicher, wobei jedoch die eigentlich intime Trauermusik mit einem kollektiven Trauma gekoppelt wird. Ganz anders dagegen in ‚Mourned by the Wind‘, einer ganz individuellen Trauermusik, in der Kancheli den Verlust seines Freundes und Vertrauten Givi Odrzhonikidse verarbeitet. Odrzhonikidse, der als einer der führenden Musikwissenschaftler in der Sowjetunion eines der großen Standardwerke über Dimitri Schostakowitsch verfasst hat, starb unerwartet 1984. Es war ein Verlust, der Kancheli schwer traf, war der befreundete Musikwissenschaftler doch neben dem Regisseur Robert Sturua und dem Dirigenten Djangug Kakhidze der wichtigste intellektuelle Begleiter in

Kanchelis Leben. Neben diesem ideellen Schreib Anlass steht allerdings auch noch ein konkreter Kompositionsauftrag für die Berliner Festspiele 1984, die das Werk kommissionierten.

Bereits die äußere Struktur des Werks gibt einen versteckten Hinweis auf den verstorbenen Widmungsträger, den Schostakowitsch-Experten Odrzhonikidse. Die Satzstruktur langsam-schnell-langsam-schnell ist typisch für einige der ganz großen Kompositionen Schostakowitschs. Auch die Wahl der Viola als Soloinstrument verweist auf die Trias Odrzhonikidse – Schostakowitsch – Trauer. Bereits vom Tode gezeichnet komponierte Schostakowitsch im Mai 1975 seine Sonate für Viola und Klavier op.147, deren langer Schlusssatz ein von unsentimentaler Melancholie geprägter Abschiedsgesang ist, mit dem Schostakowitsch seinen eigenen Threnos geschrieben hat. Dass er dabei die Viola und nicht die Violine gewählt hat, kommt nicht von ungefähr. Sowohl die Viola als auch das Violoncello sind schon immer in der Musikgeschichte die bevorzugten Instrumente für die Begleitung von Trauer gesängen gewesen, man denke nur an die berühmte von einer Viola da

Gamba begleitete Alt-Arie ‚Es ist vollbracht‘ aus der Johannespassion Johann Sebastian Bachs, die dann später Ludwig van Beethoven in seiner Cello-Sonate op.69 zitiert. So schafft es Kancheli schon allein durch die Instrumentenwahl und die Satzanordnung eine recht komplexe Struktur an Verweisen aufzubauen. Aus diesem Grund ist die später auf Anregung der belgischen Cellistin Fance Springuel entstandene Fassung des Werks für Orchester und Violoncello eine historisch stimmige Ausweitung der Komposition und steht mittlerweile gleichberechtigt neben der Urfassung für Bratsche.

Wie immer bei Kancheli sind die gängigen Gattungsbezeichnungen seiner Kompositionen auch hier nur ungefähre Anhaltspunkte. Während seine frühen längeren Orchesterwerke von ihm als Symphonien betitelt wurden, so greift er in den späteren Werken immer häufiger auf programmatische Titel zurück. Jedoch betont Kancheli immer wieder, dass seine Werke grundsätzlich sowohl als ‚reine‘ Musik als auch als Programmmusik gehört werden können. Kancheli legt aber Wert darauf, dass es sich bei ‚Mourned by the Wind‘ nicht um ein virtuosos Solokonzert handelt, so ist der

Gattungstitel ‚Liturgy for Orchestra and Viola‘ auch nur als Untertitel zu verstehen und auch in diesem rückt das Solo-Instrument an die Stelle hinter das Orchester. Was jedoch nicht heißen soll, dass der Solo-Part nicht von äußerster Schwierigkeit ist, jedoch eine Schwierigkeit, die sich ganz konträr zum traditionellen Schneller-Weiter-Höher-Prinzip klassischer Virtuosenkonzerte stellt. Es wird der lange Atem, die lange Bogenführung für weite instrumentale Linien benötigt und was noch viel entscheidender ist: Der Solist benötigt die Körperspannung und die geistige Konzentration, um bis zum Verstummen zu spielen, um gewissermaßen die Totenstille zum Klingen zu bringen. Kancheli verlangt immer wieder Abstufungen vom normalen piano bis hin zum vierfachen pianissimo und fordert damit eine ungeheure Gestaltungskraft, ein farbenreiches Timbre auch noch während eines extremen Diminuendos zu halten. Aber keine Trauer ohne Zorn, keine Trauer ohne die Wut, dass ein Verlust auch immer etwas Untröstliches, etwas Verzweifertes hat. Nachdem der in seiner anfänglichen polyphonen Stille an die Trauergesänge der Renaissance eines Orlando di Lasso erinnernde erste Satz abgeebbt

