

movimentos *edition*

GENUIN 

Olivier Messiaen

Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité



Daniel Beilschmidt, Orgel

Orgel in der Église de la Sainte-Trinité, Paris

Olivier Messiaen (1908–1992)

Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Daniel Beilschmidt, Orgel in der Église de la Sainte-Trinité, Paris

01	Méditation I	[09'25]
02	Méditation II	[11'31]
03	Méditation III	[03'19]
04	Méditation IV	[06'15]
05	Méditation V	[14'00]
06	Méditation VI	[07'40]
07	Méditation VII	[07'26]
08	Méditation VIII	[11'27]
09	Méditation IX	[10'12]
Total		[81'21]



Disposition de l'orgue de l'église de la Sainte-Trinité, Paris

Grand-Orgue	Positif	Récit expressif	Pédale
Bourdon 16'	Quintaton 16'	<i>Bourdon 16'</i>	Flûte 32'
Montre 16'	<i>Principal 8'</i>	Bourdon 8'	Soubasse 16'
Montre 8'	Salicional 8'	Flûte traversière 8'	Contrebasse 16'
Bourdon 8'	Flûte harmonique 8'	Gambe 8'	Flûte 8'
Gambe 8'	Unda Maris 8'	Voix céleste 8'	Violoncelle 4'
Flûte harmonique 8'	<i>Cor de nuit 8' *</i>	<i>Flûte octaviante 4'</i>	Bourdon 8'
Prestant 4'	Prestant 4'	Nasard 2 2/3'	[Plein Jeu IV]
<i>Flûte octaviante 4'</i>	Flûte douce 4' *	Octavin 2'	Bombarde 16'
Nasard 2 2/3'	<i>Nasard 2 2/3' *</i>	Tierce 1 3/5'	Trompette 8'
[Doublette 2']	Doublette 2'	<i>Cymbale III</i>	Clairon 4'
Plein Jeu IV	[Flageolet 2'] *	Basson-Hautbois 8'	
[Cymbale II-IV]	<i>Tierce 1 3/5' *</i>	Voix humaine 8'	
Cornet V	Piccolo 1' *	[Bombarde 16']	
Bombarde 16'	Cornet II-V	Trompette 8'	
Trompette 8'	[Fourniture IV]	Clairon 4'	
Clairon 4'	Basson 16'	Trémolo	
	Trompette 8'		
	Clarinete 8' *		
	Clairon 4'		

Das Instrument wurde erbaut von der Firma Cavaillé-Coll (1869) und erweitert von Merklin (1901), Pleyel-Cavaillé-Coll (1934) sowie Beuchet-Debierre (1965).

Die mit * gekennzeichneten Register stehen im Schwellkasten des Positivs, die kursiv geschriebenen Register wurden 1934 beim ersten von Messiaen initiierten Umbau durch die Firma Pleyel-Cavaillé-Coll hinzugefügt. 1962–65 erweiterte die Firma Beuchet-Debierre das Instrument um die Register in eckigen Klammern. Dabei wurde die Spiel- und Registertraktur elektrifiziert und ein neuer Spieltisch aufgestellt. Heute betreut Olivier Glandaz die Orgel, er arbeitete seit 1977 bei verschiedenen Restaurierungen eng mit Messiaen zusammen.

The instrument was built by the Cavaillé-Coll company in 1869 and enlarged by Merklin (1901), Pleyel-Cavaillé-Coll (1934) and Beuchet-Debierre (1965) respectively.

Stops marked with an asterisk (*) are in a swell box of the Positif, the italicized stops were added in 1934 when the organ was modified and enlarged, for the first time with Olivier Messiaen as organist titulaire, by the Pleyel-Cavaillé-Coll workshop. Another rebuild of the organ took place from 1962 to 1965; at that time the Beuchet-Debierre company added the stops in square brackets, electrified the key action and stop action, and installed a new console. Today, Olivier Glandaz is the curator of the Sainte-Trinité organ; starting in 1977 he worked closely with Messiaen on various organ restoration projects.

L'instrument a été construit par les facteurs Cavaillé-Coll (1869) et agrandi par Merklin (1901), Pleyel-Cavaillé-Coll (1934) et Beuchet-Debierre (1965).

Les registres marqués d'une * se trouvent dans la boîte expressive du positif. Les registres en italique ont été ajoutés par les facteurs Pleyel-Cavaillé-Coll 1934 lors de la première restauration, initiée par Messiaen. En 1962–1965, la maison Beuchet-Debierre a rajouté les registres entre crochets. Tractions et tirants ont été remplacés par des transmissions électriques et une nouvelle console a été installée. Aujourd'hui, l'entretien de l'orgue est confié à Olivier Glandaz. Il vient de la maison Beuchet-Debierre et, à partir de 1977, il a étroitement collaboré avec Messiaen au cours de différentes restaurations.



Musiker der Zukunft in der Autostadt in Wolfsburg

Was im Jahr 2003 als internationales TanzFestival begann, hat sich inzwischen zu einem vielseitigen und hochkarätig besetzten Festspiel entwickelt: die *Movimentos Festwochen* der Autostadt in Wolfsburg. Neben Tanzcompagnien aus aller Welt bringt *Movimentos* mit Jazz-, Pop- und Klassikkonzerten, szenischen Lesungen und Workshops internationale Spitzenkultur nach Wolfsburg.

Weltbekannte Künstler wie die Pet Shop Boys, Abdullah Ibrahim, Sting, Joe Cocker, Kraftwerk, B. B. King und Peter Gabriel waren bereits zu Gast im ziegelsteinroten, teils stillgelegten KraftWerk des Volkswagen Konzerns, der Hauptspielstätte von *Movimentos*.

Doch nicht nur international etablierte Größen bereichern die Konzerte, sondern auch begabte junge Musiker aus dem Bereich der Klassik, die sich noch am Anfang ihrer Karriere befinden. Während der Sonntagsmatineen überzeugen sie mit ihren mutigen und souveränen Interpretationen. Die Autostadt engagiert sich für diese jungen Talente, die bereits erste Schritte einer vielversprechenden Laufbahn gegangen sind. Ihnen, den Musikern der Zukunft, widmet sich unsere *Movimentos Edition*.

www.autostadt.de

Kontroverse Klänge zum Lobe Gottes

Daniel Beilschmidt über Bach, Messiaen und die Irritation mit moderner Musik im Gottesdienst

? Sie sind in Rödersdorf, einem kleinen ostthüringischen Ort aufgewachsen, nicht gerade ein Kulturzentrum. Wie sind Sie denn zur Musik gekommen?

DB In meinem Elternhaus spielte Musik eine zentrale Rolle. Mein Vater, obwohl mit Noten nicht vertraut, brachte mir und meinen Geschwistern grundlegende Kenntnisse auf verschiedenen Instrumenten bei. Auf einfache Weise konnten wir also gemeinsam singen und spielen: Kinder- und Volkslieder, aber auch Spirituals und Blues. Als ich 1992 mit meiner Schwester zum Klavierunterricht geschickt wurde, war das ein Versuch, die musikalische Kapazität der Familie auf solideren Grund zu stellen.

? Das ist ja nun geglückt. Aber haben Sie jemals davon geträumt, die Stelle einzunehmen, die einst J. S. Bach innehatte: Organist an der Thomaskirche?

DB Ich habe von sehr Vielem geträumt, vor allem von einer Pianistenkarriere. Ob auch der Traum von der Thomaskirche darunter war, weiß ich nicht mehr zu sagen. Aber ich erinnere mich noch sehr gut, dass ich mir als 14-Jähriger die mühsame Lektüre von Hans Francks Bach-Biographie zugemutet habe. Die Thüringer Ursprünge der Bachfamilie vor Augen,

richtete ich fortan meine Fantasien auf alles, was mit Orgel, Kirchenmusik und Barockklängen zu tun hatte. Leipzig kannte ich damals noch nicht. Doch ich wusste, mein Leben würde eng mit der geistlichen Musik verbunden sein.

? Der künstlerische Weg von Rödersdorf in die Thomaskirche nach Leipzig war sicher beschwerlich?

DB Eigentlich nicht. Mein erster Klavierlehrer bereitete mich bereits nach einem halben Jahr Unterricht in wenigen Wochen auf die Aufnahmeprüfung in eine Spezialklasse für Musik am Gymnasium von Gera vor. Ich hatte keine Ahnung, was mich da erwarten würde. Aber ich wollte es probieren und meine Eltern unterstützten mich. Die Fahrt zur Aufnahmeprüfung war die nervöseste Dreiviertelstunde meines Lebens. Aber ich bestand und erhielt ab 1994, also mit 15 Jahren, meinen ersten Orgelunterricht. Das schlug dermaßen ein, dass mich mein Lehrer Sieghardt Zitzmann bereits zwei Monate nach einem großen Konzert im Geraer Theater ein 20-minütiges Solo spielen ließ. Von da an erlebte ich eine intensive Förderung mit vielen Auftritten und machte viele Erfahrungen.

? Wann haben Sie mit dem Hochschulstudium begonnen?

