

**FRANCH
RANA
RAUTAVAARA
PROKOFJEV
SIBELIUS**

WICHTIGER HINWEIS

Leider musste Mikko Franck seine Mitwirkung an den Konzerten am 20./21. Februar 2020 in München krankheitsbedingt absagen. Wir danken **Klaus Mäkelä**, dass er sich kurzfristig bereit erklärt hat, die Leitung der Konzerte zu übernehmen. Bitte beachten Sie die damit verbundene Programmänderung: Statt *Apotheosis* von Einojuhani Rautavaara werden – und dies erstmals in den Konzerten des BRSO – Zoltán Kodály's *Tänze aus Galánta* zu hören sein (siehe Rückseite).



Der 24-jährige finnische Dirigent **Klaus Mäkelä** hat sich durch die Zusammenarbeit mit namhaften Orchestern rund um die Welt bereits internationale Anerkennung erworben und zählt

zu den großen Talenten seiner Generation.

Mit Beginn der Saison 2020/2021 übernimmt er die Position des Chefdirigenten und Artistic Advisor des Oslo Philharmonic Orchestra. Derzeit ist er Erster Gastdirigent des Swedish Radio Symphony Orchestra, Artist in Association der Tapiola Sinfonietta und Künstlerischer Direktor des Turku Music Festival. In der aktuellen Saison feiert Klaus Mäkelä eine Reihe wichtiger Debüts, u. a. beim NDR Elbphilharmonie Orchester, bei den Münchner Philharmonikern, bei den Bamberger Symphonikern, beim Nederlands Radio Filharmonisch Orkest, beim Orchestre Philharmonique de Radio France, beim London Philharmonic Orchestra und beim City of Birmingham Symphony Orchestra, und erhält Wiedereinladungen vom MDR- und vom hr-Sinfonieorchester, vom Minnesota Orchestra und von den Göteborger Symphonikern. An der Finnischen Nationaloper gab er seinen Einstand mit Mozarts *Zauberflöte*.

Seine musikalische Ausbildung erhielt Klaus Mäkelä an der Sibelius-Akademie in Helsinki in den Fächern Dirigieren bei Jorma Panula und Violoncello bei Marko Ylönen, Timo Hanhinen und Hannu Kiiski. Als Cellist gastierte er bei allen wichtigen finnischen Orchestern und Festivals. Er spielt auf einem Instrument von Giovanni Grancino aus dem Jahr 1698, das ihm von der OP Art Foundation zur Verfügung gestellt wird. Am Pult des BRSO ist Klaus Mäkelä in dieser Woche erstmals zu erleben.

ZOLTÁN KODÁLY (1882–1967)

»Tänze aus Galánta« für Orchester (1933)

Zoltán Kodály, der neben Béla Bartók und György Ligeti im 20. Jahrhundert wohl wichtigste Komponist Ungarns, war davon überzeugt, dass die Kunstmusik auf dem Boden der Volksmusik wachsen solle. Seine Forschungen hatten ihn allerdings dazu geführt, nur die von ihm entdeckte »Bauernmusik« als echt ungarisch gelten zu lassen. In der Folge betrachtete man die eher städtische Kultur der Roma bestenfalls als eine Art volkstümelnde Kunstmusik, ja wertete sie als »Restaurant-Musik« ab. Heute, da man nicht mehr so puristisch auf unbedingter Authentizität besteht, wird diese durchaus ungarische Tradition wieder aus der Kitschdecke geholt, und auch Kodály selbst war nicht päpstlicher als der Papst. Sein populärstes Orchesterwerk, die *Tänze aus Galánta*, sind geradezu eine Hommage an die Kunst der Zigeunerkapellen. Sieben Jahre seiner Kindheit hatte der Sohn eines Eisenbahners in der kleinen Stadt Galánta verbracht, damals an der Bahnlinie zwischen Wien und Budapest gelegen. Die dortige, sehr berühmte Kapelle hatte ihn nachhaltig beeindruckt. Um seine Erinnerungen aufzufrischen, benutzte er die um 1800 erschienene Sammlung *Ungarische Tänze von Zigeunern aus Galánta*. Die daraus entnommenen Motive reihte er nicht zu einer bloßen Suite, sondern er verknüpfte sie kunstvoll zu einer freien Rondo-Form – ein brillantes, äußerst raffiniert instrumentiertes Stück im Gefolge von Liszt und Brahms. Gewidmet sind die *Tänze aus Galánta* der Philharmonischen Gesellschaft Budapest, zu deren 80-jährigem Jubiläum sie 1933 entstanden.

Jörg Handstein

Donnerstag 20.2.2020
Freitag 21.2.2020
3. Abo B
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

19/20

MIKKO FRANCK
Leitung

BEATRICE RANA
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Fr., 21.2.2020
Pausenzeichen:
Julia Schölzel im Gespräch mit Beatrice Rana und Mikko Franck

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de abrufbar.

PROGRAMM

EINOJUHANİ RAUTAVAARA

»Apotheosis«

4. Satz aus der Symphonie Nr. 6 »Vincentiana«

- Viertel = 69

SERGEJ PROKOFJEW

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 C-Dur, op. 26

- Andante – Allegro
- Thema. Andantino
 - Var. I. L'istesso tempo
 - Var. II. Allegro
 - Var. III. Allegro moderato (poco meno mosso)
 - Var. IV. Andante meditativo
 - Var. V. Allegro giusto
- Thema. L'istesso tempo
- Allegro ma non troppo

Pause

JEAN SIBELIUS

Symphonie Nr. 5 Es-Dur, op. 82

- Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto)
- Andante mosso, quasi allegretto
- Allegro molto

ERSCHÜTTERUNG DURCH SCHÖNHEIT

Zu Einojuhani Rautavaaras *Apotheosis*

Rafael Rennicke

Entstehungszeit

Symphonie *Vincentiana*: 1992

Revision des Schlusssatzes *Apotheosis* als Einzelsatz: 1996

Uraufführung

Symphonie *Vincentiana*: 29. Oktober 1992 in Helsinki durch das Helsinki Philharmonic Orchestra unter Owain Arwel Hughes

Apotheosis: 29. Oktober 2004 in Helsinki durch das Finnish Radio Symphony Orchestra

Lebensdaten des Komponisten

9. Oktober 1928 in Helsinki – 27. Juli 2016 in Helsinki

Dieser Himmel, dieser unfassbare Himmel! Wie nicht von dieser Welt ist er, in seinem nächtlichen Fluten und Wogen und Tosen der Farben, in seinem unwirklichen Leuchten. Und doch: Es muss ein wirklicher Himmel sein. Denn unter ihm liegen die Dächer der Stadt. Sie bergen Zimmer und Wohnungen, in denen Lichter brennen, und steil ragt der Kirchturm in die Höhe auf. Seine Spitze touchiert ein leuchtendes Band, ein glitzerndes Nordlicht am Horizont. Darüber aber dieser Himmel, dieser weite, mysteriöse Himmel mit zwei riesigen ineinandergreifenden Spiralnebeln, flankiert vom Gefunkel gigantisch vergrößerter Sterne und einem orangefarbenen Mond, der mit der Sonne ein neues Gestirn zu bilden scheint.

