

Live from Tiroler Landestheater, Innsbruck, Austria

Rued Langgaard

Kirchen-Oper in sechs Bildern · Church Opera in six scenes

Antichrist



dona
cord



Rued Langgaard

1893-1952

Antichrist

Kirchen-Oper in sechs Bildern · Church Opera in six scenes

Luzifer/ <i>Lucifer</i>	Joachim Seipp
Die Rätselstimmung/ <i>Spirit of Mystery</i>	Kathryn Jayne Carpenter
Das Echo der Rätselstimmung/ <i>Echo of Spirit of Mystery</i>	Marie-Claude Chappuis
Das Maul, das große Worte spricht/ <i>The Mouth Speaking Great Things</i>	Heinrich Wolf
Der Mißmut/ <i>Despondency</i>	Kathryn Jayne Carpenter
Die große Hure/ <i>The Great Whore</i>	Foula Dimitriadis
Das Tier in Scharlach/ <i>The Scarlet Beast</i>	John Mac Master
Die Lüge/ <i>The Lie</i>	John Mac Master
Der Haß/ <i>Hate</i>	Joachim Seipp
Die mystische Stimme/ <i>Mystical Voice</i>	Marie-Claude Chappuis
Die Stimme Gottes/ <i>The Voice of God</i>	Ansgar Schäfer

Tiroler Symphonieorchester Innsbruck

Tyrol Symphony Orchestra Innsbruck

Chor des Tiroler Landestheaters · *Chorus of the Tiroler Landestheater*

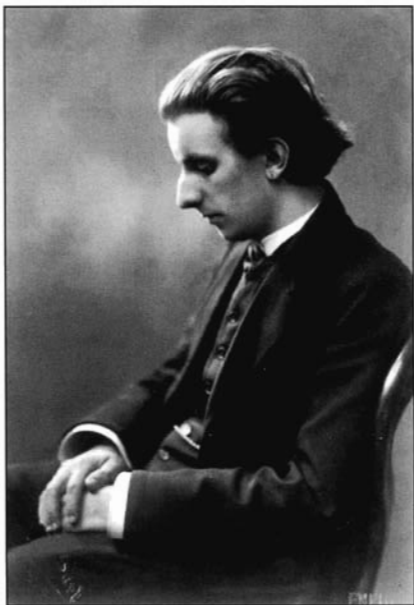
Dirigent · *Conductor*

Niels Muus

Szenische Uraufführung am 2. Mai 1999 im Großen Haus, Innsbruck, Österreich

Premiere Stage Performance May 2, 1999 in Großen Haus, Innsbruck, Austria

Inszenierung: Juha Hemánus. Ausstattung: Helfried Lauckner / Monika Herédi



Rued Langgaard (Photo: Det kongelige Bibliotek, København)

Fotos/Photos:

Seite 1, /Page 1: Das Tier in Scharlach/The Scarlet Beast

Seite 2, /Page 2: Luzifer/Lucifer

Seite 20+21, /Page 20+21: Das Tier in Scharlach/The Scarlet Beast + Die große Hure/The Great Whore

Seite 39, /Page 39: Die Lüge/The Lie + Luzifer/Lucifer

Seite 40, /Page 40: Die große Hure/The Great Whore

Beilegekart/Inlaycard: Das Echo der Rätselstimmung/Echo of Spirit of Mystery

Beilegekart rückseite/Inlaycard back: Die Rätselstimmung/Spirit of Mystery

Label CD 1: Luzifer/Lucifer

Label CD 2: Das Echo der Rätselstimmung/Echo of Spirit of Mystery + Die Rätselstimmung/Spirit of Mystery

Rued Langgaard (1893-1952)

Ein Außenseiter wird neu entdeckt

Rued Langgaard bildet in der dänischen Musikgeschichte ein Kapitel für sich. Er war ein Einzelgänger, ein visionärer und kompromißloser Idealist im Spannungsfeld zwischen Romantik und Modernismus. Bereits als junger Mann konnte er Werke schaffen, die ihrer Zeit fünfzig Jahre voraus waren, in reifem Alter komponierte er dagegen Musik, die mindestens fünfzig Jahre zu spät zu kommen schien. Hinter diesem Paradox verbirgt sich ein tragisches Künstlerschicksal, denn Langgaard setzte um der Musik willen alles aufs Spiel, wurde jedoch gegen seinen Willen an der Peripherie des dänischen Kunstmilieus festgehalten. Nur die Hälfte seiner Werke wurde zu seinen Lebzeiten aufgeführt, die meisten auch nur einmal und immer mit ihm selbst als Musiker oder Dirigenten. Nach Langgaards Tod geriet seine Musik in Vergessenheit. Übrig blieben nur Anekdoten über einen Sonderling.

Die Situation änderte sich 1968, als der schwedische Musikwissenschaftler Bo Wallner eine nordische Musikgeschichte herausgab, in der Langgaard hervorgehoben und treffend als „ekstatischer Außenseiter“ charakterisiert wurde. Im selben Jahr wurde *Sferernes Musik* (Sphärenmusik, 1916-18) seit 1922 zum ersten Mal wieder aufgeführt. Dieses Werk veranlaßte György Ligeti, einen der bedeutendsten Komponisten unserer Zeit, sich - augenzwinkernd - zum „Langgaard-Epigon“ zu erklären. In *Sferernes Musik* hatte Langgaard nämlich Ligetis revolutionierender Musik aus der Zeit um 1960 erstaunlich vorgegriffen. Diese

Entdeckung trug, so wie auch das in den 60er Jahren erneut erwachte Interesse an Bruckner und Mahler, dazu bei, Langgaard ins Rampenlicht zu rücken. Seitdem wurde sein stark variiertes Werk in erster Linie durch Sendungen im Dänischen Rundfunk und durch LP- und CD-Aufnahmen mit dänischen Künstlern schrittweise bekannt.

Um Langgaards 100. Geburtstag im Jahr 1993 erschien zwei Bücher, die sich mit seinem Leben, seiner künstlerischen Entwicklung und seinem Werk befaßten. Auf insgesamt sieben CDs kamen alle 16 Symphonien heraus und erregten einige internationale Aufmerksamkeit. Danach erwies es sich als Hautproblem, daß Langgaards über 400 Werke nur unveröffentlicht vorlagen, so daß Musiker und Dirigenten weitgehen mit Fotokopien der oft nur schwer lesbaren Manuskripte des Komponisten arbeiten mußten. 1998 wurde jedoch ein Verlagsvertrag abgeschlossen, der die sich über eine Reihe von Jahren erstreckende Herausgabe der Werke beinhaltet.

Von der Naturromantik zu apokalyptischen Visionen

Rued Langgaard wuchs in gutbürgerlichem Kopenhagener Milieu auf. Die Eltern waren beide Pianisten, der Vater zudem Musikphilosoph, weshalb sich dem Einzelkind und musikalischen Naturtalent die denkbar besten Entwicklungsmöglichkeiten boten. Das Ergebnis zeigte sich bald: Mit elf Jahren debütierte er in Kopenhagen als ‚ausgelearnter‘ Organist und Improvisateur, 1908 wurde die erste Orchesterkomposition des 14jährigen aufgeführt. Er erhielt Privatunterricht in Musiktheorie, muß als Komponist jedoch als Autodidakt gelten. In seinen

Jugendjahren holte er sich 1908-13 durch Reisen nach Berlin wichtige musikalische Impulse. Er nahm Kontakt zu den Berliner Philharmonikern auf, was dazu führte, daß diese 1913 unter der Leitung des damals berühmten Dirigenten Max Fiedler ein reines Langgaard-Konzert gaben. Das war ein großer Abend für den erst neunzehn Jahre alten Komponisten. Leider sollte sich dieses Ereignis jedoch bereits als Höhepunkt von Langgaards gesamter Karriere erweisen. Im Jahr darauf brach der Erste Weltkrieg aus, was ihm die Möglichkeit eines internationalen Durchbruchs nahm, und in Dänemark begegnete man dem begabten jungen Komponisten auffällig abwartend und skeptisch. Seine Werke wurden nur selten und vereinzelt aufgeführt. Langgaards ehrgeizigste Jugendwerke, die Symphonie Nr. 1 (die in Berlin uraufgeführt wurde), das Bühnenwerk *Sinfonia interna*, *Sfærernes Musik*, die Symphonie Nr. 6 und die Oper *Antikrist* gelangten entweder überhaupt nicht zur Aufführung oder stießen bei Presse und Publikum in Dänemark auf ein negatives Echo. Positiv stachen dagegen nur die wenigen Male zu Beginn der 20er Jahre ab, als mehrere Orchesterwerke in Deutschland und Österreich gespielt wurden. Vor allem in Karlsruhe fand Langgaard ein hellhöriges Publikum, *Sfærernes Musik* und die Symphonie Nr. 6 erlebten hier ihre erfolgreiche Uraufführung.

Langgaards Frühwerke waren im spätromantischen Geist komponiert worden und verrieten den Einfluß von Schumann, Wagner und Richard Strauss. Die nach Schönheit lechzende optimistische Tonsprache drückt die Harmonie der Menschenseele mit der Natur und ein erhabenes Streben nach dem Göttlichen aus, was gut zu der theosophischen und symbolistischen Musikphilosophie des Vaters paßte und in großen Zügen auch für Rued Langgaard selbst zum

künstlerischen und ideologischen Halt wurde. Die weitaus persönlichere und melancholische Symphonie Nr. 4, *Løvfald* (Laubfall), die der 22jährige Langgaard 1916 komponierte, bezeichnet den ersten Bruch in der alles andere als geradlinigen künstlerischen Entwicklung des Komponisten. Dissonanz und Expressivität drängen, zugleich entfaltet sich Langgaards klangliche Phantasie, wie z.B. in der minimalistischen Klaviersuite *Insektarium* (1917), bei der er - vermutlich als erster Komponist der Musikgeschichte - den Pianisten bittet, auf den Klavierdeckel zu trommeln und mit den Fingern direkt auf den Klaviersaiten zu spielen. Im Streichquartett Nr. 2 (1918) hört man eine Lokomotive als ‚futuristische‘ Maschinenmusik (einige Jahre vor Honeggers berühmtem *Pacific 231*), während man es bei *Sfærernes Musik* (1916-18) mit einer höchst originären Studie der ‚vierten‘ und ‚fünften‘ Dimension von Musik zu tun hat, mit einer Musik im Raum und außer der Zeit.

Die Jahre 1916-24 sind Langgaards ‚modernistische‘ und künstlerisch fruchtbarste Periode. Sein Verhältnis zu dem führenden zeitgenössischen Komponisten Carl Nielsen (1865-1931) war zwar gelinde gesagt ambivalent, doch Nielsen bestimmte nun einmal, was in Dänemark moderne Musik war, und Langgaard schloß sich ihm - auf seine Weise - an. Die Konfrontation von ‚konstruktiven‘ und ‚destruktiven‘ Kräften wurde zu einem Hauptthema von Langgaards Musik, z.B. in der Symphonie Nr. 6, *Det Himmelrivende* (Das Himmelreißende) (1919-20, später überarbeitet), einer Art Pendant zu Carl Nielsen 4. Symphonie *Det Udslukkelige* (Das Unauslöschliche). Doch Langgaard treibt die Radikalität in seiner einsatzigen Symphonie noch einen Schritt weiter. In polyphonen Passagen erinnert die Komposition

zuweilen an die Musik, die der gleichaltrige Paul Hindemith komponierte - nur später!

Typisch für den religiös engagierten Langgaard, wie für den Zeitgeist nach dem Ersten Weltkrieg überhaupt, war es, daß sich die Musik mit apokalyptischer Thematik verband. Das gilt für die Violinsonate *Den store Mester kommer* (Siehe, er kommt) (1920-21), die Klaviersonate *Afgrundsmusik* (Abgrundsmusik) (1921-24) und nicht zuletzt für Langgaards einzige Oper *Antikrist* (1921-23, umgearbeitet 1926-30). Diese Werke waren für Langgaard mit der Vorstellung einer künftigen, auf religiös-musikalischer Gemeinschaft beruhenden Idealgesellschaft verknüpft. Hier sollten Kirche und Kunst gleichberechtigt Religiosität vermitteln, so daß die Künstler endlich eine anerkannte gesellschaftliche Stellung einnehmen würden.