DB Im Jahr 2000 habe ich mich an der Musikhochschule Leipzig für das Orgelstudium beworben und wurde unter anderem vom Thomasorganisten Ullrich Böhme unterrichtet. Er gab mir unendlich viel Freiheit und ermutigte mich, Eigenverantwortung zu übernehmen. Bei ihm konnte ich mich in Ruhe entfalten, meine eigenen Kraftquellen entdecken und auch meinem Interesse für zeitgenössische Musik nachgehen. Nach dem Diplom in Leipzig,

wo ich in der Thomaskirche unter anderem Schönbergs *Variations on a Recitative* spielte, machte ich in Weimar mein Konzertexamen. Ich hatte mich innerlich schon darauf eingerichtet, meinen geografischen Radius zu erweitern und in die Ferne zu ziehen.

? Daraus wurde nichts, weil Sie dann die Assistentenstelle an der Thomaskirche angeboten bekamen.

DB Ja, das war 2009. Wenige Monate danach wurde ich auch zum Universitätsorganisten berufen. Die Möglichkeiten in Leipzig stellten mich vor ganz neue Aufgaben und Bewährungen.

? Sie waren aber auch in Kopenhagen ...

DB Ja, um beim schwedischen Organisten Hans Fagius zu studieren. Das war aber schon 2004. Ich blieb nur ein Jahr, dann kehrte ich nach Leipzig zurück.

? Hat Ihnen jemand rechtzeitig gesagt, dass Organisten schlecht bezahlt werden, meist arm wie Kirchenmäuse sind?

DB Es gab diese Stimmen. Doch sie bezogen sich überwiegend auf das Finanzielle, nicht auf das Arbeitspensum, das zum Musikerberuf gehört. Letzteres hat sich als die größere Überraschung erwiesen. Zumindest erlebe ich es so im Nachhinein. Bei den Professionellen, die mir abrieten, geschah das aus einer kleinbürgerlichen Vernunft heraus, wie sie allzu oft eine Festanstellung mit angemessener Bezahlung mit sich bringt. Es wird manchmal ver-

gessen, dass neben unermüdlichem Fleiß, günstige Umstände, Beziehungen und Zufälle für den Erfolg ausschlaggebend sind.

Ich habe immer darauf vertraut und ich vertraue auch heute noch darauf, dass ich mich in meiner Arbeit als Mensch und als Seele entfalten kann. Wer sich nicht hingibt, wird auch keine Kraft in dem entwickeln, was er tut.

? Aber damit verdient man nicht den Lebensunterhalt.

DB Ich bin ja nach wie vor freischaffend und verdiene auch Geld mit Konzerten und Unterrichten. Ich habe Lehraufträge an der Kirchenmusikhochschule in Halle und an der Thomasschule in Leipzig, der Schule des Thomanerchores.

? Welche Aufgabe verbirgt sich hinter dem Ehrfurcht gebietenden Titel Universitätsorganist?

DB Der Titel ist alt und ich habe viele Vorgänger in diesem Amt. Im Moment verpflichtet mich dieser Titel dazu, die sonntäglich in der Nikolaikirche Leipzig stattfindenden Universitätsgottesdienste zu spielen, bei denen Professoren und Lehrende der Theologischen Fakultät predigen. Doch zur Geschichte dieses Amtes gehört die Zerstörung der Universitätskirche St. Pauli im Jahr 1968 durch das DDR-Regime. An ihrem angestammten Ort wird sie nun, eingebettet in eine ansprechende moderne Architektur, als „Paulinum“ neu errichtet. In den nächsten Jahren soll sie sowohl als Kirche wie auch als Aula genutzt werden. Ich sehe also einem wesentlich erweiterten Aufgabenfeld entgegen.

? Neben Bach ist Messiaen der Komponist, dem Sie am meisten Beachtung schenken. Auch

er war wie Sie Organist an einer berühmten Kirche, der *Trinité* in Paris. Warum bevorzugen Sie ihn?

DB Seine Musik erlaubte mir ein ganz neues Hören und Begreifen; sie ist physisch, kraftvoll, eindeutig und voller Figuren und Bilder. Sie stellt eindruckliche Visionen eines tief im Glauben Lebenden vor.

? Das gilt vor allem für die *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, die Sie für die CD einspielt haben.

DB Ja, sein Leben lang hat Messiaen an diesen schillernden Monumenten des Glaubens gearbeitet. Verschiedene Abschnitte mit mehr oder weniger statischen Zuständen setzen sich darin zu einem bewegten und farbigen, ja beinahe tanzenden Ganzen zusammen. Da kommt Vieles zusammen: polyharmonische Akkordschichtungen, konstruktivistisches Handwerk aus Zwölftontechnik und serieller Musik, gregorianische Gesänge und jahrtausendalte indische und griechische Rhythmen sowie Naturklänge in Form von merkwürdig instrumentierten Vogelgesängen; außerdem mannigfaltige Wortbezüge, vor allem aus der Heiligen Schrift, aber auch von Theologen wie Thomas von Aquin oder aus alten Messbüchern. All das wird immer durch Fermaten der Stille miteinander verbunden. Das Ergebnis ist ein schwebendes Mosaik aus höchst disparaten Zeitfeldern, das in seiner Gesamtheit auf uns wirkt.

? Messiaen hatte 60 Jahre lang die Organistenstelle an der *Trinité* inne. Seine Hauptaufgabe bestand in der musikalischen Begleitung der Messen. Auch Ihnen obliegt als Organist

an der Universitäts- und in der Thomaskirche die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes. Hat dies Ihre Bevorzugung der Musik Messiaens beflügelt, womöglich brüderliche Gefühle geweckt?

DB Mit Messiaen war ich schon verbunden, lange bevor ich die Universitätsgottesdienste spielte. Seine freimütige Auffassung von Bibelstellen und die reflektierte Weise, Querverbindungen durch Zeit und Stil sowie zwischen Wort und Klang herzustellen, vor allem aber der kühne Ansatz, modernste Klänge in den Dienst der Liturgie – also der Feier von Gottes Gegenwart – einzubringen, haben mich sehr inspiriert und geprägt. Brüderlich wurde es vielleicht in dem Moment, als ich selbst kontroverse Klänge ins Kirchenschiff schickte – das ist eine wichtige Erfahrung.

? Als Sie den Auftrag bekamen, die *Méditations* für eine CD zu produzieren, wollten Sie diese Aufnahme unbedingt auf der Orgel der *Trinité* in Paris einspielen. Warum?

DB Im Jahre 2009 war ich das erste Mal in Paris. Ich besuchte täglich die *Trinité*. Als ich dann in der Sonntagsmesse endlich die große Orgel hörte, war das eines meiner bewegendsten Orgelerlebnisse überhaupt. Alles, was ich von Messiaen gewusst hatte, fügte sich plötzlich zu einem einfachen, unglaublich sinnlichen Erlebnis zusammen. Die Akustik dieser Kirche ist phänomenal. Der Klang wird weich reflektiert und entfaltet sich frei. Das verhilft einigen Registern zu einer poetischen Schönheit, wie man sie nicht beschreiben kann. Die zarten Register verschmelzen so fein ineinander, dass man nicht zu sagen vermag, von wo sie gerade kommen. Und das Fortissimo ist von klarer, bezwingender Kraft, ohne aggressiv zu sein. Es war für mich eine Erleuchtung. Messiaens Musik an dem Ort

einzuspielen, für den er sie erdacht hat, war die erste Wahl für dieses Projekt und ich bin sehr froh, dass das möglich ist.

? Die *Méditations* dieser Aufnahme sind ein klingender theologischer Traktat über die Heilige Dreifaltigkeit; gewissermaßen in Tonfolgen umgewandelte Lehrsätze aus der *Summa theologiae*. Wie gläubig muss man sein, um diese Musik richtig interpretieren zu können?

DB Ich kann mir nicht vorstellen, dass man die *Méditations* anders als aus einer religiösen Motivation heraus spielt. Doch für eine „richtige“ Interpretation muss man meiner Meinung nach nicht gläubig oder wenigstens nicht katholisch sein. Ich verstehe Musik und damit meine Arbeit als Musiker als etwas grundsätzlich Spirituelles. Das ist auch die Wurzel von Musik in der Menschheitsgeschichte: Gegenstände aus der natürlichen Umgebung wandeln ihre Bedeutung, indem sie klingen. Klänge begleiteten von jeher die Riten des Lebensvollzuges und beziehen dabei die unsichtbare Welt mit ein. Bei der Dreifaltigkeit in Messiaens *Méditations* geht es um Gott als Wesen, das in sich eins ist und in Liebe handelt. Vielleicht kann das auch einem agnostischen Organisten etwas sagen.

? Sind Sie ein frommer Mensch?

DB Ja.

? Messiaen war tief katholisch. Sie sind protestantischer Kirchenmusiker und im Tempel des Protestantismus tätig. Möchten Sie Messiaen manchmal widersprechen, wenn Sie seine katholische Musik spielen?

DB Nein! Er hat sich zu Themen des christlichen Glaubens geäußert, die auch für mich als Protestanten bereichernd sind. Er war einfach ein großer Mann des Glaubens mit tiefer Gewissheit. Typisch katholisches Kolorit, wie etwa die Marienverehrung, findet in seinem Werk keine Erwähnung.

? Messiaen hatte gelegentlich Schwierigkeiten mit der Gemeinde, wenn er an der Orgel improvisierte. Man warf ihm „skandalträchtigen Modernismus“ vor. Auch Sie improvisieren. Sind Sie damit auch angeeckt oder bewegen sich Ihre Improvisationen im Rahmen protestantischen Wohlklangs?