Man muss nicht unbedingt wissen, dass das berühmte Ölgemälde *La nuit étoilée* (*Die Sternennacht*) von Vincent van Gogh (1889) auch Einojuhani Rautavaara fasziniert hat. Aber man wird es seinem Orchesterstück *Apotheosis* womöglich anmerken: Dann, wenn sich im Fluten, Wogen und Tosen der Klänge eine Landschaft auftut – eine Landschaft mit weitem Himmel, der sich umso weiter und majestätischer zu öffnen scheint, je sehnsuchtsvoller sich Geigenkantilenen in die Höhe winden, himmelwärts streben, Erdschwere verlieren und ohnehin alle Kirchturmspitzen überragen. Und wie in van Goghs *Sternennacht* ein ans Mystische grenzendes Geschehen überwältigt, so am Ende auch hier: Rautavaara, der Klangfarben-Magier und minutiöse Konstrukteur von Traumlandschaften der Seele, lässt in seinem Tongemälde *Apotheosis* (»Verherrlichung«, »Verklärung«) Himmel und Erde aufgehen in etwas Drittem, in etwas ganz Neuem.

Das Genie Vincent van Goghs steht tatsächlich im Hintergrund von *Apotheosis*, dem ursprünglich letzten Satz von Rautavaaras Sechster Symphonie, der so genannten *Vincentiana* (1992). In dieser wiederum hatte der Komponist vier der orchestralen Vor-, Zwischen- und Nachspiele seiner 1986/1987 entstandenen und 1990 uraufgeführten Vincent-Oper zusammengefasst, einer Künstleroper nach eigenem Libretto über verschiedene Ereignisse im Leben des von seinen Zeitgenossen tragisch verkannten Malers. Das Orchesterstück *Apotheosis* entspricht dabei nicht nur dem Finale der Symphonie, sondern auch dem der Oper. Kurz vor seinem Selbstmord wendet sich der Protagonist Vincent in einem letzten Monolog an das für ihn so wesentliche, da Farben erzeugende, aber auch Liebe und Leben spendende Licht: »Tag der Sonne! Derjenige, der heute stirbt, wird nie verschwinden, sondern sich denen anschließen, die einst den Mut hatten, weiterzugehen und zu leben!«

Dass sich der 1928 in Helsinki geborene (und 2016 dort verstorbene) Einojuhani Rautavaara im Verlauf seines Schaffens immer stärker mit romantisch-mystischen Sujets auseinandersetzen würde – Titel seiner Werke lauten *Monologues of Angels*, *Angel of Light*, *Adagio Celeste*, *Gift of Dreams*, *Towards the Horizon* oder *Into the Heart of Light* –, war zu Beginn seiner Laufbahn noch keineswegs abzusehen. Rautavaara verstand sich in den 1950er Jahren als Erbe Strawinskys, Bartóks, Prokofjews und Schostakowitschs. Kraftvoll pulsierende Rhythmen und scharf konturierte Melodien prägten seine Stücke dieser neoklassischen Phase, bevor sich Rautavaara bis Mitte der 1960er Jahre der zeitgenössischen Avantgarde anschloss und seriell komponierte. War seine Zwölftontechnik jedoch schon hier stark von tonalen Anspielungen durchzogen, befreite er sich in den späten 1960er Jahren vollends von den Fesseln der seriellen Musik und öffnete sich mehr und mehr einem neoromantischen Stil. Dur-/Moll-Harmonik und sangliche, diatonische Melodieverläufe fanden in ihm genauso Platz wie chromatisch geschärfte, zwölftönig, freitonal oder atonal konzipierte Passagen.

Zum bedeutendsten finnischen Komponisten neben Jean Sibelius ist Rautavaara aber auch deshalb geworden, weil es ihm gelang, diesen Stil-Pluralismus und seine Affinität für atmosphärische, naturmagische und mystische Sujets in eine Form zu gießen, die das genaue Gegenteil von vage oder gar schwammig ist, nämlich bis ins letzte Detail hinein konstruiert. Gleich einem Magier wusste Rautavaara genau um die Zusammenhänge, die Zusammensetzung und Gewichtung seiner musikalischen Essenzen; und er wusste, dass seine Musik nur dann ans Mystische grenzen konnte, wenn er mit dem hellwachen Verstand eines Sehers zu Werke ging. Die soghafte, oft überwältigende Wirkung seiner Musik verdankt sich Rautavaaras Kalkül, seinem Wissen um den Effekt.

Und so erweist sich auch *Apotheosis* als eine Musik von am Ende geradezu mystischer Strahlkraft, deren volle Wirkung sich aber gerade ihrer bezwingenden formalen Schlüssigkeit verdankt. Das Werk ist zutiefst geprägt von expressiven, sehnsüchtigen Geigenkantilenen (die Ersten und Zweiten Violinen – »espressivo« – sind fast durchgängig in oktavversetztem Unisono geführt): Über dem dunklen Grund der Bratschen, Celli und Kontrabässe, die erdschwer und forte ihre Bahnen ziehen, spannen sie in himmlischen Längen unendliche Linien in den Raum. Aufwärtsstrebend und nicht selten in Sprüngen neue Hochplateaus erreichend, verkörpern sie – flankiert von filigranen Arabesken der Bassklarinette – das Subjektive, das Individuelle, das Streben des Menschen nach Licht.