Von der Neoromantik zur Absurdität

Ab 1925 änderte sich Langgaards Musik radikal. Man findet bei anderen Komponisten wohl kaum einen vergleichbar deutlich markierten Stilwechsel. An der Grenze bewegt sich das rabiate Streichquartett Nr. 3 (1924), das stellenweise an Bartók erinnert, sich zugleich aber ironisch von der „modernen Musik“ distanziert (eine Haltung, die auch in der gleichzeitigen Symphonie Nr. 6 von Carl Nielsen spürbar ist). Bei Langgaards neuen Werken, der Klaviersonate Nr. 1, dem Streichquartett Nr. 5 und der Symphonie Nr. 7, handelt es sich um neoromantische Pasticcios in vier Sätzen, die absichtlich in anonymer Tonsprache gehalten sind und u.a. Niels W. Gade (1817-90) zum Vorbild hatten. Die Reaktion stimmte mit der zeitgenössischen Tendenz überein, die einige Komponisten zum

Neoklassizismus einführte, während sich andere der sogenannten „neuen Sachlichkeit“ verschrieben. In den „Roaring Twenties“ schaffte es Langgaard nicht, den Schritt zum Expressionismus mit dessen komplizierten Ausdrucksformen für psychologische und religiöse Konflikte zu machen. Die Mission dieser Werke war ihm aber auch deshalb mißlungen, weil ihm seine Visionen und Botschaften in Dänemark keinen einzigen künstlerischen Erfolg verschafft hatten.

Der Stilwechsel bezeichnet den Beginn von zwanzig „mageren“ Jahren in Langgaards Werk, in denen sich außerdem äußere und innere Konflikte zuspitzten. Noch zu Lebzeiten von Carl Nielsen kritisierte Langgaard öffentlich Nielsens ästhetisch allesbestimmende Position in der dänischen Musik. Langgaard fühlte sich vom Zeitgeist verraten, sein Leben nahm in den 30er Jahren eine unglückliche und tragische Wende. Sein brennender Wunsch war eine Stelle als Kirchenorganist, doch niemand wollte ihn anstellen, und seine Musik wurde kaum gespielt. Hinzu kam, daß sich Langgaard eine pathetische Märtyrerhaltung zugelegt hatte, die dazu beitrug, daß man ihn nur um so mehr ignorierte. Ein ermüdender Kampf um Anerkennung rückte in den Vordergrund und beeinflußte seine Musik, die immer stärker den Charakter von Kommentaren und Protesten gegen das mittlerweile herrschende funktionalistische und antiromantische Kunstverständnis annahm. In der Zeit 1925-44 ragen nur die Klavierphantasie *Flammekamrene* (Die Flammenkammern) (1930-37) und die an die zwei Stunden lange Orgeltrilogie *Messis* (*Høstens Tid*) (Erntezeit) (1935-37) heraus. Bei *Messis*, in dem Langgaard großzügig das gesamte romantische Ausdrucksregister ausnutzt, handelt es sich dafür jedoch um ein ganz zentrales Werk.

1940 bekam Langgaard mit 47 Jahren endlich seine erste und einzige feste Stelle, nämlich als Domorganist im nordschleswigschen Ribe, wohin er mit seiner Frau Constance umzog. In der kleinen Provinzstadt hatten Gemeindegemeinderat und Kirchgänger gewisse Schwierigkeiten mit Langgaard, der provozierend auftreten konnte und keinerlei Einmischung in sein professionelles Gebiet, die Gottesdienstmusik in der Kirche, duldete. Allmählich wurde Langgaard künstlerisch wieder produktiver, während seiner Zeit in Ribe komponierte er u.a. die letzten acht Symphonien, von denen er Nr. 9 und 10 noch selbst hören konnte. Beide wurden in einer Studioaufnahme des Dänischen Rundfunks gesendet, den Langgaard in den 40er Jahren mit Eingaben bombardierte, was ihm der Rundfunk mit einer gewissen Aufmerksamkeit dankte. Der Rundfunk war praktisch seine einzige Möglichkeit, ein Publikum zu erreichen, weshalb er stark gefühlsbetont reagierte, wenn ein Werk abgelehnt wurde, als habe man damit jedesmal seine gesamte künstlerische Souveränität und Eigenart desavouiert.

Mitte der 40er Jahre zeitigte die Außenseiterposition, in der Langgaard gelandet war, unerwartete künstlerische Folgen. Bizarre, absurde und widersprüchliche Züge verliehen seiner Musik neue Dimensionen, Improvisation und Exzentrität verstärken sich. Nach der inspirierten Symphonie Nr. 10, *Hin Torden-Bolig* (Jene Donnerwohnung) (1944-45) ist die Tendenz in der Symphonie Nr. 11 *Ixion* (1944-45) zu beobachten, die nur ein Thema hat und bei der in der nur sechs Minuten langen Komposition am Ende vier zusätzliche Tuben als eine Art „Antisolisten“ mitwirken. Auch die nachfolgende „groß angelegte“, doch ebenso kurze Symphonie Nr. 12 stellt die Symphoniegattung auf eine harte Probe. Die Komposition löst sich bald in fragmentarische

Episoden auf und findet mit der Bezeichnung „Amok! Ein Komponist explodiert!“ einen unerwartet jähren Abschluß. Es handelt sich bei dem Werk um einen herausfordernden, autobiographischen Ausdruck der Ohnmacht, mit dem der Komponist die Grenzen des ‚Zulässigen‘ überschreitet und ohne künstlerisches Sicherheitsnetz arbeitet. Auch in anderen Spätwerken ging Langgaard bis zur äußersten Grenze, wo seine Musik, die sonst so eifrig Antworten zu geben sucht, plötzlich den Sinn des Ganzen in Frage zu stellen beginnt.

Apokalyptik inspiriert Langgaard erneut in dem Orgelstück *Som Lynet er Christi Genkomst* (Wie der Blitz ist Christi Wiederkunft) (1948) und in der Symphonie Nr. 15 *Søstørm* (Der Seesturm) (1949), während die entsprechende himmlische Musik durch demonstrativ unproblematische Dur-Werke wie die Symphonien Nr. 13 *Undertro* (Wunderglaube) (1946-47) und 14 *Morgen* (Der Morgen) (1947-48) vertreten ist, die stilistisch nicht weit über Tschaiowsky hinaus gehen doch von Konzept und Nachdruck der Formulierung her etwas ganz anderes signalisieren. Langgaards letzte größere vollendete Komposition war das Chorwerk *Fra Dybet* (Aus der Tiefe), sein eigenes Requiem, in dem brutal marschierende, an Schostakowitsch gemahnende Dies irae-Musik neben Klängen aus dem Jenseits steht. Mit diesem letzten Werk macht Langgaard endgültig deutlich, daß der Gegensatz von ‚Untergang‘ und ‚Schönheit‘ das Hauptthema seiner Musik bildet.

Musikalischer Symbolismus

Langgaard ist ein Komponist der Überraschungen, der die gewohnten Vorstellungen von der musikalischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts auf den

Kopf stellt und dessen Schicksal und Kunst die ‚offizielle‘ Musikgeschichte perspektivieren. Das originär Zukunftsweisende steht neben regelrecht spätromantischen Werken, exzentrischen Überraschungen und Pasticcios, die sich aus künstlerischer Sicht nur schwer akzeptieren lassen. Langgaard wollte keine eigene, originäre Tonsprache entwickeln und brach nicht mit dem Dur-Moll-System. Das Nationale bedeutete ihm nichts. Er bediente sich freizügig aus dem bekannten internationalen Erbe und bezog überlegen Klischees oder Anspielungen auf die Musik anderer Komponisten in seine eigenen Werke ein. Dabei holt er sich seine Anleihen vor allem aus dem Sortiment der Romantik, und zwar mit einer Mischung aus stilbewußter Distanz und religiöser Ehrerbietung, und genau diese Pointen werden durch die affektierten, theatralischen und extremen Elemente seiner Musik unterstrichen. Parallele Züge sind bei Mahler und im Postmodernismus anzutreffen.

Hinzu kommt Langgaards unkonventionelle Auffassung von Form, Zeit und Raum. Seine symphonische Musik klingt weitgehend wie nachwagnerische Spätromantik, doch fast immer ohne die für diese Epoche kennzeichnende organische Entwicklung, die typischen dynamischen Steigungen und die große Breite wie bei Bruckner, Mahler oder Richard Strauss. Doch Langgaard gehörte ja auch zur Generation von Prokofjew und Hindemith und war nicht nur ein Anachronismus, sondern reagierte in seiner Musik ständig, wenngleich eigenwillig, auf die musikalischen und existentiellen Herausforderungen des 20. Jahrhunderts. Ein noch wichtiger, künstlerisch bestimmender Faktor war seine antiakademische Haltung, die es ihm erlaubte, die irrationalen Blitzeingebungen zu akzeptieren.

Das neu erwachte Interesse an der symbolistischen Kultur um 1900, zu der sich Langgaard fast in seinem gesamten Werk verhält, hat bewirkt, daß man heute die Gedankenwelt des Komponisten mit all ihren Gegensätzen und subjektiven Wertnormen weitaus besser versteht. Symbolistische Tendenzen lassen sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verfolgen, und zwischen so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Langgaard, Skrjabin (1872-1915), Messiaen (1908-92) und Arvo Pärt (geb. 1935) besteht durchaus eine geistige Wahlverwandtschaft. Musik gilt ihnen als eine Art religiöse Programmatik und als ‚mystisches‘ Bindeglied zwischen dem Menschen und der geistigen Dimension des Daseins. Bei Langgaard wird dies unterstrichen durch Qualitäten wie innovative Bildlichkeit, extrovertierte Kommunikationslust und grenzüberschreitende Wachstumsfülle.

Antikrist

Antikrist, Langgaards einzige Oper, ist ein philosophisch-religiöses Werk über den Verfall und Untergang der westlichen Zivilisation und überhaupt eine Kritik des modernen ‚Lebensstils‘ und der modernen Mentalität. Die Oper ist eine Untergangsprophezie und eine Warnung vor Eigennutz, Hochmut und dem Verlust geistiger Werte. Ihre desillusionierte Botschaft lautet, Gesellschaft, Zivilisation und Kirche haben versagt, übrig bleibt nur noch eines, nämlich die persönliche Beziehung des einzelnen Menschen zu Gott. Langgaard will sagen, daß die Musik imstande ist, den ‚Zeitgeist‘ auszudrücken und zugleich den Weg zum Göttlichen zu weisen.

Hintergrund und Kontext

Der "Antichrist" ist eine biblische Gestalt, die im ersten und zweiten Brief des Johannes und auch an verschiedenen anderen Stellen im Neuen Testament erwähnt wird (vor allem in Matth. 24). Der Antichrist ist der Feind der Christenheit, eine dämonische Verführergestalt, die Christus leugnet und sich die Welt durch Betrug unterwirft. Sein Kommen ist das sichere Zeichen für den nahenden Weltuntergang. Herkömmlicherweise erblickte man in dem siebenköpfigen Ungeheuer, das in den Untergangs-visionen der Johannesoffenbarung beschrieben wird (Apokalypse, Kapitel 13), ein Bild des Antichrist. Das Kommen des Antichrist beschäftigte als Erwartung die Gemüter namentlich in der urchristlichen Zeit und im Mittelalter. Sowohl Kaiser Nero wie Mohammed, Luther und der Papst wurden im Laufe der Geschichte von ihren Gegnern mit dem Antichristen gleichgesetzt.

In der protestantischen dänischen Kirchentradition beschäftigte man sich nicht mit dem Antichrist. Langgaard fühlt sich von dem Phänomen zwar ungeheuer fasziniert, doch diese Anziehungskraft ist künstlerisch (musikalisch) und psychologisch bedingt. Als Anregung diente ihm u.a. P.E. Benzens dramatisches Gedicht *Antikrist* von 1907. 1919 erschien ein ‚wissenschaftliches‘ Buch (von Einar Prip), in dem der Autor nachzuweisen versucht, daß der Antichrist in der Welt zugegen ist. Das Buch war Teil der sogenannten Lebensanschauungsdebatte, die in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in Dänemark tobte. Angesichts des Zusammenbruchs aller Werte, den man nach dem Krieg erlebte, richtete sich der Blick auf geistige Themen. Langgaards Oper, deren erste Fassung 1921-23 komponiert wurde, war somit ein künstlerischer Beitrag zu einer aktuellen Debatte.

Doch ohne die ‚neuen‘ Erfahrungen mit der Ausdruckskraft der Musik hätte Langgaard mit dem religiös und psychologisch anspruchsvollen Thema nichts anstellen können. Der von Carl Nielsen und insbesondere von dessen 4. Symphonie, *Det Uudslukkelige* (1916), ausgehende Einfluß hatten dem Komponisten die Augen für neue Dimensionen der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten geöffnet. Durch sein bahnbrechendes Werk *Sferernes Musik* (1916-18) hatte Langgaard in seiner Symphonie Nr. 6 (1919-20) eine Musik geschaffen, die auf apokalyptische und kosmische Visionen verweist. Musik, die Kontraste und einen Konflikt zwischen dem ‚Konstruktiven‘ und dem ‚Destruktiven‘ birgt. Die beiden genannten Werke, die in der Musik der Oper auch beide zitiert werden, weisen auf Antikrist voraus. Weitere musikalische Anregungen scheint Langgaard bei Wagner (vor allem im *Parsifal*) und bei Richard Strauss (*Salome*) gefunden haben, und zuweilen findet man auch Anklänge an Schönbergs *Gurrelieder* und Korngolds *Die Tote Stadt*. Die beiden letzteren Werke dürfte Langgaard zwar kaum gehört haben, könnte auf seinen Deutschland- und Österreichreisen 1920-22 allerdings durchaus die Partituren gesehen haben.

