

**TICCIATI  
WAGNER  
BENJAMIN  
SIBELIUS**

**Donnerstag 9.1.2020**  
**Freitag 10.1.2020**  
**2. Abo C**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 21.45 Uhr**

**19/20**

ROBIN TICCIATI  
Leitung

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
Einstudierung: Yuval Weinberg

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 10.1.2020  
Pausenzeichen:  
René Gröger im Gespräch mit Robin Ticciati

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) abrufbar.

## PROGRAMM

### RICHARD WAGNER

»Parsifal«

Vorspiel zum 1. Aufzug und Auszüge aus dem 3. Aufzug  
für Chor und Orchester

(zusammengestellt von Claudio Abbado)

- Vorspiel zum 1. Aufzug – Sehr langsam
- Auszüge aus dem 3. Aufzug:
- Parsifals Salbung und Kundrys Taufe – Feierlich bewegt
- Karfreitagszauber – Sehr ruhig, ohne Dehnung
- Verwandlungsmusik und Ritteraufzug – Langsam
- Erlösung – Breit

Pause

### GEORGE BENJAMIN

»Sudden Time« – »Unerwartete Zeit«  
für großes Orchester

### JEAN SIBELIUS

Symphonie Nr. 7 C-Dur, op. 105  
in einem Satz

## »ZUM RAUM WIRD HIER DIE ZEIT«

**Vorspiel und 3. Aufzug aus dem Bühnenweihfestspiel *Parsifal* in der gekürzten  
Bearbeitung von Claudio Abbado**

Jörg Handstein

#### **Entstehungszeit**

Beginn der Komposition im September 1877,  
Vorspiel zum 1. Aufzug fertiggestellt gegen Ende 1878;  
der 3. Aufzug skizziert von 17. Oktober 1878 bis 26. April 1879,  
instrumentiert von 8. November 1881 bis 13. Januar 1882 in Palermo

#### **Uraufführung**

Das Vorspiel zu Cosima Wagners Geburtstag am 25. Dezember 1878 in der Villa Wahnfried in Bayreuth unter der Leitung Richard Wagners; der ganze *Parsifal* am 26. Juli 1882 im Bayreuther Festspielhaus unter der Leitung von Hermann Levi

#### **Lebensdaten des Komponisten**

22. Mai 1813 in Leipzig – 13. Februar 1883 in Venedig

Die Menschen haben für nichts mehr Zeit. Sie liefern sie bei der Zeit-Sparkasse ab, doch ihr Leben verkümmert dabei. Unmerklich verfallen sie der Macht der grauen Herren, die alle Zeit an sich reißen. Nur Momo, die Heldin in Michael Endes gleichnamigem Märchen-Roman, kann die Menschen noch retten. Dabei durchläuft sie eine magische Zone: Je langsamer man dort schreitet, desto schneller kommt man voran. Ebenso ergeht es auch Parsifal auf dem Weg zur Gralsburg: »Ich schreite kaum – doch wahn' ich mich schon weit.« Ganz klar, erklärt Gurnemanz, »zum Raum wird hier die Zeit«. In der Nähe des heiligen Grals scheinen die Grundgesetze der Physik keine Gültigkeit mehr zu haben – nicht einmal Einsteins flexible Raumzeit. Das Wunder wirkende Gefäß, das Christus zum Letzten Abendmahl diente und das am Kreuz das Blut des Erlösers auffing, scheint schon ein Stück Ewigkeit herbeizuzaubern. »Langsam und feierlich« erklingt hier in

Wagners *Parsifal* ein Marschmotiv, hypnotisch wiederholt, wie auf der Stelle tretend. Nicht zwei Personen bewegen sich von A nach B, sondern der Ort selbst verändert sich. Die Musik verwandelt sich dabei in ein ausdrucksstarkes *Adagio*, in dem auch ein Stück Christus-Mystik steckt. Das Grundtempo des *Parsifal*, von Ernst Bloch treffend »das metaphysische Adagio« genannt, weist überhaupt eine spezifische Langsamkeit auf. Die Handlung schreitet in dem Tempo voran, das die Musik ihr vorgibt, und diese entfaltet sich aus einer Ruhe heraus, die ihr selbst innewohnt. Relativ zum dargestellten Geschehen ist die Dauer der Musik (über das von Wagner ohnehin bekannte Maß) nochmals gedehnt. Es entsteht ein neuartiges Gefüge von Raum und Zeit, dessen Struktur die mystischen und rituellen Vorgänge widerspiegelt und sinnlich erfahrbar macht. Ökonomische Abläufe sind das nicht. Der Hörer muss sich darauf einlassen: Für jemanden, der auf schnelles Voranschreiten aus ist, dehnen sich die vier Stunden gefühlt ins Unendliche ...

Zeit wird zu Raum, das gilt ein Stück weit für das Phänomen »Musik« überhaupt: Man spricht nicht umsonst von hohen und tiefen Tönen, von Bewegung, von Nähe und Ferne, von Gestalten und Klangraum. Die abstrakte, physikalisch nur messbare Zeit wird erlebt als vielschichtiges, gleichsam mehrdimensionales Geschehen. Niemand jedoch, und das ist das Geheimnisvolle daran, kann sagen, »wo« dieses Geschehen wirklich stattfindet. In der Luft? Im Kopf? Oder doch nur in der Zeit? Wenn nun der Rhythmus als treibende Kraft zurücktritt, scheint die zeitliche Dimension ganz in der räumlichen aufzugehen. Man fühlt sich völlig losgelöst von der physischen Welt. Zumindest können Komponisten diese Illusion erzeugen, und Wagner tut dies im *Parsifal* auf besonders kunstvolle Art.

*Sehr langsam* erklingt bereits das komplette Vorspiel, das perfekt die Vorstellung eines mystischen Raumes aus Musik evoziert. Die Form ist vollkommen statisch, die Abschnitte, von Pausen getrennt, stehen in der Stille wie einzelne Blöcke klingender Architektur. Ein Entwicklungsprozess, wie etwa im *Tristan*-Vorspiel, findet nicht statt. Die Themen werden allenfalls wiederholt oder sequenziert, dafür aber in verschiedene, mit einzigartiger Raffinesse aufgebaute Klangräume gestellt. Sie verharren mehr, als dass sie sich bewegen. Die melodische Linie zu Beginn scheint gar durch Zeit und Raum zu schweben wie Weihrauch im dunstigen Licht einer Kathedrale. Nur die Taktstriche auf dem Papier machen die zeitliche Ordnung klar, dem Hörer bleibt sie verschleiert. Das Thema hat Wagner einem Gregorianischen Choral nachempfunden (wahrscheinlich der Antiphon *Alma redemptoris mater*), dessen Rhythmus nicht festgelegt ist. Gesungen wird es später auf die Worte: »Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unser Liebe willen!« Dieses so genannte *Abendmahlthema* beschwört also das im christlichen Gottesdienst zentrale Mysterium: die Wandlung von Brot und Wein. Dieser Moment steht außerhalb des normalen Raum-Zeit-Gefüges: Leib und Blut Christi sind da wie damals und auch überall zugleich. Aus der Melodie lösen sich später einzelne Leitmotive heraus: Der aufsteigende Dreiklang steht auch für die Erlösung, die nach unten kippende Figur mit der fallenden Quinte für Wunde und Schmerz. Diese Quinte wird später auch das Kernmotiv des alles entscheidenden *Mitleidsthemas*. Die vier aufsteigenden Töne stehen für den heiligen Speer.

Neben diesen nahtlos verwobenen Klangsymbolen folgen dann, für sich stehend, das feierliche *Gralsmotiv* und das kirchenliedartige *Glaubensmotiv*. Gegen Ende aber kommt es doch noch zu einer thematischen Entwicklung. Die Schmerzensfigur rückt beklemmend in den Vordergrund, und das *Speermotiv* führt zum expressiven Höhepunkt des Vorspiels, der so genannten *Heilandsklage*. Diese chromatische, bisher komplexeste Gestalt ist abgeleitet aus der schlichten Schlusswendung des *Abendmahlthemas*. So formt das ganze *Vorspiel* einen Bedeutungsraum, der für den Hörer noch in einem geheimnisvollen Dunkel liegt. Erst wenn man durch das ganze Werk gegangen ist, erhellen sich alle Zusammenhänge.