Der angespannte, zutiefst nervöse Charakter dieser Geigenkantilenen offenbart sich aber erst im Kontrast zu den inselgleich einfallenden Soli anderer Instrumente. Horn-, Oboen- und Flötenlinien werfen in geradezu objektiver Reinheit (der »espressivo«-Vermerk fehlt bewusst) helle, lyrische Lichter auf die Szene. Es sind – obgleich strukturell mit den Geigenkantilenen heimlich verwandt – Gegenwelten, die hier aufblitzen. Und sie lassen diese in der Folge umso expressiver, umso sehnsüchtiger erscheinen. Bis sie schließlich erfolgt: die hymnische Vereinigung der Geigen-, Streicher- und Bläserwelt. Angekündigt von mächtig anrollenden Klangwellen, die sich zu atonalen Passagen von überbordender Kraft und Gewalt auftürmen, reißt in Rautavaaras Musik jetzt förmlich der Himmel auf. Die Augen gehen über. Eine Erschütterung durch Schönheit. Dann: plötzliche Beruhigung. Und am Ende – Bezauberung. Zu Harfenarpeggien und Streicherflimmern hebt ein Flötensolo an, als wäre es ein Vogelruf aus dem Jenseits. Es ist dies die eigentliche Apotheose dieser Musik, wie nicht von dieser Welt, bevor sie verdämmert im Licht eines unfassbar weiten Himmels.

STÄHLERNE MUSKELN UND ZERFETZTE HOSEN

Der vierfache Prokofjew: zu seinem Dritten Klavierkonzert

Susanne Stähr

Entstehungszeit

Erste Skizzen in den Jahren 1911, 1913 und 1916/1917, Ausarbeitung im Sommer 1921

Widmung

Dem Dichter Konstantin Balmont

Uraufführung

16. Dezember 1921 mit Prokofjew am Klavier und dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Frederick Stock

Lebensdaten des Komponisten

11. (23.) April 1891 auf dem Gut Sonzowka (Gouvernement Jekaterinoslaw, heute Dnipropetrowsk / Ukraine) – 5. März 1953 in Moskau

Er fühlte sich fehl am Platze. Sergej Prokofjew, der seine Laufbahn als musikalischer Avantgardist begonnen hatte und in den Konzertsälen bald als »Bürgerschreck« galt, verspürte wenig Sympathie für die politischen Umstürze, die sich gegen Ende des Ersten Weltkriegs abzeichneten. Während in Petrograd die Straßenkämpfe ausbrachen, hielt sich Prokofjew in einem Landhaus außerhalb der Stadt auf, wo er die Schriften von Immanuel Kant studierte und die Sterne am Himmel durch ein Teleskop beobachtete. Als die Oktoberrevolution ausgerufen wurde, war er im Kaukasus, in Kislowodsk, um seine Mutter, die sich dort einer Kur unterzog, zu besuchen. Erst Monate später, im Frühjahr 1918, kehrte er zurück und brachte seine Erste Symphonie, die »Klassische«, zur Uraufführung. Doch das Ereignis fand kaum Beachtung – wen interessierte schon eine klassizistische, rückwärtsgewandte Musik in diesen brisanten und bahnbrechenden Zeiten? Prokofjew war enttäuscht und verbittert, er sah für seine Kunst vorläufig keine Perspektiven in der Heimat. Und beantragte die Ausreise: Amerika, so hoffte er, würde ihn mit offenen Armen empfangen.

Was für ein Unterfangen! Am 7. Mai 1918 brach Prokofjew auf, sein Weg führte ihn zunächst ostwärts, denn Europa war noch Schauplatz der kriegerischen Auseinandersetzungen. 18 Tage nahm allein die Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn bis nach Wladiwostok in Anspruch; danach musste Prokofjew zwei Monate in Japan zubringen, bevor ihm das Visum erteilt und die Weiterfahrt per Schiff über Honolulu nach San Francisco gewährt wurde. Im September traf er schließlich in New York ein, wo er sich zwei Monate später mit einem ersten Klavierabend präsentieren konnte. Als Tastenvirtuose fand er rasch Anerkennung: Er habe Finger, Handgelenke und Muskeln aus Stahl, konnte Prokofjew über sich in der Presse lesen, und die *New York Tribune* feierte ihn als »einen der erstaunlichsten Pianisten [...], die aus dem Land der unbegrenzten Unannehmlichkeiten« gekommen waren. Noch wichtiger mochte für ihn sein, dass ihm die Chicago Opera Association die Aufführung einer Oper in Aussicht gestellt hatte; Prokofjew schmiedete das Eisen, solange es heiß war, und schuf binnen weniger Monate seine musikalische Komödie *Die Liebe zu den drei Orangen*. Doch in der Öffentlichkeit wurde er als schöpferischer Künstler kaum

wahrgenommen. Wie kränkend muss er es empfunden haben, als er in der Zeitschrift *Musical America* unter Fotos, die ihn und den Kollegen Igor Strawinsky zeigten, die Bildunterschrift »Der Komponist Strawinsky und der Pianist Prokofjew« fand ... »Manchmal streifte ich durch den riesigen Park im Zentrum New Yorks und dachte, auf die umgebenden Wolkenkratzer blickend, mit kalter Wut an die herrlichen amerikanischen Orchester, die für meine Musik nichts übrig hatten«, erinnerte er sich später. »Ich war viel zu früh hingekommen: Das Kind Amerika war für neue Musik nicht erwachsen genug.«

Prokofjew suchte der Misere zu entfliehen und verbrachte die Sommermonate der Jahre 1920 und 1921, in denen keine Konzertverpflichtungen auf seinem Kalender standen, in Westeuropa. Dort fand er endlich Gelegenheit, sich ein paar alte Notenblätter vorzunehmen, die er wohlweislich ins Reisegepäck genommen hatte, als er Russland verließ. Aus dem Jahr 1911 stammten die ältesten dieser Skizzen, andere datierten von 1913, 1916 und 1917; aber sie alle, so verschieden sie auch gestaltet waren, kreisten um die Idee eines groß angelegten konzertanten Werkes für Klavier und Orchester. In der Bretagne, wo er sich in St. Brévin-les-Pins ein Haus gemietet hatte und dort auch frühere Weggefährten wiedertraf, gelang es Prokofjew, in die Gedankenwelt seiner russischen Jugend zurückzufinden, das vorhandene Material mit Neuem zu verbinden und sein Drittes Klavierkonzert in C-Dur op. 26 fertigzustellen. Die Uraufführung aber sollte in den Vereinigten Staaten stattfinden, in Chicago, nur wenige Tage vor der Premiere der *Liebe zu den drei Orangen*: Mit diesem Doppelschlag wollte Prokofjew noch einmal versuchen, auch als Komponist die Gunst der Amerikaner für sich zu gewinnen.