DB Mein Spiel verursacht sehr wohl auch Irritationen, doch meine Beharrlichkeit und die Fürsprache verschiedener Prediger des Universitätsgottesdienstes haben die Wogen geglättet. Mein Spiel hat in den letzten drei Jahren, seit ich dieses Amt inne habe, seinen Platz gefunden. Zur anregenden Gestaltung eines Gottesdienstes und zum umfassenden Lobpreis gehört für mich ein sehr breites Repertoire an Stilikonen und Ansätzen. Das schließt das Traditionelle ebenso ein wie das ganz Moderne, das in seiner Fremdheit eine Herausforderung sein kann.

? Sie sind auch mehrfach als Komponist hervorgetreten. Komposition haben Sie ja auch studiert. Fließt in Ihre Stücke auch etwas von dem Sound ein, den Sie am Synthesizer der Leipziger Band *Mud Mahaka* erzeugen?

DB Es ist eher umgekehrt. Von der Orgel bin ich es gewohnt, Klänge vorzufinden, die nur begrenzt modulationsfähig sind. In ihren Randlagen oder auf bestimmte Weise angeschlagen,

können diese Klänge sich verändern. Das ist auch eine Frage des Kontextes, in die ich sie stelle. Bei *Mud Mahaka* benutze ich einen kleinen Synthesizer aus den 80er Jahren. Ich bin nicht geschickt im Umgang mit Elektronik und kann die Klänge nicht bearbeiten. Ich benutze also nur die Presets, doch die Frage ist, wie man sie einsetzt – in welcher Lage, wie lang sie klingen, was man damit spielt, wie laut oder leise sie sind. In die Band habe ich, wie jedes andere Mitglied, meine eigene Spielweise eingebracht.

? Organisten sind als Solisten Beschränkungen unterworfen, weil die Orgel ja kirchengebunden ist. Leiden Sie darunter, kein richtiger Star werden zu können?

DB Es gibt auch Organistenstars. Aber ich leide nicht darunter, keiner zu sein. Das passt nicht zu meinem Naturell. Wenn Sie von „Beschränkungen“ sprechen, meinen Sie wohl die begrenzte Verwertbarkeit dieses Instrumentes für die Klassikindustrie. Das mag sein. Was ich wirklich als Beschränkung erlebe, ist die vorgefertigte Meinung davon, wie ein sogenanntes, normales Programm eines Orgelkonzertes auszusehen hat. Und da ist es paradoxerweise so, dass zuviel Glaube in der Thematik unerwünscht ist. Also: Man geht in die Kirche, will aber weder etwas Neues, noch etwas Religiöses hören. Ungewohntes wird leider oft als Provokation missverstanden. Wenn ich eine neue Hörerfahrung vermitteln möchte, kann das auf Schwierigkeiten stoßen. Aber ein Konzert ist immer eine Einladung, die Welt anders, neu und besonders zu sehen.

Das Gespräch führte Felix Schmidt

Himmlische Klänge mit Grasmücke und Goldammer

Olivier Messiaens Orgelzyklus
Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Über 80 Jahre alt war Olivier Messiaen, als er gemeinsam mit dem Orgelbauer, der sein Instrument in der Pariser Kirche La Trinité betreute, von der Orgelpore herabstieg und erklärte, er würde mindestens drei Monate lang nicht in der Lage sein, dort oben zu spielen. Auf halbem Wege kehrte der alte Mann noch einmal um, legte seine Hand auf den Spieltisch und sagte zu seinem Freund: „Passen Sie gut auf sie auf, während ich nicht da bin. Sorgen Sie für sie, schenken Sie ihr all Ihre Liebe!“

Diese Anekdote erzählt viel über den Mann, der über einen Zeitraum von mehr als 60 Jahren den Kantorendienst an dieser besonderen Orgel in dieser Kirche im 9. Arrondissement versah – Tag für Tag, Kirchenjahr für Kirchenjahr, sommers wie winters.

So groß Messiaens Ruhm weltweit auch war, so einflussreich seine Werke auf Komponisten und Interpreten aller Kontinente sein mochten – er betrachtete sich selbst stets als schlichten Kantor, für ihn war Musik stets Gespräch mit Gott, Gotteslob, Gottesdienst. Da war der Franzose seinem großen, deutschen Vorgänger von der anderen Konfession recht nahe – dem Protestanten Johann Sebastian Bach, der all seine Werke mit *Soli Deo Gloria* unterschrieb: Gott in der Höh sei Ehr!

Wer an einem Sonntagmorgen, wenn sich die *Église de la Sainte-Trinité* zum Hochamt füllt, während des Orgelvorspiels das Kirchenschiff genauer betrachtet, stößt unweigerlich auf ein anderes lateinisches Wort, das in gold-blauen Lettern auf einem großen Bogen den Chor der Kirche überwölbt und Bachs Grundsatz leicht verändert wiedergibt: *Gloria Patri et Filii et Spiritui Sancto*: Ehre sei dem Vater, und dem Sohn, und dem Heiligen Geist. Ehre also der Heiligen Dreifaltigkeit, die der Kirche ihren Namen gab und die Pate stand für den vorletzten großen Orgelzyklus Olivier Messiaens, die *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* – musikalische Meditationen über das zentrale Glaubensgeheimnis des Christentums. Über mehr als 30 Jahre hatte Messiaen bereits vom Spieltisch seiner Orgel aus auf die gold-blauen Worte geblickt, bevor 1967 die Urversion der *Méditations* entstand – ausreichend Zeit also, über ihren Sinn zu meditieren, mit ihnen Zwiesprache zu halten, sie Musik werden zu lassen. Dies, so der Komponist, war der normale Gang der Dinge, wenn in ihm ein neues Werk reifte.

Bezeichnend für den Kirchenmusiker Messiaen war es, dass er nach der zweiten Orgel-Restaurierung, die er in seiner Amtszeit betreute, das erneuerte Instrument nicht mit einem großen Konzert einweihte, sondern mit einer Andacht, in der ein renommierter Theologe, Monseigneur Maxime Charles, das Geheimnis der Trinität in Worten und Messiaen, im Wechsel mit dem Geistlichen, in Musik auslegte. Die improvisierte, zunächst dreiteilige Form wurde letztendlich zu neun einzelnen Stücken ausgeweitet. Reminiszenz an jenen denkwürdigen Abend ist der schlichte Ruf der Goldammer, der vier Stücke beschließt – damals eine Verabredung zwischen Messiaen und Maxime Charles, um jeweils das Ende einer Improvisation zu bezeichnen und dem Geistlichen einige Sekunden der Vorbereitung auf seinen nächsten Einsatz zu ermöglichen.

Der Gesang der Vögel insgesamt, der in sechs von neun Meditationen vorkommt, vier von ihnen gar maßgeblich bestimmt (die Nummern 2, 4, 7, 9), ist ein Beispiel für die Vielschichtigkeit der Musik Messiaens. Für Messiaen, den passionierten Vogelkundler, waren Vogelgesänge unerschöpfliche Quellen der Inspiration, ihr Aufspüren und Notieren eine fast spirituelle Praxis und ein lebenslängliches Unterfangen, ihre Ursprünglichkeit ein Symbol für die Schönheit und Vielgestalt von Gottes Schöpfung. Und so treten die Vogelgesänge in den *Méditations* in einen Dialog mit theologischen Sentenzen, gregorianischen Themen, Messiaenschen Akkordblöcken und Figurenwerk sowie literarischen Anspielungen, so dass die Messiaen-Schülerin Almut Rößler das Gesamtwerk einmal als „riesiges metaphysisches Bilderbuch“ bezeichnet hat.

So sehr Messiaen sich immer um die Offenlegung dieser Querverbindungen zwischen Musik, Religion, Kunst und Literatur bemüht hat – sie in ihrer Vollständigkeit zu erfassen, ist ohne eine intensive, jahrelange Beschäftigung fast nicht möglich.

Deshalb sollen hier nur einige Hinweise gegeben werden: Das Wichtigste neben dem Notentext sind sicherlich die Einföhrung und die Vorworte, die der Komponist der Partitur und ihren einzelnen Teilen vorangestellt hat. In der Einföhrung erläutert er seine Konzeption der sogenannten *langage communicable* (etwa zu übersetzen mit: „teilhabende Sprache“), in der er den einzelnen Buchstaben unmittelbar in Tonhöhe, Register und Dauer genau festgelegte Töne zuordnete. So war er in der Lage, wichtige Inhalte exakt und, für den Kundigen nachvollziehbar, wiederzugeben. Dieses System, als dessen Vorläufer Wagners Leitmotive anzusehen sind, hat er in den Teilen 1, 3 und 7 mit großer Meisterschaft angewendet.

