

EINTRITT FREI

Lachen unter Tränen

KONZERTE

Jiddische Kunst-
und Volksmusik

Worms: Sonntag 03. Juli

Mainz: Sonntag 03. Juli

Speyer: Sonntag 10. Juli

Dmitri Schostakowitsch
„Aus jiddischer Volkspoesie“

Mieczysław Weinberg
Kammersinfonie Nr. 4 a-moll

Evgeni Orkin
„Mizmor“
Uraufführung der
Auftragskomposition

STREICHORCHESTER
QUINT:essenz

Idee und Konzept

Der Kultursommer Rheinland-Pfalz steht 2022 unter dem Motto „*Kompass Europa – Ostwind*“. Das breit gehaltene Motto soll zu einer breiten Sicht auf Länder und Themen einladen und grundsätzlich eine Auseinandersetzung mit Europas Osten anregen.

Der **Kulturverein Fridolin e.V.** aus Ludwigshafen beschäftigt sich durch sein Klezmerensemble **Tacheles** schon lange mit der Musik aus Europas Osten. So lag es nahe, in Europas Osten auf die historischen Landschaften Galizien und Bessarabien zu schauen; den Landstrich, der durch die – zumeist unfreiwilligen – Wanderungsbewegungen der westeuropäischen Juden ab dem 14. Jahrhundert Richtung Osten und durch den Ansiedlungsrayon des zaristischen Russlands ab dem 18. Jahrhundert gleichsam zum kulturellen Schmelztiegel und zum europäisch-jüdischen Kernland wurde. Die Volksmusik der Klezmerim hatte auch starke Einflüsse auf die Kunstmusik. Diese pflegen wir mit dem Streichorchester **QUINT:essenz** gerade mit einem Fokus auf zeitgenössische und Musik der klassischen Moderne. Die jüdische Kultur Osteuropas hat natürlich auch in Sprache eine Ausdrucksform gefunden; also sollte nach Möglichkeit auch Jiddisch eine Rolle spielen.

Aus diesen Überlegungen entstand das Konzertvorhaben „*Lachen unter Tränen*“.

Klezmermusik ist das Ergebnis einer Vielzahl von Einflüssen auch aus Westeuropa, besonders aber aus dem pannonischen Raum. Die Melange der Einflüsse aus Jahrhunderten hat zu ganz eigenen Rhythmen und Tonarten geführt. In Galizien gab es viele Kapellen, die Klezmer als Gebrauchsmusik zu Festen anboten, oft aber auch wegen ihres Könnens von christlichen Kirchen engagiert wurden. Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts wanderten viele Musiker nach Pogromen und aus

wirtschaftlichen Gründen in die USA aus, wodurch die üblicherweise nicht aufgeschriebene Musik auch über die Shoah hinaus tradiert werden konnte. Ab den 60er-Jahren reisten amerikanische Musikwissenschaftler nach Osteuropa, spürten dort noch Musiker und Weisen auf und schrieben diese in Sammlungen nieder. Aus den USA kommend – wo Klezmer heute wieder als „Gebrauchsmusik“ auf jüdischen Festen wie Hochzeiten gespielt wird – formierte sich auch in Europa seit den 90er Jahren wieder ein immer größer werdender Freundeskreis für Klezmermusik, die in Europa jedoch kaum mehr als Gelegenheits- oder Festmusik praktiziert wird. Der „Sound“ dieser Musik, der sich der Zuordnung zu Dur oder Moll entzieht, ist charakteristisch und wird sofort als „jiddische Musik“ identifiziert.

Auf der Suche nach Kunstmusik sind wir auf die Lieder „*Aus Jüdischer Volkspoesie*“ op. 79 von **Dmitri Schostakowitsch** gestoßen.



Porträt von Dmitri Schostakowitsch,
im Publikum der Bach-Feier
am 28. Juli 1950

Foto: Roger & Renate Rössing.
Quelle: Wikimedia Commons



Mieczysław Weinberg in seinem Studio im Jahr 1962 bei der Arbeit an „Alte Briefe“, acht Lieder für Sopran und Klavier nach Gedichten von Julian Tuwim.