ist, bäumt sich das Orchester im zweiten und vierten Satz immer wieder auf, mächtige Tutti unterbrechen den Tränenfluss, ohne ihn jedoch trocken zu können. Und neben den trauernden und verzweiferten Passagen sind es immer wieder intellektuelle Verästelungen in der Instrumentation, die auch Phasen der Reflexion ermöglichen. Wie auch seine russische Kompositionskollegin Sofia Gubaidulina, zieht Kancheli unübliche und bisweilen bizarre Instrumentenkombinationen heran, die so gar nicht in das Bild des gängigen europäischen Symphonieorchesters passen: Celesta, elektronisch verstärktes Spinett und eine Bassgitarre sowie ein umfangreicher Schlagapparat seien hier nur stellvertretend für die bisweilen ungewöhnliche Instrumentierung genannt, die nicht selten für fahle und herbe Klangeffekte sorgen.

Kanchelis Freund und Komponistenkollege Alfred Schnittke hat früh festgestellt, dass ‚Mourned by the Wind‘ sich als Trauerwerk strukturell mit dem Thema Zeit auseinandersetzt. Zur ersten noch in der Sowjetunion erschienenen Aufnahme des Werks spricht er von einer metrisch-konkret strukturierten Zeit innerhalb der Komposition,

die das Historische, das konkret Erlebbare thematisiert, von einer ametrischen und damit transzendental-geistigen Zeit und einer statisch-abgeschlossenen Zeitstruktur, die das Ende der Existenz thematisiert. Der Hörer bewegt sich unmerklich in diesen verschiedenen Existenzstadien innerhalb der Musik und nimmt somit am ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen teil. Die Komposition ist ein Paradebeispiel dafür, wie kompositorische Gestaltungsprinzipien für sich als reine Musik stehen können, andererseits aber aufgrund ihrer spezifischen Beschaffenheit auch auf außermusikalische Bedeutungsebenen verweisen können. Es wäre aber falsch, hier in einem Entweder-Oder zu denken, begreift Kancheli den Rezeptionsprozess seiner Kompositionen immer als eine ganzheitliche Erfahrung. Daher rührt sein Wunsch an die Dirigenten des Werks, die Hände in den Pausen zwischen den vier Sätzen nach Möglichkeit nicht zu senken oder, wenn auch so nicht ausdrücklich in der Partitur vorgeschrieben, die Sätze *attacca* ohne Unterbrechung aufzuführen.

Für die kompositorische Raffinesse des Werks spricht, dass, unabhängig von der Aufführungsvariante – ob mit Viola oder

Violoncello oder gar in einer der beiden Ballettfassungen, die in Mainz und Sydney aufgeführt wurden – , *Mourned by the Wind*‘ eine ungewöhnliche transzendente Musikerfahrung vermittelt, die den Hörer an der existenziellen Erfahrung von Werden und Vergehen, von Sein und Nicht-Sein teilhaben lässt.

von Roland Schmenner

LIGHT SORROW

Giya Kancheli was commissioned to compose music for a concert to take place at the Gewandhaus Leipzig on May 9th 1985, celebrating the 40th anniversary of the victory over Nazism.

„It occurred to me that Kurt Masur put me on the case knowing that I was unable to write a formally festive, showy, flashy bravura for universal jubilation which would certainly sound inappropriate in Germany on a day like that. Once I realized this, I could no longer turn him down, so I started pondering the possible theme developments. Eventually I decided to dedicate the music to children, young victims of the war, all of them irrespective of nationality.“

At the world premiere, something very extraordinary happened: when the last sound died, the 2,500-strong audience froze in their seats in perfect silence for a minute. Only when Kurt Masur put down his conductor's baton and came downstage did the audience burst into ovation.

„It seemed to last forever, that pause. I didn't know what to think, but then I realized that that moment of silence was the

most precious moment in my life, far more valuable than any applause, encores or rapturous reviews.“

The work incorporates poetry by Galaktion Tabidze, Goethe, Shakespeare and Pushkin.