Claudio Abbado ließ sich lange Zeit für sein Debüt mit *Parsifal*. Ganz bewusst dirigierte er Wagners »Weltabschiedswerk« erstmals zu seiner letzten Saison bei den Berliner Philharmonikern, am 29. November 2001. Da war er 68 und somit etwa im gleichen Alter wie Wagner, als dieser an der Partitur arbeitete. Die konzertante, im Zusammenspiel mit den Raumverhältnissen der Berliner Philharmonie konzipierte Aufführung erregte einiges Aufsehen. Wie Wolfgang Schreiber meinte, gelang Abbado »die philharmonische Erlösung des als rituelles Weihefestspiel für die Opernbühne von Anbeginn an umstrittenen Gesamtkunstwerks«. Ein

gespaltenes Verhältnis zum *Parsifal* hatte etwa Thomas Mann. Aber der Musikliebhaber in ihm befand: »Gewisse Stellen namentlich im III. Akt, die Karfreitagsmusik, die Taufe, Salbung, dann aber auch das unvergessliche Schlussbild – sind bedeutend und durchaus unwiderstehlich.« Genau diese Stellen enthält auch der Auszug von Claudio Abbado. Mittels weniger Kürzungen und der Fortlassung der Solisten entsteht eine Art Symphonische Dichtung mit Chorfinale.

Parsifals Erkennungszeichen, eine noble Fanfare, eröffnet das Stück. Sie verbindet sich mit dem mächtig gesteigerten *Gralsmotiv*. Ganz klar, er ist nun der neue König der Gralsritter. Doch die sanft ansteigende Passage dazwischen ruft mit den fallenden Quinten vor allem das *Mitleidsthema* in Erinnerung. Daraus, und nicht aus Macht und Kampfstärke, bezieht Parsifal seine Berechtigung zu diesem Amt, und mitleidsvoll macht er sich sogleich an sein Erlösungswerk, indem er der zerknirschten Sünderin Kundry die Taufe zuteil werden lässt. Das Riesenorchester zieht sich auf wenige Instrumente zusammen, die Violinen senken sich mit dem *Glaubensmotiv* leise herab in die *Heilandsklage*, und daraus wächst wundersam organisch ein blühendes Klangfeld hervor: die im *Karfreitagszauber* erlöste Natur. Die Zeit scheint extra für diesen magischen Moment anzuhalten. Wie selten bei Wagner, kann sich die Melodie entfalten, ja ohne den Sänger ist es, als ob die Natur selbst zu einer langen »Arie« anhebt.

Doch dann fällt ein unheimlicher Schatten auf das friedliche Bild. Spiegelsymmetrisch zum 1. Aufzug schreiten Parsifal und Gurnemanz wieder zur Gralsburg, wieder erklingt dazu eine Verwandlungsmusik, aber sie ist hier ganz ins Dunkle gespiegelt. Der Klangraum, in dem die Ostinati der Bässe und Glocken ausweglos kreisen, weckt geradezu klaustrophobische Empfindungen. Die nun völlig deformierte Quinte – der gequälte Wehe-Ruf – sorgt für schauerliche Dissonanzen. Die einst so hehre Gralsburg wird zur Gruselburg. Auf der Bühne nähern sich zwei Ritterzüge, der eine mit der Bahre des kranken Amfortas, der andere mit der Leiche des Titrel. Auch die Chorstimmen verdichten sich zu beängstigenden Klängen, wo die Ritter den nur noch sterben wollenden Amfortas bedrängen, er solle »zum letzten Mal« den Gral enthüllen. Langsam, aber unerbittlich läuft die Musik auf den dunkelsten Moment der Handlung zu. »Wie die Klage eines erloschenen Sternes« empfand Cosima das Motiv der dahinsiechenden Gralsritter. Oder man denkt an ein Schwarzes Loch, das jedes Licht schluckt und in seinem Inneren die Zeit erstarren lässt. Auf jeden Fall hat Wagner ein dramaturgisch ungeheures Gefälle aufgebaut, um die Erlösung möglichst spektakulär zu inszenieren. Harmonik und Instrumentation nutzt er dabei zu einer musikalisch einzigartigen Licht- und Farben-Regie. Nun also erscheint Parsifal und schließt Amfortas' Wunde mit dem heiligen Speer. In dem Moment, wo er den Speer zurückgibt, öffnet das *Erlösungsmotiv* (in der Trompete) das Portal zu einem überirdisch wirkenden Klangraum, der mit der Enthüllung des Grals in das As-Dur des *Vorspiels* zurückführt. Und in der Tiefe des Raumes dehnt sich auch noch einmal die Zeit – die Entgrenzung ist vollkommen. Die Musikwissenschaftlerin Ulrike Kienzle hört hier sogar die »Utopie einer Aufhebung von Raum und Zeit, eine bewegte und zugleich stillstehende Ewigkeit«. Laut Kienzle verbinden sich darin christliche und buddhistische Vorstellungen. Alle sakralen Motive leuchten noch einmal auf, aber das markant dazwischen gesetzte Mitleidsthema macht deutlich, dass die Erlösung letztlich aus dem menschlichen Mitgefühl heraus geschieht. Der Chor, der mit einem Ausflug nach A-Dur den tonalen Raum auf einer weiteren Stufe transzendiert, rückt diese Botschaft in ein höheres Licht.

# SÜNDE, QUAL, ERLÖSUNG

Zur Handlung des *Parsifal*

Auf Burg Monsalvat hüten mönchisch lebende Ritter die größten Heiligtümer der Christenheit: den Gral, das Trinkgefäß des letzten Abendmahls, und den Speer, mit dem Christus am Kreuz verwundet wurde. Mit Hilfe des Grals leben die Ritter lange und vollbringen fromme Taten. Aber sie haben einen mächtigen Widersacher: den bösen Zauberer Klingsor. Ein »furchtbar schönes Weib«, Kundry, steht in seinem Bann, und ihr gelang es einst, den Grals-könig Amfortas zu »böser Lust« zu verführen. Diesen Sündenfall büßte er mit dem Verlust des Speeres und einer mit diesem gestochenen, unheilbaren Wunde. Mehr noch quälen ihn die Schuldgefühle: Ausgerechnet er, der größte Sünder, soll das Abendmahl spenden! Mit dem heiligen Gral! Diese »Höllengeißel« erträgt Amfortas nicht länger. Nur ein »reiner Tor«, der »durch Mitleid wissend« sein soll, kann Rettung bringen. Da platzt der halbwüchsige Parsifal herein, der ziemlich töricht einen Schwan tötet. Immerhin schmerzt ihn die Tat: Könnte das nicht, so denkt der Gralsritter Gurnemanz, der verheißene »reine Tor« sein? Angesichts der Abendmahl-Feier bleibt Parsifal jedoch stumm, und so wird er von Gurnemanz wieder weggejagt. Erstaunlicherweise gelingt es Parsifal, sich ganz allein zu Klingsors Zauberschloss vorzukämpfen. Und er erweist sich sogar als resistent gegen alle Verführungskünste Kundrys. Jetzt begreift er die Qual des Amfortas und die tiefe Bedeutung des Mitleids. Ohne Probleme entreißt er Klingsor den heiligen Speer. Er weiß nun, dass er Amfortas erlösen kann.

Nach langer Zeit und vielen Irrwegen kehrt Parsifal an einem Karfreitag in das Gebiet von Monsalvat zurück. Gurnemanz ist zum Einsiedler geworden. Auch Kundry hält sich hier im Wald auf. Gebrochen und bußfertig, möchte sie nur noch »dienen«. Oben auf der Burg sieht es düster aus: Die Gralsritter siechen dahin, seit der lebensmüde Amfortas den Gral nicht mehr enthüllt, sein Vater Titurel ist gerade gestorben. Aber Gurnemanz schöpft Hoffnung, als er Parsifal mit dem Speer sieht.

*Hier beginnt nun unser Ausschnitt aus dem 3. Aufzug...*

## PARSIFAL – AUSZÜGE AUS DEM DRITTEN AUFZUG

Der vom Chor gesungene Text wie die Regieanweisungen sind in schwarzer Schrift, der nicht gesungene Text zum Verständnis in blauer Schrift abgedruckt.

### **Gurnemanz**

Mitleidsvoll Duldender,

heiltatvoll Wissender!

Wie des Erlösten Leiden du gelitten,  
die letzte Last entnimm nun seinem Haupt!