In den einzelnen Vorworten erläutert Messiaen theologische Quellen und Fragen, die ihn bei der Komposition geleitet hatten: Sentenzen aus theologischen Traktaten

des Thomas von Aquin, Reflexionen zum Wesen Gottes, zum Verhältnis von Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist untereinander und der Dreieinigkeit zu uns Menschen. Er beschreibt formale Anlagen der Sätze seiner Komposition und macht Registrierungsvorschläge für die Organisten. Er gibt Hinweise zur Herkunft der gregorianischen Gesänge, die die Sätze 2, 6 und 8 prägen und ordnen und beschreibt, wo er die indischen Rhythmen gefunden hat, die er in den Sätzen 3, 4, 5, 8 und 9 anwendet. Kurz: Er legt ein Netz von Beziehungen offen und will damit unsere Wahrnehmung des Zyklus von der Dreieinigkeit lenken und fokussieren und durch diese intensivierte Wahrnehmung uns dem näher bringen, was für den gläubigen Katholiken Sinn und Zweck sakraler Musik insgesamt ist. Diese ist, als klingende Verkündigung, eine moderne Form der in Stein gemeißelten und in Glas gegossenen Botschaften der mittelalterlichen Kathedralen, der „Bibel der Armen“: „Sie bringt uns in den Zustand des geblendeten Staunens. Indem sie gleichzeitig unsere vornehmsten Sinne, das Gehör und das Auge berührt, erschüttert sie unser Sinnesvermögen, reizt sie unsere Vorstellungskraft, erweitert sie unser Erkennen, drängt sie uns, die Begriffe zu überschreiten, hin zu dem, was höher ist als Urteil und Intuition, unser Glaube.“ Messiaen beschreibt in der oben erwähnten Einführung sein Bedürfnis nach einer Kommunikation, die letzten Endes von Herz zu Herz, ohne die Begrenzung von Zeit und Ort, stattfinden könne, gleich der Sprache – davon war er überzeugt – wie sie die Engel untereinander pflegen.

Zu dieser Kommunikation mit der Musik, zu einem erforschenden, schweifenden, meditierenden und staunenden Hören laden die neun Sätze der *Méditations* auf unterschiedliche Weise ein. Bei jedem Hören des überwältigenden, ausladenden Werks stellen sich neue Assoziationen ein. Im ersten Satz überwältigen zunächst die mächtigen Einklänge des *Themas des Vaters der Sterne* und die vielfarbigen, dissonanten Akkord-

folgen – vielleicht ist man erst beim wiederholten Hören in der Lage, die in Variationen gehüllten Themen zu erahnen. Im zweiten Satz ziehen uns die gregorianischen Themen des Alleluja und des Gloria in gottesdienstliche Sphären, in die überraschend die Klänge der Mönchs- und der Gartengräsmücke, der Amsel und des Zaunkönigs einfallen. Welche Welten werden durch diese Kombination eröffnet, wie rührend am Ende, nach dem letzten Erklängen des Alleluja, der schlichte, klopfende, vorsichtige Ruf der Goldammer! So ist jeder Satz ein neues Kettenglied in diesem musikalischen Rosenkranz, ein neuer Blick auf Vater, Sohn und Heiligen Geist.

Wenn man den Prospekt der Orgel von La Trinité betrachtet, fällt auf, wie sie sich in die Wölbungen des Kirchendachs einschmiegt. Im Gegensatz zu vielen anderen Kirchen sucht sich der Klang der Orgel von La Trinité aber seinen Weg nicht nur durch die Öffnungen im Prospekt, sondern er strahlt, reflektiert vom Kirchendach, aus den Tiefen der Nische, in die die Orgel eingepasst ist, nach unten. Dadurch erhält er eine Vielschichtigkeit, eine Mehrdimensionalität, wie sie nur wenigen Orgeln gegeben ist: Von den mächtigen, strahlenden, jedoch nie erdrückenden Tönen des *Tutti* der *Grand Orgue* bis zu den weit entfernten, fast aus einer anderen Welt stammenden Klängen einzelner Register des *Récit*. Es ist eine Klanglichkeit, die sich aufs Glücklichste mit jener des Messiaenschen Orgelwerks verbindet und uns immer wieder aufs Neue zu musikalisch-spirituellen Entdeckungsreisen einlädt. Und auf diesen Reisen werden wir hoffentlich immer wieder neue Entdeckungen machen, auf neue Fragen stoßen, die letztendlich nicht zu beantworten sind. Messiaen hat nie herausgefunden, wie der „Vogel von Persepolis“ hieß, dessen Gesang er in den Ruinen der altpersischen Hauptstadt kurz vor Sonnenuntergang notierte und im siebten Satz verarbeitet hat.

Tilman Böttcher



Musicians of the future perform at Wolfsburg's Autostadt

From its beginnings in 2003 as an international dance festival, to its evolution as a fully-fledged festival: *Movimentos*—the Autostadt Festival Weeks features a vast spectrum of events. In addition to international dance companies, *Movimentos* brings jazz, pop and classic concerts, dramatic readings and workshops to Wolfsburg.

The partially decommissioned, listed redbrick *KraftWerk* (power station), which has hosted artists such as the Pet Shop Boys, Abdullah Ibrahim, Sting, Joe Cocker, Kraftwerk, B. B. King, and Peter Gabriel is the main location for this prestigious festival.

However the festival also supports young musicians who are in the process of launching their careers. The Sunday matinée and soirée concerts showcase the talent of an extraordinary group of men and women. The Autostadt is committed to supporting promising young talent as they set out on a bright future as concert artists. The *Movimentos Edition* is dedicated to these musicians of the future.

www.autostadt.de

Provocative sounds in praise of God

Daniel Beilschmidt on Bach, Messiaen and the irritations of modern music in church services

? You grew up in Rödersdorf, a small eastern Thuringian city, not exactly a cultural hotbed. How did you come to take up music?

DB Music was a big part of my home life growing up. My parents, though they were not able to read music, gave us basic instruction on various instruments. We were able to sing and play instruments together at a basic level: children's songs, folk songs, but also spirituals and the blues. When my sister and I started to take piano lessons in 1992, that was an attempt to put the musical capabilities of our family on more solid footing.

? That enterprise went well. But have you ever dreamed of assuming the position once held by J. S. Bach: organist at the Thomaskirche?

DB I had dreams about a lot of things, especially a career as a pianist. Whether the dreams included the Thomaskirche I cannot say any longer. However, I do remember quite well that at the age of 14 I took up the chore of reading Hans Franck's Bach biography. With the Thuringian origins of the Bach family in mind, from then on I directed my fantasies at

anything related to the organ, sacred music and Baroque sounds. At that time I did not know Leipzig yet, but I knew that my life would be closely tied to church music.

? Wasn't the artistic path from Rödersdorf to the Thomaskirche in Leipzig a difficult one?

DB Actually, it wasn't. After only half a year of lessons, my first piano teacher prepared me within a few weeks for an audition for admission to a special music class at the Gera secondary school. I had no idea what awaited me there. But I wanted to give it a try and my parents supported me. The drive to my audition was the most nervous 45 minutes of my life. But I passed and starting in 1994, when I was 15, received my first organ lessons. That went so well that only two months later my teacher Sieghardt Zitzmann had me play a 20-minute solo after an important concert at the Gera Theater. After that I was given intensive support and encouragement with many performances, and gained a lot of experience.

? When did you begin studying at university?

DB I applied as an organ major at the Musikhochschule Leipzig, and one of my instructors was Thomaskirche organist Ullrich Böhme. He gave me a lot of free rein to make my own decisions and encouraged me to take responsibility for myself. I was able to develop quietly under his tutelage, discover my own sources of strength and also pursue my interest in New Music. After earning my performance degree (*Diplom*) in organ in Leipzig, including a recital at the Thomaskirche with Schönberg's "Variations on a Recitative," I completed my solo performance degree (*Konzertexamen*) in Weimar. I had already started to think about expanding my activities geographically and moving somewhere else.

? Nothing came of it, though, because you were offered the position of assistant organist at the Thomaskirche.

DB Yes, that was in 2009. A few months after that I was also appointed University Organist. The possibilities Leipzig offered confronted me with new tasks and tests of my abilities.

? But you were also in Copenhagen...

DB Yes, in order to study with the Swedish organist Hans Fagius. But that was already in 2004. I only stayed for a year, then returned to Leipzig.

? Did anybody tell you in time that organists make very little money and are usually as poor as church mice?

DB There were people who said that. However, they were generally talking about money, not about the amount of work involved as a professional musician. The latter proved to be the bigger surprise. At least that is what my experience has turned out to be. Among the professionals who advised against taking the position the motivation was petty bourgeois common sense, which all too often leads to a permanent position at an appropriate salary. It is sometimes forgotten that along with untiring effort, favorable circumstances, connections, and chance are decisive for success.

I have always trusted in this, and still continue to believe that I can bring myself as a person and soul to fruition through my work. Those who do not apply themselves fully do not draw strength from what they do.

? But that is not what you earn your livelihood with.

DB I continue to be a freelance artist as before, and also earn money from concerts/recitals and teaching. I am a sessional instructor at the School of Church Music in Halle and at the Thomasschule, the school of the Leipzig St. Thomas Choir.

? What are the duties associated with the imposing title of University Organist?

DB The title is old and I have many predecessors in this position. At the moment this title includes the obligation to play the organ at the Sunday services of the Nikolaikirche Leipzig where university theology professors and lecturers give sermons. Another aspect of my position is that the Universitätskirche St. Pauli was torn down by the DDR regime in 1968. The new “Paulinum” will be built at the same place in an appealing and modern architectural setting. The church and auditorium will be ready for use in the next few years and I eagerly anticipate the considerably expanded duties this means for me.

? In addition to Bach, Messiaen is the composer you give the most attention to. Like yourself, he was also the organist at a famous church, Sainte-Trinité in Paris. Why do you prefer him?

DB His music allowed me to discover a wholly new way of listening and understanding; it is physical, powerful, unequivocal, and full of figures and images, presenting impressive visions of a man who lives his faith deeply.

? That is especially true for *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* which you recorded for this CD.