Die Vorzeichen dafür, so war sich Prokofjew gewiss, schienen günstig. Denn im Dritten Klavierkonzert hatte er alle vier Hauptlinien seines musikalischen Stils umsetzen können, wie er sie in seinen Jugenderinnerungen, veröffentlicht unter dem Titel *Prokofjew über Prokofjew*, umrissen hat: »Die erste Linie ist die klassische, die bis in die frühe Kindheit zurückreicht, als meine Mutter mir die Sonaten von Beethoven vorspielte. Mal ist diese Linie neoklassizistisch, mal ahmt sie die Klassik des 18. Jahrhunderts nach«, erklärte der Komponist. Als zweiten Strang beschrieb er innovative Momente, die sich vor allem in der Harmonik äußern, aber auch in der Struktur der Melodien, in der Instrumentierung und der kompositorischen Dramaturgie. »Die dritte Hauptlinie ist die toccatische oder motorische«, fuhr Prokofjew fort und verwies auf das Vorbild von Schumanns *Toccatina op. 7*, deren hämmernden Duktus er in zahlreichen Klavierwerken, aber auch in einem Orchesterstück wie der *Skythischen Suite* aufgegriffen hat. Im vollkommenen Gegensatz dazu bewegt sich eine vierte Linie, die lyrische, die es ihm erlaubte, weite Kantilenen zu spannen und kontemplative Klänge zu finden. »Diese Linie«, gestand Prokofjew, »wurde erst spät erkannt. Lange Zeit hat man mir überhaupt jegliche Lyrik abgesprochen, und ohne Ermunterung entwickelte sie sich nur langsam. Dafür habe ich ihr später immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt.« Der Lyriker Prokofjew prägt im C-Dur-Klavierkonzert gleich den Beginn des ersten Satzes (*Andante – Allegro*), der mit einer gedehnten Melodie in der Klarinette und pastoral anmutendem Orchestersatz anhebt. Das folgende Hauptthema gibt sich hochvirtuos, das Seitenthema dagegen scheint russische Einflüsse zu spiegeln: eine bewusste Reminiszenz an die verlorene Heimat? Der Dialog, der sich zwischen Klavier und Orchester entspinnt, führt das Soloinstrument zuweilen perkussiv und überrascht mit ungewohnten harmonischen Rückungen. In die Coda integrierte Prokofjew den ältesten Teil des Werkes: Die Passage aufsteigender Dreiklänge notierte er bereits 1911, als er an seinem Ersten Klavierkonzert arbeitete.

Ein Variationssatz bildet das Zentrum des Werks; das *Andantino*-Thema im »Gavottenstil« hatte Prokofjew 1913 komponiert. Hier kommt nun der Klassizist zum Zuge, der sich historisch tradierter Variationstechniken bedient wie der Figuration oder der hymnisch gesteigerten Wiederaufnahme des Themas; zugleich aber entfaltet er auch freie Stimmungs- und Charakterbilder. Im burlesken und pianistisch vertrackten *Rondo-Finale (Allegro ma non troppo)* verbinden sich dann noch einmal alle vier Hauptlinien. Zwischen die stürmischen Rahmenteile interpoliert Prokofjew eine lyrische »Insel«, die einer breit strömenden, sehnsuchtsvoll aufblühenden Melodie Raum gibt – gewiss eine seiner schönsten Erfindungen.

Prokofjew selbst spielte den Solopart bei der Uraufführung, die am 16. Dezember 1921 mit dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Frederick Stock stattfand: Das Publikum begegnete dem neuen Werk mit zurückhaltendem Respekt. Ganz anders erging es dem Komponisten in New York, wo er das Dritte Klavierkonzert am 14. Februar 1922 vorstellte. Vor allem die Kritik reagierte feindselig, »als hätte sich ein Rudel Hunde losgerissen, um meine Hosen zu zerfetzen«, wie Prokofjew bitter festhielt. Sein amerikanisches Experiment war gescheitert. In

Europa aber feierte er mit eben diesem C-Dur-Konzert seine größten Triumphe, auch in Russland: Prokofjew spielte es am 24. Januar 1927 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums, bei seinem ersten Konzert in der Sowjetunion nach neun Jahren im Ausland. Noch nie habe er solchen Erfolg gehabt, erklärte der gerührte Prokofjew hinterher, und es war nicht zuletzt dieses Erlebnis, das ihn zum Umdenken brachte und in ihm den Wunsch weckte, wieder ganz heimzukehren in das Land seiner Geburt – nach Russland, das jetzt zu Stalins Sowjetunion geworden war. Aber das ist wieder eine andere Geschichte ...

»DIESES RINGEN MIT GOTT!«

Zu Jean Sibelius 'Fünfter Symphonie

Thomas Schulz

Entstehungszeit

1. Fassung: 1914/1915
2. Fassung: 1916
3. und endgültige Fassung: 1918/1919

Uraufführung

1. Fassung: 8. Dezember 1915 in Helsinki
2. Fassung: 8. Dezember 1916 in Turku
3. Fassung: 24. November 1919 in Helsinki

Alle Aufführungen unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Eigentlich waren die letzten Jahre von Jean Sibelius 'viertem Lebensjahrzehnt vornehmlich von Erfolgen geprägt. Im Frühjahr 1914 brach er zu einer Reise nach Amerika auf, wo seine Musik von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert wurde – ein schönes Erlebnis für den finnischen Tonsetzer, der sich nun endgültig internationaler Anerkennung erfreuen konnte. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs brachte zwar einige finanzielle Einbußen mit sich, da der Kontakt zu seinen vornehmlich in Deutschland ansässigen Verlegern unterbrochen war, doch der Komponist wusste dies mit diversen Gelegenheitswerken zu überbrücken. Und an seinem 50. Geburtstag schließlich, dem 8. Dezember 1915, feierte man Sibelius in seiner Heimat als den »größten Sohn des Landes«. In einem Festkonzert an jenem Tag dirigierte Sibelius in Helsinki die umjubelte Uraufführung seiner Fünften Symphonie; der Erfolg war so groß, dass das Konzert zweimal wiederholt werden musste.

