

# VERGESSENE OPFER

Konzert

Jahrhunderthalle Bochum	
So 11. September _____ 18.00 Uhr	
Di 13. September _____ 20.00 Uhr	
Dauer: ca. 105 min., eine Pause	

**Das Konzert in Kürze**

Ans Äußerste zu gehen heißt, jede Konsequenz zu tragen: Schmerz, Ausgrenzung, aber auch die Chance, ansonsten unzugängliche Sphären zu betreten. Im Extremfall bedeutet es den Tod – für den tschechischen Widerstandskämpfer Julius Fučík etwa, dem Luigi Nono in seiner *Composizione per orchestra No. 1* ein verstecktes Denkmal setzte. Radikal bis zur Selbstaufgabe ist die Musik von Galina Ustwolskaja. Den Vorgaben des Sozialistischen Realismus verweigerte sie sich so konsequent, dass sie in Kauf nahm, jahrelang nur noch für die Schublade zu komponieren. In ihrer *Sinfonie Nr. 1*, die um die Ängste und Nöte eines Kindes in der kapitalistischen Großstadt kreist, hatte sie den hoffnungslosen Spagat zwischen Ideologie und Wahrheit noch versucht. In der *Sinfonie Nr. 3* sind alle Konformitätsversuche begraben. Die Besetzung ist in extreme Höhen und Tiefen gespreizt. Die Mittellage bleibt stumm. Brachiale Spieltechniken treiben die Musiker:innen an ihre physischen Grenzen. Ihr Schmerz beginnt quasi metaphysisch zu klingen.

Auch bei Olivier Messiaen wird Schmerz zu Klang. In seinen *offrandes oubliées* erinnert der Wegbereiter der Nachkriegsavantgarde und fanatische Katholik an die sündhaft vergessenen Opfer Christi. Schonungslos schlägt seine musikalische Inkarnation der Sünde in die schwebende sinfonische Meditation eine Schneise der Unruhe und der Verstörung. Franz Liszt – einst Salon- und Tastenlöwe, später Priester in Askese – wählt für seine letzte sinfonische Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe* eine ähnlich kontraststarke Form, bei der sich Leben und Tod frontal gegenüberstehen. Was am Ende wie eine Rückkehr zur Wiege erscheint, erweist sich als abgeklärter Abschied von der traditionellen Harmonik – ein Schwellenübertritt in ein neues Zeitalter der Musikgeschichte, Jahre bevor Schönberg den systematischen Schritt in die Zwölftönigkeit unternimmt.

**The concert in brief**

To go to the very limit means accepting the consequences, whatever they are: pain, ostracism, but also the chance to enter otherwise inaccessible spheres. In the most extreme cases, it means death – as it did for the Czech resistance fighter Julius Fučík, whom Luigi Nono commemorated surreptitiously in his *Composizione per orchestra No. 1*. Galina Ustwolskaja’s music is radical to the point of self-abandonment. She rejected the principles of socialist realism so firmly that she accepted she would only ever compose for the drawer. In her *First Symphony*, which focuses on the fears and hardships of a child in a capitalist metropolis, she still attempted the hopeless balancing act between ideology and truth. In her *Third Symphony*, all efforts towards conformity have been buried. The instrumentation is split between extreme highs and lows. The middle register remains silent. Brutal playing techniques drive the players to their physical limits. Their pain begins to sound almost metaphysical.

Pain also turns into sound for Olivier Messiaen: in *Les offrandes oubliées* (The Forgotten Offerings) the forerunner of the post-war avant-garde and fanatical Catholic reminds us of the sinfully forgotten sacrifices of Christ: his musical incarnation of sin cuts a merciless swathe of unrest and destruction through his wafting symphonic meditation. Franz Liszt – once a piano virtuoso and socialite, later an ascetic priest – chose a form similarly rich in contrast for his final symphonic poem *Von der Wiege bis zum Grabe* (From the Cradle to the Grave), in which life and death confront each other directly. What appears to be a return to the cradle at the end turns out to be a serene farewell to traditional harmonics – crossing a threshold to a new age in musical history, years before Schönberg codified this step in the twelve-tone system.

OLIVIER MESSIAEN (1908–1992)

Les offrandes oubliées (1930)

Méditation symphonique pour orchestre

La Croix (das Kreuz)

Le Péché (die Sünde)

L’Eucharistie (die Eucharistie)

GALINA USTWOLSKAJA (1919–2006)

*Sinfonie Nr. 1* (1955)

für zwei Singstimmen und Orchester

Teil I

Teil II

Ciccio

Karusell

Samstagabend

Die Jungen von Modena

Der Lumpenmann

Der Wartesaal

Wenn die Kamine sterben

Sonne!