DB Yes, Messiaen worked on these shimmering monuments of faith all his life. Different sections with more or less static moods combine in the meditations to form a lively and colorful, almost dancing whole. Many things are brought together: polyharmonic layers of chords, constructive compositional craftsmanship from 12-tone and serial music, Gregorian chant, Indian and Greek rhythms dating back thousands of years, as well as the sounds of nature in the form of birdsong in odd registrations; plus, a wide range of allusions to texts, especially from Holy Scripture, but also from theologians such as Thomas Aquinas or from the old missals. All of these things are brought together by fermatas of silence. What results is a floating mosaic of highly disparate time fields which have an impact on us in their totality.

? Messiaen was the titular organist at Sainte-Trinité for 60 years. His main duty was to provide liturgical music during Mass. You, too, are responsible for music during the church services at the University Church and the Thomaskirche. Did this make your strong interest in Messiaen even more intense, perhaps even stirring fraternal feelings?

DB I already felt a close attachment to Messiaen well before I began to work as the organist at the University Church. His frank interpretation of biblical passages and the thoughtful way he created unexpected connections between time and style and between words and music, especially the daring approach of placing the most modern sounds at the service of liturgy—in other words celebrating the presence of God—were very inspiring and influenced me.

Perhaps it became brotherly when I myself introduced controversial sounds into the nave—that is an important experience.

? When you received the commission to record *Méditations*, you insisted on performing the cycle on the Sainte-Trinité organ in Paris. Why?

DB I was in Paris for the first time in 2009. I went to Sainte-Trinité every day. When I finally heard the great organ at Sunday Mass it was one of the most moving experiences I have ever had related to the organ. Everything I knew about Messiaen suddenly came together into a simple, and unbelievably sensuous experience. The acoustics in this church are phenomenal. The sound is reflected softly, and unfolds freely. This allows some stops to achieve poetic beauty which cannot be described. The soft registers intermingle so intricately that it is impossible to say where they come from. And the fortissimo has clear and arresting force without being aggressive. It was an enlightening experience for me. The first priority for this project was to record Messiaen's music at the place for which it was conceived, and I am happy that it was possible.

? The *Méditations* of this recording are a theological tract in music on the Holy Trinity; in a manner of speaking they are precepts from the *Summa theologiae* transformed into series of notes. How devout must one be to be able to interpret this music properly?

DB I cannot imagine playing the *Méditations* with anything but a religious motive. However, in my opinion you do not have to be religious or at least do not have to be Catholic to perform this cycle in a “proper” manner. My understanding of music and thus of my work as a

musician is in principle something spiritual. That is also the root of music in human history: Objects in their natural environment change their meaning through the way they sound. Sounds have always traditionally accompanied the rituals of life and thus incorporate the metaphysical. The Holy Trinity of the *Méditations* is about God as a being who is unified and is motivated by love. Perhaps this may also mean something to an agnostic organist.

? Are you religious?

DB Yes.

? Messiaen was a devout Catholic. You are a Protestant church musician and work in renowned Protestant churches. Do you sometimes want to contradict Messiaen when you play his Catholic music?

DB No! He has expressed himself on topics of Christian faith which are also enriching for me as a Protestant. He was quite simply a great man of faith with profound certainty. Perspectives typical for Catholicism such as the veneration of Mary do not occur in his works.

? Messiaen sometimes had difficulties with the congregation when he improvised on the organ. He was accused of “scandalous modernism.” You improvise, too. Do you sometimes rub people the wrong way or do your improvisations keep to the path of Protestant euphony?

DB My playing definitely causes irritation, too, but my persistence and the support shown by various pastors who preach at the University Church services have calmed things down.



Since I assumed my post three years ago, my playing has found its place. In my opinion a very wide repertoire of styles and approaches is needed to make church services stimulating and cover all areas of praise in worship. This not only includes the traditional but also all modern forms which, because of their strangeness, can be a challenge.

? Your works have also been performed several times. In fact, you also studied composition. Does the sound you generate playing the synthesizer in the Leipzig band *Mud Mahaka* enter into your compositions?

DB It is more the other way around. With the organ I am used to finding sounds already there, which can only be modified in a limited way. These sounds can be changed at extreme registers or in how you articulate. It is also a question of the context in which I place them. With *Mud Mahaka* I use a small synthesizer from the 1980s. I am not very versed in handling electronic instruments and cannot process the sounds. That means I only use the presets, but the question is how you use them—in what register, how long you hold them out, what you play with a preset and how loud or soft it is. I brought my own style of playing with me to the band, just like all the other members.

? Organists face limitations as soloists because the organ is linked with the church. Do you suffer from not being able to become a real star?

DB There are also organist who are stars. But I don't suffer from not being one. It does not really go with the way I am. When you talk about "limitations," you probably mean that the instrument cannot be fully exploited for the classical music industry. That may be. What I really experience as a limitation is the preconceived notion of what a so-called normal organ recital program should be like. And paradoxically it is the case that people do not want too much faith to be involved. In other words, people attend a church organ recital but do not want anything new or anything religious. Something unusual is unfortunately misunderstood as a provocation. When I want to introduce a new listening experience, this may create difficulties. But a recital is always an invitation to see the world in a different, new and special way.

Interview by Felix Schmidt

Celestial sounds with warblers and yellowhammers

Olivier Messiaen's organ cycle
Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Olivier Messiaen was over 80 years of age when, together with the organ builder responsible for his Sainte-Trinité organ in Paris, he made his way down from the organ loft and declared that he would not be able to play up there for at least three months. Halfway down the old man turned around once more, placed his hand on the console and said to his friend: "Take good care of her while I am gone. Be attentive to her and give her all your love!"

This anecdote says a lot about the man who for over 60 years was the organist and cantor for this unique organ in this church in the 9th arrondissement—day after day, one church year after the other, winter and summer.

Regardless of how famous Messiaen was internationally or how influential his works were to composers and performers around the world—he always saw himself as a simple cantor. To him music was always a dialogue with God, praising the Lord, divine service. This makes the Frenchman quite similar to his great German predecessor from the other confession—the Protestant Johann Sebastian Bach, who added *Soli Deo Gloria* at the end of all his works: To God, Glory in the highest!

Anyone who looks more closely around the nave while the organ is playing as the *Église de la Sainte-Trinité* fills during High Mass cannot help but notice another Latin text which appears in gold-blue lettering on an arch above the sanctuary and echoes Bach's basic principle with slight modifications: *Gloria Patri et Filii et Spiritui Sancto*: Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost. Glory, therefore, to the Holy Trinity which gave the church its name and became the namesake of Olivier Messiaen's next to last great organ cycle, the *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*—Meditations on the Mysteries of the Holy Trinity. For more than 30 years Messiaen had already been gazing from the console of his organ at the gold and blue words before the original version of the *Méditations* was composed in 1967—sufficient time to meditate on their meaning, to carry on a dialog with them, to turn them into music. This, said the composer, was the normal course of things when a new composition was taking form within him.

It is characteristic of the church musician Messiaen that after the second organ restoration which he was responsible for overseeing during his tenure as organist he did not rededicate the restored instrument with an elaborate recital, but instead with a prayer service at which a widely known theologian, Monseigneur Maxime Charles, contemplated the mystery of the Holy Trinity in words and Messiaen, alternating with the individual homilies, in music. The improvised, and at first tripartite form was ultimately extended into nine individual movements. A reminiscence of that remarkable evening is the simple call of the yellowhammer heard at the end of four of the meditations—a signal agreed upon by Messiaen and Maxime Charles to indicate when an improvisation was coming to an end, giving the priest a few seconds to prepare himself for the next sermon. All in all, the birdsong which occurs in six of the nine meditations, prominently in four of them (nos. 2, 4, 7, 9), offers an example of the complexity of Messiaen's music. For

Messiaen, a passionate ornithologist, birdsong was an inexhaustible source of inspiration, tracking and noting them down an almost spiritual activity and a lifelong undertaking, and their primal quality a symbol of the beauty and endless variety of God's creation. Thus, the birdsong of the *Méditations* enter into dialog with theological teachings, plainchant themes, Messiaenesque chord clusters and embellishments as well as literary allusions in such a way that Messiaen's pupil Almut Röbber once referred to his oeuvre as a "giant metaphysical picture book." As much as Messiaen always tried to reveal these interrelationships between music, religion, art, and literature—to comprehend them in their entirety is nearly impossible without years of intensive study.

For this reason, a few explanations are included here: The most important details, in addition to the score itself, are certainly the Preface to the score and the notes by the composer preceding each of the individual movements. In the Preface he explains his conception of the *language communicable* in which he assigned individual letters of the alphabet a fixed pitch, register and duration. This allowed him to reproduce important content exactly and in a manner intelligible to knowledgeable listeners. This system, for which Wagner's leitmotifs can be regarded as the predecessor, is used with exceptional mastery in movements 1, 3, and 7.

In the individual introductory commentaries Messiaen provides information about theological sources and questions which guided him during composition: quotations from the teachings of Thomas Aquinas, reflections on the essence of God, the inner relationship between God the Father, Son, and Holy Spirit, and the Holy Trinity to us humans. He describes the formal layout of the composition's movements and suggests organ registrations. Messiaen also indicates the origin of the plainchant which characterizes and organizes movements 2, 6, and 8, and describes where he found the

Indian rhythms used in movements 3, 4, 5, 8, and 9. In short: He reveals a network of interrelationships and by doing so seeks to guide and focus our perception of the cycle of meditations on the Holy Trinity and by virtue of this intensified awareness bring us closer to the meaning and purpose of sacred music to faithful Catholics. As a proclamation in music, this is a modern form of the teachings carved in stone and depicted in the stained glass windows of medieval cathedrals, the *Bible for the Poor*: “It puts us in a state of dazzled reverence. By simultaneously touching our most noble senses, hearing and vision, it stirs up our senses, stimulates our imagination, broadens our awareness, and compels us to move beyond our concepts to that which is more elevated than reason or intuition, our faith.” In the Preface mentioned above Messiaen describes his need for a form of communication which can ultimately take place from heart to heart without the restrictions of time or place, the same as the language—of this he was convinced—used by angels.