Foto: Olga Rakhalskaya

Melodien dieser Lieder zitieren unmittelbar Klezmerweisen. Schostakowitsch, gefragt, welche Musikstile und Einflüsse ihn besonders inspiriert hätten, verwies in seiner Antwort unmittelbar auf die jüdische Volksmusiktradition. „*Sie hat viele verschiedene Seiten und kann gleichzeitig fröhlich und traurig sein*“, sagte Schostakowitsch. „*Fast immer handelt es sich um ein Lachen unter Tränen. Diese Eigenart der jüdischen Musik kommt meiner Auffassung von Musik sehr nahe.*“

Das Leben des polnischen Juden **Mieczysław Weinberg** zwang auch ihn, sich vielen unterschiedlichen Einflüssen auszusetzen. Nach dem deutschen Überfall auf Polen 1939 floh Weinberg nach Usbekistan. Seine erste Sinfonie schickte er noch in den 40er-Jahren Dmitri Schostakowitsch zur Begutachtung, woraus sich eine Freundschaft entwickelte. Wegen seines Mentors Schostakowitsch übersiedelte er in die Sowjetunion, wo er später unter Stalin jedoch erneut Verfolgung zu erleiden hatte. Die Einflüsse Schostakowitschs in seiner Musik sind nicht zu überhören. Wir haben uns für die **4. Kammer-sinfonie** von Weinberg entschieden, in der die Klarinette – das Instrument, das man heute am meisten mit Klezmer verbindet – die Solistin ist.

Evgeni Orkin steht vermutlich wie kein Zweiter mit seinem ganzen Leben und seinen persönlichen Wanderungsbewegungen für die Programmatik unserer Kultursommerinterpretation. Geboren 1977 in Lemberg/Galizien, Jude, studierte Orkin in Kiew, Utrecht und Mannheim Klarinette und Komposition. Er ist Autor von Kammer-sinfonien, großen Sinfonien, Solokonzerten, mehreren musiktheatralischen Werken (darunter einer Oper) und einer großen Anzahl von kammermusikalischen Werken. Seine neueste Komposition ist als Auftragswerk durch den Kulturverein Fridolin für das Projekt „**Lachen unter Tränen**“ entstanden.

Um den Wurzeln der Kultur und dem einzigartigen Erbe, das diese Musik hervorgebracht hat, Reverenz zu erweisen, werden die Konzerte in den drei SchUM-Städten mit ihrer großen Bedeutung aufgeführt: Speyer, Worms und Mainz. Poetisch gesprochen hat der Ostwind die Musik an ihre Wurzeln im Westen wieder zurückgeweht.



Evgeni Orkin

Quelle: evgeniorkin.de

Text: **Robert Plasberg**

Im Gespräch mit dem Komponisten Evgeni Orkin

M. Teichert: Evgeni, was bedeutet für Dich „komponieren“?

E. Orkin: Musik muss bei den Menschen etwas auslösen, es muss die Menschen ansprechen, nicht nur auf der Gedankenebene, ansonsten fehlt etwas. Sobald die akademische neue Musik im 20. Jhd. die Menschen zunehmend frustrierte, explodierten Jazz und Pop, weil die Menschen eine Musik brauchen, die sie anspricht, darum haben sie sich diesen Sparten zugewendet, weg von einer akademisierten klassischen Musik.

Ehrlichkeit als Prädikat einfordern, nicht die Etiketten, nicht zu urteilen, ein Werk sei gültig, weil es von Anton Webern ist, oder allgemeiner formuliert, weil es Avantgarde ist, das wäre dann ebenso verlogen.

Aber genau das ist doch das Spannende an Olivier Messiaen: Nachdem er mit seiner Klavieretüde „Mode de valeurs et d'intensités“ zeigte, wie man serielles Komponieren durch das Fixieren aller Parameter zu einem Endpunkt führt, sagte er genau an diesem Punkt, hier geht es nicht weiter. Danach erst entwickelte er konsequent seine eigene Sprache neu.

Ja, es gibt sehr viele Arbeiten von Messiaen, in seiner neuen „Modi-Sprache“, bei denen man versteht, was er mitteilen möchte, sich angesprochen und im positiven Sinne „angegriffen“ fühlt. Kompositionstechnik muss als Mittel verstanden werden, den Stil, die Sprache zu finden, um beim Zuhörer das Gewünschte auszulösen. Tonale Musik ist nicht überholt, sie ist seit Jahrhunderten das System, das auf der unterbewussten Ebene funktioniert: Dur stimmt fröhlich, Moll stimmt traurig. Sie bewirken irgendetwas auf physiologischer Ebene, das die Menschen darauf reagieren lässt. Das ist es, was vielen danach entwickelten Systemen fehlt. Bei Messiaen schon, seine Technik zieht einen zu sich.