„Every word of a great poet reflects the world, like a drop reflects the ocean. Every word can inspire a symphony. A montage of verses, like any montage, highlights the immeasurable import of every single detail and, therefore, creates an environment where music can step in ... these lines speak to everyone, whether in Georgia, Germany, Russia or the English-speaking nations.“

The unity of musical logic and denial of a straightforwardly representational intonation of meaning bring the poetic imagery of all epochs and nations close together, highlighting its universal relevance. The vocal parts are like the stanzas of a song, a dirge or a requiem. Around these havens of sorrowful serenity, the orchestra unfolds its tale, expanding, elaborating and juxtaposing the central musical ideas, turning them into a monumental 35-minute piece.

The first vocal stanza is Georgian, as is its tonality.

„The scythe and the fields are in pain...
 The fragrance of hay fills the air...
 O, sun of the Month of Haymaking...
 On high, above time... I implore you...
 Shield them with your wings...“

Galaktion Tabidze

The Month of Haymaking is the ancient Georgian name for June, summer's first month and the month of the summer solstice, the month when the sun turns back towards winter.

The sun enjoys a special place in Georgian mythology. Georgians sing hymns to the sun, and give its name to what they love and cherish the best. When a boy is born, the happy mother appeals to the sun: „The sun in the house, and the sun outside; the sun, come into our house.“ The sun that hal- lowed the birth of new life, who else would you ask to protect it?

The oboe's lament responds to the solo- ists with a tune that flashes unexpectedly at the other edge of the sound ambience, as if snatched out of the darkness by a delicate spotlight. The shift in imagery combined

with a change in timbre highlights the tri- tonal chord sequence that acquires a mo- mentous expressive role in „Light Sorrow“.

„Die and live again (Stirb und werde).“
 Volumes must have been written about this phrase of Goethe's, which is largely seen as the central message of all his poetry which, in Romaine Rolland's words, „meets the sun halfway and liberates it from darkness“ or as a prophecy of Germany's suffering in the 20th century.

„Die and live again
 (Stirb und werde)
 Suffering and joy
 (Leid und Freude)
 Hope and faith
 (Glaub und Hoffnung)
 The night grows brighter
 (Die Nacht wird heller)
 Brighter and brighter
 (Heller und heller)
 Play, little children
 (Spielt, ihr Kinder)“

Goethe

The immutable cycle of life and death. The eternal stages of the change from suffering

to joy in redemption of mortal sins. Hope and faith, the guiding lights in the darkness.

„Kingdoms are clay; Feeds beasts as men“
Shakespeare

There is an amazing poem in Georgian folk poetry, titled ‚A Boy and a Tiger‘. The mother of a young hunter torn apart by the tiger he had wounded is preparing to go see the tiger’s mother to cry about their common grief together. The human gift of compassion is limitless; it is the essence of being human. Common grief, suffering and death make everyone equal despite their caste and title.

Scathing pain, wrath and passionate protest well up in the heart, merge in a pulsing vein of rhythm, cluster together in teeming chord accents that seem to be prodding each other on and, finally, rush towards the peak of culmination to impress their message of hope on the face of the rock, drowning out the beginning of a song stanza poised to become the formal reprise. Over the roaring chasm of silence, two solitary child voices wistfully intone:

„All this the world well knows; yet none knows well...“

Shakespeare

There seems to lurk behind the poignancy of the waltz a desperate challenge, the devil-may-care bravado of a tiny bird in the face of a gnarling carnivore. This theme will not be muffled let alone silenced. Without waiting for one of the fighters to gain the upper hand, the lower stratum of the orchestra attacks the listener with the overpowering avalanche of cadence, like a giant mill crushing the infinitesimal seed of humanity, grinding it into fine powder, yet powerless to eradicate it completely.

Striving to convey the powerlessness, senselessness of evil, the composer goes to unprecedented lengths, reneging an his own sacrosanct creative commandment: no embellishment, no superfluity. Halfway through ‚Light Sorrow‘, the battle of the two entities is reproduced twice, first by purely musical means, then with added visual imagery.

On four occasions, trumpets and drums resound in the silence like gunshots. The haze of low pedaled strings becomes dens-

er and thicker with every shot. Increasing numbers of little choristers in black with purple collars fill the stage, like a stream of flowers flowing out of the wings.