The nine movements of the *Méditations* invite listeners to participate in this communication with music, to try out the new, go beyond the usual, meditate and wonder. New associations are awakened every time one listens to the overwhelming and sweeping work. In the opening meditation, the powerful unison tones heard in the theme of *The Father of the Stars* and the polychromatic, dissonant series of chords is overwhelming—it is perhaps only possible to make out the themes concealed in the variations through repeated hearings. In the second movement the plainchant themes of the Alleluia and the Gloria draw us into an atmosphere of worship into which the song of the blackcap, garden warbler, blackbird, and wren intrude. What worlds are opened up by this combination, how moving at the end after the final resounding of the Alleluia to hear the simple, tenuously knocking call of the yellowhammer! Each movement is a new

linked bead in this musical rosary, a new contemplation of Father, Son, and Holy Spirit. If you look up at the organ case at Sainte-Trinité it is striking how the façade closely follows the contours of the vaulted ceiling. Unlike many other churches, the sound of the Sainte-Trinité organ does not pass through the openings of the organ case, but instead is reflected downward off the nave’s vaulted ceiling from the depths of the niche in which the organ is nestled. This lends the sound a multifaceted quality, giving it multiple dimensions which are only heard in a few organs: From the powerful, radiant but never overwhelming sounds of the *Grand Orgue tutti* all the way to the very distant tones of individual registers of the *Récit*, which almost seem like they emanate from another world, the timbres of the instrument perfectly blend with the tonal palette of Messiaen’s organ cycle and invites us over and over again to musical and spiritual journeys of discovery. On these journeys we will hopefully make ever new discoveries and encounter new questions which, ultimately, cannot be answered. Messiaen was never able to find out the name of the “Bird of Persepolis,” whose call he one day noted down upon hearing it at the ruins of the ancient Persian capital just before sunset, and is included within the seventh movement of the cycle.

Tilmann Böttcher



Musiciens de l'avenir à l'Autostadt de Wolfsburg

Créées à l'origine comme une simple manifestation de danse internationale en 2003, les « Movimentos Festwochen » de l'Autostadt à Wolfsburg n'ont pas tardé à rejoindre le rang des festivals de premier ordre en ajoutant des cordes à leur arc. Outre des compagnies de danse du monde entier, Movimentos a invité à Wolfsburg une culture internationale de haut vol, comme en témoignent les concerts de musiques de jazz, pop et classique, les lectures scéniques et les ateliers.

Parmi les artistes qui se sont déjà produits sur la scène principale de Movimentos, située dans la centrale électrique en brique rouge partiellement désaffectée du groupe Volkswagen, figurent les Pet Shop Boys, Abdullah Ibrahim, Sting, Joe Cocker, Kraftwerk, B. B. King et Peter Gabriel.

Les sommités reconnues sont loin d'être les seules à enrichir de leur présence les concerts, de jeunes musiciens talentueux du domaine classique, qui se trouvent encore au début de leur carrière, sont également présents. Au cours des matinées dominicales, leurs interprétations courageuses et souveraines ne cessent de faire des conquêtes.

Autostadt s'engage pour ces jeunes musiciens qui ont déjà fait les premiers pas d'une carrière prometteuse. C'est à eux, ces musiciens de l'avenir, qu'est dédiée notre Movimentos Edition.

www.autostadt.de

Des sonorités controversées à la louange de Dieu

Daniel Beilschmidt à propos de Bach, Messiaen et de l'émoi provoqué par la musique moderne dans le service religieux

? Daniel Beilschmidt, vous êtes né à Rödersdorf, dans un petit village de la Thuringe orientale, qui ne peut se targuer d'être une métropole culturelle. Comment en êtes-vous venu à la musique ?

DB À la maison, la musique jouait un rôle prépondérant. Mon père, bien qu'il ne sache pas lire les notes, nous a appris, à mes sœurs et à moi, les rudiments sur différents instruments. Si bien que nous avons pu sans problème jouer et chanter ensemble : des comptines et des chants populaires, mais aussi des negro spirituals et du blues. Lorsque j'ai été envoyé avec ma sœur suivre un cours de piano en 1992, c'était une tentative pour consolider les bases musicales de la famille.

? Ce qui a réussi. Mais n'aviez-vous jamais rêvé de reprendre la place qu'occupait autrefois J. S. Bach, celle d'organiste à l'église Saint-Thomas ?

DB J'ai rêvé de beaucoup de choses, avant tout d'une carrière de pianiste. Je serais bien incapable de dire si le rêve de l'église Saint-Thomas en faisait partie. Mais ce dont je me souviens très bien, c'est qu'à l'âge de 14 ans, je me suis lancé dans la lecture ardue de la

biographie de Bach par Hans Franck. Ayant les origines thuringiennes de la famille Bach devant les yeux, mon imagination s'est fixée à partir de là sur tout ce qui concernait l'orgue, la musique sacrée et les sonorités baroques. À l'époque, je ne connaissais pas encore Leipzig, mais je savais que ma vie serait étroitement liée à la musique sacrée.

? La voie artistique menant de Rödersdorf à l'église Saint-Thomas n'a certainement pas été facile ?

DB En fait, si. Au bout de six mois déjà, mon premier professeur de piano m'a préparé en quelques semaines à l'examen d'admission dans une classe spéciale de musique du lycée de Gera. Je n'avais aucune idée de ce qui m'attendait. Mais je voulais tenter ma chance et mes parents m'ont encouragé. Les quarante-cinq minutes de trajet pour aller à l'examen ont été les plus nerveuses de ma vie. Mais j'ai réussi et j'ai donc reçu à 15 ans, à partir de 1994, ma première leçon d'orgue. Ce fut un tel succès que deux mois plus tard, mon professeur Sieghardt Zitzmann m'a fait jouer un solo de vingt minutes après un grand concert au théâtre de Gera. À partir de là, j'ai été considérablement encouragé, je me suis beaucoup produit et j'ai pu faire de nombreuses expériences.

? Quand avez-vous commencé vos études supérieures ?

DB En 2000, je me suis inscrit à la Musikhochschule de Leipzig au cours d'orgue et j'ai été entre autres l'élève de l'organiste de Saint-Thomas, Ullrich Böhme. Il m'a laissé énormément de liberté et m'a encouragé à prendre mes responsabilités. Auprès de lui, j'ai eu la possibilité de m'épanouir en paix, de découvrir mes propres sources d'énergie et également de cultiver

mon intérêt pour la musique contemporaine. Après mon diplôme à Leipzig, pour lequel j'ai joué entre autres *Variations on a Recitative* de Schönberg à Saint-Thomas, j'ai passé mon concert d'examen à Weimar. Je m'étais déjà préparé intérieurement à élargir mon rayon d'action et à m'éloigner.

? Rien de tout cela ne s'est réalisé, car on vous a proposé un poste d'assistant à l'église Saint-Thomas.

DB Oui, c'était en 2009. Quelques mois après, j'ai été nommé organiste de l'Université. Les opportunités à Leipzig me plaçaient devant de toutes nouvelles tâches et de tous nouveaux défis.

? Vous êtes aussi allé à Copenhague ...

DB Oui, pour étudier auprès de l'organiste Hans Fagius. Mais c'était déjà en 2004. Je n'y suis resté qu'un an, et puis je suis retourné à Leipzig.

? Est-ce que quelqu'un vous a prévenu à temps que les organistes étaient mal payés et qu'ils sont plus pauvres que Job ?

DB Ces voix n'ont pas fait défaut. Elles se rapportaient davantage au côté financier qu'au travail à abattre qui fait partie de la profession de musicien. C'est ce dernier point qui s'est avéré le plus surprenant. Du moins, c'est ainsi que je le considère à posteriori. Les professionnels qui m'ont déconseillé cette carrière laissaient parler une sagesse petite-bourgeoise

qui, bien trop souvent, résulte d'un poste au salaire convenable. On oublie très souvent que pour obtenir le succès, il faut que des conditions favorables, des relations et des hasards s'ajoutent à une assiduité sans relâche.

J'ai toujours eu la certitude, et aujourd'hui encore, que mon travail me permet de m'épanouir en tant qu'être humain et en tant qu'âme. Sans se vouer à ce que l'on fait, il est impossible d'en tirer une quelconque force.

? Mais cela ne suffit pas pour gagner sa vie.

DB Je suis toujours indépendant et je gagne ma vie en donnant des concerts et des cours. J'enseigne à l'Institut de musique sacrée de Halle et à la Thomasschule de Leipzig, l'école du chœur de Saint-Thomas.

? Quelles sont les tâches se cachant derrière ce titre, inspirant le respect, d'« organiste d'université » ?