Und dennoch: Gerade seine Symphonie Nr. 5 stellte für Sibelius regelrecht ein »Schmerzskind« dar. Keines seiner größeren Werke erfuhr derart viele Umarbeitungen, von keiner seiner Symphonien liegen so viele verschiedene Skizzen und »Baupläne« vor. Zum einen liegt dies sicherlich in Sibelius 'ständig wachsender Selbstkritik begründet, die ihn Jahre später schließlich zum endgültigen kompositorischen Verstummen führen sollte. Zum anderen war er sich in jenen Jahren darüber bewusst geworden, dass sein Stil quer zu den damals herrschenden künstlerischen Strömungen stand: »Ich war unschlüssig, ob ich mich zur Fünften Symphonie entschließen sollte«, schrieb er. »Ich habe viel darunter zu leiden gehabt, dass ich mich darauf versteifte, Symphonien zu komponieren in einer Zeit, in der so gut wie alle Tonsetzer zu anderen Ausdrucksformen übergegangen waren.«

Im Sommer 1914 hatte Sibelius mit der Arbeit an der Symphonie begonnen. Wie stets berichtete er seinem engen Freund und Vertrauten Axel Carpelan ausführlich über den Kompositionsprozess – so im September desselben Jahres: »Ich stecke nach wie vor tief im Morast, aber ich habe bereits den Berg erblickt, den ich sicherlich besteigen muss. Gott öffnet einen Augenblick lang seine Tür, und sein Orchester spielt die Fünfte Symphonie.« Im April 1915 schrieb er in sein Tagebuch von einem Naturerlebnis, das ihn tief beeindruckte: »Heute zwischen zehn und elf Uhr sah ich 16 Schwäne. Eines meiner großartigsten Erlebnisse! Herr Gott, welche Schönheit! Sie kreisten lange über mir, verschwanden in den sonnenbeschiedenen Dunst wie ein schimmerndes silbernes Band. Ihr Ruf hat den ähnlichen Holzbläserklang wie der der Kraniche, aber ohne Tremolo, er ist der Trompete näher. Ein tiefer Refrain erinnert an das Schreien eines Kleinkindes. Mystizismus der

Natur und Lebensangst! Das Finalthema meiner Fünften Symphonie.« Darunter notierte er eine Vorform des hymnischen Themas, das den Schluss der Symphonie beherrscht. Doch zum Ziel war es noch ein weiter Weg: »Die Disposition der Themen: Diese wichtige Arbeit, die mich so merkwürdig fasziniert«, heißt es in einem weiteren Tagebucheintrag vom April 1915. »Es ist, als ob Gott Mosaikstücke eines Himmelsparketts herabwirft und mich bittet herauszufinden, um welches Muster es sich gehandelt hat. Vielleicht ist dies eine gute Definition des Komponierens. Vielleicht auch nicht. Wie sollte ich das wissen?« Noch im Sommer 1915 war die Arbeit an der Symphonie nur langsam vorangegangen, und erst ab Herbst entwarf Sibelius die einzelnen Sätze in ihrer (vorläufig) finalen Form.

Nachdem die Symphonie in ihrer ursprünglichen, viersätzigen Gestalt uraufgeführt worden war, überkamen Sibelius Zweifel, und er nahm sich das Werk erneut vor. »Ich will meiner neuen Symphonie eine andere, menschlichere Form geben«, notierte er im Januar 1916 in sein Tagebuch: »Irdischer, vibrierender.« Genau ein Jahr nach der Uraufführung dirigierte Sibelius in Turku seine Fünfte erstmalig in der neuen Fassung. Von dieser Version ist lediglich eine Kontrabass-Stimme erhalten geblieben, doch die Disposition ist klar erkennbar: Als einschneidendste Veränderung fasste Sibelius die beiden ersten Sätze mittels eines neu komponierten Übergangs zu einem einzigen Satz zusammen.

Aber auch in dieser Gestalt sagte Sibelius das Werk noch nicht endgültig zu. Politische Unruhen – die finnische Unabhängigkeitserklärung im Dezember 1917 und der darauffolgende Bürgerkrieg – verhinderten zeitweise eine Fortführung der Arbeit. Im Mai 1918 vertraute Sibelius Carpelan dann brieflich an, die neue Fassung werde ganz anders, vor allem den Kopfsatz habe er völlig neu komponiert. Doch im Februar 1919 hatten sich seine Pläne wiederum geändert: »Der erste Satz der Fünften Symphonie ist eine der besten Sachen, die ich je komponiert habe. Verstehe meine Blindheit nicht.« Carpelan, der die Entstehung der Symphonie mit großer Anteilnahme verfolgt hatte und zu jener Zeit bereits todkrank war, hatte nun den Eindruck, Sibelius sei mit seiner Symphonie auf dem richtigen Weg. Hören konnte er das Werk in seiner endgültigen Gestalt nicht mehr, denn er starb am 24. März 1919 – ein schwerer Schlag für Sibelius: »Für wen soll ich jetzt komponieren?«

Noch einmal wurde der Komponist unsicher, wollte die letzten beiden Sätze entfernen und den Kopfsatz für sich alleine stehen lassen, dann jedoch, am 2. Mai 1919, folgt die befreiende Tagebucheintragung: »Die Symphonie wird dreisätzig sein, wie ursprünglich entworfen. Alle Sätze sind beim Kopisten. Ein Geständnis: nahm das gesamte Finale nochmals durch. Jetzt ist es gut. Aber dieses Ringen mit Gott!« Am 24. November 1919 erlebte die Endfassung der Fünften Symphonie unter Sibelius' Stabführung in Helsinki ihre Uraufführung.

Die zahlreichen Unsicherheiten und Änderungen bei der Entstehung des Werks mögen das Bild eines willensschwachen, planlosen Zauderers vermitteln. Nichts jedoch wäre weiter von der Wirklichkeit entfernt. Ein oft zitierter Ausspruch Sibelius' diene hier als Schlüssel: »Ich bin der Sklave meiner Themen!« Diese Themen führen ein Eigenleben, denen der Komponist folgen muss, aus ihrer motivischen Gestalt prägt sich die formale Gesamtgestalt des Werks: »Es wird häufig gedacht, dass das Wesentliche an einer Symphonie in ihrer Form liegt, aber dies ist gewiss nicht der Fall«, schrieb Sibelius. »Der Inhalt ist stets der primäre Faktor, während die Form zweitrangig ist, denn die Musik selbst bestimmt ihre äußere Form.«

Und die äußere Form kann dann so neuartig und ungewöhnlich, gleichzeitig so unmittelbar packend sein wie in jenem Kopfsatz der Fünften Symphonie, der aus der Fusion der beiden ersten Sätze der Urfassung hervorgegangen ist: Im *Tempo molto moderato* entwickelt sich der erste Teil als Sonatensatz – zuerst relativ herkömmlich mit einem Hauptthema, das als prägnantes Motto (zwei aufsteigende Quartschritte) bereits in den ersten Takten in seiner Keimform erscheint, und einem chromatisch gefärbten Seitenthema. Dieses Seitenthema prägt dann – und hier beginnen die Ungewöhnlichkeiten – allein die Durchführung. In der nur wenige Takte dauernden Reprise spielt es dann allerdings – wie auch im weiteren Verlauf des Satzes – überhaupt keine Rolle mehr; stattdessen beschleunigt sich konstant das Tempo, und ehe wir es überhaupt bemerken, sind wir im zweiten Satzteil angekommen: *Allegro moderato*. In diesem scherzoartigen Gebilde dominiert das Quarten-Motto des ersten Themas das motivische Geschehen, nur gelegentlich abgelöst von einer fanfarenartigen Figur in der Trompete, die wiederum auf das hymnische Zielthema des *Finales* vorausweist. Die Bewegung nimmt ständig zu, und in einer mitreißenden *Più presto*-Stretta eilt der Satz unaufhaltsam und zielstrebig seinem Ende entgegen.