Teil III

PAUSE

LUIGI NONO (1924–1990)

*Composizione per orchestra No. 1* (1951)

Introduzione

I. episodio

II. episodio

III. episodio

IV. episodio

Finale tripartito

GALINA USTWOLSKAJA

*Sinfonie Nr. 3 »Jesus Messias, errette uns!«* (1983)

für Männerstimme und Orchester

FRANZ LISZT (1811–1886)

*Von der Wiege bis zum Grabe* (1881/82)

Sinfonische Dichtung Nr. 13

Die Wiege

Der Kampf ums Dasein

Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens

Männerstimme	Viola	Saxophon	Dramaturgie
Alexander Vassiliev	Mathias Feger <p>Friedemann Hecker</p> Annelie Haenisch-Göllner	Melanie Werner <p>Andy Miles</p>	Barbara Eckle
Kinderstimmen	Lolla Süßmilch	Horn	Technische Projektleitung
Akademie für Chor und Musiktheater, Düsseldorf	Judith Bach <p>Petr Horejsi</p> Catherine Ingenhoff	Nicolai Frey <p>David Barreda Tena</p> Juan Guzmán Esteban	Li Sanli
Musikalische Leitung	Karla Rivinius	Ton Laschet	Technik
Elena Schwarz	Veaceslav Romaliski <p>Paula Sophia Heidecker</p>	Trompete	Willi Eidam <p>Severino Jurischka</p> Reinhard Klose
Duisburger Philharmoniker	Violoncello	Thomas Hammerschmidt <p>Antony Quenuouelle</p> Carl Anderson	Torben Krol <p>Gerd Mikuscheit</p> Daniel Przemus
Violine I	Friedemann Pardall	David Crist	Alma Schraer
Henry Flory	Fulbert Slenczka	Laszlo Kunkli	
Irina Blank	Wolfgang Schindler		
Christian Kreihslr	Kerstin Eisler	Posaune	
Antonina Demianenco	Robert Kruzics	Norbert Weschta	
Eryu Feng	Anselm Schardt	Jan-Philipp Arendt	
Sofia Fischer	Anja Schröder	Lars Henning Kraft	
Teruko Habu	Ji Eun Kim		
Johanna Klose	Kontrabass	Tuba	
Eunseo Kwon	Max Dommers	Ulrich Haas	
Johannes Lenzing	I-Jung Li	Alexandra Ploenes	
Birgit Schnepper	Sigrid Jann-Breitling	Jennifer Thomas	
Christiane Schwarz	Hanno Fellermann	Harfe	
Martina Sebald	Francesco Savignano	Verena Plettner	
Maxim Diordiev	Christof Weinig		
	Juan Pablo Sánchez	Klavier	
	Granados	Christian Dammann	
Violine II	Flöte	Celesta	
Camilla Busemann	Stephan Dreizehnter	Ralf Soiron	
Akari Azuma	Nestor Daniel Alvarez		
Sascha Bauditz	Gonzalez		
Anke Becker	Jonathan Weiss	Pauke / Schlagzeug	
Mikhail Blank	Ilia Sophie Ostermayer	Frank Zschäbitz	
Ai-Ling Chang		Kevin Anderwaldt	
Mercè Escanellas Mora		Kersten Stahlbaum	
Laura Hildebrandt	Oboe	Christoph Lamberty	
Mi Kyoung Joo	Anja Tritschler	Pavel Bialaiayeu	
Annegret Konopatzki	Imke Alers	Tido Frobeen	
Tamas Szerencsi	Kirsten Kadereit-Weschta	Niek Kleinjan	
Yoojin Oh	Manon Olgard	Markus Kurz	
	Nathanel Amrany	Justus Ruhrberg	
	Klarinette	Martin Schacht	
	Christoph Schneider		
	Andreas Oberaigner		
	Andreas Reinhard		
	Ulrich Samtenschneider		

# MACHT DER ENTSAGUNG

**Olivier Messiaen – Les offrandes oubliées**

Ein Opfer zu erbringen bedeutet, Verlust, Schmerz oder Demütigung auf sich zu nehmen zum Wohle anderer oder im Interesse einer höheren Sache. Ziel des Opfers ist es, an anderer Stelle Erlösung oder Erleichterung zu schaffen, die von so großer Wichtigkeit ist, dass sie für den:die Erbringer:in des Opfers den erduldeten Schmerz aufwiegt. So starb Christus den Kreuzestod, um die gesamte Menschheit von Sünde zu erlösen und ihr das Tor zum ewigen Leben zu öffnen – der absolut höchste Preis für das absolut höchste Gut.

Als nicht zu erduldenen Schmerz empfand der französische Komponist und tiefgläubige Katholik Olivier Messiaen indessen die Tatsache, dass die Menschheit dieses Opfer aller Opfer schlicht vergessen zu haben scheint. Seiner Ernüchterung über diese Erkenntnis verlieh er in seiner ersten sinfonischen Komposition, mit der er 1931 im Alter von 22 Jahren an die Öffentlichkeit trat, Ausdruck und nennt schon im Titel das Vergehen beim Namen: ***Les offrandes oubliées*** – die vergessenen Opfer.

Messiaen stellte sein Schaffen von Beginn an in den Dienst der Fassbarma- chung der christlichen Mysterien, ob als Komponist, Organist oder Ornithologe. Dass er in seiner Musik als Gläubiger meist Ungläubigen von Gott kündete, identifizierte er später als die Tragödie seines Lebens. An seiner Mission än- derte das nichts.