DB Le titre est ancien et j'ai beaucoup de prédécesseurs à ce poste. En ce moment, ce titre m'oblige à accompagner les messes dominicales de l'Université qui ont lieu à l'église Saint-Nicolas de Leipzig, et au cours desquelles prêchent des professeurs et des enseignants de la Faculté de théologie. Mais l'histoire du poste comporte aussi la destruction de l'église Saint-Paul de l'Université en 1968 par le régime de la RDA. Cette église, qui va être à présent reconstruite sur l'ancien emplacement et imbriquée dans une architecture moderne, sera rebaptisée « Paulinum ». Au cours des prochaines années, elle servira à la fois d'église et d'auditorium. C'est donc un champ d'activité beaucoup plus vaste qui m'attend.

? Outre Bach, Messiaen est le compositeur auquel vous accordez le plus d'attention. Il était lui aussi organiste d'une église célèbre, celle de la Trinité à Paris. Quelles sont les raisons de votre préférence ?

DB Sa musique m'a permis d'accéder à une écoute et une compréhension toutes nouvelles ; elle est physique, puissante, évidente et pleine de personnages et d'images. Elle présente les visions impressionnantes d'un vivant profondément ancré dans la foi.

? C'est surtout valable pour les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* que vous avez enregistrées sur ce CD.

DB Oui, Messiaen a travaillé sa vie durant sur ce monument iridescent de la foi. Il est composé de passages différents, d'états plus ou moins statiques, qui forment un tout changeant et coloré, presque dansant. Beaucoup de choses s'y unissent : des superpositions polyharmoniques d'accords, une maîtrise constructiviste de technique dodécaphonique et de musique sérielle, du chant grégorien et des rythmes millénaires indiens ou grecs ainsi que des sonorités de la nature sous forme de chants d'oiseaux curieusement instrumentés ; de plus, des références multiples à des citations, principalement tirées des Saintes Écritures, mais aussi de théologiens comme Thomas d'Aquin ou encore d'anciens missels. Tout ceci est lié en permanence par des points d'orgue. Le résultat est une mosaïque en suspension de zones temps des plus disparates, qui agit sur nous dans son ensemble.

? Messiaen a été pendant 60 ans organiste en titre de la Trinité. Ses tâches principales consistaient à accompagner la messe aux grandes orgues. Il vous incombe également, en tant qu'organiste de l'Université et de Saint-Thomas, d'accompagner la messe en musique. Est-ce que votre préférence de la musique de Messiaen en a été inspirée ou vous a même inspiré un sentiment fraternel ?

DB Je me sentais relié à Messiaen bien avant de jouer pendant les services religieux de l'Université. Son interprétation franche des passages de la Bible et sa manière réfléchie d'établir des relations à travers temps et style, et entre mot et son, mais surtout l'audacieuse approche qui lui a fait mettre les sonorités les plus modernes au service de la liturgie, donc pour célébrer la présence de Dieu, m'ont énormément inspiré et marqué. L'affinité s'est peut-être révélée au moment où j'ai moi-même envoyé dans la nef des sonorités prêtant à polémique, c'est une expérience importante.

? Lorsqu'on vous demandé d'enregistrer les *Méditations* pour une production discographique, vous teniez absolument à jouer sur l'orgue de la Trinité à Paris. Pourquoi ?

DB Je me suis rendu à Paris pour la première fois en 2009. J'allais tous les jours à la Trinité. Lorsque j'ai enfin entendu les grandes orgues au cours de la messe dominicale, ce fut l'une de mes plus émouvantes expériences d'orgue. Tout ce que je savais sur Messiaen s'assemblait soudain en une expérience élémentaire, incroyablement sensuelle. L'acoustique de cette église est phénoménale. Le timbre est renvoyé en souplesse et se déploie librement. Quelques registres y puisent une beauté poétique qu'il est impossible de décrire. Les registres délicats se fondent de manière si raffinée les uns dans les autres qu'on ne saurait

dire d'où ils proviennent. Et le *fortissimo* est d'une puissance claire, impérieuse, sans pour autant être agressif. Ce fut pour moi une révélation. Enregistrer la musique de Messiaen à un endroit pour lequel il l'avait conçue était le tout premier choix pour ce projet et je suis très heureux que cela ait été possible.

? Les *Méditations* de cet enregistrement sont un traité théologique sonore sur la Sainte Trinité ; pour ainsi dire des dogmes de la *summa theologiae* métamorphosés en séquences. À quel point doit-on être croyant pour interpréter correctement cette musique ?

DB Il m'est impossible d'imaginer que l'on puisse interpréter les *Méditations* autrement qu'à partir d'une motivation religieuse. Néanmoins, je suis d'avis qu'il n'est pas besoin d'être croyant, ni même catholique, pour les interpréter « correctement ». Je comprends la musique, tout comme mon travail de musicien, comme étant quelque chose de fondamentalement spirituel. C'est également l'origine de la musique dans l'histoire de l'humanité : en résonnant, des objets de l'environnement naturel modifient leur sens. Les sons accompagnent depuis toujours les rites d'accomplissement de la vie et y font participer le monde invisible. Dans la Trinité des *Méditations* de Messiaen, il est question de Dieu en tant qu'être qui est un en lui et qui agit par amour. C'est peut-être susceptible d'évoquer quelque chose à un musicien agnostique.

? Êtes-vous pieux ?

DB Oui.

? Messiaen était profondément catholique. Vous êtes un musicien d'église protestant et vous travaillez dans un temple du protestantisme. Aimerez-vous parfois contredire Messiaen lorsque vous jouez sa musique catholique ?

DB Non ! Il s'est exprimé sur des thèmes de la foi chrétienne qui sont enrichissants pour moi aussi en tant que protestant. C'était un grand homme de la foi avec une profonde certitude. On ne trouve dans son œuvre aucune couleur typiquement catholique comme, par exemple, l'adoration de Marie.

? Messiaen a occasionnellement rencontré des difficultés avec la paroisse lorsqu'il improvisait à l'orgue. On lui reprocha un « modernisme scandaleux ». Vous aussi, vous improvisez. Avez-vous également l'intention de scandaliser ou bien vos improvisations se déplacent-elles dans le cadre d'une harmonie protestante ?

DB Mon jeu déclenche aussi des émois, mais grâce à ma ténacité et grâce à l'entremise de différents prêcheurs de la messe universitaire, l'agitation s'est calmée. Au cours des trois dernières années depuis que j'occupe ce poste, mon jeu a trouvé sa place. Pour moi, recourir à un vaste répertoire en stylistiques et en approches fait partie de l'encadrement stimulant d'une messe et d'une louange exhaustive de Dieu. Cela comprend aussi bien le traditionnel que le très moderne, car dans son étrangeté, celui-ci peut recéler un défi.

? Vous vous êtes aussi produit plusieurs fois en tant que compositeur, car vous avez également étudié la composition. Est-ce que le son que vous créez au synthétiseur dans le groupe leipzigois, Mud Mahaka, se retrouve dans vos morceaux ?



DB C'est plutôt le contraire. À l'orgue, je suis habitué à trouver des sons qui sont à peine modulables. Dans leurs périphéries ou frappés d'une certaine manière, ces sons peuvent se transformer. C'est aussi une question du contexte dans lequel je les place. Avec Mud Mahaka, j'utilise un petit synthétiseur des années 1980. Je ne suis pas très doué en électronique et je ne sais pas arranger les sons. Je n'utilise donc que ces préréglages, mais la question est de savoir comment les employer, dans quelle situation, quelle est leur durée, ce qu'on joue avec, s'ils sont forts ou faibles. Avec ma façon de jouer, j'ai contribué au groupe comme chacun des autres membres.

? Les organistes, en tant que solistes, sont soumis à des restrictions car l'orgue est rattaché à une église. Souffrez-vous de ne pas pouvoir devenir une véritable star ?

DB Il existe aussi des stars parmi les organistes. Mais je n'en souffre pas. Cela ne correspond pas à mon naturel. Quand vous évoquez des « restrictions », vous songez certainement à l'exploitation réduite de cet instrument pour l'industrie de la musique classique. C'est possible. Ce que je ressens comme une véritable restriction, c'est l'opinion toute faite sur ce que doit être ce qu'on appelle un programme « normal » de concert d'orgue. Et c'est là que, paradoxalement, trop de foi nuit à la thématique. Donc, on se rend à l'église, mais on ne veut rien entendre de nouveau ni de religieux. Ce qui est inhabituel est souvent ressenti comme une provocation. Si je veux faire passer une nouvelle expérience auditive, il est possible qu'elle rencontre des difficultés. Néanmoins, en concert, c'est toujours une invitation à voir le monde d'une autre manière, à le redécouvrir et à lui accorder un regard particulier.

L'entretien a été mené par Felix Schmidt

Sonorités célestes avec fauvette des jardins et bruant jaune

Le cycle pour orgue d'Olivier Messiaen,
Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Olivier Messiaen avait déjà largement dépassé les 80 ans lorsque, en descendant de la tribune des grandes orgues avec le facteur qui s'occupait de son instrument dans l'église parisienne de la Sainte-Trinité, il rebroussa chemin une dernière fois et, posant la main sur la console, il déclara à son ami : « [...] Je ne vais pas être là pendant trois mois. Prenez soin de lui pendant que je ne serai pas là. [...] ; alors protégez-le, soignez-le. Apportez-lui tout votre amour [...]. »¹

Cette anecdote est très révélatrice de l'homme qui a rempli la fonction d'organiste durant plus de 60 ans sur ces grandes orgues de l'église du IX^e arrondissement de Paris – jour après jour, année liturgique après année liturgique, été comme hiver.