### **Parsifal**

*(schöpft unvermerkt Wasser aus dem Quell, neigt sich zu der vor ihm noch knienden Kundry und netzt ihr das Haupt)*

Mein erstes Amt verricht ich so:

Die Taufe nimm,  
und glaub an den Erlöser!

*(Kundry senkt das Haupt tief zur Erde; sie scheint heftig zu weinen.)*

### **Parsifal**

*(wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese, welche jetzt im Vormittagslichte leuchten)*

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!  
Wohl traf ich Wunderblumen an,  
die bis zum Haupte süchtig mich umrankten,

doch sah ich nie so mild und zart  
die Halme, Blüten und Blumen,  
noch duftet all so kindisch hold,  
und sprach so lieblich traute zu mir.

### **Gurnemanz**

Du siehst, das ist nicht so.  
Des Sünders Reuetränen sind es,  
die heut mit heil'gem Tau  
beträufet Flur und Au:  
der ließ sie so gedeihen.  
Nun freut sich alle Kreatur  
auf des Erlösers holder Spur,  
will sein Gebet ihm weihen.

Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen;  
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;  
der fühlt sich frei von Sündenlast und Grauen,  
durch Gottes Liebesopfer rein und heil.  
Das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,  
dass heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt,  
doch wohl – wie Gott mit himmlischer Geduld  
sich sein erbarmt und für ihn litt,  
der Mensch auch heut in frommer Huld  
sie schont mit sanftem Schritt.  
Das dankt dann alle Kreatur,  
was all da blüht und bald erstirbt,  
da die entsündigte Natur  
heut ihren Unschuldstag erwirbt.

*(Glockengeläute, wie aus weiter Ferne)*

### **Gurnemanz**

Mittag: – die Stund' ist da.  
Gestatte, Herr, dass dein Knecht dich geleite!

*(Gurnemanz hat seinen Gralsritter-Mantel herbeigeholt; er und Kundry bekleiden Parsifal damit. Parsifal ergreift feierlich den Speer und folgt mit Kundry dem langsam geleitenden Gurnemanz. Die Gegend verwandelt sich sehr allmählich, in ähnlicher Weise wie im ersten Aufzuge, nur von rechts nach links. Nachdem die drei eine Zeitlang sichtbar geblieben, verschwinden sie gänzlich, als der Wald sich immer mehr verliert und dagegen Felsengewölbe näher rücken. – In gewölbten Gängen stets anwachsend vernehmbares Geläute. – Dunkele gewölbte Gänge. – Anwachsendes Glockengeläute. – Die Felswände öffnen sich, und die große Gralshalle, wie im ersten Aufzuge, nur ohne die Speisetafeln, stellt sich wieder dar. Düstere Beleuchtung. – Von der einen Seite ziehen die Titurels Leiche im Sarge tragenden Ritter herein; von der anderen Seite die Amfortas im Siechbette geleitenden, vor diesem der verhüllte Schrein mit dem Grale.)*

*(Erster Zug von links: 15 Ritter, Knappen, Gralsträger; Amfortas getragen. Zweiter Zug von rechts: 15 Ritter, Leiche Titurels von 4 Dienern getragen. Die Leiche wird mit dem Gesicht gegen den Altar gestellt.)*

### **1. Zug**

*(mit Amfortas)*

Geleiten wir im bergenden Schrein  
den Gral zum heiligen Amte,  
wen berget ihr im düst'ren Schrein,  
und führt ihr trauernd daher?

*(während die beiden Züge aneinander vorbeischreiten)*

**2. Zug**

*(mit Titurels Leiche)*

Es birgt den Helden der Trauerschrein,  
er birgt die heilige Kraft,  
der Gott einst selbst zur Pflege sich gab:  
Titurel führen wir her.

**1. Zug**

Wer hat ihn gefällt, der, in Gottes Hut,  
Gott selbst einst beschirmte?

**2. Zug**

Ihn fällte des Alters siegende Last,  
da den Gral er nicht mehr erschaute.

*(Hier wird Amfortas von den Knappen zum Lager hinaufgeleitet.)*

**1. Zug**

Wer wehrt' ihm, des Grales Huld zu erschauen?

**2. Zug**

Den dort ihr geleitet, der sündige Hüter.

**1. Zug**

Wir geleiten ihn heut, weil heut noch einmal  
– zum letzten Male! –  
will des Amtes er walten.

*(Amfortas ist jetzt auf das Ruhebett hinter dem Gralstische niedergelassen, und der Sarg davor niedergesetzt worden. Die Ritter wenden sich mit dem Folgenden an Amfortas.)*

**1. und 2. Zug**

Wehe! Wehe! Du Hüter des Grales!  
Ach, zum letzten Mal  
sei des Amtes gemahnt!

**Amfortas**

*(sich matt ein wenig aufrichtend)*

Ja – Wehe! Wehe! Weh über mich!  
So ruf ich willig mit euch.

**Amfortas**

*(von seinem Lager sich hoch aufrichtend, zur Leiche gewendet)*

Mein Vater!

Hochgesegneter der Helden!

Du Reinst, dem einst die Engel sich neigten:

der einzig ich sterben wollt,

dir gab ich den Tod!

Oh! Der du jetzt in göttlichem Glanz

den Erlöser selbst erschaut,

erlebe von ihm, dass sein heiliges Blut –

wenn noch einmal heut sein Segen

die Brüder soll erquicken,

wie ihnen neues Leben –

mir endlich spende den Tod!  
Tod! Sterben ...  
Einz'ge Gnade!  
Die schreckliche Wunde, das Gift ersterbe,  
das es zernagt, erstarre das Herz!  
Mein Vater! Dich ruf ich –  
rufe du ihm es zu:  
»Erlöser, gib meinem Sohne Ruh!«

### **Die Ritter**

*(drängen sich näher an Amfortas heran)*  
Enthüllet den Gral!  
Walte des Amtes!  
Dich mahnet dein Vater:  
du musst, du musst!

### **Amfortas**

*(springt in wütender Verzweiflung auf und stürzt sich unter die zurückweichenden Ritter)*  
Nein! – Nicht mehr! – Ha!  
Schon fühl ich den Tod mich umnachten,  
und noch einmal sollt ich ins Leben zurück?  
Wahnsinnige!  
Wer will mich zwingen zu leben?  
Könnt ihr doch Tod mir nur geben!  
*(Er reißt sich das Gewand auf.)*  
Hier bin ich, –  
*(Die Ritter treten näher an Amfortas heran.)*  
die offene Wunde hier!  
Das mich vergiftet, hier fließt mein Blut: –  
heraus die Waffe! Taucht eure Schwerte  
tief, tief – bis ans Heft! –  
Auf! Ihr Helden:  
Tötet den Sünder mit seiner Qual,  
von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral! ...

*(Alles ist scheu vor Amfortas gewichen, welcher, in furchtbarer Ekstase, einsam steht. – Parsifal ist, von Gurnemanz und Kundry begleitet, unvermerkt unter den Rittern erschienen, tritt jetzt hervor und streckt den Speer aus, mit dessen Spitze er Amfortas' Seite berührt.)*

### **Parsifal**

Nur eine Waffe taugt:  
Die Wunde schließt  
der Speer nur, der sie schlug.  
Gesegnet sei dein Leiden,  
das Mitleids höchste Kraft  
und reinsten Wissens Macht  
dem zagen Toren gab! –  
*(Parsifal schreitet nach der Mitte, den Speer hoch vor sich erhebend.)*  
Den heil'gen Speer –  
ich bring ihn euch zurück! –  
*(Alles blickt in höchster Entzückung auf den emporgehaltenen Speer, zu dessen Spitze aufschauend, Parsifal in Begeisterung fortfährt.)*  
Oh! Welchen Wunders höchstes Glück!  
Der deine Wunde durfte schließen,  
ihm seh ich heil'ges Blut entfließen  
in Sehnsucht nach der verwandten Quelle,  
der dort fließt in des Grales Welle!

Nicht soll der mehr verschlossen sein: –  
Enthüllet den Gral – öffnet den Schrein!

*(Parsifal besteigt die Stufen des Weihetisches, entnimmt dem von den Knaben geöffneten Schreine den Gral und versenkt sich, unter stummem Gebete, kniend in seinen Anblick. – Allmähliche sanfte Erleuchtung des Grales. – Zunehmende Dämmerung in der Tiefe bei wachsendem Lichtschein aus der Höhe.)*

**Alle**

*(mit Stimmen aus der mittleren sowie der höchsten Höhe)*

Höchsten Heiles Wunder:

Erlösung dem Erlöser!