In der sinfonischen Dichtung *Les offrandes oubliées*, die er als *Méditation symphonique* untertitled, vergegenwärtigt er zunächst in einem sanft schweben- des Moment der Kontemplation das schmerzvolle Mysterium des Kreuzesto- des, lässt die Hörer:innen in einem betörenden Farbenrausch ertrinken, den er als »Klage der Streicher [...], von tiefen grauen und malvenfarbigen Seufzern zerschnitten« umschreibt. So wie Messiaen in diesem ersten Teil (*Das Kreuz*) Liebe und Leid Christi klanglich spürbar zu machen sucht, erfasst er dies zu Anfang der Partitur auch mit Worten: »Die Arme ausgebreitet, zu Tode betrübt, vergießest du auf dem Kreuzestamm dein Blut. Du liebst uns, süßer Jesus, wir haben es vergessen.« Mit unregelmäßigen, ständig wechselnden Taktarten, die Zeit und Struktur verschwimmen lassen, erinnert Messiaen auf sinnliche Weise daran, wie die Liebe Christi ist: uferlos, bedingungslos, endlos.

Doch das Kostbarste erkennt man offenbar erst mit dessen Verlust. So zerschlägt Messiaen diese ätherische Atmosphäre mit einem gewaltigen, unver- mittelten Hieb, der den zweiten Teil (*Die Sünde*) einleitet, als würde das göttliche Liebesopfer geschändet. Scharf, bisweilen schrill bohren sich die metallischen Klänge von Flöten und Trompeten ins Gehör. Der Rhythmus nimmt einen vehe- menten Gestus zwischen roher Motorik und archaischer Wildheit an, sodass man sich manchmal an Strawinskys *Le sacre du printemps* erinnert fühlt. »Vom Wahnsinn und von der Schlange Zunge getrieben, sind wir in einem atemraubenden, hemmungslosen, unaufhaltsamen Lauf in die Sünde hinabgestiegen wie in ein Grab«, subsummiert Messiaen in maximalem Kontrast zum ersten Teil die Konsequenz des sündhaften Vergessens, um diesen gnadenlosen Fall schließlich wieder umzulenken in Richtung Erlösung, die wiederum eine Gnade Christi ist: *Die Eucharistie*, der dritte Teil der *offrandes oubliées*.

Erlösung durch das Abendmahl. Was den ersten Teil charakterisierte, erscheint hier noch intensiver, näher und durchdringender. Aus dem anfänglichen *très lent* (sehr langsam) ist nun *extrêmement lent* (extrem langsam) geworden, und das zuvor lediglich schwankende Zeitgefühl scheint sich in dieser entrückten Sphäre zusehends ganz aufzulösen. Wohl sind Schmerz und Traurigkeit des ersten Teils (»douloureux, profondément triste«) dem großen Mitleid (»grande pitié«) und der großen Liebe Christi (»grand amour«) gewichen, doch das macht, möchte man Messiaen folgen, den Schmerz über das Vergessen der Opfer nur noch bitterer: »Hier ist der reine Tisch, der Quell der Mildtätigkeit, das Festmahl der Armen, hier das anbetungswürdige Mitleid, das uns das Brot des Lebens und der Liebe darbietet. Du liebst uns, süßer Jesus, wir haben es vergessen.«

**Galina Ustwolskaja – Sinfonie Nr. 1 und Sinfonie Nr. 3**

Kompromisslosigkeit, Schmerz und eine tief empfundene Religiosität prägten auch die russische Komponistin Galina Ustwolskaja – ihr Leben wie ihre Musik. Extreme Register, stufenlose Dynamik, ein beharrlicher Puls, sparsame Motivik, stete Wiederholung – ihr unverkennbarer Stil ist schon zu Anfang ihrer Laufbahn Ende der 1940er Jahre ausgeprägt. Fremd und ungestüm wie ein Meteorit schlug sie in die zeitgenössische Musiklandschaft im Russland der Nachkriegszeit ein. Aktuelle Strömungen oder Einflüsse anderer Komponist:innen sucht man vergeblich. Davon (wie von jedweder Analyse ihrer Musik) hatte Galina Ustwolskaja ohnehin immer abgeraten. Überhaupt war ihr jede Form von öffentlicher Doku- mentation ihrer Person, die von der autonomen Wirkung ihrer Musik ablenken könnte, zutiefst zuwider: Interviews lehnte sie mit nur ganz wenigen Ausnahmen ab und verwahrte sich gegen fotografische Verewigung. Noch erstaunlicher ist diese Eigenwilligkeit, wenn man bedenkt, dass Ustwolskaja Schülerin des be- rühmten Dmitri Schostakowitsch war, dessen Student:innen für ihre Schostako- witsch-Mimesis weithin bekannt waren. Nicht so Galina Ustwolskaja. Ihr Lehrer

begrüßte und bewunderte die Eigenständigkeit dieser begabten jungen Frau – mehr noch: Er hielt um ihre Hand an, wurde aber brüsk zurückgewiesen.