Der Oper liegt Langgaards Vorstellung zugrunde, daß die Jahrzehnte um 1900 die Blütezeit der Tonkunst gewesen seien. Die verdichtete geistige Atmosphäre dieser Epoche, die sich in der zeitgenössischen Musik widerspiegelt, birgt den Höhepunkt der menschlichen Erfahrungen aller Zeiten - und den Schlüssel zum künftigen Schicksal der Menschheit. Langgaards Musik ist stark von diesem Denken geprägt, fast alle seine Werke verhalten sich zur Zeit um die Jahrhundertwende, der Zeit seiner eigenen Kindheit, und ‚interpretieren‘ sie. Doch die künstlerische und

geistige Blütezeit, die Zeit von Jugendstil-/Art Nouveau, beinhaltet auch Dekadenz, Verfall, Verlust (Verdammnis). Idee und Musik der Oper sind somit zwiespältig, bergen eine werkimmanente Zweideutigkeit, und zwar nicht nur aufgrund des unmittelbar erkennbaren Gegensatzes zwischen einem romantischen und einem eher modernen Stil, sondern auch aufgrund der stellenweise faszinierend verführerischen, opulenten Tonsprache.

Die Oper trägt die Untertitel „Kirchenoper“ und „Szenen des Jüngsten Gerichts“. Das Wort Kirchenoper ist nicht wörtlich so zu verstehen, so als habe der Komponist an eine Aufführung in einem Kirchenraum gedacht. Es handelt sich viel eher um einen anderen Ausdruck für religiöse Oper, so daß „Kirche“ also im abstrakten Sinne zu verstehen ist.

Entstehung und Aufführungen

Rued Langgaard schrieb das Libretto für die Erstfassung der Oper von 1921 selbst. Die Handlung entlieh er in großen Zügen dem erwähnten, 1907 erschienen Buch *Antikrist* von P.E. Benzon, aus dem er sich auch Teile des Dialogs holte. Anregungen empfing er auch aus dem *Hohelied Salomos* und dem *Dommedags Bog* (1903) des Sonderlings Ernesto Dalgas sowie aus anderen Quellen. Die erste, als „allegorische Oper in fünf Bildern“ bezeichnete Fassung wurde im Februar 1923 abgeschlossen. Die Handlung beschrieb in Form des Psychodramas das „Passionsdrama“ des Antichrist. Die durchgängige Person war Apollyon, der Antichrist, der letztlich zugrunde geht, den Weg frei macht für den Untergang der Welt und damit Christi Wiederkunft provoziert.

Die Oper wurde beim Königlichen Theater in Kopenhagen eingereicht, aber nicht angenommen, angeblich, weil der Text nicht „operngerecht“ war. Das Vorspiel wurde allerdings 1923-27 in unterschiedlichen Redaktionen gespielt.

1926-30 arbeitete Langgaard das Werk um. Er schrieb, abgesehen vom Text des 1. Bildes, im großen und ganzen ein neues Libretto, aus dem alle Ansätze zu einer fortschreitenden Handlung herausgenommen wurden und das sich weitgehend auf Bibelzitate stützte und davon untermauert wurde. Die Musik wurde zu einem Prolog und sechs Bildern umredigiert, wesentliche Teile der ursprünglichen Musik wurden ausgelassen, gewisse neue Teile dazukomponiert (Vorspiel zum 1. und 6. Bild, Teile des 3. und 6. Bildes). Dieser neuen Version gab Langgaard viele Titel, u.a. *Dyret fra Afgrunden* (Das Tier aus dem Abgrund), *Modkrist* (Gegenchrist) und *Sidste Tider* (Endzeiten) sowie selbst erfundene Wörter wie *Kremascó* und *Krematio*. Langgaards eigene Partiturkopie trägt den Titel *Fortabelsen* (*Antikrist*) (Verdammnis (Antichrist)). Diesen Titel bevorzugte der Komponist möglicherweise letztlich, ganz klar ist das allerdings nicht.

Auch diese neue Fassung wurde beim Königlichen Theater eingereicht, doch auch diesmal nicht angenommen, erneut wegen des Textes. Langgaard drängte den Dänischen Rundfunk dazu, das Werk in einer Konzertsfassung aufzuführen; 1940 gelang zumindest die Uraufführung des 5. und 6. Bildes der Oper sowie des Konzertschlusses. Das gesamte Werk wurde vom Dänischen Rundfunk unter der Leitung von Michael Schönwandt in einer Studioaufnahme eingespielt und 1980 herausgegeben.

1986 gab das Sjællands Symfoniorkester (Kopenhagen) unter der Leitung von Ole Schmidt zwei Konzertaufführungen des Werkes. Eine gleichzeitige Studioaufnahme wurde später von EMI auf LP und CD herausgebracht.

Handlung

Die Oper hat keine Handlung im traditionellen Sinn. Den Rahmen bildet der Prolog, in dem Luzifer Antichrist in die Welt sendet, was von Gott akzeptiert wird, sowie das 6. Bild, in dem Antichrist verdammt wird und untergeht.

Die dazwischen liegenden Bilder beschreiben verschiedene Seiten vom Wesen des Antichrist oder seines Einwirkens auf die Menschheit. Es gibt keinen eigentlichen Dialog. Wenn mehrere Personen sprechen (im 1. und 5. Bild), führen sie kein Gespräch, sondern sprechen zur Seite oder aneinander vorbei, was absurde Situationen zur Folge hat.

Das Libretto stellt die Phrasen und ‚Patentlösungen‘ der modernen Zivilisation aus idealistischer, religiöser Sicht ironisch-sarkastisch bloß. In der poetischen, mystischen, expressionistischen und schwer zu erfassenden Symbolsprache des Textes zählen anscheinend eher der Klang und ‚Wert‘ der einzelnen Wörter als Sätze oder längere Sinnzusammenhänge.

Langgaard hat im Libretto eine Reihe allgemeingültiger Symbole angegeben, die die Bühne prägen sollen - Kugel, Widderhorn, entlaubter Baum usw. Er verweist auf Albrecht Dürers (1471-1528) berühmten Kupferstich *Melancholia* und auf die Antichrist-Fresken des Renaissancemalers Luca Signorelli (1441/50-1523) im Dom von Orvieto. Die Bezüge

tragen zur ‚Zeitlosigkeit‘ der Oper bei, während die überall in den Regieanweisungen vorkommenden Gasflammen für Langgaard das grundlegende Symbol der Zeit um 1900 darstellten. Die Gaslaternen waren die normale Straßenbeleuchtung, in ihrem Flackern erblickte der Komponist ein Symbol des Gefegens und der Seelen der Verdammten!

Bei der Innsbrucker Aufführung wurde die Originalpartitur aus dramaturgischen Gründen etwas geändert. Die Änderungen wurden in dieser Einspielung beibehalten. Es handelt sich dabei um folgende: Das Vorspiel zum ersten Bild (fast identisch mit dem Vorspiel zum sechsten Bild) wurde ausgelassen. Das Vorspiel zum zweiten Bild wurde an den Beginn des zweiten Akts (unmittelbar vor das fünfte Bild) verlegt.

Bendt Viinholt Nielsen

Übersetzung aus dem Dänischen: Monika Wesemann

Danacord dankt herzlich für die Hilfe und

Unterstützung von Augustinus Fonden, Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik und Herrn Bendt Viinholt Nielsen

<i>Rued Langgaard on Compact Disc</i>
16 Symphonies - Ilya Stupel, conductor
Artur Rubinstein Philharmonic
DACOD 404 - 410 (7 CD)
Music of the Spheres - John Frandsen, conductor
DACOD 340-341 (2 CD)
Piano Music - Bengt Johnsson, piano
DACOD 360
Piano Music - Peter Froudjian, piano
DACOD 430
Messis - Flemming Dreisig, organ
DACOD 485 - 486 (2 CD)

Rued Langgaard (1893-1952)

An outsider rediscovered

Rued Langgaard is a unique case in the history of Danish music. He was a loner, a visionary and an uncompromising idealist between the polarities of Romanticism and Modernism. As a very young man he could create works that pointed fifty years ahead in time - and at a mature age he wrote music that sounded at least fifty years out of date. Behind this paradox lies a tragic artistic destiny, for Langgaard staked all on music, but against his will was frozen out on the periphery of the Danish artistic milieu. Only half of his works were performed during his lifetime, most of these only once - and almost always with himself as musician or conductor. After Langgaard's death his music was forgotten. Only the stories about an odd character remained.

This situation changed in 1968, when the Swedish musicologist Bo Wallner published a history of Nordic music in which Langgaard was singled out and aptly described as an "ecstatic outsider". The same year saw the performance of his *Sfærernes Musik* (The Music of the Spheres) (1916-18) for the first time since 1922. It was this work that made György Ligeti, one of the most important composers of our time, to call himself - with a twinkle in his eye - a "Langgaard epigone". For in *Sfærernes Musik* Langgaard had astonishingly anticipated Ligeti's pioneering music of around 1960. This discovery, along with the renewed interest of the sixties in Bruckner and Mahler, helped to put Langgaard in the spotlight, and since then his richly varied output has gradually become known, at first through broadcasts

by the Danish Broadcasting Corporation and then from recordings on LP and CD by Danish artists.

Around the centenary of Langgaard's birth in 1993 his career and artistic development were presented in book form, and all sixteen symphonies were released on seven CDs, which aroused some international attention. The main problem after this was that most of Langgaard's more than 400 works remained unpublished, so musicians and conductors to a great extent had to use photo-copies of the composer's manuscripts, which were often difficult to read. However, in 1998 a publishing contract was signed, specifying the continuous publication of the works over a period of years.

From nature romanticism to apocalyptic visions

Rued Langgaard grew up in the Copenhagen of the bourgeoisie. His parents were both pianists - his father was also a philosopher of music - and as an only child with natural musical talent the boy had the best possible development potential. The results appeared soon: at the age of 11 he made his debut as a fully fledged organist and organ improviser in Copenhagen. And when he was 14 in 1908 he had his first orchestral composition played. He was given private tuition in music theory, but as a composer he must be considered self-taught. In his teenage years in 1908-13 he drew important musical inspiration from trips to Berlin. He made contacts with the Berlin Philharmonic, resulting in an all-Langgaard concert with the orchestra in 1913 under the baton of the then famous conductor Max Fiedler. It was a great evening for the 19-year-old composer. But the event was to prove the climax of Langgaard's whole career. The outbreak of the Great War the next year

precluded the possibility of an international breakthrough, and in Denmark the musical world made a point of taking a wait-and-see, sceptical attitude to the gifted young composer. The performances were few and scattered, and Langgaard's most ambitious youthful works - the Symphony No. 1 (first performed in Berlin), the theatre work *Sinfonia interna*, *The Music of the Spheres*, Symphony No. 6 and the opera *Antikrist* - were either not performed or had a negative reception from the press and audiences in Denmark. He did experience something like success at the beginning of the 1920s, when several orchestral works were presented in Germany and Austria. In Karlsruhe in particular Langgaard found a responsive public, and both *The Music of the Spheres* and Symphony No. 6 were launched there with success.

Langgaard's early compositions were written in the Late Romantic spirit and bear the stamp of Schumann, Wagner and Richard Strauss. The musical idiom strives optimistically for beauty and expresses the harmony of the human soul with nature and an elevated quest for the divine - according well with his father's Theosophical and Symbolist musical thinking, which in the main also gave Rued Langgaard his artistic and ideological terms of reference. The far more personal and melancholy Symphony No. 4 *Løvfald* (Fall), which Langgaard wrote at 22 in 1916, marks the first shift in the composer's anything but regular artistic development. Dissonance and expressiveness rear their heads, while Langgaard's imaginative sonorities unfold, as in the minimalist piano suite *Insektarium* (1917), where - presumably for the first time in musical history - he asks the pianist to knock on the piano top and play with his fingers directly on the piano strings. In the String Quartet No. 2 (1918) we find a locomotive rendered

as 'futuristic' machine music (a few years before Honegger's famous *Pacific 231*), while *The Music of the Spheres* (1916-18) is a highly original study in the 'fourth' and 'fifth' dimensions of music, a music in space and outside time.

The years 1916-24 were Langgaard's 'modernist' and artistically most fruitful period. Although he had an ambivalent attitude - to put it mildly - to the leading composer of the day, Carl Nielsen (1865-1931), it was Nielsen who set the agenda for modern music in Denmark, and Langgaard followed suit - in his own way. The confrontation between 'constructive' and 'destructive' forces became a major theme in Langgaard's music, for example in Symphony No. 6 *Det Himmelrivende* (The Heaven-Rending) (1919-20, later rev.), which is a kind of counterpart to Carl Nielsen's Fourth Symphony, *The Inextinguishable*. But in his one-movement symphony Langgaard goes a radical step further, and in polyphonic passages the composition recalls the music his contemporary Paul Hindemith wrote - later.

Typically of the religious commitment of Langgaard - and of the spirit of the age after the First World War - is this music's association with apocalyptic themes. This is true of the violin sonata *Den store Mester kommer* (Behold the Master Cometh) (1920-21), the piano sonata *Afgrundsmusik* (Music of the Abyss) (1921-24) and not least Langgaard's only opera *Antikrist* (1921-23, reworked 1926-30). Langgaard conceived these works as part of the notion of a future ideal society based on a community of music and religion where the church and art were to play an equal role in the communication of the religious spirit, with the result that the artists would at last win a recognized position in society.

From the Neoromantic to the Absurd

From 1925 on Langgaard's music changed radically. This must be one of the starkest changes in style known from any composer. Just on the borderline we find the furious String Quartet No. 3 (1924), which in places recalls Bartók but at the same time exhibits an ironic distancing from 'modern music' (an attitude that can also be traced in the contemporary Symphony No. 6 of Carl Nielsen). Langgaard's new works - the Piano Sonata No. 1, the String Quartet No. 5 and Symphony No. 7 - are four-movement Neoromantic pastiches, couched in an intentionally anonymous tonal idiom with, among others, Niels W. Gade (1817-90) as a model. The reaction accorded well with the tendency of the period that led some composers to Neoclassicism, while others took up the so-called "new objectivity". In the 'Roaring Twenties' Langgaard found himself unable to carry on in a Expressionist direction with its complex manifestations of mental and religious conflict. But his mission with these works had also failed, in the sense that his visions and messages had not brought him a single artistic success on Danish soil.

This stylistic change ushered in the twenty 'lean' years in Langgaard's output, while external and internal conflicts also came to a head. Even while Carl Nielsen was alive Langgaard began publicly to criticize Nielsen's aesthetic supremacy in Danish music. Langgaard felt betrayed by the *Zeitgeist*, and in the 1930s his life took an unhappy, tragic turn. His fervent desire was a position as a church organist, but no one wanted to employ him, and there were on the whole no performances of his music. This neglect was intensified by the pathetic, martyred attitude Langgaard adopted towards the outside world. An exhausting

struggle for acceptance took centre stage and affected his music, which more and more assumed the character of commentaries and protests against the prevalent functionalist and anti-Romantic view of art. In the period 1925-44 only the piano fantasia *Flamme-kamrene* (The Chambers of Flames) (1930-37) and the almost two-hour-long organ trilogy *Messis* (*Høstens Tid*) (Messis - Harvest Time) (1935-37), stand out. *Messis*, which makes generous use of the whole Romantic expressive register, is however a central work in Langgaard's oeuvre.

In 1940, when Langgaard was 47, he was at last given his first and only permanent post, as cathedral organist in Ribe in South Jutland, where he moved with his wife Constance. In the small provincial city the parish council and the churchgoers had their difficulties with Langgaard, who could behave provocatively and tolerated no trespasses whatsoever into his professional domain: the liturgical music in the church. Langgaard's artistic productivity now slowly returned, and in the Ribe period he composed among other things the last eight symphonies, of which he was able to hear Nos. 9 and 10 performed. They were both given studio performances by the Danish Broadcasting Corporation, which in the 1940s was bombarded with approaches from Langgaard and in return gave him some attention. The radio was in reality his only possible way of reaching an audience, and he reacted very emotionally whenever a work was rejected, as if every time was a disavowal of his whole artistic mastery and distinctiveness.

In the mid-40s the isolation in which Langgaard had ended had unexpected artistic consequences. Bizarre, absurd and self-contradictory features added new dimensions to his music, and the improvised and

eccentric were intensified. After the inspired Symphony No. 10 *Hin Torden-Bolig* (Yon Hall of Thunder) (1944-45) the tendency is evident in Symphony No. 11 *Ixion* (1944-45) with just one theme - and four extra tubas that take part at the end as a kind of 'anti-soloists' in the just six-minute-long composition. The subsequent 'large-scale' - but equally short - Symphony No. 12 really tests the limits of the symphonic genre. The composition soon disintegrates into fragmentary episodes and comes to an unexpectedly abrupt end with the instruction "Amok! A composer explodes". The work is a challenging, autobiographical expression of powerlessness - beyond the 'permissible' and with no artistic safety net. In other late works too Langgaard went to the outer limits, where his music, which otherwise so eagerly sought to give answers, suddenly began to question the meaning of everything.

The apocalypse inspired Langgaard again in the organ piece *Som Lynet er Kristi Genkomst* (Like Lightning is the Second Coming) (1948) and Symphony No. 15 *Søstormen* (The Storm at Sea) (1949), while the answering celestial music is represented by demonstratively unproblematical major-key works like Symphonies No. 13 *Undertro* (Belief in Wonders) (1946-47) and 14 *Morgen* (Morning) (1947-48), which stylistically do not go much further than Tchaikovsky, but in the concept and the emphasis of the formulation send out quite different signals. The last major composition Langgaard finished was the choral work *Fra Dybet* (From the Deep) - his own requiem - where brutal, marching Dies Irae music recalling Shostakovich clashes directly with sounds from the hereafter. With this last work Langgaard underlines that 'destruction' versus 'beauty' is the main theme of his music.

Musical symbolism

Langgaard is a composer of surprises who makes havoc of the usual notions if the musical development of the twentieth century, and whose fate and art put the 'official' history of music into perspective. The original and forward-pointing stand side by side with straightforward Late Romantic works, eccentric surprises and pastiches that can be difficult to accept from an artistic point of view. Langgaard did not wish to develop an original tonal idiom of his own, and he made no break with the major-minor system. National feeling in music meant nothing to him. He drew freely on the well known international heritage and serenely imported clichés or references to other composers' music into his own works. This kind of borrowing, especially from all the shelves of Romanticism, was done with a mixture of stylistically aware distance and religious reverence, and this is precisely the point underscored by the affected, theatrical and extreme in his music. We find parallel features in Mahler and in postmodernism.

To this we can add Langgaard's unconventional view of form, time and space. His symphonic music sounds much of the way like post-Wagnerian Late Romanticism, but hardly ever exhibits such characteristics of this epoch as organic development, dynamic swellings and great breadth as in Bruckner, Mahler or Richard Strauss. But then Langgaard also belonged to the generation of Prokofiev and Hindemith and was not simply an anachronism, but constantly reacted in his music, although in his own distinctive way, to the twentieth century's musical and existential challenges. An even more important artistic factor was his anti-academic attitude, which permitted him to accept the role of the irrational bolt of inspiration.

Today's renewed interest in the Symbolist culture of around 1900, to which Langgaard refers almost throughout his output, has led to a far deeper understanding of the composer's universe with its conflicts and subjective values. Symbolist tendencies can be traced well into the twentieth century, and there are spiritual affinities between Langgaard and figures as different as Scriabin (1872-1915), Messiaen (1908-92) and Arvo Pärt (b. 1935). This is music as a kind of religious programme music and 'mystical' link between humanity and the spiritual dimension of existence. In Langgaard's case the image-evoking gift, the outward-looking urge to communicate and the transcendent luxuriance are all qualities that underline this.

Antichrist

Langgaard's only opera, *Antikrist*, is a philosophical-religious opera about the decline and fall of western civilization - and in general a critique of modern 'life-style' and mentality. It is a prophecy of doom, and a warning against selfishness, arrogance and the absence of spiritual values. The message of the opera is one of disillusionment. Society, civilization and church have failed us, and only one thing remains: the individual's personal relationship with God. And Langgaard's point is that music is able both to express 'the spirit of the age' and to show us the way to the divine.

Background and context

"The Antichrist" is a Biblical figure mentioned in the first and second epistles of John, and in several other places in the New Testament (especially Matth. 24). The Antichrist is the enemy of Christianity, a demonically seductive figure who denies Christ and

uses imposture to lay the world at his feet. His coming is the sure sign that the end of the world is near. Traditionally, the seven-headed monster described in the apocalyptic visions of Revelations 13 has been seen as an image of the Antichrist. The anticipation of the coming of the Antichrist particularly preoccupied people in the Early Christian period and in the Middle Ages, and the Emperor Nero, Mohammed, Luther and the Pope have all been identified with the Antichrist by their enemies through the ages.

Preoccupation with the Antichrist is not part of the Protestant Danish church tradition. Langgaard's great fascination with the phenomenon is artistically (musically) and psychologically determined. One of his sources of inspiration was P.E. Benzon's dramatic poem *Antikrist* of 1907. In 1919 a 'scholarly' book (by Einar Prip) appeared, attempting to demonstrate the presence of the Antichrist in the world. The book formed part of the so-called *livsanskuelsesdebat* (outlook-on-life debate) in Denmark in the period after the Great War. In the light of the collapse of values that followed in the wake of the war, there was a focus on spiritual subjects. Langgaard's opera, composed in its first version in 1921-23, was an artistic contribution to a current debate.

But without Langgaard's 'new' experience of the expressive power of music he would have been unable to do anything with thus spiritually and psychologically demanding topic. Inspiration from Carl Nielsen, especially Nielsen's Fourth Symphony, *The Inextinguishable* (1916), had opened Langgaard's eyes to new dimensions in the expressive potential of music. By way of the pioneering work *Sfærernes Musik* (The Music of the Spheres) (1916-18) Langgaard had in his Symphony No. 6 (1919-20) created

music that refers to apocalyptic, cosmic visions; music that has room for contrasts and conflict between 'the constructive' and 'the destructive'. The two works cited - both quoted in the music of the opera - point forward to *Antikrist*. Other musical sources of inspiration appear to be Wagner (especially *Parsifal*) and Richard Strauss (*Salome*), and at some points there may seem to be reminiscences of Schoenberg's *Gurrelieder* and Korngold's *Der Tote Stadt*. Yet Langgaard is unlikely to have heard these two works, although he may well have made the acquaintance of the scores on his travels to Germany and Austria in 1920-22.

Behind the opera lies Langgaard's conception that the decades around 1900 were the great age of the art of music. The intense spiritual atmosphere of this epoch, reflected in the music of the period, embraces the human experience of all ages - and offers a 'key' to the future destiny of humanity. Langgaard's music is strongly influenced by this thinking and almost all his works relate to and 'interpret' the period around the turn of the century, his own childhood years. But the artistic and spiritual flourishing - the Jugend/Art Nouveau period - also involved decadence, decay and perdition. The idea and music of the opera thus exhibit a duality, an ambivalence that is built into the work, not only by virtue of the immediately recognizable contrast between a Romantic and a more modern style, but also in the sporadically seductive, opulent tonal idiom.

The subtitles of the opera are "Church Opera" and "Doomsday Scenes". "Church Opera" should not be understood literally, in the sense that the work is intended for performance in a church; it is rather another term for religious or sacred opera, something for the church as a community.

Genesis and performances

Rued Langgaard wrote his own libretto for the first version of the opera in 1921. He borrowed the skeleton of the plot and some of the dialogue from the above-mentioned *Antikrist* by P.E. Benzon, published in 1907. He was also inspired by the *Song of Solomon* and the strange loner Ernesto Dalgas' *Dommedags Bog* (Doomsday Book) (1903) as well as other sources. The first version, called an "allegorical opera in five scenes", was completed in February 1923. In psychological drama form, it described the "passion drama" of the Antichrist. The recurring figure was Apollyon, the Antichrist, who in the end perishes, paving the way for the end of the world and thus precipitating the Second Coming of Christ.

The opera was delivered to the Royal Theatre in Copenhagen, but not accepted, allegedly because the text was not "suitable for an opera". The prelude was however performed in various recensions in 1923-27.

In 1926-30 Langgaard reworked the opera. On the whole - apart from the text of the first scene - he wrote a new libretto in which all approaches to a sequential plot were eliminated, and which was to a great extent based on and supported by Biblical quotations. The music was revised into a prologue and six scenes, and important parts of the original music were omitted, while certain additional parts were composed (the preludes to Scenes 1 and 6, parts of Scenes 3 and 6). Langgaard gave this new version many titles, including *Dyret fra Afgrunden* (The Beast from the Pit), *Modkrist* (a more Danish form of "Antichrist"), *Sidste Tider* (Last Times) and words of his own invention like *Kremâscó* and *Krematio*. Langgaard's own score copy bears the titles

Fortabelsen (Antikrist), "Perdition (Antichrist)", which may be the title the composer preferred in the end, but this is not quite clear.

This new version too was delivered to the Royal Theatre, but it was not accepted this time either - again because of the text. Langgaard tried to persuade the Danish Broadcasting Corporation to perform the work in a concert version, and in 1940 Scenes 5 and 6 of the opera and the concert finale were performed for the first time. A studio version of the opera in its entirety was produced by the Danish Broadcasting Corporation with Michael Schønwandt conducting, and broadcast in 1980.

In 1986 the Copenhagen Philharmonic Orchestra gave two concert performances of the work conducted by Ole Schmidt. At the same time a studio production was made and released on LP and CD by EMI.

Plot

The opera has no traditional plot. There is a framework consisting of the prologue where Lucifer sends the Antichrist into the world, which is accepted by God, and Scene 6, where the Antichrist is cursed and perishes.

The intervening scenes describe aspects of the nature of the Antichrist or his effect on humanity. There is no real dialogue; where several characters speak (Scenes 1 and 5), they do not converse, but talk beside or past one another with absurd situations as a result.

The libretto involves an ironic-sarcastic pillorying of the slogans and 'cure-alls' of modern civilization from an idealistic and religious point of view. The text is in a poetic, mystical, expressionistic, relatively in-

accessible symbolic language where it appears to be the sound and 'value' of the individual words that count rather than extended passages of coherent meaning.

In the libretto Langgaard has specified a number of 'universal symbols' he wants to point up the scene - sphere, ram's horn, leafless tree etc. He refers to Albrecht Dürer's (1471-1528) famous print *Melancholia* and to the Renaissance painter Luca Signorelli's (1441/50-1523) Antichrist frescoes in Orvieto Cathedral. These references help to make the opera 'timeless', while the gas flames constantly mentioned in the stage directions were for Langgaard the essential symbol of the period around 1900 - gaslights were the normal street lighting of the age, and for the composer their flickering was a symbol of Purgatory and the lost souls!

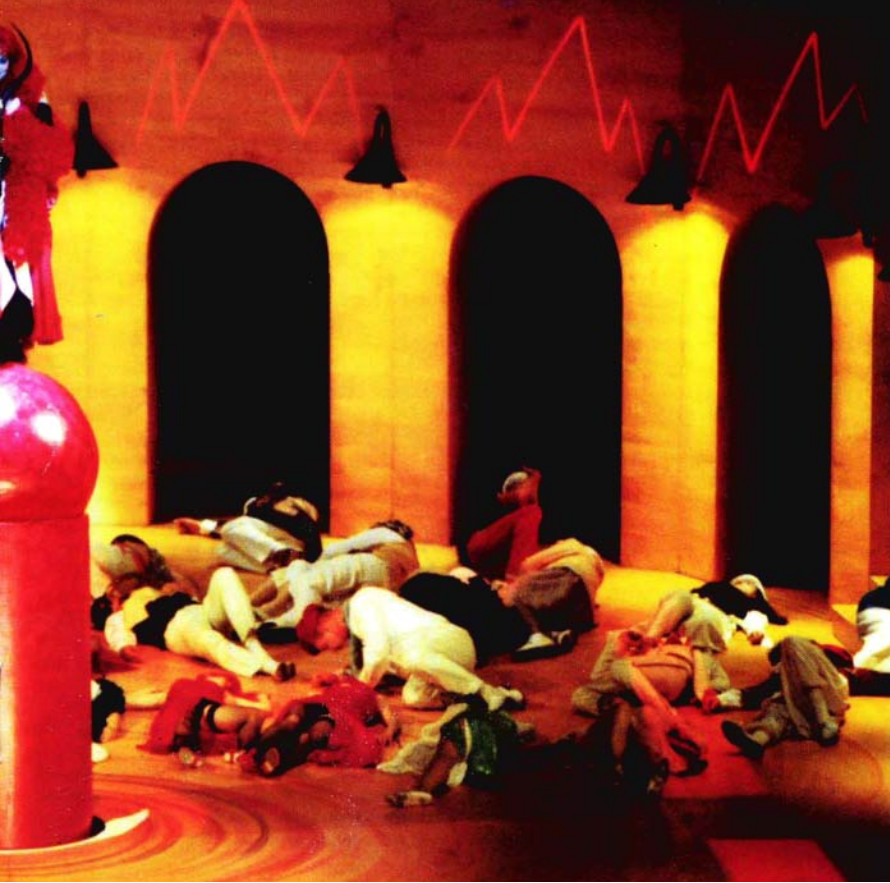
For the performance in Innsbruck a few changes were made to the original score for dramatic reasons. The changes have been kept in this recording, and are as follows: the Prelude to Scene One (which is almost identical to the Prelude to Scene Two) has been omitted; the Prelude to Scene Two has been moved forward to the beginning of Act Two (immediately before Scene Five).

Bendt Viinholt Nielsen

Translation: James Manley

Danacord acknowledges, with gratitude, the support from Augustinus Fonden, Samfundet til Udgivelse af Dansk musik and Mr. Bendt Viinholt Nielsen





Rued Langgaard: Antichrist Kirchen-Oper in 6 Bildern

CD 1 [1] Vorspiel

CD 1 [2] Prolog

CD 1 [3] 1. Bild: Irrlicht

CD 1 [4] 2. Bild: Die Hoffart

CD 1 [5] 3. Bild: Die Hoffnungslosigkeit (Mißmut)

CD 1 [6] 4. Bild: Die Begierde

CD 1 [7] + CD 2 [1] 5. Bild: Streit aller gegen alle

CD 2 [2] 6. Bild: Die Verdammnis (Crematio)

CD 1 [2] Prolog

*„Das Tier aus dem Abgrund“ erhält Macht von
Luzifer und steigt vom Abgrund auf. Gruppiert frei
nach Luca Signorellis Gruppe „Antichrist und
Luzifer“ in Orvieto.*

Luzifer

Finstern Christus: Antichrist, Steig auf! Dir gebe
ich menschliche Macht im „Kirchen-öden Lärmen“!
Du: - „Das Lamm“, das wirkliche: „Irrlicht“ du!
„Wahrheit“ du, die wirkliche: der „Hoffart“
Ursprung! Du: „Der Gekreuzigte“, wirkliche:
„Mißmut“! - „Der Auferstandene“, wirklich: „Das
Tier“ du! Der Offenbarte, wirkliche: Lüge. „Der
richtet Lebende und Tote“: Der letzten Menschheit
Sohn, aller „Untergang“, Huren Hasser - Huren
Träger, „Aller Streit“: Steig auf aus Abgrunds Tiefe!

Gottes Stimme

Mein Wille allein gescheh': Antichrist! Werd' eine
Weile offenbar.

CD 1 [3] Erstes Bild: Irrlicht

*Die Rätsel-Stimmung. Das Echo der Rätsel-
Stimmung. Schleier. Kugel. Neben Drapierung frei
nach Renards Gemälde „Dämmerung“.*

Echo der Rätsel-Stimmung
Milder Sommer feiert.

Rätsel-Stimmung

In der Ödnis tropft der Tau. O. Morgen komm!
Komm, Gesanges Zeit. Blinde Tage! mit Blütenduft
und regenblanken Straßen und Ranken! Wie stille,
komm, laß uns wandern im scheidenden Licht.
Greifen uns Füchse so klein, sie zerstören
Weingärten uns. Unsre Weingärten stehen in Blüte.
Doch der Himmel ist ein verschlossener Garten....

Echo der Rätsel-Stimme

Wo ist „das Lamm“ wohl: Aller Dämmerungs-
Sinn in eins? Nebelträumer: Zündest jetzt drüben
dein „Rätsel-Licht“. Aller Dämmerungs-Sinn in eins?

Rätsel-Stimmung

Frag' mich nicht, du Nebel-Stern, Zwieliichts-
Tauben! Nephéle: du bist der Stimmungsengel, du
Blüte unter Blüten: Folg mir hin, wo des Sommers
wilde Blumen schlummern.

Echo der Rätsel-Stimmung

Sommerfrieden liebe ich: Ich versteh' all sein
Flüstern und Lispeln und zwitschernde Lust.

Rätsel-Stimmung

Neigt der Tag sich. - Abendmüd sinkt die Sonne, -
klagend saust es fern vom Wald ... Wenn Sterne
glitzern, will ich stille bleiben, will ich gar nichts

reden. Wart' auf den kommenden Morgen.

Neigt der Tag sich, Nacht bricht ein ...

Echo der Rätsel-Stimmung

Wenn der Wald leise bebt; dann laß mich folgen dir, wo die Stimmungskuppel leuchtet: wo in Sehnsuchts-Zeiten senft die „vox celesta“: blitzen Nebel-Sterne. Geh' ich ein in Tränen-Meeress-Einsamkeit.

Rätsel-Stimmung

Morgen-Taube: „verirrte Sterne“ glänzen über „Kirchen-ödem-Lärmen“: über fernen Gaslichter-Armen „ewig[er] Jammer“ - Flattern.

Echo der Rätsel-Stimmung

O mein Herz ist müde, steigt der Nebel ... Einmal erhellt ein Licht die Stimmungskuppel. Bruder: Im Gewölbe fällt ganz still, ein Tropfen, eine klare, hoffnungslose Trauer-Träne ...

Rätsel-Stimmung

Auf zu tanzender Lust an errötender Küst': unsrer Gärten Trauben winken, jeder Rosenzweig ein Hymnus auf lebendiges Land: Gewiß! Der Morgen wird kommen! Und dann wird Sonne freudig strahlen und Rosenwolken gleiten hervor: Morgen-Licht: Zu fernen Sonnen will ich dann wieder gehn, wieder gehn.

Echo der Rätsel-Stimmung

O, meine Taube: Blumen duften, schlingen sich, schmücken uns in Leben und Tod.

Rätsel-Stimmung

Lichte Rätsel-Träume fangen Seelen-Ströme.

Flügel sausen! Hör! Engel singen, tanzen still auf Nebelsteg. O, mein Morgen: Wollen singen - wollen tanzen wie Engel. Jubelnd, Selige, lacht!

Echo der Rätsel-Stimmung

Newsy-Kirchen-Läuten, - die Wolke vor der Sonne. Schwer liegt das Laub an Lethes Wassern. O Rätsel-Gesang: Meine Blumen welken, werf sie weg. Nacht wird kommen - Ferne Sonnen leuchten!

CD 1 [4] Zweites Bild: Hoffart oder Größe

„Das Maul, das große Worte spricht“ (metonymisch = der Größenwahn des Antichrist). Das Volk, Widderhorn. Kugel. Dunkel. Breite Gas-flammen. Gruppe nach Signorellis Fresko in Orvieto.

Das Maul, das große Worte spricht

„Fortschritt“, entfesselt. „Wachstum“ zeugt das Leben. Unglück schärft den Willen. „Kampf“ bereitet Siege. „Pläne“ fördern Werke. „Zwecke“ wecken Handlung. „Wille“ hier und „Wille“ dort. „Fester“ Vorsatz, - Gesellschafts-Sklave. Ein Leben -: ein Gesetz. Kraft besiegt die Kraft. Anthropomorphisch lächelt der Gott uns zu, adelt unsern Sklavensinn: „Persönlichkeit“! „Selbstständigkeit!“ „Menschlichkeit“! Große „Lebens“-Schule. Spiel der Welt: „entwickeln“ - „reifen“! Groß-Leben strahlt, feiert, kreiset im Babel-Gebräus, halleluia. „Bereichernd“ wiegt es sich dort: Groß-Lebens-Brandung, pfeift auf den tiefen Sinn, „Selbst können wir!“ Groß-Leben strebet, locket: „Ihr müßt, Ihr müßt“. Ihr Jungen und Alten“, groß und klein“ im Kirchen-öden-Lärmen“! Groß-Leben jammert, höhnend - zündend, löscht Altares-Flammen, sprengt ein jedes Band, das hemmt des Treibens Flügelschlag: Hic Rhodos! Stärke, Tat:

Herrlichkeitswonne durchflattert die Stadt bei Tag und bei Nacht: „Größe“, „die Wahrheit“, Alle in einem donnern auf Rhoden ein: leben in mir!

CD 1 [5] Drittes Bild: Hoffnungslosigkeit

„Mißmut“, Kugel. Krenz. Dunkel. Regen. Entlaubter Baum. Verblasene Gasflammen. Gruppe nach Dürers „Melancolia“.

Mißmut

Leben ist Trauer: Schmerzen und Pein im „Kirchen-öden-Lärmen“. Überall ist Not. Aller Qual in mir: die „Kreuzigung“ drinnen in mir. (Schattenhaft zeigt sich hinter dem Mißmut ein Kreuz) O plagvolles Leben! - Nebel-Zeiten, - trostlose Nächte mit Gasleuchterarmen - Fegfeuerflammen. Lügenkrankheit dunstet, steigt aus der Tiefe, und nichts ist dort gut, und nichts ist dort böß: Das Reich der Toten. Ach, „Rätsel-Stimmung“: Herbstliche Wehmut, schwindender Sommer überm Feld: Stunde über Stunde gleitet fort im Todes-Wahnsinnsklang - Grundlose Tiefe: Untergangs-Nebel - Ist's meine Schuld, daß dieser mich hindert? Ich fasse es nicht. Ich will denken - mich - aus der „Mißmut“-Nacht-: Ach! „Aller-Streit“, mich hält er beständig als Geisel in Größenwahnsinns-Nacht. - Jetzt und immer lebt der Gedanke, steigt aus leerem Dunkel auf. „Das Tier“, es drückt nur, raubt die Macht und die Ehre, doch kann es nicht „etwas“ deuten, das der Schicksals-Runen verborgener Wink im Regen hintreibt -: „etwas“, wirbelnd empor aus toter Gedächtnis-Asche -: Nach allem such' ich, und find' nicht hinaus. Was ich nur seh': Gedanken-Blitz, er jagt nach dem fremden, lichtlosen Gott. (Streckt die Arme aus und steht gekreuzigt vor dem Schattenkreuz).

CD 1 [6] Viertes Bild: Die Begierde

„Das Tier in Scharlach“. Babel, die große Hure. Volk, Kugel. Stier und Widderhorn. Dunkel. Flammende Gaslichter. Gruppe nach Signorellis Fresko in Orvieto.

Die große Hure

Königin ich, Leid will ich nicht sehn. - Der Erde Könige haben gebuhlet üppig mit mir. „Das Tier“, es hebt mich auf im „Kirchen-öden-Lärmen“. - Wein schenke ich, Wein. Alle leeren die Becher. Mir geht's um's Genießen! Ich herrsche, reizte, schimmre, ich. Ich und niemand außer mir!

Das Tier in Scharlach

Preis' und bete den Ton dieser Welt an. Hochgelobt das Lebendige. Das Mögliche, - Begierde, - „Es lebt der Starke“! Eilig genießendes Leben, ständig verführendes, - greift zu in heimlicher Nacht: mordet Tanzende: Gärender, treibender Saft, endlos erbrausender, - jubelnd, stöhnend, wild berausender. Mächtige, heftige Kraft, immer lärmende, - preist den HurenWein: niemals sättigend. „Lebendes“, glohendes Sein, allverzehrendes, - lüftet sein Babel-Mal: seelespottendes. Sela.

Menschheit (auf den Knien um das Tier)

Wer ist dem Tiere gleich? Wer kann den Kampf mit ihm aufnehmen?

Das Tier in Scharlach

Die da singen, die da tanzen, sie sollen sagen: „Wer ist mir gleich“. - Lebensstamm in Pracht umschlungen: Menschen-Kinder kommt! Kommt! Augensaugende - erscheint als Götter: siegestolze Welt du - verschlingende: Sieh die Auferstehung: Lebende und Tote, leben in mir! „Ich“ und immer

„ich“. Bahne euch den Weg zum „Kirchen-öden Lärmen“. Leben steht auf von den Toten. Aller Begierde, aller Fleisch in einem.

Die Menschheit
Amen.

CD 1 [7] Fünftes Bild: Streit aller gegen alle (Doppelbild)

1. „Die Lüge“ „Die große Hure“. „Haß“ („Die Lüge“ und „Haß“ müssen hier beide verstanden werden als „Das Tier in Scharlach“ oder Das Tier, von zwei Seiten gesehen, d.h. man sieht „Das Tier“ sowohl von seiner lügnerischen als auch seiner haßerfüllten Seite, vorgestellt in zwei Gestalten im Streit mit der Hure). Dämonen. Kugel. Schwert. Dunkel. Flackernde Gasflammen.

2. Gespanntes Verhältnis zwischen „Der Lüge“, „Dem Haß“ und „Der Hure“, d.h. „Das Tier“ („Die große Hure“ „Lüge“ und „Haß“) im Streit. Symbol für den „Streit aller gegen alle“.

Die Lüge

Einer ist Blendwerks Gott: Der Geoffenbarte: „kirchen-ödes-Lärmen“. Lebens-Lügen sind krank. Unschuldig lächeln wir in Undurchdringlichkeit. Geschäftig sucht Klug: verbirgt des Volkes irrendes Denken, das aussaugt, plagt, preisgibt das Nächtlliche: Auges heimlicher Spott: Lebens dreiste Lüge...

Die große Hure

Mit Lebens-Lüg' verbirgst du dich selbst. Wie genießt du das üppige Leben?

Die Lüge

Du Gewinn-Kranke: Du kennst die Wahrheit? Ich seh es so: „Mein Wissen ist genug“.

Die große Hure

Weißt nicht „genug“. Mehr mußt du wissen: Ich öffne dein Auge: Bete mich an!

Die Lüge (während sich die Hure aufreizend und ungeduldig bewegt).

Dich muß ich sehen: „tragen dich“ - und doch, du bist mir im Wege, und immer mehr soll ich dir geben. Sag' ich „genug“, sagst du „genügt nicht“: - So machst du mich zornig: Aller Streit in einem: gehört will ich werden - wie Gott!

Die große Hure

„Gehört wie Gott“ - Haha! Du! Mann! Ein Huren-Sklave.

Die Lüge

„Mann“ bin ich nicht. Doch Macht, die bin ich. Dein Wesen ist mein, ist mein und aller Streit.

Die große Hure

Ich bin die ich bin: An dich, so denk ich: Berauscht insgeheim, du weißt nicht warum!

Die Lüge

Du Freuden-Zorn, blendest mit Lügen.

Die große Hure

Tu ich das! Beschuldigt wurde ich für vieles: „Sphinx“, so hieß man mich.

Die Lüge

Hure! Laß die Sphinx doch fort. Genieß du lieber deinen geilen Zornes-Wein. „Geheimnis“ Du: Was sagen Worte? Was bedeutet dein weißer Arm? Was weißt du?

Die große Hure

Du „großer Mann“, wütest im Blinden: Weißt nicht genug! Warum sollte ich nicht wissen?

Die Lüge

Was ist Wissen! Lenk deinen Sinn! Wozu diese Töne: was sagst du für Worte?

Die große Hure

Ha! Fürchtest du mich? Ich fürchte dich nicht: Menschen-Winzling, aus dem Weibe geboren.

Die Lüge

Hohle Gesten.

Die große Hure

„Möglichkeiten“ - !

Die Lüge

Blendwerk, Trug. Ich weiß doch „genug“. Du willst es nicht seh'n: Mit Lebens-Lüge, da weckst du den Haß („Haß“ tritt auf, gefolgt von Dämonen).

Haß

Hier stehe ich in finstrem Hasse.

Die Lüge

Auf Huren-Lust dein Feuer-Zorn (Flammen, die gegen den Schluß des Bildes stärker und stärker lodern).

Die große Hure

Blitz und Haß tun mir nichts an. Seine Zeit wird kommen, „Der“, der gegen mich steht: Der soll sich vor mir beugen. Meine Schönheit und List, sie bestricken ihn. Mein „Geheimnis“ bringt ihn zum Rasen ...!

Haß

Was weißt du davon. - Er ist dein Meister: Ihn

sollst du ehren. Du huldigstest, ihm nicht: das weckte mich auf: mich seinen brennenden fordernden Haß: Mein Feuer plage dich.

Die große Hure

Beweis', daß „dieser“ mein Herr ist, niemals kann es sein. Willst du mich plagen, verwirre ich dich und ihn, der gegen mich steht!

CD 2 [1] Haß

Ihn, er verstellt deinen Weg, er ist dein Meister, denn er ist stark. Gerecht befiehlt er. Alles Leben in ihm entstanden: Lobte ihn. Lobte das „kirchen-öde-Lärmen“. Dorthin ging er, um dich zu seh'n. Sklaven suchtest du hier und dort, standst ihm im Wege, immer mehr hast du gewollt. Sagt er „genug“, „nicht genug“, so sagst du. Sein Werk ist Befehl dir: du wolltest nicht hören, und deshalb wird deine Selbstsucht-Pracht zu Staub nun zerrissen. (Bricht den Stab) - (Dämonen reißen ihre Kleider in Fetzen)

Haß

„Steh' und schweige - du Königin, hinweg, hinein ins Dunkel“ (Haß und Dämonen verschwinden plötzlich).

Die Lüge (scheinheilig)

Ave Maria gratia plena ora pro nobis: Betet für sie, ihr Schicksal war die Sünde. (Zur Hure) Bet' zu Maria, bitt' um Erlösung, bet' für mich, für alle ... im Fegefeuer die armen Seelen (kniert) Sancta dei genitrix, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae (Von weither tönt fanatischer Anschlag von Kirchenglocken).

Die große Hure

Nein, ich will nicht beten: Wahnsinns Glocken läuten.

Die Lüge

Du -! Sie läuten um dich, schlagen um mich;
läuten Gewalt, schlagen um Blut.

Die große Hure

Luzifers Glocken läuten!

Die Lüge

Babylon! Hure! Sie läuten dir überm Grab.

Die große Hure

Glocken, sie brausen: Lust, Lust Freuden-Wüten!
Wollust-Plage.

Die Lüge (hingerissen)

Welt in Krämpfen: Blutige Lügen: Ragnaroks-
Glocken: Untergangs-Spiel.

Die große Hure

Luzifers Orgeln brausen: ich will! ich will!
Zerbrich! Zerbrich! Leben! Leben! Leben! Tod! Tod!
Tod! - Zerbrich! Leben ist mein.

Stimmen

Fallende Sterne ... (Stille)

Die Lüge

Hörst du! Sternenfall-Zeit: Es fällt dein Reich,
Königin! Nicht mehr ertrag ich dich, und Leid sollst
du sehn.

Die große Hure

Sternen-Regen! Ha! Brauttag - Läuten. Sausen
oben am Himmel!

Die Lüge

Jetzt fliehen alle Sterne; funkelnde, fegende, fassende,

tanzen: schließen zu Ringen, brennen, blenden,
blitzen! Verschlungen dann jäh in Abgunds-Nacht.

Die große Hure

Als Mutter der Welten, in schrecklicher Wut,
entzünd' ich das All zu feuriger Glut.

CD 2 [2] Sechstes Bild: Verdammnis (Crematio)

*Ein weißer Marmorsarkophag. Kugel. Fährmann des
Todes. Nacht. Gewitter. Bläuliche Gasflammen. Düster
brennendes Feuer, das sich allmählich als Hölle erweist.*

Eine mystische Stimme (im Marmorsarkophag).

Tod ist Gott - Alles schlug in mir das Auge auf.
Verflucht des Irrlichts Wüste, verflucht der Größe
lehrer Wahn, verflucht des Mißmuts trostloser Tand,
verflucht des Tieres mächtiger Lärm, verflucht der
Lüge öder Schein: -verflucht sei Aller Streit um
nichts. So richte ich Lebende und Tote! (Der
Sargdeckel bricht mit einem Krach ab. Die Leiche im
Sarg erhebt sich seufzend und drohend. Das Gewitter
nimmt zu. Ein grell aufflammender, scharfer Blitz.
Im Donner vernimmt man Gottes Stimme).

Gottes Stimme

„Ephata“. Dem Antichrist ein ewiger Blitz!

Ephata-Chor

Wenn dann. Gottes Ephata im Sinn schlägt ein
wie Blitz und ihn durchdringt, lichtet sich über
Tälern; des Lebens Fluß erquickt der Geist, und ohne
Zungenband die Lippe kann von Himmelslust
erzählen.

*Übersetzung aus dem Dänischen
von Inger und Walter Methlagl, Innsbruck 1999*

Rued Langgaard: Antichrist
Church Opera in six scenes

CD 1 [1] Prelude

CD 1 [2] Prologue

CD 1 [3] First scene: THE LIGHT OF THE
WILDERNESS

CD 1 [4] Second scene: VAINGLORY

CD 1 [5] Third scene: DESPAIR

CD 1 [6] Fourth scene: LUST

CD 1 [7] + CD 2 [1] Fifth scene: EVERY MAN'S
STRIFE WITH EVERY MAN

CD 2 [2] Sixth scene: PERDITION (Crematio)

CD 1 [2] Prologue

*"The Beast from the Pit" is given power by
Lucifer and rises from the pit. Freely grouped after
Luca Signorelli's group "Antichrist and Lucifer" in
the fresco "Antichrist" in Orvieto.*

Lucifer

Christ of Darkness, Antichrist, arise! I grant thee
human power in "the Church Void of Noise"! Thou,
"the Lamb", the real "Light of the Wilderness"! Thou,
"Truth", the real "Vainglory"! Thou, "the
Crucified", the real "Despondency"! Thou, "the
resurrected", the real "Beast"! Thou, the revealed,
the real "He who shall judge the quick and the dead".
The last son of mankind, the "perdition" of all –
whore-hater, whore-bearer, "Every man's strife with
every man". Rise from the bottomless pit!

The Voice of God

My will alone be done. Antichrist! Then for a time
be manifest.

CD 1 [3] First scene:

THE LIGHT OF THE WILDERNESS

*Spirit of Mystery. Echo of Spirit of Mystery. Veil.
Sphere. Mist. Light. Unsteady gas flames.
Drapes freely after Renard's painting "Dawn".*

Echo of Spirit of Mystery

Gentle summer is feasting!

Spirit of Mystery

In the desert the dew falleth. O, morning, come!
Come with the time of song. Blind days! With scent
of flowers and rain-shining streets and vines! How
still! Come let us wander in the summer evening. Let
us catch the foxes, the little foxes that spoil the vines.
Our vineyards are in bloom. But the heavens are a
garden enclosed, a well enclosed...

Echo of Spirit of Mystery

Where is "the Lamb", the dawn mind of all in
one? Mist dreams: is thy "light of mystery" now lit
yonder? Dawn mind of all in one?

Spirit of Mystery

Ask me not, thou star of mist, dove of dusk!
Nephéle, thou art the angel of spirit, thou art the
flower among flowers. Follow me thither where the
wild flowers of summer slumber.

Echo of Spirit of Mystery

Summer's peace thou lovest. I understand! All its
whispers and hushes and twittering joy.

Spirit of Mystery

The day is waning. Evening-tired the sun sinketh.
A lamenting rustle from the far woods ... When the

stars glimmer, I will be still, I will not speak. Surely the morning will come. The day waneeth, the night cometh..

Echo of Spirit of Mystery

When the grove trembleth in silence, then let me follow thee. Where the dome of the spirit shineth, where "vox celesta" sigheth in the time of longing, in I go to the solitude of the sea of tears.

Spirit of Mystery

O morning dove, "wandering stars" wink coldly over "the Church Void of Noise", over the "eternal misery" flickering from far gaslights.

Echo of Spirit of Mystery

O my heart, I am tired, the mist cometh ... Some day the light will dawn in the spirit-dome. Brother, beneath the vault a drop falleth silently, a clear and hopeless tear of grief.

Spirit of Mystery

Up to dancing pleasure on reddening coasts. The grapes of our gardens wave, each rose branch is a hymn to the land of the living. Indeed, the morning will come! And then the sun will beam with joy and rosy clouds will sail forth. Morning light: towards far suns I will then go again, go again.

Echo of Spirit of Mystery

O my dove: flowers breathe their scent, entwine, adorn us in life and death.

Spirit of Mystery

Bright dreams of mystery capture the flow of the soul. – Beating of wings! Listen! Angels sing, dance silently on bridge of mist. O my morning: we will sing, we will dance as angels. Rejoicing, the blessed laugh!

Echo of Spirit of Mystery (with raised hand)

The Nevsky Church is pealing. A cloud passeth over the sun. Heavily lie the leaves against the waters of Lethe. O song of mysteries: my flowers wither, are cast away. The night cometh. Far suns are shining!

CD 1 [4] Second scene: VAINGLORY

The "mouth speaking great things"
(metonymically = Antichrist's delusions of grandeur). The people. Ram's horn. Sphere. Darkness. Wide gas flames. Group after Signorelli's fresco in Orvieto.

The Mouth Speaking Great Things

"Progress" is the byword. "Growth" is the ground of life. "Adversity strengthens the will". "Struggle" prepares the victory. "Plans" further the work. "Objectives" awaken deeds. "Clarity" here and "clarity" there. "Firm" resolutions – slave of society. One life – one law. Power defeats power. Anthropomorphically, the god smiles upon us – ennobling the slave in our mind. "Personality"! "Independence"! "Humanity"! The great school of "Life": the play of the world "develops", "matures"! Great life shines, feasts, revolves in Babel roar – hallelujah! "Enriching" it rocks there: the surf of great life, blustering over depth of thought. "We ourselves can!". Great life is striving and coaxing: "Thou shalt, thou shalt". Ye young and old, "great and small" in the Church Void of Noise! Great life pities, mocks, lights and extinguishes altar flames, bursts all bonds that check the wing-beats of desire. Hail greatness! Strength, enterprise: the banner of vainglory-pleasure flies in the city by day and by night; grandeur; "truth"; all in one; thunder on the roadsteads, living in me!

CD 1 [5] Third scene: DESPAIR

"Despondency". Sphere. Cross. Darkness. Rain. Bare tree. Gaslight blown in the wind. Group after Dürer's "Melancholy".

Despondency

Life is grief: pain and torment in "the Church Void of Noise". Everywhere distress. Everyone's agony is mine: the inner "Crucifixion" in one. (*A shadowy cross appears behind Despondency*). O troublesome life! Time of fog – hopeless nights with the poor Purgatory flames of gaslights. The sick smell of lies rising from the deep, where nothing is good, where nothing is evil: the Kingdom of the Dead. Oh, "spirit of mystery": autumn melancholy, summer vanishing over the meadow. Hour after hour gliding away in the madness-sound of death: bottom-less deep, fog of ruin. Is it my fault that this holdeth me back? I understand it not. I will think my spirit out of the night of "Despondency". Oh, "every man's strife" leadeth me ever a prisoner in the night of "madness-grandeur". Thought, now and ever, liveth, suffereth, riseth from the darkness of the void. "The Beast" crusheth, seizeth the power and the glory, but understandeth not the "something" that driveth with the rain, like the false hints of fate-runes: the "some-thing" that is whirled up with the dead ashes of memory. Behind all I stagger, but find no way out. To my sight all is but the lightning of thought that rusheth towards an unknown bright-dark God. (*Stretches out his arms and stands crucified on the shadow cross*).

CD 1 [6] Fourth scene: LUST

"The Scarlet Beast". Babel, The Great Whore. The People. Sphere. Bulls and ram's horn. Darkness.

Flaming gas flames. Group after Signorelli's fresco in Orvieto.

The Great Whore

Queen am I, sorrow I shall not see. The kings of the earth have whored greatly with me. "The Beast" lifts me up in the "Church Void of Noise". Wine I pour, wine. All drain my cup. My need is pleasure! I rule, tempt, glitter – I, and none else beside me!

The Scarlet Beast

Praise and adore the sound of this world. Praise be to "the living" – the possible, desire. "The strong liveth"! Rushing, enjoying life, always desiring, embracing in secret night, murdering, dancing. Brewing living life, always bubbling, rejoicing, groaning, wildly intoxicating. Powerful, fierce life, always noisy, praising the wine of fornication; never satisfying. "Living", glowing life, all-consuming, lifts its Babel sign, soul-mocking. Selah.

Mankind (kneeling around "the Beast")

Who is like unto the Beast? Who is able to make war with him?

The Scarlet Beast

They who sing, they who dance, they shall say: "Who is like unto me?" The adornment of the vines on the trunk of life. Sons of man, come! Come! Eye-attracting, step forth as gods, victory-proud, world-swallowing. Look towards "resurrection": the quick and the dead. Living in me! "I" and ever "I" – I will make a path in "the Church Void of Noise". Life arises from the dead. Lust of all, flesh of all in one.

*Mankind
Amen.*

CD 1 [7] Fifth scene (Double scene):

EVERY MAN'S STRIFE WITH EVERY MAN

1. *"The Lie", "The Great Whore", "Hate". ("The Lie" and "Hate" must both be understood as "The Scarlet Beast" or the Beast seen from its two sides. That is, one sees "the Beast" both from its lying and its hateful side, represented in two versions struggling with the Whore). Demons. Sphere. Sword. Darkness. Flickering gas flames.*

2. *Tension among "The Lie", "Hate" and "the Whore", that is "the Beast" ("The Great Whore", "The Lie" and "Hate"), all struggling. Symbol of "Every man's strife".*

The Lie

One is the God of delusion: the revealed "Church Void of Noise". The life-lie is a sickness. We smile innocently in inscrutability. Enterprise seeketh wisdom, hideth the wandering thought of the people which sucketh dry, tormenteth, revealeth the things of the night; the secret mockery of the eye; the lie of the fulness of life...

The Great Whore (Babel)

With the "lie" of life thou hidest thyself. Wherefore takest thou pleasure in "the fulness of life"?

The Lie

O thou sick for profit: knowest thou "truth"? Thus do I judge: "My knowledge is enough".

The Great Whore

Not "enough" thou knowest. Thou shalt know more: I open thine eye. See me. Adore!

The Lie (as the Whore adopts coquettishly impatient postures).

Thou I must see, must "bear thee", and yet thou art in my path, for always more of me thou cravest. If I say "enough", thou sayest "not enough". Then thou awakenest anger: every man's strife in one. I will be obeyed – as God!

The Great Whore

"Obeyed as God" – ha, I must laugh! Thou! Man! Slave of a whore!

The Lie

"Man" I am not, but power I am: thy being is my and every man's strife.

The Great Whore

My being is mine. Of thee I think: drunken in secret, thou knowest not why.

The Lie

Thou dazzlest joy-wrath with lies.

The Great Whore

Do I so? Much was spoken against me: "Sphinx" they called me!

The Lie

Whore! Begone with thy Sphinx! Rather taste the wine of the wrath of thy *fornication*. Thou "secret". What do words say? What meaneth thy white arm? What knowest thou?

The Great Whore

Thou "great man", thou ragest blindly. Not enough thou knowest! Wherefore should I not know?

The Lie

What is knowledge? Control thy spirit. Wherefore these sounds, these words thou sayest?

The Great Whore

Ha! Fearest thou me? I fear not thee, mankind-ant,
born of *woman*.

The Lie

Empty gestures.

The Great Whore

"Opportunities"!

The Lie

Lies of delusion! My knowledge is "enough".
Thou wilt not see it: in the lie of life, thou awakenest
hate. (*Hate steps forth, accompanied by demons*).

Hate

Here I stand in the darkness of hate.

The Lie

Against whorish lust, the fire of thy wrath!
(*Flames, which flare up more and more towards the
end of the scene*).

The Great Whore

Fire and hate shall not touch me. His hour cometh.
"He" who standeth against me, he shall bow to me.
My beauty and wisdom shall entrap him. My "secret"
shall enrage him....!

Hate

What knowest thou thereof. He is thy lord, him
shalt thou honour. Thou honourest him not. That
awakened me: his burning hate, that craveth. My fire
shall torment thee.

The Great Whore

Prove that "he" is my lord, that thou canst not. If
thou wilt torment me, I shall confound thee and him

that standeth against me!

CD 2 [1] Hate

"He that standeth against thee", he is thy lord, for
he is strong. Righteously he commandeth. Every man's
life arose in him, praised him; praised "the Church
Void of Noise". Thither he went to see thee, to stand
before thee as master and god. Thou wouldst not see.
Slaves thou soughtest here and there, stood in *his*
path, always *more* of him thou cravedest. If he said
"enough", thou saidst "not enough". His work was to
command: thou wouldst not hear, and therefore the
glory of they selfhood shall now be riven to dust.
(*Breaks the staff. Demons rip holes in her garment*).

Hate

"Stand thou silent – and get thee into darkness, O
queen"! (*Hate and demons suddenly disappear*).

The Lie (hypocritically)

Ave Maria gratia plena ora pro nobis: pray for her
whose destiny was to sin. (*To the Whore*) Pray to the
Virgin, pray for thy salvation, pray for me, for all ...
for the poor souls of Purgatory. (*Kneels*). Sancta dei
genetrix, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora
mortis nostrae. (*Far off, a sound of frantically
ringing church bells*).

The Great Whore

No, I will not pray: the bells of madness are ringing.

The Lie

Thou! They ring for thee, peal for me. Ring for
violence, peal for blood.

The Great Whore

The bells of Lucifer are ringing!

The Lie

Babylon! Whore! They ring over thy grave.

The Great Whore

The bells swell. Enjoy! Enjoy joy-wrath! Lust-torment!

The Lie (enraptured)

Spasms of the world; bloody lies; Ragnarok bells; the sound of ruin.

The Great Whore

Lucifer's organ swells: I will! I will! Descend! Descend! Life! Life! Life! Death! Death! Death! Descend! Life is mine.

Voices

The stars are falling! (silence)

The Lie

Hearst thou! The star-falling time! Thy kingdom falls, O Queen! No more must I bear thee, and sorrow shalt thou see.

The Great Whore

Rain of stars! Ha! Bridal torches rush across the firmament!

The Lie

The storm whirls up the stars: twinkling, sweeping, encompassing, dancing, making rings, burning, dazzling, flashing! Suddenly quenched in the night of the pit.

The Great Whore

As mother of the world, in trembling flame I light up the planets and sparkling lights.

CD 2 [2] Sixth scene: PERDITION (Crematio)

A white marble sarcophagus. Sphere. Ship of Death. Night. Storm. Bluish gas flames. Dark-burning fire which is gradually seen to be Hell.

A Voice (inside the marble sarcophagus)

God is dead. Every man's mind within me opened my eye. Accursed the desert waste, accursed the sick vanity of grandeur, accursed the hopeless futility of despondency, accursed the powerful noise of the Beast, accursed the barren show of the lie, accursed every man's strife over nothing. Thus do I judge the quick and the dead: (*The sarcophagus cover flies off with a bang. The corpse in the sarcophagus rises sighing and threatening. The storm rages more. A dazzling, flaming sharp bolt of lightning. In the thunder the Voice of God is heard.*)

The Voice of God

"Ephphatha!" Against Antichrist the eternal lightning!

Ephphatha chorus

Only when God's ephphatha* strikes like lightning and enters the mind, does the light shine over the valleys; then the river of life refreshes our spirit, then the lips unloose the bonds of the tongue and can speak of the joy of heaven.

** Aramaic: "Be opened"*

The text of the ephphatha chorus is the last verse of T.W. Oldenburg's hymn *Et suk igennem verden går* (A sigh throughout the world doth go) (*Den danske salmebog* No. 139).

Translation: James Manley



Photo: ©Niels Reiter

Niels Muus, Dirigent

Studien an der Musikhochschule in Aarhus, Dänemark, an der "Ecole Normale de Musique" Paris und an der "California State University" Northridge, Los Angeles.

Seit 1989 an der Oper in Münster tätig. Von 1992 bis 1999 1. Kapellmeister am Tiroler Landestheater und seit 1999 Dirigent und Castingdirector an der Wiener Volksoper. Gastvorleser an der Universität in Göteborg, Schweden, am "Opera Studio Nederland" und an der "Claudio Monteverdi Musikhochschule" in Bozen, Italien. Konzerttätig überall in Europa. Niels Muus wurde 1999 mit dem dänischen Radiomusikpreis "Bolero" ausgezeichnet. Den Preis erhielt er für seine Arbeit mit der Verbreitung von dänischen Opern in Österreich.

Niels Muus, conductor, studied at the Music Conservatory of Aarhus (Denmark), "Ecole Normale de Musique" (Paris) and at the California State University (Northridge, Los Angeles). In 1989 Niels Muus joined the opera in Münster (Germany) and from 1992-99 he was Principal Conductor at the Tiroler Landestheater in Innsbruck (Austria). Since 1999 he has been Conductor and Casting Director at the Vienna Volksoper.

Niels Muus gives concerts throughout Europa and he is a Guest Professor at Gothenburg University, at the Opera Studio Nederland in Holland and at the "Claudio Monteverdi Conservatory" in Bolzano, Italy. In 1999 Niels Muus received the Danish Broadcasting Prize "Bolero" for his promotion of Danish operas in Austria.

Der Bariton **Joachim Seipp** wurde in Pohlheim/ Deutschland geboren. Er studierte bei Milkana Nikolova in Wien und singt regelmässig auf wichtigen europäischen Konzertpodien. Zu seinem äusserst umfangreichen Opernrepertoire gehören Rollen wie Verdis "Rigolette", "Jago", "Posa", "Germont" und "Ford", der "Scapia" aus Tosca, die "vier Bösewichte" aus Les contes d'Hoffmann und der "Wotan" aus Wagners Rheingold. Joachim Seipp sang unter anderem an Opernhäusern wie "La Monnaie" in Brüssel, der Wiener- unter der Münchner Staatsoper.

The baritone **Joachim Seipp** was born in Pohlheim/ Germany. He studied with Milkana Nikolova in Vienna and sings regularly on important European concert stages. His extensive opera repertoire includes the roles of Verdi's "Rigoletto", "Jago", "Posa", "Germont" and "Ford", "Scarpia", the "Four Villains" from Tales of Hoffmann and "Wotan". Joachim Seipp has given guest performances at the "Monnaie" opera house in Brussels and at the Vienna and Munich State Operas.



Die Sopranistin **Kathryn Jayne Carpenter** stammt aus Kalifornien. Ihre Gesangsausbildung absolvierte sie an der staatliche Universität Bloomington, Indiana bei der berühmten Sopranistin Eileen Farrell. Nach großen Erfolgen in Gesangswettbewerben, vor allem als Preisträgerin in Loren L. Zachary Wettbewerb in Los Angeles, ging sie nach Deutschland. Im Jahre 1985 debütierte sie am Bremer Theater als Saffi in "Der Zigeunerbaron". Anschließend sang sie dort zahlreiche Rollen aus dem lyrischen Sopranfach, unterdessen waren Pamina, Micaëla, Donna Elvira, Marie (in Smetanas "Die verkaufte Braut"), Giuliette (in Bellinis "I Capuleti e i Montecchi"), Mimf und die Gräfin (in "Figaros Hochzeit"). In jüngster Zeit gastierte sie an zahlreichen deutschen Bühnen wie dem Deutschen Staatsoper Berlin, dem Basler Theater (Schweiz), un Theatern in Dortmund, Gießen, Kiel, Leipzig, Osnabrück, Regensburg, Trier, Ulm und Innsbruck. Sie ist auch ein sehr gefragter Konzertsängerin.

The soprano **Kathryn Jayne Carpenter** comes from California. She completed her vocal training with the renowned soprano Eileen Farrell at the University of Bloomington, Indiana. After successes in major singing competitions, notably as prize winner in the Loren L. Zachary Contest in Los Angeles, she went to Germany to pursue her career. In 1985 she made her debut at the Theater in Bremen as Saffi in "The Gypsy Baron", also undertaking such diverse soprano-roles as Pamina, Micaëla, Donna Elvira, Marie (in Smetana's "The Bartered Bride"), Giuliette (in Bellinis "I Capuleti e i Montecchi"), Mimf and The Countess (in "The Marriage of Figaro"). Recently she has given many guest performances on such German stages as Deutschen Staatsoper Berlin, the Basel Theater (Switzerland), and theaters in Dortmund, Gießen, Kiel, Leipzig, Osnabrück, Regensburg, Trier, Ulm and Innsbruck. She is also a much sought-after concert singer.

Marie-Claude Chappuis, Mezzosopran, geboren in Fribourg (Schweiz), erlangte Diplome als Lehrerin und Gesangslehrerin, bevor sie 1997 am "Mozarteum" in Salzburg bei der Prof. Breda Zakotnik ihre Konzertdiplomprüfung mit Auszeichnung bestand. Sie gibt regelmässige Konzerte in der Schweiz, in Frankreich in Österreich, Deutschland und Slowenien. In Innsbruck, am Tiroler Landestheater, ist sie seit September 1998 als Opernsängerin engagiert.

Marie-Claude Chappuis, mezzosoprano, was born in Fribourg (Switzerland). She obtained her Diploma as teacher before taking her final concert diploma with honours in 1997, studying with Prof. Breda Zakotnik at the "Mozarteum" in Salzburg. She gives regular concerts in Switzerland, France, Austria, Germany and Slovenia. She has worked at the Tiroler Landestheater in Innsbruck since 1998.



Canadian dramatic tenor **John Mac Master** has appeared as "Werther", "Don José", "Florestan", "Peter Grimes", "Herodes", "Aegisth" and "Turiddu" with organizations including San Francisco Opera, Edmonton Opera, Canadian Opera Company and the opera companies of Frankfurt and Stuttgart. In concert he has been heard in Mahler's Symphony No. 8 (Edmonton Symphony) as "Carlo", King of France in Verdi's Giovanni D' Arco (Opera in Concert, Toronto) and in Europe he has toured with the Brno State Philharmonic as Handel's "Judas Maccabaeus" in Poland, Hungary, Slovakia and the Czech Republic. As resident artist with New York's Amor/ Artis Orchestra and Choir, he has appeared as tenor soloist in the Verdi Requiem, Britten War Requiem, Berlioz L'Enfant Du Christ, Rossini Stabat Mater, the American premiere of Donizetti's Miserere, and Saint-Saëns Requiem and Beethoven Symphony no. 9.

John Mac Master, dramatischer Tenor, in Kanada geboren. Zu seinem Rollen gehören "Werther", "Don José", "Florestan", "Peter Grimes", "Herodes", "Aegisth" mit "Turiddu" unter Opern Gesellschaften wie San Francisco Opera, Edmonton Opera, Canadian Opera Company und Opern Gesellschaften aus Frankfurt und Stuttgart. Im Konzert hat man ihn gehört in Mahlers 8. Sinfonie (Edmonton Symphony) als "Carlo", König von Frankreich in Verdis Giovanni D' Arco (Opera in Concert, Toronto) und in Europa hat er mit der Brno Staats Philharmonie als Händels "Judas Maccabaeus" in Polen, Ungarn, Slowakei und der Tschechischen Republik tourniert. Als resident artist mit New Yorks Amor/Artis Orchester und Chor, ist er als Tenor Solist in Verdis Requiem, Britten's War Requiem, Berlioz L'Enfant Du Christ, Rossini's Stabat Mater, Donizetti's Miserere (Amerikanische Erstaufführung), und Saint-Saëns Requiem und Beethovens 9. Sinfonie aufgetreten.



Kathryn Jayne Carpenter



Foula Dimitriadis



John Mac Master



Heinrich Wolf

Foula Dimitriadis, Dramatische Mezzosopran, in Saloniki, Griechenland geboren. Wurde am Staatlichen Konservatorium von Saloniki gesanglich ausgebildet, wo sie mit Auszeichnung absolvierte. Danach Studium an der Hochschule für Musik "Mozarteum" in Salzburg (Musikdramatische Darstellung, Liedinterpretation und Oratorium), das mit einem weiteren Diplom seinen Abschluß fand. Als Finalistin beim Internationalen "Belvedere"-Gesangswettbewerb in Wien gab sie in der Folge Konzerte in Griechenland, Deutschland, Zürich (Zürcher Tonhalle) und in Wien (Konzerthaus). Mitwirkung beim 20. Opernfestival in Perez-Caldos-Theater Las Palmas. Engagements: Wiener Kammeroper, St. Gallener Stadttheater, Stadttheater Bremerhaven, Stadttheater Trier, Grazer Opernhaus und Tiroler Landestheater. Mitwirkung bei Opernproduktionen des "Festes in Hellbrunn" im Rahmen der Salzburger Festspiele unter der Leitung von E. Märzendorfer. Außerdem mehrere Gastspiele an österreichischen und deutschen Bühnen, u.a. in Wiesbaden und an der Semperoper in Dresden.

Foula Dimitriadis, dramatic mezzosoprano, was born in Saloniki, Greece. She studied singing at the State Conservatory in Saloniki, where she took her diploma with honours. Studies followed at the Hochschule für Musik "Mozarteum" in Salzburg (Music dramatic performance, Liedinterpretation and Oratorio), where she was awarded a further diploma. After being a finalist in the International "Belvedere"-Singing Competition in Vienna she gave concerts in Greece, Germany, Zurich (the Tonhalle) and in Vienna (Concert Hall). She also participated in the 20th Opera Festival in the Perez-Caldos-Theater Las Palmas. She has engagements in the Wiener Kammeroper, St. Gallener Stadttheater, Stadttheater Bremerhaven, Stadttheater Trier, Grazer Opernhaus and

Tiroler Landestheater. She participated in the opera production "Festes in Hellbrunn" during the Salzburger Festspiele conducted by von E. Märzendorfer and has also given several guest performances at Austrian and German stages in Wiesbaden and at the Semperoper in Dresden.

Heinrich Wolf, Lyrischer Tenor, in Lienz geboren. Nach erfolgreichen Aufführungen der Opernklasse, die Helmut Wlasak leitete, 1976 an das Tiroler Landestheater in Innsbruck verpflichtet. Neben der Tätigkeit am Theater auch Mitwirkung in zahlreichen Konzerten. Aus dem Repertoire: Oratorien "Elias", "Johannespassion", die "Schöpfung", Partien in Opern von Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Tschairowsky, Lortzing, Otto v. Nicolai, Richard Wagner, Richard Strauss und Alban Berg. Operettenrollen in Werken von Millöcker, Zeller, Johann Strauss und Lehar. Er gibt Gastspiele auf Bühnen Italiens und Deutschlands.

Heinrich Wolf, lyric tenor, was born in Lienz. After succesful performances in Helmut Wlasak's opera class, Heinrich Wolf was engaged at the Tiroler Landestheater in Innsbruck in 1976. In addition to opera performances, his concert career has flourished with a repertoire that includes the oratorios "Elias", "Sct. John Passion", "The Creation". He has undertaken roles in the operas of Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Tchaikovsky, Lortzing, Otto v. Nicolai, Richard Wagner, Richard Strauss and Alban Berg, and operetta parts in works by Millöcker, Zeller, Johann Strauss and Lehar. He gives guest performances throughout Italy and Germany.









DACOD 517

DIGITAL DDD

Total playing time
87:12

Recorded May 2, 1999
in Großes Haus,
Innsbruck, Austria

Recorded and edited by
Eberhard Schnellen

Photos by
Rupert Lari

Executive producer:
Jesper Buhl

DANACORD
Nørregade 22
DK-1165 Copenhagen
©DANACORD 1999
www.danacord.dk



Rued Langgaard

(1893 - 1952)

Antichrist

Church Opera in six scenes

CD 1 [1] Prelude 5:18

CD 1 [2] Prolog 5:16

CD 1 [3] First scene:

THE LIGHT OF THE

WILDERNESS 14:09

CD 1 [4] Second scene:

VAINGLORY 7:07

CD 1 [5] Third scene:

DESPAIR 4:48

CD 1 [6] Fourth scene:

LUST 21:48

CD 1 [7] + CD 2 [1] Fifth scene:

EVERY MAN'S STRIFE WITH

EVERY MAN 9:23 + 11:04

CD 2 [2] Sixth scene:

PERDITION (Crematio) 6:41

Joachim Seipp

Kathryn Jayne Carpenter

Marie-Claude Chappuis

Heinrich Wolf

Foula Dimitriadis

John Mac Master

Ansgar Schäfer

Tiroler Symphonieorchester

Innsbruck

Chor des Tiroler Landestheaters

Conductor

Niels Muus