Aussi grande qu'aura pu être la célébrité de Messiaen dans le monde entier, aussi influente qu'auront été ses œuvres sur les compositeurs et interprètes de tous les continents, il se considérera sans cesse comme un simple cantor : pour lui, la musique était en permanence un dialogue avec Dieu, à la louange de Dieu, au service de Dieu. Le Français rejoignait ici son grand prédécesseur allemand de l'autre confession, le protestant Johann Sebastian Bach, qui signait toutes œuvres d'un *Soli Deo Gloria* : À Dieu seul la Gloire !

Celui qui, un dimanche matin, détaille la nef tandis qu'au son d'un prélude l'Église de la Sainte-Trinité se remplit pour la grand-messe, ne pourra contourner une autre inscription

latine qui domine du haut d'un grand arc le chœur de ses lettres bleues et dorées et illustre, de manière légèrement modifiée, le principe de Bach : *Gloria Patri et Filii et Spiritui Sancto*, Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit. Honneur donc à la Sainte Trinité qui a donné son nom à l'église et a inspiré l'avant-dernier grand cycle de musique pour orgue d'Olivier Messiaen, les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, une méditation musicale sur le mystère central autour duquel s'échafaude le christianisme. Depuis la console de ses grandes orgues, Messiaen avait eu ces mots d'or sous les yeux pendant plus de 30 ans, avant qu'en 1967, la toute première version des *Méditations* voie le jour. Il avait donc eu tout le loisir nécessaire de méditer sur leur sens, de dialoguer avec eux, de les laisser devenir musique. Selon le compositeur, c'était le cours normal des choses lorsqu'une nouvelle œuvre mûrissait en lui.

Révéléateur pour le musicien d'église qu'était Messiaen, est qu'après la deuxième restauration de l'orgue à laquelle il a présidé durant l'exercice de sa fonction, il n'a pas inauguré l'orgue rénové par un grand concert, mais par une veillée dans laquelle un théologien réputé, Monseigneur Maxime Charles, exposait le mystère de la Trinité tandis que Messiaen, en alternance avec l'ecclésiastique, le traduisait en musique. Tout d'abord au nombre de trois, les parties improvisées se sont finalement montées à neuf. Une réminiscence de cette soirée mémorable est l'appel sobre du bruant jaune sur lequel se terminent quatre pièces : il s'agissait à l'époque d'un accord entre Olivier Messiaen et Maxime Charles, afin de signaler la fin d'une improvisation et de donner quelques secondes à l'ecclésiastique pour se préparer à sa nouvelle intervention.

¹ Olivier Glandaz : Olivier Messiaen (suite et fin),
http://orgues-normandie.com/orgue_normand/PDF/Orgue_Normand_32_2330.pdf

Figurant dans six des neuf méditations, et déterminant même quatre d'entre elles (n^{os} 2, 4, 7, 9), le chant des oiseaux en général est un exemple de la complexité de la musique de Messiaen. Pour l'ornithologue passionné qu'il était, les chants d'oiseaux étaient une source inépuisable d'inspiration, les traquer et les noter équivalait presque à une pratique spirituelle et une entreprise à vie, leur naturel à un symbole de la beauté et de la diversité de la création de Dieu. Et c'est ainsi que dans les *Méditations*, les chants d'oiseaux dialoguent avec des sentences théologiques, des thèmes grégoriens, des blocs d'accords typiques de Messiaen, des figures ainsi que des allusions littéraires, à tel point que son élève, Almut Röbber, a désigné un jour l'œuvre complète comme un « immense livre d'images métaphysique ».

Bien que Messiaen n'ait eu de cesse de révéler les ramifications existant entre musique, religion, art et littérature, il s'avère pratiquement impossible de toutes les aborder sans y passer des années d'études.

C'est pourquoi seules quelques indications seront données ici : outre les partitions, l'introduction et les préfaces que le compositeur a placées au début de la partition et de chaque morceau sont assurément primordiales. Dans l'introduction, il explique son concept de ce qu'il appelle la *langage communicable*, dans lequel il attribue directement à chaque lettre des sonorités déterminées en hauteur, registre et durée. Il était ainsi en mesure de restituer avec précision des contenus importants que les experts étaient à même de comprendre. Les leitmotifs de Wagner peuvent être considérés comme les prédécesseurs de ce système, que Messiaen a appliqué dans les morceaux 1, 3 et 7 en faisant preuve d'une grande maîtrise.

Dans chacun des prologues, Messiaen cite les sources et les questions théologiques qui l'ont animé au cours de la composition : des sentences de traités théologiques de Thomas d'Aquin, des réflexions sur l'essence de Dieu, sur le rapport entre eux de Dieu le Père, du Fils et du Saint Esprit, et entre la Trinité et nous, les hommes. Il décrit les structures formelles des

mouvements de sa composition et fait des suggestions de registration pour les organistes. Il fournit des indications sur l'origine du chant grégorien, très présent dans les mouvements 2, 6 et 8 et selon lequel ils s'ordonnent, il raconte où il a découvert les rythmes indiens qu'il utilise dans les mouvements 3, 4, 5, 8 et 9. En bref, en faisant apparaître le réseau d'imbrications, il cherche ainsi à concentrer notre perception du cycle de la Trinité en la détournant et, grâce à l'intensification de cette perception, nous explique le sens et la tâche que la musique sacrée revêt pour le catholique croyant. Celle-ci est une annonce sonore, une forme moderne des messages gravés dans la pierre et coulés dans le verre qu'était la cathédrale médiévale, la « Bible des pauvres » : « [...] elle nous apporte l'éblouissement. Touchant à la fois nos sens les plus nobles : l'ouïe et la vue, elle ébranle notre sensibilité, excite notre imagination, accroît notre intelligence, nous pousse à dépasser les concepts, à aborder ce qui est plus haut que le raisonnement et l'intuition, c'est-à-dire la FOI. »² Messiaen évoque dans l'introduction citée ci-dessus son besoin de communication qui ne peut, en fin de compte, avoir lieu que d'un cœur à l'autre, hors de la limitation du temps et du lieu, semblable au langage que les anges utilisent entre eux, ce dont il était fermement persuadé.

C'est à cette communication avec la musique, à une écoute qui explore, vagabonde, médite et s'étonne qu'invitent les neuf pièces des *Méditations*, chacune à leur façon. À l'écoute renouvelée de cette œuvre grandiose et vaste se précisent de nouvelles associations. Dans la première pièce, ce sont tout d'abord les puissantes harmonies du thème du *Père des étoiles* et les suites d'accords polychromes et dissonants : il est probable que ce n'est qu'après une écoute répétée qu'on est à même de reconnaître les thèmes enveloppés de variations. Dans la deuxième pièce, les thèmes grégoriens de l'*alléluia* et du *gloria* nous entraînent dans les

² Extrait de la « Conférence de Notre-Dame » d'Olivier Messiaen le 4 décembre 1977.

sphères liturgiques, que ponctuent de manière inattendue les chants de la fauvette à tête noire et de la fauvette des jardins, du merle et du troglodyte. Quels univers se révèlent grâce à cet arrangement ! Comme l'appel sobre du bruant jaune, à la fois palpitant et prudent, est émouvant à la fin, lorsque le dernier alléluia s'est tu ! Chaque mouvement est un nouveau maillon de ce rosaire musical, un nouveau regard jeté sur le Père, le Fils et le Saint Esprit.

En regardant le buffet des grandes orgues de la Sainte-Trinité, on s'aperçoit à quel point l'instrument se love dans les voûtes de l'église. Contrairement à de nombreuses autres églises, ici, le timbre de l'orgue ne se fraye pas un passage uniquement à travers les ouvertures du buffet, mais il rayonne depuis la voûte, depuis la profondeur de la niche dans laquelle l'orgue est incrusté. C'est ce qui confère à son timbre une complexité et un aspect multidimensionnel dont ne bénéficient que peu d'orgues : depuis les sons du tutti du grand orgue qui, bien que puissants et glorieux, n'ont rien de lourd, jusqu'aux très lointaines sonorités de chacun des registres du récit, qui semblent presque parvenir d'un autre monde. C'est une sonorité qui s'accorde au mieux avec celle de l'œuvre pour orgue de Messiaen et nous invite sans cesse à des voyages de découverte musicale et spirituelle. Et au cours de ce voyage-ci, nous allons faire des découvertes sans cesse renouvelées, nous heurter à de nouvelles questions auxquelles, en fin de compte, on ne peut répondre : Messiaen n'a jamais découvert comment s'appelait l'« oiseau de Persépolis », dont il nota le chant dans les ruines de l'antique capitale perse, peu avant le coucher du soleil, et qu'il a transposé dans la septième pièce.

Tilman Böttcher

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Tel.: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Aufnahme: Église de la Sainte-Trinité, Paris, 3.–6. Dezember 2012

Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian

Schnitt: Alfredo Lasheras Hakobian

Künstlerischer Berater: Felix Schmidt

Englische Übersetzung: Matthew Harris, Ibiza

Autostadt, Wolfsburg (Movimentos Text)

Französische Übersetzung: Laurence Wuillemin, München

Redaktion: Ute Lieschke, Leipzig

Fotografie: Irène Zandel, Hannover · Thomas Ammerpohl (S. 6) · Marc-Oliver Schulz (S. 22)

Grafikdesign: Thorsten Stapel, Münster

©+ 2013 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited.