Mit ihrer Radikalität und ihrem unbestechlichen Charakter war Galina Ustwolskaja in eine denkbar ungünstige Zeit hineingeboren. 1919, knapp zwei Jahre nach der Oktoberrevolution, kam sie in St. Petersburg, damals Petro- grad, zur Welt. Aufgrund des frühen Todes ihres Vaters lebte die Familie in materieller Not. Ihre Kindheit und Jugend war von einem Einsamkeitsgefühl überschattet, unter dem sie Zeit ihres Lebens litt.

Das Einzelgängertum begleitete ihren gesamten Lebensweg, auch wenn dies der normierenden Staatsdoktrin des Sozialistischen Realismus, der seit Anfang der 30er Jahre den Kulturbetrieb bestimmte, quer entgegenstand. Religiöse, spirituelle Inhalte in Musik zu verarbeiten, wofür Ustwolskaja mit ihrem späteren Werk bekannt wurde, war selbst nach Stalins Tod 1953 noch jahrelang tabu. Und so sah sie sich in den 40er und 50er Jahren immer wieder gezwungen, den geforderten »Dienst am Vaterland« in ihrer Musik zu erfüllen. Erzählende, leicht nachvollziehbare Stoffe mit Bezug zum Alltag der idealen sozialistischen Gesellschaft integrierte sie auch in ihre ***Sinfonie Nr. 1*** aus dem Jahr 1955. Die Grundlage bildet hier ein Text des italienischen Ju- gendbuchautors Gianni Rodari, der das trostlose Kinderleben in der kapital- istischen Großstadt schildert. Die Sinfonie besteht aus zwei instrumenta- len Rahmenteilen und einem vokalen Mittelteil, der acht Situationen dieses Kinderlebens darstellt. Ustwolskajas subversive Musik erfasst dabei haupt- sächlich das leidvolle Innenleben des Kindes, das einer von Willkür und Gier geprägten Welt ausgeliefert ist. Der musikalische Subtext, den Ustwolskaja diesem ideologiekonformen Stoff unterlegt, gibt den Ton der Komposition an. So lässt sie etwa hinter der Fassade einer simplen Karussellfahrt die seelische Höllenfahrt des Kindes hervortreten. Schmerz und Leid des aus- gelieferten Wesens angesichts übermächtiger Willkür stehen offenkundig im Zentrum.

Höchst eigenwillige Konstellationen von Instrumenten bestimmen alle Sin- fonien Ustwolskajas. Bei der *Sinfonie Nr. 1* kommt sie der traditionellen Or- chesterbesetzung noch am nächsten. Doch schon hier ist ihre Vorliebe für Extremelagen deutlich. So bettet sie die zwei Kinderstimmen in helle Instru- mentalklänge von Piccoloflöte, hoher Trompete, Harfe und Celesta, stellt ihnen einen schroffen Klavier- und Schlagwerkpart entgegen und erzeugt so den starken Kontrast, der für ihre Musiksprache so charakteristisch ist. Auch wenn Galina Ustwolskajas *Sinfonie Nr. 1* noch auf einem weltlichen Text aufbaut, ist der Prosodie gewisser Phrasen bereits der Anrufungscha- rakter an eine höhere Macht eingeschrieben. Explizit etwa in *Sonne!*, der letzten Miniatur des Mittelteils: Die eindringliche Anrufung an die Sonne aus Kindermund konfrontiert hier das Gewaltigste mit dem Fragilsten. Die für Ustwolskaja typische Nüchternheit, mit der das geschieht, klingt noch im instrumentalen Schlussteil schmerzlich nach.

Die meisten ihrer Werke der 40er und 50er Jahre, die der Staatsdoktrin ent- sprachen, wollte Galina Ustwolskaja später aus ihrem Werkkatalog, der nur 25 gültige Stücke zählt, verbannt wissen, zumal sich der unbedingte Wahr- heitsanspruch an ihre Kunst letztlich durchsetzte und sie zu einer drasti- schen Maßnahme griff: Zehn Jahre lang, zwischen 1960 und 1970, brachte sie praktisch keine neuen Werke an die Öffentlichkeit. Ein Duett für Violine und Klavier taucht 1964 wie eine Insel aus dem Meer des Schweigens auf, ansonsten verschwand alles aus dieser Zeit in der Schublade. Von dem Dy- namit, das sich in dieser Schublade anhäufte, künden die Werke nach ihrer zehnjährigen Abwesenheit vom sowjetischen Musikleben. Zudem tragen fort- an nahezu alle ihre Kompositionen liturgische oder religiöse Untertitel und teilweise auch Texte. Wesentlich dabei ist, dass Ustwolskajas Religiosität immer an eine abstrakte Macht gerichtet ist und sich niemals in den Dienst einer Glaubensinstitution stellt.