Viel ist gerätselt worden über die Form dieser Musik: Handelt es sich nun um einen Satz oder nach wie vor um zwei? Ist der zweite Teil selbstständig, oder bildet er eine großangelegte Reprise des ersten, da er, zumindest partiell, auf demselben thematischen Material beruht? Sibelius selbst gab eine salomonische Antwort, indem er sinngemäß sagte, letztlich sei beides richtig.

Im Vergleich zu dieser einzigartigen Formkonzeption ist der zweite Satz (*Andante mosso, quasi allegretto*) vergleichsweise einfach angelegt – als in sechs Strophen gegliederte Variation einer gesanglichen, volksliedartigen Melodie, deren einprägsame rhythmische Gestalt sich durch den gesamten Satz zieht: jeweils fünf Viertelnoten, getrennt durch eine Viertelpause. Doch hier ereignen sich Dinge abseits des Normalen: So finden sich, fast unhörbar unter der Oberfläche verborgen, schon Andeutungen der beiden Themen des letzten Satzes.

Dieses *Finale (Allegro molto)* ist wiederum mit herkömmlichen formalen Kriterien nicht zu fassen. Im Grunde handelt es sich um den ebenso langsamen wie zielstrebigem Weg zum Zielpunkt der Symphonie: jenem breiten, durch immer weitere Intervalle gekennzeichneten Thema, das Sibelius notierte, nachdem er die 16 Schwäne über sich fliegen sah – Axel Carpelan nannte es in seinem Briefwechsel mit Sibelius die »Schwanenhymne«. In den gespinsthafte wuselnden Streicherfiguren des Anfangs ist dieses Thema noch nicht zu hören; wenn es dann, in Terzen von den Hörnern intoniert, erstmals erscheint, ist ihm noch ein melancholisches Seitenthema zugeordnet, doch in der langsamen Coda (*Largamente assai*) führt es alleinbeherrschend zu einer grandiosen Schlusssteigerung, die in sechs straffe, entschiedene, durch lange Pausen voneinander getrennte Akkorde mündet – ein ebenso originelles wie unausweichliches Ende, das zu sagen scheint: »So und nicht anders!«

VON PULT ZU PULT (9)

Wiederholung von 2018/2019

Vor 20 Jahren, am 10. März 2000, wurde der Vertrag zur Gründung der Orchesterakademie des BRSO unterzeichnet. Im September 2001 konnte die Akademie ihre Arbeit aufnehmen. Marije Grevink (Erste Geige, Mitglied seit 2003) und David van Dijk (Zweite Geige, Mitglied seit 2004) gehörten zu den Stipendiaten der ersten Stunde. Im Februar 2019 sprach Vera Baur mit ihnen über die Akademie, ihren Weg ins Orchester und über ihre niederländische Herkunft.

VB *Dasselbe Heimatland, dasselbe Instrument, derselbe Weg ins Orchester. Verbindet Sie das auf besondere Weise?*

MG David und mich verbindet natürlich, dass wir Niederländer sind, wobei ich David erst kurz vor der Zeit an der Akademie im Gustav Mahler Jugendorchester kennengelernt habe. David war in Holland immer der Geiger, den man kennen musste, und dann kannte ich ihn auch.

DvD Das würde ich umgekehrt genauso sagen (*lacht*). Auch ich wusste von dir, bevor wir zusammen im Jugendorchester gespielt haben. Dann haben wir gemeinsam das Probespiel für die Akademie gemacht und waren sehr glücklich, dass es auch bei beiden von uns geklappt hat. Und natürlich, dass wir später auch zusammen im Orchester gelandet sind. Wir hatten und haben immer eine gute Vertrautheit.

VB *Wie haben Sie Ihre Zeit in der Orchesterakademie erlebt?*

MG Die Akademie hat mich unglaublich geprägt. Ich fand das ganze Programm sehr reizvoll, eben nicht nur im Orchester zu spielen, sondern auch die Kammermusik, den Einzelunterricht und vor allem das mentale Training, das enorm wichtig ist. Nach eineinhalb Jahren habe ich schon die Stelle angetreten, was eigentlich gar nicht das Ziel war. Für mich brachte die Zeit eine Fülle von Eindrücken, und sie hat mich auf den Weg in den Beruf des Orchestermusikers geführt. Ich wusste zwar immer, dass ich ins Orchester will, aber ich hätte mir damals auch noch andere Dinge vorstellen können, etwa in Amerika zu studieren. Das hat sich dann erübrigt.

DvD Ich erinnere mich noch gut an unseren ersten Auftritt beim Festkonzert zur Eröffnung der Akademie. Wir spielten die Ouvertüre zu *La gazza ladra* von Rossini unter Mariss Jansons. Nach

zwei Tönen bekam ich Gänsehaut und dachte, wow, das ist ja Wahnsinn! Ich wusste natürlich schon vorher, dass das Symphonieorchester ein Super-Orchester ist, aber wie es sich tatsächlich anfühlt, hier mitzuspielen, hat mich völlig überwältigt. Trotzdem war ich noch eine Weile unentschieden und hatte auch überlegt, in einem Streichquartett zu spielen. Aber jetzt bin ich sehr glücklich, dass es so ist, wie es ist.

VB *Wie wurden Sie vom Orchester aufgenommen, und was waren dann die ersten wichtigen Erfahrungen?*

MG Es kamen sofort viele Kollegen auf uns zu – sowohl die, die unterrichten wollten, als auch die, die einfach neugierig waren und schauen wollten, was die Neuen so mitbringen. Dadurch sind schnell Freundschaften entstanden.

DvD Ich hatte vorher wenig Orchestererfahrung, eigentlich nur durch das Gustav Mahler Jugendorchester. Dort brauchte man Wochen bis zum Konzert. Und hier ging auf einmal alles wahnsinnig schnell. Das war für mich ein einschneidendes Erlebnis.