The solo, lead, choral and backing vocal sections are about the same length, but essentially, the entire second act is an infinitely expanding and extending reprise / coda asserting two tonal pivot points: E and C major and minor.

„...If only I could with my voice disturb the hearts...“

Pushkin

„O'tis the sun that makes things shine“

Shakespeare

by Thomas Birr-Tsukan

LICHTE TRAUER

Giya Kancheli erhielt den Auftrag, für ein Konzert am Gewandhaus Leipzig anlässlich des 40. Jahrestages des Sieges über den Nationalsozialismus am 9. Mai 1985 die Musik zu komponieren.

„Mir war klar, dass Kurt Masur mir den Auftrag gab, weil er wusste, dass ich unfähig war, ein förmliches, feierliches und prunkvolles Bravourstück für eine derartige Feier zu komponieren, was in Deutschland zu so einem Anlass auch unpassend gewesen wäre. Sobald ich mir dessen bewusst war, konnte ich ihm nicht länger absagen und begann, über mögliche thematische Entwicklungen nachzudenken. Letztendlich entschied ich mich, meine Musik den Kindern zu widmen - jungen Kriegsopfern, ihnen allen unabhängig ihrer Nationalität.“

Bei der Premiere geschah etwas Ungewöhnliches: nachdem der letzte Ton verklungen war, verharrten die 2500 Zuhörer für etwa eine Minute in völligem Schweigen. Erst als Kurt Masur seinen Dirigentenstab beiseite legte und von der Bühne trat, brachen der Applaus und die Ovationen aus.

„Diese Pause schien eine Ewigkeit zu

dauern. Ich wußte zunächst nicht, was ich davon halten sollte. Doch die Stille wurde zu einem der wertvollsten Momente meines Lebens - viel wertvoller als Applaus, Zugaben oder hervorragende Kritiken.“

„Lichte Trauer“ nimmt Themen aus Gedichten von Tabidze, Goethe, Shakespeare und Puschkin auf:

„Jedes Wort eines großen Dichters reflektiert die ganze Welt, so wie jeder Tropfen den Ozean als ganzen widerspiegelt. Jedes Wort kann Inspiration für eine Sinfonie sein. Die Zusammenstellung von Versen betont, wie andere Montagen auch, den unermeßlichen Wert jedes noch so kleinen Details und kreiert daher eine Grundlage für Musik ... diese Verse sprechen jeden Menschen an, egal ob in Georgien, Deutschland, Russland oder den englischsprachigen Nationen.“

Die Verbindung von musikalischer Logik und der Ablehnung einer direkten, begrifflichen Bedeutungsintonation bringt die poetische Symbolik aller Epochen und Nationen einander näher und unterstreicht ihre allgemeingültige Bedeutung. Die Vokaleinsätze gleichen den Strophen eines Gedichtes, eines Klageliedes oder Requiems. Auf

diesen Inseln kummervoller Ruhe breitet das Orchester seine kunstvollen Erzählungen aus, welche die wichtigsten musikalischen Ideen herausarbeitet und nebeneinander stellt und so zu einem 35-minütigen Stück zusammenfügt. Die erste Strophe und ihre Tonart sind georgisch:

„Es schmerzen die Sense und die Felder...
Der Duft des Heus schwebt in der Luft...
(Tseli kivis da velebi,
surneleba dadge tivit)
Oh Du Sonne des Heumonats...
Hoch, weit über der Zeit ...
Flehe ich dich an...
Schütze sie mit deinen Flügeln...
(Mzeo tibatvisa prtebit daipare-amas
gevedrebi Mdgaro drota zemo)“

Galaktion Tabidze

Heumonat ist der offizielle georgische Name für den Juni - der erste Sommermonat und Monat der Sommersonnenwende, in dem die Sonne sich wieder dem Winter zuneigt. In der georgischen Mythologie nimmt die Sonne einen besonderen Platz ein. Georgier singen Hymnen an die Son-

ne und benennen Dinge nach ihr, die sie lieben und wertschätzen. Wenn ein Junge geboren wird, wendet sich die glückliche Mutter an die Sonne: „Sonne im Haus und Sonne draußen; Sonne, kehre in unser Haus ein.“ An wen sonst würde man sich für den Schutz des neuen Lebens wenden, wenn nicht an die Sonne?