Neben dem religiösen Bezug hat sich Ustwolskajas Musik vor allem dahinge- hend verändert, dass sie ihre charakteristischen Eigenschaften noch radika- lisierte. Zudem weist ihre Musik nun eine noch auffallendere klangliche Sprö- de auf. Sich in eine Welt des tröstlichen Wohlklangs zu flüchten, wäre gegen jedes Prinzip gegangen, denn sie strebte ausdrücklich nicht nach sinnlicher Berauschung und geistiger Betäubung, sondern nach maximaler Klarheit und Wahrheit, sei diese auch schmerzvoll. Schroff und übergangslos fallen die Wechsel zwischen extremen Dynamiken, Registern und Klanglichkeiten aus. Das karge Material besteht meist aus Fragmenten melodischer Linien, die jedoch niemals melodios wirken. Legato ist quasi inexistent, stattdessen dominiert ein steter Puls aus gleichwertigen und beharrlich fortlaufenden Vierteln, die jede Phrasierung ausschließen. Die Motivik ist extrem reduziert und dient mehr als Bausteinsatz, denn als Material zur Weiterentwicklung. Ein volles Orchester verwendet Ustwolskaja in ihren späteren Sinfonien nicht einmal annähernd. Es fehlen teilweise ganze Instrumentenfamilien, oder sie sind auf ein Instrument reduziert, das dann aber in Ballung auftritt – wie etwa

die sechs Kontrabässe, die sie als einzige Streicher in ihrer *Sinfonie Nr. 3* aus dem Jahr 1983 einsetzt. Die übrige Besetzung besteht aus lediglich ganz hohen und ganz tiefen Bläsern sowie großer Trommel, Klavier und Stimme, was für eine Sinfonie durchaus ungewöhnlich ist. Trotz der beträchtlichen Klangfarbenaussparung besteht Ustwolskaja auf den Begriff Sinfonie. Dass die Mittellage gänzlich entfällt, ist für Ustwolskaja typisch und zielt offenbar auf maximale klangliche Kontrast- und Konturschärfung ab. Die von ihr bevorzugten Instrumente Oboe, Trompete oder Tuba zeichnen sich neben ihren extremen Registerlagen auch dadurch aus, dass ihre Tonerzeugung mit minimaler Ein- und Ausschwingungszeit geschieht, wodurch sich Einsätze von gestochener Schärfe und Härte erzeugen lassen. Harmonik kennt Galina Ustwolskajas vollkommen horizontale Musik eigentlich nur in Form von Clusters (dichten Tonballungen). Diese eröffnen auch ihre *Sinfonie Nr. 3* und verdichten sich dort mit fortschreitender Wiederholung. Ansonsten dominiert die Klarheit und Reinheit der Trennung. Anstelle von Fluss, Übergang und Entwicklung stehen Bruch, Kontrast und Kollision. Das Gefühl der Überwältigung, das sich bei dieser Musik einstellt, wird zu einem geradezu physischen Erlebnis, das die Tür zur metaphysischen Erfahrung öffnet, um die es der Komponistin zu gehen scheint. Ähnliches gilt für die Interpret:innen: Der Schmerz, der in die Faustschläge auf das Klavier und die brachialen Paukenschläge eingeschrieben steht, weckt Assoziationen von Selbstkasteiung und Selbsterniedrigung angesichts der höchsten, rettenden Macht – eine Dualität, die in der *Sinfonie Nr. 3* stets präsent ist. Der Text, den Ustwolskaja quasi als Kulmination der Musik ans Ende setzt, ist nicht mehr gesungen, sondern gesprochen. Er ist den Schriften des mittelalterlichen Mönchs, Gelehrten und Musikers Hermannus Contractus entnommen und ruft nun direkt den Erlöser an – so explizit, wie es der Komponistin in früheren Jahren nie möglich gewesen wäre: »Starker Gott, gerechter Herr, Vater der zukünftigen Welt, Fürst des Friedens, Jesus Messias, erlöse uns!« Galina Ustwolskaja verbrachte praktisch ihr ganzes Leben in St. Petersburg, wo sie 2006 verstarb. 1994 besuchte sie zum ersten Mal das westliche Ausland. Zu diesem Zeitpunkt war ihr Oeuvre bereits abgeschlossen. Zwar soll sie in den Jahren bis zu ihrem Tod noch weiter komponiert haben, doch ließ sie diese Werke nicht mehr aufführen oder veröffentlichen. Einen vielsagenden Einblick in ihr Schaffensprinzip gewährt ein Brief aus dem Jahr 1990 an ihren Verleger Hans Sikorski:

»Ich würde gern ein Werk für Ihren Verlag schreiben, aber das hängt von Gott ab, nicht von mir. Wenn Gott mir die Möglichkeit gibt zu schreiben, dann tue ich das unbedingt. Mein Arbeitsprozess unterscheidet sich in jeder Hinsicht von dem anderer Komponisten. Wenn ein Heiliger Zustand eintritt, dann schreibe ich. Danach ruht das Werk eine Weile, und wenn seine Zeit kommt, dann lasse ich es in die Welt. Kommt seine Zeit nicht, so vernichte ich es.«

Entweder das Werk lebt oder es stirbt. Einen Mittelweg zu beschreiten, lag Galina Ustwolskaja fern. Ihre Arbeit erscheint wie eine unerbittliche Wahrheits-suche um jeden Preis, auch – und gerade – um den Preis von Schmerz, Leid und Isolation. Konsequenterweise wählte sie anstelle eines komfortablen Lebens als gefeierte sowjetische Staatskomponistin ein unbeachtetes, mittelloses Dasein am Rande der Gesellschaft. So ist ihre Musik gewissermaßen als eine Musik voller Pathos zu verstehen – Pathos in der ursprünglichen griechischen Doppelbedeutung, die zwischen »leiden« und »erleben« nicht unterscheidet. In dieser Hinsicht mag man auch die radikalen, brachialen Momente in Ustwolskajas Musik begreifen. Es sind nicht einfach stumpf-bruitistische Gewaltausbrüche gegen Spieler:in, Instrument und Musik. Vielmehr scheinen diese manchmal schmerzhaften Gewaltakte zum Medium für eine Erfahrung von höherer, reiner Wahrheit zu werden.