*(Lichtstrahl: hellstes Erglühen des Grales. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte. Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, vor Parsifal entseelt langsam zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen kniend Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt. Der Bühnenvorhang wird langsam geschlossen.)*

## »IN EINER WELT OHNE ZEIT«

### Zu George Benjamins Orchesterwerk *Sudden Time*

Egbert Hiller

#### **Entstehungszeit**

Erste Entwürfe 1983; Ausarbeitung 1989–1993

#### **Widmung**

»For Isaiah Berlin«

#### **Uraufführung**

21. Juli 1993 mit dem London Philharmonic Orchestra unter der Leitung des Komponisten in der Queen Elizabeth Hall in London im Rahmen des Southbank Centre's Meltdown Festivals

#### **Geburtsdatum des Komponisten**

31. Januar 1960 in London

Als der Brite George Benjamin 1993 sein Orchesterstück *Sudden Time* veröffentlichte, war er bereits ein etablierter Komponist. Auch als Dirigent – nicht nur der eigenen Musik – ist er sehr gefragt; nach wie vor räumt er dem Schöpferischen aber den Vorrang ein. Sein Handwerkszeug erwarb er bei renommierten Lehrern wie Olivier Messiaen am Pariser Konservatorium und ab 1978 bei Alexander Goehr am King's College in Cambridge. Große Aufmerksamkeit erregte er erstmals 1980, als der damals 20-Jährige der jüngste Tonkünstler war, von dem ein Werk (das Messiaen gewidmete *Ringed by the Flat Horizon*) bei den legendären BBC Proms aufgeführt wurde. Bereits 1985 erhielt Benjamin eine Professur am Royal College of Music, 2001 wechselte er ans King's College, wo er selbst gut zwei Jahrzehnte zuvor studiert hatte.

Seine Musik wird international viel gespielt, obwohl ihm Konzessionen an einen wie auch immer gearteten Publikumsgeschmack fremd sind – und das gilt auch für *Sudden Time*, dessen Uraufführung er 1993 bei der Erstausgabe des Meltdown Festivals in London mit dem London Philharmonic Orchestra selbst dirigierte. Erste Skizzen reichen zwar, wie Benjamin verriet, bis ins Jahr 1983 zurück. Dass er *Sudden Time* aber ausgerechnet 1989, zum Zeitpunkt der Überwindung der Teilung Deutschlands und Europas wieder aufgriff – vollendet hat er die letzten Takte dann erst kurz vor der Uraufführung –, spricht für sich. Schließlich war diese Teilung eine Folge des Zweiten Weltkriegs, an dessen Anfang 1939, einen Monat nach dem Einmarsch deutscher Truppen in Polen, der amerikanische Lyriker und Essayist Wallace Stevens (1879–1955) ein Gedicht verfasste, das zu einer maßgeblichen Inspirationsquelle für *Sudden Time* geriet: das 1940 publizierte *Martial Cadenza* (*Kriegerische Kadenz*). Auch Benjamins Titel ist einer Textzeile aus diesem Gedicht entnommen: »It was like sudden time in a world without time« – »es war wie eine plötzliche [unerwartete] Zeit in einer Welt ohne Zeit«.

### **Pulsierende Einfachheit – komplexe Polyrythmik**

Wallace Stevens verband die seinerzeit aktuellen schmerzlichen Ereignisse, die er weitgehend verschlüsselt thematisierte, in *Martial Cadenza* mit philosophischen Betrachtungen über den Anblick des Abendsterns, den er zum Sinnbild für kosmische Weite und Unendlichkeit, für zyklische Prozesse und ewige Wiederkehr erhob. Das Spannungsfeld aus individuellem Schicksal und übergreifenden, auch ans Mythische gemahnenden Geschehnissen, ist ebenso für Benjamins *Sudden Time* von Bedeutung. Ihm ging es nicht um direkte Kommentierung oder Musikalisierung von politisch-gesellschaftlichen Phänomenen, sondern um radikale Abstraktion davon. Er konzentrierte sich auf das Unsagbare, auf das nur durch Musik Sagbare, worin das Seelische und Emotionale den Vorrang haben und existenzielle Dimensionen – samt Aspekten von Zeitlichkeit und Momenten des Unvorhersehbaren (bzw. des Unvorherhörbaren) – per se eingeschrieben sind; auch vor dem Hintergrund, dass sich im Er- und Verklingen jedes einzelnen Tons Werden und Vergehen widerspiegeln (können).

Leiten ließ sich George Benjamin nicht nur von der im Kontext des Gedichts aufscheinenden geistig-spirituellen Ebene, sondern auch von rein musikalischen Belangen, die ihn im Zusammenhang mit diesem Orchesterstück beschäftigten: »Vor allem wollte ich«, so Benjamin im Rückblick, »dass die Musik mit einer großen Beweglichkeit strömen sollte. Das Material sollte sich quer durchs Orchester entfalten, manchmal gleichzeitig aus mehreren Richtungen. Deshalb ist die Struktur durchweg linear entwickelt, wobei die wahrnehmbaren Harmonien durch Überblendungen der verschiedenen Linien entstehen. Die so erzielte Struktur bewegt sich zwischen einer sehr klar gefassten, pulsierenden Einfachheit und Strudeln von komplexer Polyrythmik. Ein organischer Zusammenhang zwischen diesen Extremen wird dadurch ermöglicht, dass das gesamte Material, ob einfach oder sehr kompliziert ausgearbeitet, auf wenigen sehr schlichten musikalischen Elementen beruht.«

### **»Kammermusikalische Transparenz«**

Beide Sphären, die latent »semantische« und die klanglich-akustische, sind für Benjamin indes untrennbar miteinander verwoben, was in *Sudden Time* plastisch hervortritt. Das Werk setzt ein mit einer beinahe »romantischen« Geste, deren schwelgerische Zugewandtheit jedoch rasch unterminiert wird. Durch kräftiges Anschwellen, bohrende Unruhe und insistierende Tonrepetitionen. Verharrende und antreibende Energien alternieren in Schüben, als würden bizarre Klangwesen fauchen, stöhnen, schreien, dröhnen oder auch klagen, wenn tiefe Streicher und Pauken unvermittelt eine Wand der Trauer errichten. Mit ihr endet der etwa fünf Minuten lange erste Abschnitt, der, wie Benjamin erläutert, »als turbulente Einleitung des zweiten dient, in welchem ein unterschwelliges Metrum ständig verzerrt und dann wieder geordnet wird«. Die Abschnitte gehen aber ineinander über und sind zudem aufs Engste aufeinander bezogen. Nachdem die Aufwallungen des ersten Teils in eine Sphäre der Kontemplation und »Zeitlosigkeit« eingemündet sind, erwachen die Klang-gestalten rasch wieder zum Leben, melden sich zurück – zunächst behutsam, mit seligen Melodien ins Elegische tendierend, doch alsbald aufgeraut von Trommelakzenten und herben Bläsersequenzen, die sich bis zu grellen Fanfaren steigern. Trotz der Vielschichtigkeit der sich überlagernden Linien, Bögen und Flächen zielte George Benjamin auf Durchlässigkeit: »Obwohl ein riesengroßes Orchester eingesetzt wird, war es auch meine Absicht, eine Transparenz ähnlich der von Kammermusik zu erreichen.«

### **»Einige ungewöhnliche Instrumente«**

Er schuf einen von Licht durchfluteten Tonsatz, der seinen Reiz aber nicht zuletzt aus seinen düsteren Passagen gewinnt: aus den dialektisch mit Licht und Feuer verknüpften Schattenbildungen. In einer Reise durch Zeiten und Räume öffnen und schließen sich immer neue Fenster, mal schlagartig, mal langsam, indem sie den Klang nur allmählich aufnehmen oder entweichen lassen, bevor sie ihn verschlucken. Mal wähnt sich das lyrische Subjekt in verlassenem Gefilden, dann wieder tummelt es sich auf einer Bühne, wo gestische Regungen und Farbgebungen sich aneinander reiben, umgarnen, anziehen und abstoßen. Das geschieht mitunter tatsächlich so plötzlich, wie es der Titel *Sudden Time* ankündigt. Das »Unvorherhörbare« ist stets präsent, ja, es wird im Wirbel der Klänge auch erwartet und formiert sich immer wieder neu. Zum Zustand rasant wechselnder Stimmungen und Situationen, die indes jenseits von Effekthascherei angesiedelt sind, tragen auch selten verwendete Instrumente bei, die das Kolorit bereichern und Assoziationen an vergangene Epochen oder entfernte Kulturkreise ermöglichen. »Einige

ungewöhnliche Instrumente kommen zum Einsatz«, so Benjamin, »darunter ein Altflöten-Quartett, zwei Miniatur-Blockflöten, ein gedämpftes Klavier und eine Vielzahl von Mini-Tablas, die das äußerst schwierige Bratschen-Solo am Ende des Werks begleiten.«

Es liegt nahe, im besagten Bratschen-Solo das einsame Menschenkind oder das Individuum überhaupt zu erkennen, das angesichts von Schrecken, Einbrüchen des Irrationalen oder auch überwältigender Schönheit (sich selbst) tröstend oder staunend die Stimme erhebt.