Die klagende Oboe antwortet den Solisten mit einer Melodie, die an einer anderen Stelle des Themas unerwartet wieder auftaucht, als wenn sie von einem zarten Sonnenstrahl aus der Dunkelheit gelockt würde. Die veränderte Symbolik und die neuen Klangfarben betonen die Dreitonklangfolge, die in ‚Lichte Trauer‘ eine bedeutende, ausdrucksstarke Rolle einnimmt.

„Stirb und werde.“ Ganze Bände müssen über diese Zeile Goethes geschrieben worden sein, die im allgemeinen als die Zentralbotschaft Goethes Lyrik gilt, die lin den Worten Romain Rollands, „der Sonne auf halbem Wege entgegen kommt und sie von der Dunkelheit befreit.“, oder als Prophezeiung von Deutschlands Leid im 20. Jahrhundert:

„Stirb und werde,
Leid und Freude
Glaube und Hoffnung
Nacht wird helle.
Helle und heller
Spielt, ihr Kinder.“

Goethe

Goethe stellt in diesen Zeilen den unveränderlichen Kreislauf von Leben und Tod sowie die Stationen des Kreuzes dar - vom Leid zur Freude und der Vergebung aller menschlichen Sünden. Hoffnung und Glaube sind die führenden Lichter in der Dunkelheit.

„Königreiche bestehen aus Lehm; sie ernähren Bestien als wären es Menschen“

Shakespeare

In der georgischen Lyrik gibt es ein beeindruckendes Gedicht: ‚Der Junge und der Tiger‘. Die Mutter eines Jungen, den ein von ihm verletzter Tiger zerfetzt hat, macht sich auf den Weg, um gemeinsam mit der Mutter des Tigers um die Verlorenen zu trauern. Menschliches Mitgefühl ist grenzenlos

und die Grundlage aller Menschlichkeit überhaupt. Gemeinsame Trauer, geteiltes Leid und der Tod machen ungeachtet sozialer Schichten und Titel alle Menschen vor Gott gleich. Beißender Schmerz, Zorn und leidenschaftlicher Widerstand lassen das Herz anschwellen und verbinden sich musikalisch zu einem rhythmischen Puls. Die Emotionen schließen sich in Akkorden zusammen, die einander anzutreiben und gemeinsam dem Höhepunkt zuzustreben scheinen, um ihrer Hoffnung Ausdruck zu geben und den Anfang einer Strophe zu übertönen, welche die Form bestimmt. In der brüllenden Kluft der Stille ertönen zwei sehnsüchtige Kinderstimmen:

„All that the world well knows; yet none knows well...“

(All das weiß die Welt wohl, doch niemand kennt sie...)

Shakespeare

Kancheli gibt sich große Mühe, die Macht- und Sinnlosigkeit des Bösen zu veranschaulichen: nichts wird verschönert, nichts ist überflüssig. Auf halbem Wege durch ‚Lichte Trauer‘ wird der Kampf der

Gegensätze zweimal ausgetragen - zuerst durch rein musikalische, und dann durch zusätzliche visuelle Mittel. Viermal zerreißen die Trompeten und Trommeln wie Flintenschüsse die Stille. Der Nebel der tiefen Streichinstrumente wird mit jedem Schuss dichter und undurchsichtiger. Zur gleichen Zeit ergießen sich immer mehr kleine, schwarz gekleidete Chorsänger mit violetten Krügen wie ein Blumenmeer auf die Bühne. Solo-, Haupt-, Chor- und Hintergrundgesang währen ungefähr gleich lang. Der gesamte zweite Akt stellt gewissermaßen eine unendlich lange, ausgedehnte und verlängerte Reprise / Coda dar.

„Ach wenn doch meine Stimme ein Herz zu bewegen vermochte...“

Puschkin

„Oh es ist die Sonne, die die Dinge zum Glänzen bringt...“

(O'tis the sun that makes things shine)

Shakespeare

von Thomas Birr-Tsukan

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-residen-

cy, 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 Goduno', '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 gründete 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 Goduno', '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 politi-

cal 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. Legrand, D. Lockwood, J. Garbarek and many more.

Das Tbilisi Symphony Orchestra ist eines der führenden Ensembles in Georgien. Gegründet 1993 von Djangug 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 und Theatre de Champs Elysee in Paris, der Jahrhunderthalle 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 Musorgsky 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.