### Luigi Nono – *Composizione per orchestra No. 1*

Menschen, die gegen willkürliche Staats- und Herrschaftsformen, gegen politische Unterdrückung, Gewalt und Unmenschlichkeit Widerstand leisten, beeindruckten den italienischen Nachkriegsavantgardisten Luigi Nono. Menschen wie Julius Fučík, der sogar bereit war, in ultimativer Konsequenz nichts weniger als das eigene Leben dafür zu opfern. Mit seiner *Composizione per orchestra No. 1* aus dem Jahr 1951 setzte der damals 27-jährige Komponist, ein Jahr bevor er selbst der Kommunistischen Partei Italiens beitrug, dem tschechischen Widerstandskämpfer und kommunistischen Journalisten, der 1943 von den Nationalsozialisten inhaftiert, gefoltert und hingerichtet worden war, ein Denkmal. Dem vierteiligen Orchesterwerk ging eine teilvervollendete Komposition für zwei Sprechstimmen und Orchester mit dem expliziten Titel *Fučík* voraus. Sie beruhte auf Textauszügen aus dessen Buch *Reportage unter dem Strang geschrieben*, das im Westen erst 1976 veröffentlicht wurde. In einem Brief an den Dirigenten Hermann Scherchen, der den jungen Nono ermutigt hatte, einen größeren Realitätsbezug in seiner Musik zu wagen, skizzierte Nono das Programm des Stücks. Es sind Stationen, die der Widerstandskämpfer durchläuft auf seinem Weg zur Entscheidung, im Namen der Menschlichkeit ans Äußerste zu gehen: von der Bewusstwerdung vernichtender Grausamkeit hin zur Ermutigung durch die Realität des Kampfes, endend mit der Gewissheit, dass die Selbstaufopferung einen unverwüsthlichen Keim der Menschlichkeit säen würde.

Da aber die Aufführungschancen für ein Stück, das einen Kommunisten feiert, zu dieser Zeit im Westen verschwindend gering war, ließ Nono davon ab. Damit war aber das Programm seines *Fučík*-Stücks noch nicht gestorben. Er griff es in einem neuen Projekt wieder auf, verzichtete nun aber auf die kompromittierende Textebene und gab mit dem nüchternen Titel *Composizione per orchestra No. 1* sein Sujet nicht preis. So kam das Stück 1952 in Hamburg durch das Sinfonieorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks zur Uraufführung. Den antifaschistischen Helden verwetigte Nono hier dennoch: in einer Zwölftonreihe. Anhand der Notennamen buchstabiert er den Namen FUCIK und vervollständigt die Reihe erst gegen Ende des Stücks mit drei rohen Paukenschlägen in den Tönen Es–E–D. Sie spielen auf die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands an, die Darmstädter Komponistenavantgarde, der Nono angehörte, für dekadent befunden hatte.

Einer intimen, fragilen Einleitung folgen vier Episoden und ein Finale, die jeweils von einzelnen Instrumentengruppen des Orchesters bestimmt sind. Die Episoden scheinen das Heldenprogramm nachzuzeichnen, wie es Nono für sein Vorläuferstück *Fučík* geplant hatte. Auf eine zweite Aufführung wartete Nosos *Composizione per orchestra no. 1* mehr als 40 Jahre. In den in den 80er Jahren endlich lüftete der Komponist die Chiffre der verborgenen Hommage an den Widerstandskämpfer Julius Fučík.

### Franz Liszt – Von der Wiege bis zum Grabe

Die Transzendenz von der physischen zur metaphysischen Welt, wie sie Messiaen in der Person von Jesus Christus und Nono in der Person von Julius Fučík in Erinnerung rufen und wie sie Galina Ustwolskaja aus der Isolation heraus durch klingende Schmerzerfahrung übt, scheint immer an jenen opfergleichen Akt der Entsagung und des Loslassens gebunden zu sein, sei es das Loslassen von gesellschaftlicher Teilhabe und Geltung oder das Loslassen des Lebens selbst. Dass das Loslassen einer alten Ordnung in der Luft lag, roch gegen Ende des 19. Jahrhunderts lange vor allen anderen ein Musiker, den diese alte Ordnung groß gemacht hatte und der diese Jahrzehntlang in ganz Europa ad extremis trieb: der 1811 geborene Pianist und Komponist Franz Liszt. Ein Virtuosen-genius par excellence – gerne auch Paganini des Klaviers genannt – balancierte er als Fanal der erotomanen Salons bisweilen gar auf der Schwelle zum Trivialen. Als romantischer Klangmagier galt er zusammen mit Berlioz als Erfinder der poetisch-narrativen Programmmusik, die meist auf außermusikalische Kunst eingeht, sei es Literatur oder bildende Kunst.