## **Wallace Stevens**

### **»Martial Cadenza« (1940)**

#### **I**

Only this evening I saw again low in the sky  
The evening star, at the beginning of winter, the star  
That in spring will crown every western horizon,  
Again ... as if it came back, as if life came back,  
Not in a later son, a different daughter, another place,

But as if evening found us young, still young,  
Still walking in a present of our own.

#### **II**

It was like sudden time in a world without time,  
This world, this place, the street in which I was,  
Without time: as that which is not has no time,  
Is not, or is of what there was, is full  
Of the silence before the armies, armies without  
Either trumpets or drums, the commanders mute,  
The arms on the ground, fixed fast in a profound defeat.

#### **III**

What had this star to do with the world it lit,  
With the blank skies over England, over France  
And above the German camps? It looked apart.  
Yet it is this that shall maintain – itself  
Is time, apart from any past, apart  
From any future, the ever-living and being,  
The ever-breathing and moving, the constant fire,

#### **IV**

The present close, the present realized,  
Not the symbol but that for which the symbol stands,  
The vivid thing in the air that never changes,  
Though the air change.  
Only this evening I saw it again,  
At the beginning of winter, and I walked and talked  
Again, and lived and was again, and breathed again  
And moved again and flashed again, time flashed again.

#### **I**

Nur an diesem Abend sah ich ihn wieder, tief im Himmel stehen  
Den Abendstern, zu Beginn des Winters, den Stern,  
Der im Frühling jeden westlichen Horizont krönen wird,  
Wieder ... als ob er zurückkäme, als ob das Leben zurückkäme,  
Doch nicht in einem späteren Sohn, in einer anderen Tochter, an einen anderen Ort,  
Sondern wenn der Abend uns jung anträte, noch immer jung,  
Wandeln wir immer noch in unserer eigenen Gegenwart.

## II

Es war, als gäbe es unerwartete Zeit in einer Welt ohne Zeit,  
Diese Welt, dieser Ort, die Straße, in der ich mich befand,  
Ohne Zeit: Wie wenn das, was nicht ist, auch keine Zeit hat,  
Nicht ist oder das ist, was war, voll von  
Der Stille vor den Armeen, Armeen weder mit  
Trompeten noch Trommeln, den stummen Kommandanten,  
Die Waffen auf dem Boden, schnell abgelegt bei völliger Niederlage.

## III

Was hatte dieser Stern nur mit der Welt gemein, die er erleuchtete,  
Mit dem leeren Himmel über England, über Frankreich  
Und über den deutschen Konzentrationslagern? Er sah beiseite.  
Doch er ist dies, was er bewahren sollte – Er selbst ist  
Zeit, getrennt von jeglicher Vergangenheit, getrennt  
Von jeglicher Zukunft, vom jemals Lebenden und Seienden,  
Vom jemals Atmenden und Bewegten, dem ständigen Feuer,

## IV

Ist der Gegenwart so nah, hat die Gegenwart erkannt,  
Nicht das Zeichen an sich, aber das, wofür es steht,  
Das lebendige Ding in der Atmosphäre, das sich nie ändert,  
Obgleich sich die Atmosphäre ändert.  
Nur an diesem Abend sah ich ihn wieder,  
Zu Beginn des Winters, und ich wanderte und redete  
Wieder und lebte wieder und war wieder, und atmete wieder  
Und bewegte mich wieder und leuchtete wieder, die Zeit leuchtete wieder.

(Übersetzung: Marlene Wagner)

## »SUDDEN TIME«

Die von mir beabsichtigte Wirkung war in erster Linie ein bebender musikalischer Fluss und die Fortspinnung des Materials in allen Orchesterparts – mitunter in mehreren unterschiedlichen Richtungen gleichzeitig. Um dies zu erreichen, habe ich der Struktur des gesamten Stückes eine lineare Form verliehen, und die hörbare Harmonie wird durch die Verschmelzung getrennter Linien erzielt. Das Ergebnis ist eine Struktur, die zwischen konzentrierter rhythmischer Einfachheit und turbulenten komplexen Polyrythmen hin- und herschwankt. Ein organisches Gefühl von Kontinuität zwischen diesen Extremen wird dadurch erreicht, dass sich das gesamte Material, wie einfach und kunstvoll es auch sein mag, auf einige wenige Zellen von größter Schlichtheit stützt.

[...]

Der Titel des Werkes ist dem Gedicht *Martial Cadenza* von Wallace Stevens entnommen: »It was like sudden time, in a world without time.« [»Es war, als gäbe es erwartete Zeit in einer Welt ohne Zeit.«] Einige der diesem Werk zugrundeliegenden Ideen lassen sich durch einen Traum veranschaulichen, den ich einst hatte. In diesem Traum schien sich das Geräusch eines Donnerschlages über mindestens eine Minute hinzuziehen, bevor es plötzlich wie eine Spirale in meinem Kopf kreiste. Ich wachte daraufhin auf und wurde gewahr, dass ich in Wahrheit nur die ersten drei Sekunden eines wirklichen Donnerschlages gehört hatte. Ich hatte ihn einen Moment lang im Traum, im halbawachen und wachen Zustand erlebt.

Auch wenn dies lediglich eine Analogie ist, habe ich dennoch versucht, ein Gefühl von Elastizität, Dehnung, Verzerrung und Wiedervereinigung in diesem Stück festzuhalten.

George Benjamin

# EIN STRÖMENDES KONTINUUM

## Zu Jean Sibelius' Symphonie Nr. 7 C-Dur, op. 105 (in einem Satz)

Vera Baur

### Entstehungszeit

Erste Skizzen bereits 1914/1915; Entwurf einer viersätzigen Fassung Anfang der 1920er Jahre; Komposition der endgültigen einsätzigen Form Sommer 1923 bis März 1924

### Uraufführung

Als »Fantasia sinfonica« am 24. März 1924 in Stockholm unter der Leitung des Komponisten; Drucklegung 1925 bei Wilhelm Hansen in Kopenhagen als »Symphonie Nr. 7 in einem Satz«

### Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1865 in Hämeenlinna – 20. September 1957 in Järvenpää bei Helsinki