Evgeni, Du bist Klarinetist und hast dich erst später auf das Komponieren verlagert?

Meine beiden Eltern sind Musiker, mein Vater Klarinetist, meine Mutter Pianistin. Mein Großvater spielte Fagott, mein Urgroßvater war Geiger an der Oper in Kiew, zeitweise war er auch Dirigent des städtischen Symphonieorchesters, wie ich erst neulich begeistert erfuhr. Aufgewachsen in diesem Milieu, genoss ich es, wenn mein Großvater aus allen möglichen Opern und mein

Vater Operettenarien auswendig sang, es war einfach lustig. Man kann sagen, ich wuchs zum

einen im Blasorchester meines Vaters auf, und zum anderen hat mich meine Mutter, die Korrepetitorin für Streicher war, als Kind musikalisch geprägt. Ich musste zwei Jahre lang Cello lernen, habe aber mehr Fußball als Cello gespielt und erinnere mich, selbst beim Zelten mit der Familie musste ich das Instrument mitnehmen – das war schrecklich. Dann habe ich völlig frustriert mit dem Cello aufgehört und habe ein Jahr lang nichts gespielt. Ich wurde krank und wusste, es muss unbedingt irgendein Instrument her: Also beschloss man, für mich die Klarinette zu nehmen. Da muss man nicht weit laufen, Papa kann dich zuhause unterrichten. Ich habe in dieser Zeit nie geübt, aber ich konnte stundenlang mit der Klarinette improvisieren – nicht üben, wie auf dem Klavier!

Mit dem Musikstudium platzte dann der Knoten, dann wurde das Üben zur Selbstverständlichkeit. Zeitgleich mit meinem Studienbeginn wechselten meine Eltern in ein Kammerorchester, in die „Camerata Kiew“, ein Kammerorchester für zeitgenössische Musik, vergleichbar dem „Ensemble Modern“ in der BRD. Zwei Jahre später wurde ich dann auch als Klarinetist Mitglied in diesem Ensemble und habe mir dort zeitgenössische Spieltechniken auf der Klarinette erworben – aber auch den Zugang zu zeitgenössischer Musik. Als ich später in Holland studierte, fand ich berühmte Komponisten als Lehrer. Dort gab es für mich die Möglichkeit, dass meine Kompositionen auch gespielt wurden. Richtig zum Komponieren kam ich aber erst, als ich – ich bin Jahrgang 1977 – im Jahr 1996 ein Blasquintett bis zum Ende durchschrieb. Damit war der Knoten geplatzt. Meine Eltern zeigten das Werk dem Kiewer Kompositionsprofessor Jewhen Stankowytch, der es begeistert zum Anlass nahm, mich als Kompositionsschüler anzunehmen. Ich habe dann bei vielen Komponisten Unterricht genommen, z.B. bei Ullrich Leyendecker. Seitdem schreibe ich ohne Ende und so kam ich auf die professionelle Schiene, seitdem schreibe ich und es wird gespielt.

Der Kompositionsauftrag erging an Dich, als Robert Plasberg und wir beide zusammensaßen und überlegten, wie dieses Werk und mehr noch das ganze Konzert zu einer Sache aus einem Guss werden könnte. Robert hatte die, wie sich nun herausstellte, zündende Idee, statt eines Konzertprogrammes als Werkfolge im konventionellen Schema der Darbietung klassischer Musik, das Ganze als etwas Fließendes zu gestalten: Die Zuhörer zur Musik in den Raum einzulassen, mit den einzelnen Werken keine Abschlüsse, sondern fließende Übergänge zu schaffen.

Wenn wir historisch zurückschauen, dann ist das, was für uns heute als Konzertform selbstverständlich ist als Produkt der Gesell-

schaft des frühen 19.Jhd. dechiffrierbar. Ein Ritus, der sich dann zunehmend auch als Religionsersatz etabliert, ganz augenfällig, wenn Wagnerianer am Karfreitag an Stelle einer Passionsliturgie ihren Parsifal besuchen, um ihr Religions- oder Transzendenzbedürfnis zu erfüllen.

Du hast uns in diesem Gespräch gesagt, dass Dir als Konzertgänger diese fließende Form der Musikdarbietung im Bereich indische Musik gut vertraut sei und hast dann nicht nur Deiner Komposition „Mizmor“, sondern dem Ganzen eine Form gegeben. Wir finden darin auch Elemente geistlicher, liturgischer Musik und einen quasi rituellen Vollzug. Welche besondere Qualität hat das für Dich?

Ich musste mich an diese Idee von Robert herantasten. Was zu Beginn lediglich für mich fest stand, war, dass es kein symphonischer Klezmer-Jazz werden sollte, kein Folklore-Streichersound-Kitsch. Aber zu diesem Zeitpunkt hatten ich noch keine Vorstellung, wie das aussehen könnte. Dank der Erfahrung mit indischer Musik, auf die Du angesprochen hast, hatte ich dann die Idee in diesem Programm die Werke von Schostakowitsch, Weinberg und mein eigenes als Teilelemente, nicht als isolierte einzelne Stücke, sondern verschmolzen zu einem rituellen Ereignis, einer Liturgie zu verbinden. Allein die Tatsache, dass wir in Kirchen musizieren, bietet dies ja auch an.

Dann kam die Sache mit den Zitaten: Schostakowitsch und Weinberg in meinem Werk zu zitieren bot sich natürlich an. Und von Dir erhielt ich die Anregung, mit Mendelssohns Vertonung von Psalm 100 und Schuberts Vortonung von Psalm 92 in hebräischer Sprache zu arbeiten. Die Hintergrundgeschichte dieser Werke, die Du erzähltest, Mendelssohns Psalmvertonung, die ursprünglich Auftrag zur Einweihung der neuen Synagoge in Hamburg 1844 in Auftrag gegeben worden war, dann aber für die erneuerte Liturgie im Berliner Dom als Komposition fertiggestellt und aufgeführt wurde und die Komposition Schuberts für den jüdischen Kantor Salomon Sulzer, für dessen Sammlung „Schir Zion“, hatten mich fasziniert. Dieser interreligiöse Bezug ergab für mich die Konzeptidee zu „Mizmor“. Für mich zeigen Mendelssohn und Schubert, dass sie eine gemeinsame spirituelle Ebene gefunden haben, wo sich Streit und Hass zwischen Konfessionen und Religionen und auch die Schwierigkeiten mit dem Antisemitismus auflösen. Mit dieser Idee hatte ich eine Ahnung davon entwickelt, was ich machen wollte, ich hatte Geschmack an der Sache gewonnen und konnte beginnen.

Evgeni, Du erzählst mit deiner Musik, aber nicht im Sinne von „Abschildern“, sondern eher von „Mitnehmen.“

Doch, es ist vieles, was ich hier komponiert habe explizit programmatisch, z.B. der Zug, die Dampflokomotive, die man hört. Ich sehe das, was ich schreibe in Bildern – ich muss sehen, was ich höre.

Ja, aber Deine Bilder bleiben nicht stehen, Du nimmst uns als Musiker und Zuhörer mit auf eine Reise.

Das ist wichtig beim Erzählen, aber ich erfahre das häufig erst im Nachhinein, was ich da erzähle. Zum Beispiel jetzt bei „Mizmor“, dass einer hörbar vor dem Viehwagen steht, er ist vielleicht ein Jude aus dem Shtetl, gespickt mit diesen Klezmerideen, vielleicht auch ein intellektueller Musiker, der Mendelssohn und Schubert kennt, dem diese Melodien, in all dem Leid, das er gerade erfährt, nicht aus dem Kopf gehen wollen.

Vielleicht, um ein aktuelles Beispiel zu formulieren: Wenn Musiker wegen des Ukraine-Krieges keinen Schostakowitsch, keinen Tschaikowski und Prokofiev spielen dürfen, dann leiden sie als intellektuelle Menschen darunter immer und können dieses Gedächtnis an die Musik dieser Komponisten nicht einfach abschneiden und vergessen. Und genauso ist es mit dem Juden, er erinnert sich an Mendelssohn und Schubert, sie gehen im einfach nicht aus dem Kopf.

Deine Zitate sind kein musikalisches Spiel, wie etwa bei Renaissance-Komponisten üblich? Du zitierst ja nicht nur. Gerade das Zitat aus Mendelssohn Psalm 100, wird von Dir in „Mizmor“ gedehnt, gezerzt, Du lädst enorme melodische und harmonische Spannung darauf. Wenn man, wie jetzt, von Dir erfährt, dass „Mizmor“ als Erzählung lesbar ist, dann ließe sich mutmaßen, dass wir mit den Ohren sehen, wie es diesen jüdischen Musiker, von dem Du zuvor gesprochen hast, beim Abtransport in KZ zerreißt.

Ich bin Dir dankbar für diese Anregung. Ich wusste dann, wie ich das verwenden kann, weil Mendelssohn eben dieser Musiker vor dem Viehwagen ist oder Mahler. Die Erzählsituation transformiert sich so auf uns. Es ist sehr schmerzhaft, diese Tradition für sich anzuerkennen, das galt für Mendelssohn wie für Mahler. Ich erinnere mich, dass ich gegen deren Widerstand mit meinen eigenen Kindern gegen deren Willen die KZ-Gedenkstätte in Buchenwald besuchte, ein sicherlich schmerzhaftes Erlebnis. Darum das Verzerren der Zitate, nicht eines um des Verzerrens Willen, sondern um damit etwas auszusagen.

Mizmor, Psalm, ich habe auch mit Amnon Seelig im Interview darüber gesprochen. Die Teile, die Du für den Kantor schreibst, sind Musik ohne Text. Warum ein textloser Psalm? Seelig hat mir erklärt, dass dafür den Fachausdruck „cantoral fantasies“ gibt. Das im-

provisierende Fortspinnen einer liturgischen Melodie. Mich erinnert das auch an weiten Melismen, z.B. in der Gregorianik, von denen wir heute wissen, dass ihr Ursprung über die mozarabische Kultur in Spanien und auch diese wieder weiter zurück in die syrische Synagogalmusik verfolgt werden kann. Also einer Improvisationspraxis, die ihren Ursprung sowohl in jüdischer Musik hat, als dann auch in der christlichen Musik des Mittelalters Eingang findet. Ist dieses textlose Singen dann genau die Art von Psalm, die Du mit „Mizmor“ beabsichtigst?

Ist unsere ganze Musik nicht als eine Art Fortentwicklung dessen zu verstehen, was begann, als erlaubt wurde, auf dem Schlussston des „Amen“ die Melodie weiterzuspinnen?

Mein Traum war es immer, so eine universelle Musiksprache zu finden, wie Bach sie hatte, mit der man alles beschreiben kann. Ich habe über 7 Jahre hinweg eine Technik entwickelt, die ich „Translationismus“ nannte, dabei verwandelte ich alles zunächst ins Gegenständliche, das Außer-Musikalische in mathematische Formeln, um diese dann in Musik übersetzen. Nach Herrmann Hesses Glasperlenspiel habe ich eine „Magister Ludi“-Oper nach diesem Prinzip geschrieben. Das war sehr aufwendig, zuerst Formeln aufbauen, dann alles ins Tonale übertragen, bevor das eigentliche Komponieren beginnen konnte. Zwar hat mich dieser Prozess fasziniert, aber ich war danach leer, der Strom aus mir war erloschen, darum ließ ich von diesem Projekt, eine musikalische Universal-sprache zu finden, wieder ab. Ich habe daraus aber gelernt disziplinierter zu schreiben, bei jedem Ton zu hinterfragen und bin so zu meinem heutigen Stil gelangt. Da hatte ich verstanden, dass ich einfach sehr jüdisch schreibe, es kommt einfach aus mir heraus, ich bin zwar nicht im Schtetl aufgewachsen und kenne nur eine Handvoll jüdischer Lieder aus meiner Kindheit, aber das scheint irgendwie durchzuleuchten.

Im Gespräch mit dem Kantor der Mannheimer Synagoge Amnon Seelig

M. Teichert: Herr Seelig, zunächst zu Ihrer Rolle als Kantor. Ich glaube, dass der Ausdruck Kantor, wie wir ihn zumeist aus dem christlichen Kontext heraus kennen für Ihre Aufgabe als jüdischer Kantor missverständlich ist. Welche Funktion hat ein Kantor im Judentum?

A. Seelig: Das Wort Kantor stammt aus dem Lateinischen und wurde im 19. Jahrhundert im Judentum übernommen, um die im jüdischen Kontext üblichen Bezeichnungen wie vor allem

Chassan, was übertragen so viel wie „Vorbeter“ heißt, durch einen für die christliche Mehrheitsgesellschaft bekannten und verständlichen Begriff handhabbar zu machen.

Der jüdische Kantor singt nur, er leitet keinen Chor und spielt keine Orgel. Aber anders als seine christlichen Kollegen singt er den ganzen Gottesdienst hindurch. In der Regel sind es wöchentlich zwei Gottesdienste, einer etwa einstündig am Vorabend des Schabbats, und am Schabbat selbst liegt die Dauer bei etwa zwei bis drei Stunden. Diese lange Zeit muss er durchzusingen in der Lage sein.

In den heutigen Synagogen spielt keiner Orgel, und auch der Chorgesang bildet eine große Ausnahme.

Das war doch aber nicht immer so. Denken wir beispielsweise an den in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Berlin wirkenden Kantor Louis Lewandowski, der in der Tradition von Mendelssohn seine Werke für Chor, Orgel und Kantor für die jüdische Liturgie verfasste und zum Vorbild für viele andere wurde. Gibt es nicht auch eine Tradition jüdischen Kantorats, das dem christlichen zum Verwechseln ähnlich ist oder vielleicht auch nur war?

Zunächst muss ich ein Missverständnis korrigieren: Es war nicht Lewandowski, der das neue Kantorat initiiert hat, sondern es war ein vielmehr natürlicher Prozess im 19. Jahrhundert, der schon einsetzte, als Lewandowski noch Kind war, in Wien mit Sulzer und in München. Knabenchöre und Männerchöre sangen im Gottesdienst, man begann mit der Notation der traditionellen Singweisen. Es vor allem ein dreistimmiger Gesang, der sich in vielen Synagogen etablierte, bestehend aus einem Singerl, einem Kantor und einem Bass, wobei die Mitsänger des Kantors quasi dessen Lehrlinge waren. Lewandowski hat nichts erfunden, aber er war sehr einflussreich und hat mit seinen schlichten einprägsamen Bearbeitungen große Wirkung erzielt.

Herr Seelig, Sie sind als Kantor der Mannheimer Synagoge mittelbarer Nachfolger Hugo Chaim Adlers, der dieses Amt als letzter vor der Shoah innehatte. Dessen Sohn Samuel Adler, berühmter Komponist in den USA, hat sowohl für das Nationaltheaterorchester in Mannheim als auch für die Christuskirche in Mannheim Auftragswerke verfasst. Und wenn ich es richtig erinnere, haben Sie vor wenigen Jahren in der Christuskirche unter Michel als Gesangssolist ein Werk von Adler mitaufgeführt. Was bedeutet diese Tradition für Sie?

Ich habe gestern erst mit Samuel Adler telefoniert. Er ist zwar mittlerweile weit über die Neunzig, aber wohl auf. Sie können mich technisch zwar als dessen Nachfolger bezeichnen, aber ich bin davon nicht beeinflusst. Die Tradition, für die Samuel Adler steht, mit Chor und Orgel in der jüdischen



Amnon Seelig
Foto: Shani Bar-On

Liturgie zu musizieren, wurde 1939 abgebrochen. Ausnahmen dazu sind lediglich in der BRD die Praxis in der Synagoge in der Pestalozzistraße in Berlin, dort wird wieder Liturgie mit Orgelbegleitung praktiziert. Und in Amerika lebt sie noch stark weiter. Aber auch für die meisten amerikanischen Christen ist die Orgel zu sehr christlich besetzt und sie wollen sie nicht mehr in den Synagogen, für orthodoxe Juden ist die Orgel sowieso tabu.

In unserem Programm haben wir mit dem Liedzyklus von Schostakowitsch ein Werk, das weder Bezug nimmt auf hebräische Texte, wie der ursprüngliche Titel „Aus jüdischer Volkspoesie“ glauben machen mag, noch auf russische oder deutsche. Das waren die Sprachen, mit denen die Melodien in der Druckausgabe unterlegt sind, die auch heutzutage noch im Konzertgebrauch üblich sind. Die Melodien, die Schostakowitsch als Vorlagen verwendet, vertonen jiddische Texte mit Klezmermelodien. Warum jiddische Texte bei Schostakowitsch? Was ist überhaupt das Jiddische?

Das Jiddische repräsentiert eine verlorene Welt. Gesprochen wird es von sehr alten Leuten, hier oder von ultraorthodoxen Juden in Amerika und Israel, teilweise auch in Europa. Als Kultursprache gibt es das Jiddische seit der Shoah nicht mehr. Aber auch darum, weil orthodoxe Juden an der Literatursprache „Jiddisch“ nicht besonders interessiert sind. Natürlich sind Autoren wie Scholem Alejchem und Isak B. Singer immer noch spannend zu lesen. Aber diese Sprache ist mit viel verlorener Kultur verbunden, nicht nur religiöser Kultur, sondern vor allem auch der, der Welt des

Shtetls. Ein wirkliches Verständnis dieser Literatur fordert dann viel Arbeit, um diesen Hintergrund zu rekonstruieren.

Sie singen im Konzert auch in dem Auftragswerk Evgeni Orkins „Mizmor“ für Kantor, Klezmergruppe und Streicher. Der hebräische Titel „Mizmor“, so habe ich mich kundig gemacht, bedeutet eng verwendet soviel wie Psalm, verweist auf jüdische Praxis, in der Benennung von Psalmen, diesen den Titel „mizmor“ mit der Zuordnung mit dem entsprechenden hebräischen Zahlbuchstaben zu geben. Aber der hebräische Begriff „mizmor“ hat eine große Weite: Nicht nur Psalm, sondern allgemein Lied, Melodie vereint mit dem gesungenen Text und dessen praktischer Funktion. Also ähnlicher dem lateinischen „carmen“ oder dem altgriechischen „Odé“, nicht nur einen Text, sondern auch dessen Melodie und damit etwas, was auf einen Adressaten hingesprochen oder gesungen wurde, zu bezeichnen.

Wie interpretieren Sie den Ausdruck „Mizmor“, wie verstehen Sie ihren Part in Evgeni Orkins Werk, der nicht wie zu erwarten einen Psalmtext vertont, sondern dem singenden Kantor „lediglich“ eine Vokalise anbietet?

„Mizmor“ vielleicht zunächst als Psalm, Hymne, Lobgesang. Es steckt das hebräische Wort für Bild oder Gleichnis, das Wort semel darin. Martin Buber übersetzt mit es „Lobpreisung“, manchmal steht Mizmor aber auch in Bezug auf einen Dirigenten, oder Instrumentalisten, der den Psalm zu begleiten hatte, hat damit also auch unmittlerbaren Bezug zur Praxis liturgischer Musik. Die Besonderheit dieser Praxis zeigt sich auch in der Verwendung von Vokalisen. Solche Vokalisen, wie sie Orkin hier auch geschrieben hat, bezeichnet man im jüdischen Kantorat musikwissenschaftlich als „chanted fantasies“, das sind wortlose Melodien, die als Einleitung, Zwischenspiel oder als Ausklang eines Gebetes zumeist auf die Tonsilbe „A“ gesungen werden. Ich bin mir sicher, dass Orkin diese Tradition kennt, aber wahrscheinlich nicht den Begriff. Was mir daran besonders gefällt, er hat es sehr authentisch geschrieben. Nicht in dem flachen Sinn, den dieser Ausdruck als Modewort erhalten hat, sondern, vielleicht besser so formuliert: Das, was an diesem Stück „jüdisch“ ist, klingt sehr richtig, es kommt von Herzen, es ist nicht nachgemacht. Man kann manchmal hören, wenn ein Stil nur übernommen ist. Hier ist das nicht der Fall.

Beide Gespräche führte Michael Teichert.

Programm und Mitwirkende

Klezmermusik bei Einlass und zu Konzertbeginn

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

„Aus Jüdischer Volkspoesie“ op. 79
für drei Singstimmen und Orchester

1. Die Klage über das tote Kind
2. Die sorgsame Mutter und Tante
3. Wiegenlied
4. Vor der langen Trennung
5. Eine Warnung
6. Der im Stich gelassene Vater
7. Das Lied über die Not
8. Winter
9. Ein gutes Leben
10. Das Lied des jungen Mädchens
11. Das Glück

Evgeni Orkin (*1977)

Gebet

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

Kammersinfonie Nr. 4 a-moll op. 153
für Klarinette, Triangel und Streichorchester

Evgeni Orkin (*1977)

„Mizmor“

Musikstück für Bariton, Streichorchester
und Klezmerensemble

Uraufführung der Auftragskomposition

Evgeni Orkin

1977 in Lemberg (Ukraine) geboren, studierte Evgeni Orkin zunächst an der Nationalen Musikakademie in Kiew Klarinette bei I. Pendschuk und Komposition bei Jewhen Stankowjtsch. Weitere Studien folgten an den Musikhochschulen in Utrecht und Mannheim in den Fächern Klarinette bei Herman Braune und Wolfhard Pencz, Dirigieren bei Melvin Margolis sowie Komposition bei Ulrich Leyendecker und Ernst Bechert.

Orkin ist Autor von zehn Kammersinfonien, sechs großen Sinfonien, Solokonzerten für Violine, Klavier, Saxophon, Klarinette, der Oper „*Magister Ludi*“ nach Hermann Hesse, mehreren musikalischen Werken und einer großen Anzahl von kammermusikalischen Werken. Auf vielen internationalen Festivals wurden seine Werke aufgeführt, unter anderem beim Festival „*Kontraste*“ in Lemberg, beim „*Kiew Musikfest*“, beim Festival „*Neue Musik*“ in Odessa und beim „*Odessa Musikfestival*“, beim *Heidelberger Frühling*, beim „*Internationalen Bodenseefestival 2006*“, beim Festival „*Neue-Musik-Premieren*“ (Kiew), beim *ZeitGenuss* in Karlsruhe, beim *Gstaad Menuhin Festival*, *Wachenheimer Serenaden*, *LvivMozArt* usw.

Orkin arbeitet als freischaffender Klarinettenist, Saxophonist, Dirigent und Pädagoge. Seine Werke werden in den Verlagen „*Accolade*“, „*Konsid*“ und „*Are Musikverlag*“ herausgegeben.

Die Solisten

Doris Wagner-Steffan, *Sopran*
Ursula Teichert, *Mezzosopran*
Martin Steffan, *Tenor*
Amnon Seelig, *Bariton*
Olga Nodel, *Violine*
Robert Majeric, *Klarinette*

Streicherorchester QUINT:essenz

Alexandra Shofman, *Violine*
Andreas Hoffmann, *Kontrabass*
Anne Hartmann, *Violine*
Bettina Kraenzlin-Goetz, *Violine*
Birgit Becher, *Violine*
Daniel Jobke, *Violoncello*
Ferdinand Perner, *Violine*
Florian Weisser, *Violine*
Hans Hofmann, *Viola*
Hans-Lothar Friedrich, *Violine*
Isolde Kany-Scheuerlein, *Kontrabass*
Jutta Schultze, *Violoncello*
Marianne Stocker-Maus, *Violine*
Moses Lee, *Viola*
Olga Nodel, *Violine*
Petra Bellinger, *Violine*
Robert Plasberg, *Viola*
Susann Macholdt, *Violine*
Tanja Golub, *Violoncello*
Ursula Birkenmaier, *Violine*
Wolfgang Schreiber, *Violoncello*

Tacheles Klezmer Band

Robert Majeric, *Klarinette*
Robert Plasberg, *Violine*
Christian Tönnies, *Horn*
Sebastian Kraus, *Akkordeon*
Uli Holz, *Kontrabass*

Gast: Marco Jovic, *Keyboard*

Musikalische Gesamtleitung: Michael Teichert

Konzept und Kontakt

www.fridolin-ev.de · plasberg@Fridolin-ev.de
Tel. 0177 – 70 20 800

Amnon Seelig

Kantor Amnon Seelig wurde in München geboren und wuchs in Israel auf. Er studierte Gesang und Musiktheorie in Jerusalem und Karlsruhe sowie jüdisches Kantorat und jüdische Studien am Abraham-Geiger-Kolleg der Universität Potsdam.

Er sang als Solist und als Chor- und Ensemblemitglied in verschiedenen Chören in Israel und in Deutschland. Von 2013 bis 2020 war er Gründungsmitglied und Bariton der Drei Kantoren, einem jüdischen Vokaltrio. Seelig amtierte als Kantor in Berlin (2011–2015) und in Düsseldorf (2015–2017), sowie gelegentlich in verschiedenen jüdischen Gemeinden europaweit. Seit April 2017 ist er Kantor der Jüdischen Gemeinde Mannheim.