Auch seiner dreizehnten und letzten sinfonischen Dichtung liegt ein Bild zugrunde, eine Zeichnung des ungarischen Malers Mihály Zichy mit dem Titel *Du berceau jusqu'au cercueil* (Von der Wiege bis zum Sarg), was bei Liszt zu *Von der Wiege bis zum Grabe* wurde. Doch während seine ersten 12 sinfonischen Dichtungen den typischen Bombast des spätromantischen Orchesterapparats bedienen, weist die mehr als 20 Jahre später entstandene letzte kurios in die entgegengesetzte Richtung. Der zuvor Notenberge wie Gebirge auftürmte, greift nun auf ein neues Vokabular der minimalen Zeichen zurück. Offenbar ließ sich mit vielem nicht alles sagen, mit fast nichts dagegen auf alles, vor allem das Essenziellste, verweisen.

Von den drei Teilen des Werks (*Die Wiege, Der Kampf ums Dasein und Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens*) erinnert nur noch der vehemente und großbesetzte Mittelteil, der vom Lebenskampf erzählt, an den heroischen Aktionismus seiner früheren sinfonischen Dichtungen. Für die Übergangsstadien Geburt und Sterben, die Liszt in seinem letzten Lebensabschnitt mehr als zuvor beschäftigten, sucht er nun, fünf Jahre vor seinem eigenen Tod, zu einer neuen Sprache: einer Sprache der Auflösung und der Entsagung, die er im Leben bereits mit einem markanten Rückzug aus dem extrovertierten gesellschaftlichen Leben in die asketische Spiritualität katholischer Glaubenspraxis erworben hatte. 1865 wurden ihm sogar von bischöflicher Seite die niederen priesterlichen Weihen erteilt, wonach er sich Abbé nannte und zum Spotte der europäischen Kunstelite im römischen Priestergewand umherging.

Als Spleen oder Wahnsinn des alten Liszt wurde lange Zeit auch sein Vorstoß in eine musikalische Zukunft gewertet. Dieser durchzieht vor allem seine letzten, visionär abgemagerten Klavierwerke, gibt sich jedoch auch schon in den Ecksätze seiner letzten sinfonischen Dichtung deutlich zu erkennen: Ähnlich wie in Ustwolskajas Sinfonien ist es für ihn nicht mehr die Größe der Besetzung, sondern die Wichtigkeit des Themas, die die sinfonische Dimension ausmacht. So setzt er für *Die Wiege* lediglich Flöte, Harfe, Geigen und Bratschen ein, quasi kammermusikalisch, um die zauberhaft filigrane Klangwelt zu erzeugen, die noch-nicht-diesseitige Aura des neugeborenen Lebens, das Liszt hier versonnen wiegt. Zu dieser der Welt entrückten Atmosphäre findet Liszt im dritten Teil (*Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens*) – das Leben inzwischen im Rücken – wieder zurück. Wieder ist das Orchester ausgedünnt, wenn auch weniger als zu Beginn. Vom gefochtenen Lebenskampf bleiben thematisch nur noch Residuen. Nach einer düsteren Einleitung verwachsen sie organisch mit dem Wiegenthema des ersten Teils, das sich nun in ziel- und richtungslos schwebender Bewegung immer mehr von der bis dahin gültigen Tonalität und Harmonik verabschiedet, wie von einem Leben, aus dem man herausgewachsen ist, um in eine neue Sphäre zu transzendieren. Aus dem Zeitidol war ein Zeitveränderer geworden, aus dem Inbegriff der Romantik ihr helllichtiger Entsorger.

Barbara Eckle

### BIOGRAFIEN

**Alexander Vassiliev**, der gebürtige St. Petersburger, studierte Gesang bei Prof. E. Nesterenko am Moskauer Konservatorium, bevor er Opernstudiomitglied an der Bayerischen Staatsoper München wurde. Nach Festengagements in Freiburg, Braunschweig und Köln sang er u.a. an der Mailänder Scala, Covent Garden (London), Opéra Bastille (Paris), Teatro Colón (Buenos Aires), Teatro Real (Madrid) und Mariinski Theater (St. Petersburg). Er gastierte regelmäßig am Grand Théâtre von Genf, La Monnaie (Brüssel), De Nationale Opera (Amsterdam) und beim Glyndebourne Festival. Er arbeitete mit Regisseuren wie W. Decker, R. Jones, D. Tcherniakov und mit Dirigenten wie M. Jansons, R. Ticciati und J. Hruša zusammen. Sein Repertoire umfaßt über 100 Rollen, darunter Filippo II, Oedipe (Enescu), der Förster (Das schlaue Füchslein), Gurnemann, Golaud, Méphisto, Leporello, Blaubart. Vassiliev ist ein gefragter Lied- und Oratoriensänger und war u.a. im Concertgebouw (Amsterdam), Herkulesaal (München), Palau de la Música Catalana (Barcelona), The Esplanade (Singapur) und bei den Festivals in Lockenhaus und Davos zu hören. Er initiierte 2012 die erste Gesamteinspielung von Rudi Stephans Liedern bei MDG. 2013 gewann er den 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb »Opera de Tenerife«. Außerdem gründete und leitete er das Klassikfest Kaiserstuhl in Ihringen.