Am Anfang erklingt nur eine einfache aufsteigende Unisono-Skala in den Streichern, ein eher unauffälliger Beginn für eine Symphonie. Dennoch erwächst aus diesem Gang nach oben sogleich eine ungeweinte, archaische Energie. Die Tonleiter beginnt nicht auf dem Grundton von C-Dur, sondern auf  $\text{D}^{\flat}$ , von der Pauke im geheimnisvollen Piano vorweggenommen – es ist die mixolydische Kirchentonart. Die Skala wird metrisch verschleiert, indem die Kontrabässe die Töne synkopisch nachklappen lassen, zugleich schwillt der Klang bedeutungsvoll an. Nach zwei Takten bremst ein unerwarteter as-Moll-Akkord die Tonfolge jäh ab, und ein vages Changieren zwischen harmonischer Spannung und Lösung hält die Musik weiter im Schwebestand. Kurz darauf hört man freundliche Arabesken in den Holzbläsern, gefolgt von weiteren Motiven. Und während man noch rätselt, was man da eigentlich gehört hat und welches der Motive wohl das eigentliche Thema war, befindet man sich bereits in einem feierlichen Streicherchoral, dessen weihevollen Aura an Bruckners Adagio-Sätze denken lässt. In beglückender Ruhe fließt die Musik weiter, verdichtet sich, nimmt mehr und mehr Stimmen in sich auf (auch die der Bläser) und mündet fünf Minuten nach Beginn in einen ersten strahlenden C-Dur-Höhepunkt: Ein hymnisches Posaenthema, getragen vom gesamten Chor der Blechbläser, leuchtet wie ein elysisches Zeichen aus dem Orchester hervor. Die nebulösen Klangereignisse des Beginns sind vergessen, die Musik findet zu einem Moment vollkommener, erhabener Klarheit. Sibelius' *Parsifal* nannte der Dirigent Serge Koussevitzky die Siebte einmal – vermutlich wegen dieses religiös gefärbten Beginns. Sibelius selbst verglich die Symphonie mit einem Strom: »Der Fluss entsteht aus zahllosen Zuflüssen, die alle ihren Weg suchen: die ungezählten Adern, Bäche, Nebenzweige, die den Fluss bilden, bevor er breit und majestätisch dem Meer entgegenflutet. Der Strom des Wassers formt den Fluss: Er gleicht dem Strom der musikalischen Ideen, und das Flussbett, das er bildet, wäre der symphonischen Form gleichzusetzen.« Wer diese Metapher kennt, wird sich leichter tun mit den Rätseln von Sibelius' letzter Symphonie – mit ihrer einsätzigen Form und ihrer Verweigerung gegenüber klar definierten Abschnitten und Zäsuren. Weder über die genaue Zahl der einzelnen Teile noch über ihr Verhältnis zueinander herrscht Einigkeit. Selbst die verschiedenen Tempobezeichnungen dienen nur bedingt als Anhaltspunkte. Die Übergänge von einer Bewegungsart in die nächste sind fließend, und der Prozess der permanenten Transformation erscheint wichtiger als die Ausformung abgegrenzter Bereiche. Wasser hat keine Ecken und Kanten, aber es kann schneller und langsamer fließen, sich stauen und frei sprudeln, versiegen und neu aufbranden – ein strömendes Kontinuum, das die gewohnten Kategorien des symphonischen Zeitverlaufs gründlich aus dem Gleichgewicht bringt.

Dass die Siebte Symphonie einsätzig werden würde, stand nicht von Beginn an fest, sondern kristallisierte sich erst in der letzten konzentrierten Arbeitsphase vom Sommer 1923 bis Anfang März 1924 heraus. Die erste schriftliche Erwähnung stammt vom Dezember 1917: »Ich habe die Symphonien VI und VII im Kopf«, hielt der Komponist in seinem Tagebuch fest. Ab diesem Zeitpunkt arbeitete er parallel an seinen letzten drei Symphonien, neben der Sechsten und Siebten auch an einer Neufassung der Fünften, die Sibelius bereits 1915 vollendet und ein Jahr später einer ersten Revision unterzogen hatte. Einige der Motive, die Eingang in die Siebte Symphonie fanden, gehen bis ins Jahr 1914 zurück. Insgesamt lassen die Skizzen erkennen, dass Sibelius unablässig neue Themen und Motive entwarf, auch die Zuordnung zu den verschiedenen Werken war anscheinend stets im Fluss. Dies erklärt die Nähe bestimmter motivischer Prägungen vor

allem zwischen der Sechsten und der Siebten Symphonie, etwa die große Zahl von Themen, die aus Skalen gewonnen werden, sowie die Verwendung von Kirchentonarten. Ebenso schwankend wie in der Verteilung der Themen war Sibelius hinsichtlich der Zahl der Sätze. Am 20. Mai 1918 schrieb er an Axel Carpelan, die Siebte umfasse »Lebensfreude, Vitalität, mit Appassionato-Abschnitten, in drei Sätzen, der letzte von ihnen ein ›hellenisches‹ Rondo«. Zugleich tauchen in seiner Korrespondenz und in seinen Tagebüchern schon ab 1914 immer wieder die Begriffe »symphonische Fantasie« und »Orchesterfantasie« auf. Überlegungen zu einsätzigen Formen scheinen ihn lange beschäftigt zu haben. Dann wiederum plante er, die Symphonie in vier Sätzen anzulegen, wie Manuskripte der frühen 1920er Jahre offenbaren.

Die letzten Wochen vor Fertigstellung der Siebten standen unter dem Zeichen schwerster Krisen. Sibelius litt unter dem Druck, das Werk rechtzeitig zu der bereits vereinbarten Uraufführung am 24. März 1924 in Stockholm fertigstellen zu müssen. Seine Frau Aino war verzweifelt und überreichte ihrem Mann eines Morgens einen Brief voller bitterer Anklagen bezüglich seines ruinösen Verhältnisses zum Alkohol. In Hinblick auf die bevorstehende Premiere ließ sie ihn wissen, dass sie nicht mitreisen würde, weil sie kein zweites Mal miterleben wolle, wie er in betrunkenem Zustand dirigiere (so geschehen ein Jahr zuvor bei einem Konzert in Göteborg). »Mein Leben ist entgleist«, vertraute Sibelius am 6. Januar seinem Tagebuch an. Dennoch gelang es ihm nach fiebriger Arbeit – häufig des Nachts und allen Mahnungen zum Trotz in Gesellschaft des »treuesten Freundes« Whisky –, die Arbeit an der Siebten am Morgen des 2. März 1924 abzuschließen. Erst der Erfolg der Uraufführung, noch unter dem Titel »Fantasia sinfonica«, konnte das Martyrium der zurückliegenden Monate wiedergutmachen. Gleich am Tag darauf schickte Sibelius einen hochgestimmten Brief an Aino nach Finnland: »Gestern Konzert mit großem Erfolg. Mein neues Werk ist bestimmt eines meiner besten. Der Klang und die ›Farbe‹ stark.« Auch atmosphärisch scheinen sich die Eheleute wieder angenähert zu haben: »Herzlichen Dank für den Brief. Der machte mich so froh und glücklich. [...] Alle fragen nach Dir und bedauern, dass Du nicht dabei bist. [...] Mach es wirklich gut und denke daran, dass ich Dich ständig in meinem Herzen habe.«

Über den endgültigen Titel seines neuen Werkes gewann Sibelius erst im Zuge der Drucklegung Klarheit: »Am besten ist es, wenn ihr Name Symphonie Nr. 7 (in einem Satz) ist«, teilte er seinem Verleger Hansen im Februar 1925 mit, nachdem die »Nr. 7« bei den Folgeaufführungen in Kopenhagen, Malmö und Göteborg im Herbst 1924 noch weiterhin als »Fantasia sinfonica« firmiert hatte. Nicht zuletzt in dieser Unsicherheit bezüglich der Benennung spiegelt sich die Originalität und Offenheit von Sibelius' Entwurf. So lässt sich die Siebte tatsächlich auf vielfältige Weise hören. Denn trotz ihres strömenden Kontinuums und ihrer formalen Freiheit bleibt der Hörer in keinsten Weise ohne Orientierung oder das Erlebnis bekannter symphonischer Idiome bzw. Typen. Nach dem emphatischen *Adagio*-Abschnitt vom Beginn der Symphonie wird der Satz allmählich luftiger und spielerischer. Leichtfüßige Pizzicati, huschende Läufe und ein munteres Hin und Her zwischen den Stimmen etablieren den Ton eines Scherzos (*Vivacissimo*), der aber schon bald von der nächsten Bewegungswelle davongerissen wird. Hier offenbart bereits der Blick in die Partitur, wie treffend Sibelius' Fluss-Metapher ist: Das mehr als 30 Takte lange chromatische Wogen der Streicher mutet auch im Notenbild wie eine Stromschnelle an. Dieses Mal türmt sich das Wasser zu einem mächtigen Drohszenario auf, das auch das wiederkehrende Posaunenthema aus dem hymnischen Anfangsteil völlig verwandelt. In unheilvollem c-Moll und ohne jede Strahlkraft taumelt es nun wie Treibgut auf den stürmischen Fluten – die dramatische Kulmination dieser Stelle mutet wie der Durchführungsabschnitt einer Sonatenform an. Doch schnell lösen sich die Spannungen auch wieder auf: Wie wenn ein Hindernis beseitigt worden wäre, sprudeln erneut die scherzoartigen Elemente hervor. Als letzte größere Einheit vor dem Schlusstableau folgt nun der Teil (*Allegro molto moderato*), in dem viele das von Sibelius selbst erwähnte »hellenische Rondo« erkannten. Ein heller, holzbläuserseligler Klangraum öffnet sich, und die Motive scheinen vor Freude zu springen, als wollten sich Tanzsatz und Pastorale ein Stelldichein geben. Doch in der Ferne leuchtet schon das Meer, und ein gewaltiger Orgelpunkt auf ›G‹ läutet zur symphonischen Apotheose (*Presto*). In einer gigantischen Steigerung aller Mittel und mit einem letzten majestätischen Erstrahlen des Posaunenthemas (nun wieder in Dur) wird die Musik immer weiter emporgehoben, bis der höchste Ton der Symphonie erreicht ist (*Largamente molto*). Beinahe noch beeindruckender als diese ekstatische Klangbeschwörung selbst aber ist, dass danach noch mehr als drei Minuten Musik folgen. Der Strom hat seine Mündung erreicht, aber was er in sich getragen

hat, schimmert noch eine Weile auf der neu sich öffnenden Oberfläche. Wie Reminiszenzen scheinen verschiedene Elemente der Symphonie noch einmal auf, bevor sich der finale C-Dur-Akkord formiert.

Unter allen Gestalten der Siebten Symphonie hinterlässt das Posaunenthema sicher den stärksten und nachhaltigsten Eindruck, und vielleicht ist es ihr einziges »richtiges« Thema. Weniger ohrenfällig, aber ebenso wichtig erscheint das Netz der Metamorphosen, das sich aus der Vielzahl der kleineren, unscheinbareren Motive über das ganze Werk spannt. So konzentriert wie in der Siebten hat Sibelius sein Ideal einer »tiefen Logik« und des »inneren Zusammenhangs zwischen allen Motiven« selten verwirklicht. Alles ist mit allem verbunden, nahezu jedes Motiv ist eine Variante eines vorherigen. Und so erlebt auch der Hörer diese enigmatische Symphonie, trotz ihres urwüchsigen Mäanderns außerhalb fester Formschränken, letztlich als eine zwingende Einheit.

## VON PULT ZU PULT (14)

Saison 2019 / 2020

Während der Sommertournee des Symphonieorchesters traf Andrea Lauber unseren Solo-Oboisten Ramón Ortega Quero (im Orchester seit 2008) und den Stellvertretenden Solo-Kontrabassisten Wies de Boevé (im Orchester seit 2015) in Salzburg zum Gespräch. Was die beiden verbindet? Eine ganze Menge! Ihr Erster Preis beim ARD-Musikwettbewerb, eine gemeinsame Zeit im West-Eastern Divan Orchestra und Oboistinnen als Ehefrauen ...

**AL** Fangen wir mit Ihren Erfolgen beim ARD-Musikwettbewerb an. Sie haben beide einen Ersten Preis erspielt, was vor allem im Fach Oboe nach 40 Jahren eine Besonderheit war. Wie hat der Wettbewerb Ihre Laufbahn beeinflusst?

**ROQ** Ich wurde in einer Woche vom Studenten zum Profi! Ich war damals 19 Jahre alt und träumte immer davon, in einem guten Orchester Solo-Oboist zu sein. Dass das unmittelbar nach dem Wettbewerb Wirklichkeit wurde, war einfach unglaublich!

**WdB** Bei mir war es ein bisschen anders. Ich habe zweimal teilgenommen, das erste Mal 2009. Damals fing ich gerade erst an, Wettbewerbe zu spielen. Ich kam nicht weiter als bis zur zweiten Runde, hatte aber sofort den Entschluss gefasst: Ich komme wieder, und dann bleibe ich bis zum Schluss! In der Zwischenzeit nahm ich an anderen Wettbewerben teil, spielte Konzerte und habe 2015 meine Stelle beim BRSO bekommen. Trotzdem blieb immer der Wunsch, es noch einmal beim ARD-Wettbewerb zu versuchen. Auch wenn ich zugeben muss, dass ich manchmal Albträume hatte, schon in der ersten Runde rauszufliegen, und das vor den Augen der Kollegen ...  
(lacht)

**AL** Das stelle ich mir in der Tat ziemlich belastend vor ...

**WdB** Als ich den zweiten Wettbewerb dann spielte, fand ich die Kollegen eigentlich eher unterstützend. Selbst in den ersten Runden, die ja noch ohne Orchester sind, kamen immer wieder Kollegen zum Zuhören. Beim Spielen habe ich allerdings versucht, einfach nicht daran zu denken. Im Finale haben mich die motivierenden Blicke der Kollegen richtig angespornt.

**AL** Sind Wettbewerbe eine gute Vorbereitung, die stressigen Situationen, die man als Berufsmusiker sein Leben lang hat, zu trainieren?

**WdB** Für mich waren Wettbewerbe immer Zwischenziele, um an mir zu arbeiten und Repertoire aufzubauen. Für uns Kontrabassisten gibt es nicht so viele Gelegenheiten wie für Oboisten Solo-Konzerte zu spielen, deswegen ist es toll, wenn man die Musik, die mal liebt, auf einer Bühne

spielen kann. Als ich 2017 beim renommierten Bottesini-Wettbewerb den Ersten Preis gewann, war das ein schöner Schlusspunkt meiner Wettbewerbskarriere.

**AL** *Ramón Ortega Quero, wie war für Sie das Ankommen im BRSO nach dem Wettbewerbserfolg, noch dazu auf einer Position wie der des Solo-Oboisten?*

**ROQ** Als ich im Orchester begonnen habe, war ich 20 Jahre alt und damit noch jünger als die Akademisten! (*lacht*)

**WdB** ... und damit bist du auch immer noch der Rekordhalter als jüngstes Orchestermitglied in der Geschichte des BRSO.

**ROQ** Ich glaube, ich hatte damals einfach keine Angst. Heute hätte ich viel größere Bedenken! Aber die Sicherheit auf dieser Position kommt alleine durchs Machen und Lernen von den Kollegen.

**WdB** Dazu muss man sagen: Er untertreibt. Diese Stelle ist nicht ohne! Ramón ist einfach ein Naturtalent! Er spielt, wie er fühlt. Wenn jemand mit 20 so eine Stelle besetzen kann, dann er!

**ROQ** Trotzdem, nicht so viel darüber nachzudenken, ist das Geheimnis.

**AL** *Sie haben sich im West-Eastern Divan Orchestra kennengelernt, richtig?*

**WdB** Ich weiß sogar noch genau, wann ich dich zum ersten Mal angesprochen habe! Es war bei unserem Open-Air-Konzert am 14. Juli in Versailles, das dann wegen Regen abgesagt wurde.

**ROQ** (*lacht*) Stimmt, daran kann ich mich auch noch erinnern!

**WdB** Ich habe damals nur die eine Tournee mit dem West-Eastern Divan Orchestra gemacht, nachdem Daniel Barenboim mich gefragt hatte. Aber es war ein prägendes Erlebnis, denn damals habe ich zum ersten Mal den kompletten Beethoven-Zyklus gespielt.

**ROQ** Ich kam 2003 ins West-Eastern Divan Orchestra und spielte dort zehn Jahre. Unter Barenboim zu musizieren, war natürlich fantastisch. Die Zeit damals ist für mich aber auch deswegen so wichtig, weil ich dort meine Frau Tamar kennengelernt habe, die auch Oboistin ist. Sie kam zwar erst drei Jahre später dazu, aber das war auch gut so. Wenn sie mich mit 15 kennengelernt hätte, uff ... (*lacht*)

**AL** *Wenn wir schon bei den Ehefrauen sind: Ihre Frauen sind beide Oboistinnen ...*

**WdB** Klar, das verbindet uns natürlich! Meine Frau war Akademistin hier im Orchester, aber zusammengekommen sind wir erst in der Zeit danach. Ich kenne also die Bedürfnisse der Oboisten. Bei uns zu Hause werden auch ständig Rohre gebaut. Sag mal, Ramón, machst du das eigentlich auch, dass du die bunten Fäden für die Umwicklung der Mundstücke an der Stuhllehne festknotest?

**ROQ** Ich wickele sie immer um den Türgriff. Aber ist der Tisch von deiner Frau auch so chaotisch? Meiner ist immer so schön aufgeräumt, aber der von Tamar ist Chaos pur! (*beide lachen*)

**AL** *Apropos: Wenn Sie das Orchester als Ihren Arbeitsplatz betrachten, welche Arbeitsbedingungen sind Ihnen besonders wichtig?*

**WdB** Es muss musikalisch und menschlich stimmen. Das sind übrigens auch meine Gründe, warum ich hier im BRSO glücklich bin.

**ROQ** Ich bin im BRSO groß geworden, dieses Orchester ist für mich der richtige Ort. In musikalischer Hinsicht gibt es hier eine unverwechselbare Energie, das Beste rauszuholen.

**AL** *Trotzdem haben Sie in der vergangenen Saison einen Ausflug zum Los Angeles Philharmonic gemacht. Was waren Ihre Beweggründe?*

**ROQ** Als ich das Angebot aus Los Angeles bekam, gab es für mich verschiedene Aspekte: Zum einen wollte ich etwas Neues ausprobieren, es hat mich gereizt, ein anderes Orchester kennenzulernen und mit Gustavo Dudamel zusammenzuarbeiten. Auch Kalifornien war für mich als Spanier attraktiv: das Wetter, die aufregende Stadt Los Angeles und die große Latino-

Community dort. Ich hätte dieses Angebot allerdings nicht angenommen, wenn ich nicht gewusst hätte, dass ich nach einem Urlaubsjahr wieder hierher zurückkommen kann – und das habe ich dann ja auch getan.

**AL** *Wieviel Gestaltungsfreiraum haben Sie eigentlich als Solo-Oboist? Oder anders gefragt: Wieweit müssen Sie dem Dirigenten folgen?*

**ROQ** Eigentlich spiele ich so, wie ich es mir vorstelle. Aber es kommt sehr auf den Dirigenten an. Manche sagen gar nichts bei den Proben, machen aber im Konzert eine kleine Geste, die mich inspiriert – und dann folge ich. Wenn ein Dirigent ganz genau bestimmen will, wie eine Stelle klingen soll, mag ich das nicht so sehr. Musik ist lebendig und klingt auch immer anders, je nachdem wie ich mich fühle. Natürlich spiele ich nach einem zehnstündigen Flug nach Japan anders als nach einer Busfahrt nach Redefin oder wenn ich ein Konzert zu Hause in München habe ...

**WdB** Diese Flexibilität, das Lebendige, das Im-Moment-Sein machen für mich das Musizieren aus. Auch das Aufeinander-Reagieren. Ihr spielt etwas in den Holzbläsern, und wir reagieren. Dann fängt es an, Spaß zu machen. Über die Jahre spielen wir so oft dieselben Stücke, es wäre doch schrecklich, wenn es immer gleich klingen würde!

**AL** *Was ich schon immer wissen wollte: Muss man als Oboist eigentlich lernen, das »a« zum Einstimmen anzugeben? Und sind Sie dabei aufgeregt?*

**ROQ** Ich muss zugeben, ich hasse das! (*beide lachen*) Ich muss wie eine Maschine das »a« angeben und darf nicht zu hoch und nicht zu tief sein ... Schrecklich! Aber es ist ein Ritual, und ich nehme es als meine Verantwortung an.

**WdB** Das ist lustig, denn jeder Oboist gibt das »a« anders. Stefan Schilli macht es anders als du, und als du dieses Jahr nicht da warst, hatten wir ja einige Aushilfen, da klang es auch jedes Mal unterschiedlich. Ich würde sogar behaupten, dass ich dich allein am Klang deines »a« erkenne. (*lacht*)

**ROQ** Wirklich? Dann muss ich mich anstrengen, denn es ist wirklich nicht ganz einfach! Das »a« muss sehr gut hörbar, klar und obertonreich sein, damit alle Instrumente – egal ob hoch oder tief – gut danach stimmen können. Ich werde weiterhin mein Bestes geben!

**AL** *Wir werden beim nächsten Konzert bestimmt alle mit ganz anderen Ohren darauf achtgeben. Vielen Dank für das Gespräch!*

## **BIOGRAPHIEN**

### **CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der 1946 gegründete Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten ihn nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklangensembles wie Concerto Köln oder die Akademie für Alte Mu-sik Berlin schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann.

Von 2003 bis 2019 war Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Zum Künstlerischen Leiter des Chores wurde 2016 Howard Arman berufen. In der Reihe *musica viva* (BRSO) sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen wurde der Chor mit zahlreichen hochrangigen Preisen geehrt. Außerdem erhielten die CD mit Beethovens *Missa*

*solemnis* unter der Leitung von Bernard Haitink 2016 und die CD mit Rachmaninows *Glocken* 2019 beim Grammy Award Nominierungen in der Rubrik beste Choraufführung. Dieser Aufnahme unter der Leitung von Mariss Jansons wurde zudem ein Diapason d'or zuerkannt.

## **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Von 2003 bis 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Seit Beginn haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Orchester geprägt. Heute sind Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan vom November 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

## **ROBIN TICCIATI**

Schnell eroberte sich der gebürtige Londoner Robin Ticciati die Konzertpodien und Opernbühnen der Welt und gilt als einer der interessantesten Dirigenten der jüngeren Generation. Der ausgebildete Geiger, Pianist und Schlagzeuger entdeckte im Alter von 15 Jahren das Dirigieren, als er Mitglied im National Youth Orchestra von Großbritannien war. Dabei wurde er von keinen Geringeren als Colin Davis und Simon Rattle gefördert. Die Royal Academy of Music in London ernannte ihn 2014 zum »Sir Colin Davis Fellow of Conducting«. Von 2009 bis 2018 leitete Robin Ticciati als Chefdirigent das Scottish Chamber Orchestra. Eine wichtige Station auf seinem Weg an die Weltspitze war seine Zeit als Erster Gastdirigent der Bamberger Symphoniker von 2010 bis 2013. Hier arbeitete er auch erstmals mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks zusammen. Für die gemeinsam vorgelegte CD mit Werken von Brahms wurde der Brite 2011 als »bester Nachwuchsdirigent des Jahres« mit einem Echo Klassik ausgezeichnet, und 2014 folgte eine Einspielung von Bruckners f-Moll-Messe. Seit 2014 ist Robin Ticciati Music Director der Glyndebourne Festival Opera, wo er Neuinszenierungen von *La damnation de Faust*, *Pelléas et Mélisande*, *Der Rosenkavalier*, *Die Entführung aus dem Serail* und *La clemenza di Tito* leitete. Mit Beginn der Spielzeit 2017/2018 übernahm er die Position des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Als Gastdirigent feiert Robin Ticciati Erfolge am Pult renommierter Klangkörper, darunter London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Leipziger Gewandhausorchester, Dresdner Staatskapelle, Concertgebouworkest Amsterdam, Schwedisches Radio-Symphonie-Orchester, Orchestre National de France, Tschechische Nationalphilharmonie, Cleveland und Philadelphia Orchestra sowie Wiener Philharmoniker. Seine Operndirigate führten ihn an die Metropolitan Opera New York (*Hänsel und Gretel*, *Evgenij Onegin*), an das Londoner Royal Opera House (*Evgenij Onegin*), an die Mailänder Scala (*Peter Grimes*) sowie zu den Salzburger Festspielen (*Le nozze di Figaro*). Seine Diskographie umfasst u. a. eine hochgelobte Gesamteinspielung der Schumann-Symphonien mit dem Scottish Chamber Orchestra, Dvořáks Neunte Symphonie mit den Bamberger Symphonikern sowie Debussy und Fauré mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Zuletzt stand Robin Ticciati im März 2018 mit *Les élémens* von Jean-Féry Rebel, dem Violinkonzert von Robert Schumann mit der Geigerin Alina Ibragimova, *Psyché* von César Franck und *Daphnis et Chloé* von Maurice Ravel am Pult des BRSO.

# **IMPRESSUM**

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS †  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

### **PROGRAMMHEFT**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK  
Publikationen Symphonieorchester  
und Chor des Bayerischen Rundfunks

### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

### **TEXTNACHWEIS**

Jörg Handstein, Egbert Hiller und Vera Baur: Originalbeiträge; Übersetzung: Marlene Wagner;  
Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Chor, Symphonieorchester; Ticciati); Interview  
Ramón Ortega Quero und Wies de Boevé: Andrea Lauber.

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Schott Music Ltd. Mainz (Wagner)  
© Faber Music Ltd., London (Benjamin)  
© Wilhelm Hansen, Copenhagen (Sibelius)