MG Ich hatte schon als Aushilfe in einigen holländischen Profi-Orchestern gespielt und war auch völlig begeistert von unserer ersten Probe mit dem Symphonieorchester. Diese Probe war so detailliert, von einer solchen Vehemenz und einem solchen Nachdruck auf der Suche nach dem besten Ergebnis, wie ich es noch nie zuvor erlebt hatte. Dieser Wille zur Perfektion war für mich das Schönste.

VB *Wie groß war der Respekt vor dem ersten Auftritt im Orchester?*

MG Ich habe, ehrlich gesagt, einfach gespielt. Man hat sich so gut aufgehoben gefühlt und wurde von dem Sog mitgenommen – man konnte es gar nicht in den Sand setzen. Ich fand es einfach nur toll.

DvD Da wir nur bei der Ouvertüre mitspielten, war es auch sehr kurz (*lacht*).

VB *Wie wichtig ist der Gedanke, über die Akademie den spezifischen Klang des eigenen Orchesters weiterzugeben?*

MG Bis man es als Musiker schafft, diesen Klang herauszufiltern, braucht man schon etwas mehr Zeit als die zwei Jahre in der Akademie. Das ist schwer. Aber trotzdem prägt das Orchester einen sehr schnell. Ich habe hier eine ganz andere Fingersatz-Struktur gelernt als die, mit der ich vorher gespielt hatte. Im Symphonieorchester wird sehr virtuos und mit viel Risiko musiziert, auch diese Fähigkeit habe ich hier erworben, früher bin ich mehr auf Nummer Sicher gegangen. Nach ein paar Monaten wurde mir bewusst, wie anders es auf einmal klang, wenn ich mal ein Solokonzert gespielt habe.

DvD Natürlich spricht man immer von Traditionsorchestern, aber ich glaube, dass sich der Klang eines Orchesters mit jedem Jahr ein bisschen ändert. Es kommen viele junge Kollegen, die Zusammensetzung ist immer etwas anders. Diese Änderungen sind natürlich nur ganz geringfügig, aber bemerkbar. Ich würde sagen, dass das Orchester in den letzten 15 Jahren ein anderes geworden ist. Man lernt von den neuen Kollegen, schaut sich Dinge ab, und so ist immer alles im Fluss.

MG Trotzdem gibt es eine Konstante. Sie wird geformt durch die Generationen, die in einem Orchester zusammentreffen, was ich besonders schön finde. Was die Älteren an die Jüngeren weitergeben können, ist sehr wertvoll.

VB *Welche Erinnerungen haben Sie an Ihr Probespiel?*

MG Ich hatte mein erstes Probespiel relativ schnell nach Eintritt in die Akademie. Die Kollegen haben mir Mut gemacht. Damals war die erste Runde noch anonym hinter Vorhang. Ich habe gespielt, ging von der Bühne und wusste, das wird nichts. Und es wurde nichts. Das war aber auch vollkommen in Ordnung. Die vielen Eindrücke in der Akademie und die vielen Lehrer, die ich hatte – auch mehrere für ein einziges Stück –, haben dazu geführt, dass meine Interpretation alles war, nur nicht meine. Das hat man gehört. Wir haben auch im Nachhinein darüber gesprochen, und ich konnte mit einem Lehrer an diesem Punkt arbeiten. Das nächste Probespiel habe ich dann

gewonnen. Und da hatte ich auch von vorneherein ein gutes Gefühl. Aber meine Strategie war immer, ohne allzu große Erwartungen an die Sache heranzugehen. Ich dachte nie, das muss unbedingt klappen, sondern ich mache das jetzt einfach. Punkt.

DvD Ich bin froh, dass wir nie direkte Konkurrenten waren. Marije war auf Zack und hat gleich bei den ersten Probespielen, die es gab, mitgemacht. Ich dachte, okay, Ladies first, und habe noch ein bisschen gewartet. Man kann sich sehr viele Gedanken machen, die einem auch im Weg stehen.

MG Genau dafür hatten wir das mentale Training. Dadurch habe ich doch noch einige neue Techniken gelernt, obwohl ich schon vorher eine gewisse Resistenz gegen allzu schlimme Bühnenangst hatte. Es ist jedenfalls wichtig, dass man sich einen Plan macht, sich konzentriert und überlegt, was sein wird. Worauf man aber keinen Einfluss hat, sind die anderen. Wenn ein anderer besser ist, dann ist er eben besser.

VB *Wie erleben Sie heute das Beurteilen von Kandidaten beim Probespiel?*

MG Das finde ich sehr schwer. Schon was einen selbst betrifft, spielen so viele Aspekte, teils auch alltägliche, mit hinein. Dann muss man ein klares Bild davon haben, was man selbst möchte, was die Gruppe möchte oder was für das ganze Orchester wichtig ist. Was macht man aber, wenn gerade nicht der exakt passende Kandidat auftaucht? Springt man über seinen Schatten, wenn die Kollegen meinen, es geht, man selbst aber meint, es geht nicht? Das ist eine enorme Verantwortung.

DvD Jedes Probespiel ist für das Orchester eine von diesen Mini-Änderungen, und man hofft natürlich auf das Bestmögliche. Aber manchmal ist es Kopf gegen Bauch oder umgekehrt. Es sind schwere Entscheidungen. Man ist jedenfalls sehr glücklich, wenn sich später herausstellt, dass man richtig entschieden hat, auch wenn man im Moment nicht ganz sicher war.

MG Es gibt aber auch Fälle, die absolut klar sind und bei denen man gleich in der ersten Runde spürt: Das ist er oder sie!

DvD Ich finde es sehr schön, dass das gesamte Orchester entscheidet. In vielen anderen Orchestern entscheidet eine Kommission, bei uns hat jeder eine Stimme. Es gibt eine Empfehlung von der Gruppe, aber jeder kann aufstehen und sagen, das und das hat mir gefallen. Wenn einer dann die Stelle gewinnt, bedeutet das auch, dass das ganze Orchester ihn willkommen heißt.

VB *Welche Rolle spielt die Persönlichkeit?*

MG Was ein Musiker auf der Bühne tut, kann man unmöglich von der Persönlichkeit entkoppeln. Das ist immer eins. Das hört und sieht man. Man kann sogar sehen, wenn jemand gar nicht so ist, wie er spielt, sondern nur so tut.

VB *Wie lernt man über die Jahre mit dem Leistungsdruck umzugehen? Hilft Ihnen da Ihre niederländische Lockerheit?*

DvD Ich denke schon, dass Gelassenheit hilft, wenn man ein Konzert mit Kameras hat und weiß, es ist live im Internet. Ich war früher eher weniger locker. Jetzt hat man alles schon oft erlebt, und das lange Training wirkt.

MG Es verändert sich auch, sowohl im Lauf des Lebens als auch von Tag zu Tag. Jeder nimmt seinen Alltag mit in dieses Orchester. Und je nachdem, wie es einem geht, ist man mehr oder weniger in der Lage, dem Druck standzuhalten. Man sollte die Stressfaktoren, die eigenen wie die der Kollegen, anerkennen und in der Lage sein, darüber zu sprechen.

DvD Der menschliche Zusammenhalt steht bei uns auf einem guten Fundament, wir können diese Dinge zulassen und versuchen, keinen Zusatz-Stress zu verursachen.

BIOGRAPHIEN

BEATRICE RANA

Beatrice Rana, 1993 im italienischen Apulien geboren, stammt aus einer Musikerfamilie. Bereits mit neun Jahren gab sie ihr erstes öffentliches Konzert mit Bachs f-Moll-Klavierkonzert. Von Kindertagen an bis heute ist ihr die Musik von Bach eine Art »Kompass«, wie sie es einmal formulierte. Ein Meilenstein ihrer bisherigen Laufbahn war 2017 die Veröffentlichung der *Goldberg-Variationen*, für die sie bei den Gramophone Awards mit dem »Young Artist of the Year« sowie bei den Edison Klassiek Awards mit dem »Discovery of the Year« ausgezeichnet wurde. Bereits ihr 2016 erschienenes Album mit Tschaikowskys Erstem und Prokofjews Zweitem Klavierkonzert, aufgenommen mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Antonio Pappano, erhielt renommierte Preise, so den Gramophone Magazine's »Editor's Choice« und den BBC Music Magazine's »Newcomer of the Year Award«. Auch ihre jüngste Einspielung mit Werken von Strawinsky und Ravel wurde bereits mit einem Diapason d'or geehrt. Beatrice Rana begann ihre pianistische Ausbildung bei Benedetto Lupo am Conservatorio di Musica Nino Rota in Monopoli (Apulien), zugleich belegte sie dort auch das Fach Komposition bei Marco Della Sciucca. Anschließend studierte sie bei Arie Vardi in Hannover und erneut bei Benedetto Lupo, nun an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. 2011 erregte Beatrice Rana Aufsehen, als sie den Ersten Preis des Montreal International Musical Competition gewann, 2013 folgten der Zweite Preis und der Publikumspreis beim Van Cliburn International Piano Competition in Fort Worth (Texas). 2015 wurde sie zum »BBC New Generation Artist« ernannt, 2016 erhielt sie den »Borletti-Buitoni Trust Fellowship«. Die Pianistin gastiert auf großen Konzertbühnen und bei renommierten Festivals weltweit: im Musikverein und Konzerthaus in Wien, in der Berliner Philharmonie, im Concertgebouw Amsterdam, in der New Yorker Carnegie Hall, in der Tonhalle Zürich, im KKL in Luzern, beim Verbier Festival, beim Klavier-Festival Ruhr und beim Mostly Mozart Festival. Dabei arbeitet sie mit namhaften Dirigenten und Dirigentinnen wie Yannick Nézet-Séguin, Riccardo Chailly, Trevor Pinnock, Mirga Gražnyte, Tyla, Susanna Mälkki, Kent Nagano und Zubin Mehta zusammen und erhält Einladungen von international führenden Orchestern: dem London Philharmonic und dem BBC Symphony Orchestra, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Philadelphia, dem Los Angeles Philharmonic und dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchestre National de France, der Filarmonica della Scala und den St. Petersburger Philharmonikern. Am Konzerthaus Dortmund wird Beatrice Rana bis 2022 in der Reihe »Junge Wilde« wiederholt zu erleben sein. Beim BRSO gibt sie in dieser Woche ihr Debüt.

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. Viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch haben 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. Tournéeen 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.

MIKKO FRANCK

Mikko Franck wurde 1979 in Helsinki geboren. Er begann im Alter von fünf Jahren mit dem Violinspiel, interessierte sich aber schon früh für das Dirigieren, das er u. a. in der berühmten finnischen Dirigentenschmiede von Jorma Panula erlernte. Neben dem Studium an der Sibelius-Akademie in Helsinki führte ihn seine Ausbildung nach New York, nach Israel und nach Schweden. Bereits mit 17 Jahren begann Mikko Franck seine Laufbahn als Dirigent. 2002 wurde der damals 23-Jährige Musikdirektor des Orchestre National de Belgique, eine Position, die er bis 2007 innehatte. Von 2006 bis 2013 war er Generalmusikdirektor sowie (ab 2007) Künstlerischer Direktor der Finnischen Nationaloper in Helsinki. Seit September 2015 ist Mikko Franck Musikdirektor des Orchestre Philharmonique de Radio France, mit dem er bereits mehrfach auf Tournee zu erleben war – in Österreich, Deutschland, Spanien, China und Südkorea. Sein Vertrag in Paris wurde bis 2022 verlängert. Zusätzlich ist Mikko Franck seit September 2017 Erster Gastdirigent des Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Neben seinen festen Verpflichtungen erhält der Künstler Einladungen von international führenden Orchestern, wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra und den Berliner Philharmonikern, sowie von renommierten Opernhäusern. Er leitete u. a. Vorstellungen am Opernhaus Zürich, an der Metropolitan Opera in New York, am Royal Opera House Covent Garden in London sowie an der Wiener Staatsoper. Zu seinen jüngsten Projekten in Wien zählen *La bohème*, *Salome*, *Lohengrin*, *Elektra*, *Tosca*, *La fanciulla del West*, *Die tote Stadt* sowie *Tristan und Isolde*. Im Februar 2018 wurde Mikko Franck zum Goodwill Ambassador für UNICEF France ernannt. Sein Credo für diese Aufgabe lautet: »Jedes Kind ist einzigartig; jedes Leben ist wichtig. Alle Kinder sollten – unabhängig von ihrer Herkunft – das Recht haben, in einer sicheren und gesunden Umgebung zu leben, ihren Träumen zu folgen und ihr Potenzial voll zu entfalten.« Am Pult des BRSO ist Mikko Franck in dieser Woche erstmals zu erleben.

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

Rafael Rennicke: Originalbeitrag für dieses Heft; Susanne Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 14./15. Januar 2010; Thomas Schulz: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13. Juli 2007; Biographien: Vera Baur (Rana; Franck); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO); Interview Marije Grevink und David van Dijk: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki (Rautavaara); © Boosey & Hawkes, London (Prokofjew);
© Edition Wilhelm Hansen, Kopenhagen (Sibelius).