**Elena Schwarz** hat sich auf verschiedenen Kontinenten einen Namen gemacht und Orchester in Deutschland, Skandinavien, Belgien, der Schweiz, Frankreich, Australien und den USA mit ihrer musikalischen Vision und ihren einfühlsamen Interpretationen beeindruckt. Elena Schwarz studierte Dirigieren am Genfer Konservatorium und am Conservatorio della Svizzera Italiana.

Sie erhielt den 1. Preis beim Prinzessin-As-trid-Wettbewerb (2014), den 2. Preis beim Jorma-Panula-Wettbewerb (2015) und ein Dudamel-Stipendium (2018–19). Weithin bewundert für ihr Eintreten für neue Musik hat Schwarz Uraufführungen von Peter Eötvös, Georges Aperghis sowie Werke von Thomas Adès, Adam Maor und Tyshawn Sorey dirigiert und arbeitet regelmäßig mit spezialisierten zeitgenössischen Ensembles wie dem Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain, Musikfabrik Köln und Klangforum Wien.

Mit ihrer mehr als 140-jährigen Geschichte sind die **Duisburger Philharmoniker** eines der traditionsreichsten Orchester Deutschlands. Nach neun erfolgreichen Jahren unter der Leitung von Jonathan Darlington war Giordano Bellincampi von 2012 bis 2017 Generalmusikdirektor des Orchesters. Seit der Spielzeit 2017/18 leitet Axel Kober die Philharmoniker. Gemeinsam mit den Duisburger Philharmonikern treten internationale Stars der Musikszene wie der Geiger Daniel Hope, die Cellistin Sol Gabetta oder der Pianist Boris Bloch auf. Regelmäßig ist das Orchester zu Gast bei Festivals wie dem Klavierfestival Ruhr und der Ruhrtriennale, bei der die Philharmoniker mit Weltstars wie Vesselina Kasarova (2008), Anna Netrebko (2009), Neil Shicoff (2006) auf der Bühne stehen und mit Dirigenten wie Kirill Petrenko in der Produktion *Tristan und Isolde* bei der Ruhrtriennale 2011 zusammenarbeiteten. Zahlreiche Konzertreisen führten die Philharmoniker nach China, Polen und Litauen sowie in die Sowjetunion, Niederlande, Schweiz, Spanien, Finnland, Großbritannien und Griechenland.

**Jetzt Tickets sichern!**

**Wo Hören zu Staunen wird.**

**Fr 03.09.2022**  
**Die Kunst der Fuge – Bach in 3D**  
 Das Projekt »Insight« verbindet Livemusik des Delian Quartetts mit Videoinstallationen.

**Mo 03.10.2022**  
**Gluck Orfeo ed Euridice – Thomas Hengelbrock**  
 Countertenor-Star Jakub Józef Orliński singt Orfeo.

**Fr 25.11.2022**  
**Wagner Tristan und Isolde – Teodor Currentzis**  
 Konzertante Aufführung mit Andreas Schager, Birgitte Christensen u. a. sowie MusicAeterna

**Mo 12.12.2022**  
**Händel Der Messias – Ton Koopman**  
 Amsterdam Baroque Orchestra & Choir

**So 05.03.2023**  
**Barbara Hannigan & London Symphony Orchestra**  
 Die Sopranistin singt und dirigiert Mahlers 4. Sinfonie.

**So klingt nur Dortmund.**  
 Tickets unter [konzerthaus-dortmund.de](http://konzerthaus-dortmund.de)

**KONZERTHAUS DORTMUND**

# VERGESSENE OPFER DUISBURGER PHILHARMONIKER ELENA SCHWARZ GALINA USTWOLSKAJA OLIVIER MESSIAEN LUIGI NONO FRANZ LISZT

**RUHRTRIENNALE**  
FESTIVAL DER KÜNSTE — 2022

**Herausgeberin** Kultur Ruhr GmbH, Gerard-Mortier-Platz 1, 44793 Bochum  
**Geschäftsführung** Barbara Frey, Dr. Vera Battis-Reese  
**Kontakt** Tel.: +49 (0) 234 97483300, [info@ruhrtriennale.de](mailto:info@ruhrtriennale.de)  
**Redaktion** Dramaturgie und Künstlerisches Betriebsbüro der Ruhrtriennale  
**Übersetzungen** David Tushingham  
**Art Direction/ Design** Maria Jose Aquilant und Ann Christin Stevers  
**Satz/ Layout** Dominik Blase, Sophie Schäfer  
**Druck und Herstellung** TheiKötter Druck GmbH & Co. KG



[www.ruhr3.com/vergessen](http://www.ruhr3.com/vergessen)

Im Sinne der Nachhaltigkeit strebt die Ruhrtriennale in ihren produktionsbegleitenden Printprodukten eine größtmögliche Reduktion an.

Über den QR-Code finden Sie Zugang zu weiterführenden Materialien.



Gesellschafter und öffentliche Förderer  
 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen