

BRSD

LINTU

CHOPIN

SIBELIUS

AX

Donnerstag 26.5.2022
Freitag 27.5.2022
20.00 – ca. 22.00 Uhr
3. Abo B
Herkulesaal

2021/2022

Aus persönlichen Gründen musste Robin Ticciati die Konzerte am 26./27. Mai 2022 in München leider absagen. Er bedauert zutiefst, so kurzfristig von seinem Engagement zurücktreten zu müssen, und freut sich auf zukünftige Projekte mit dem Orchester.
Wir sind dankbar und glücklich, den finnischen Dirigenten Hannu Lintu beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks begrüßen zu dürfen. Statt der Dritten Symphonie von Sergej Rachmaninow wird Hannu Lintu im zweiten Programmteil die Zweite Symphonie von Jean Sibelius dirigieren.

HANNU LINTU
Leitung

EMANUEL AX
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Uta Sailer
Gast: Hannu Lintu

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 27.5.2022
Pausenzeichen:
Robert Jungwirth im Gespräch mit Hannu Lintu

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

PROGRAMM

FRÉDÉRIC CHOPIN

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 f-Moll, op. 21

- Maestoso
- Larghetto
- Allegro vivace

Pause

JEAN SIBELIUS

Symphonie Nr. 2 D-Dur, op. 43

- Allegretto
- Tempo Andante, ma rubato
- Vivacissimo – Trio. Lento e soave
- Finale. Allegro moderato

»BESONDERE BEGABUNG: MUSIKALISCHES GENIE«

Zu Frédéric Chopins Zweitem Klavierkonzert

Andrea Lauber

Entstehungszeit

1829/1830

Widmung

Gräfin Delfina Potocka, geb. Gräfin Komar

Uraufführung

17. März 1830 im Warschauer Nationaltheater

Lebensdaten des Komponisten

22. Februar oder 1. März 1810 in Żelazowa Wola (damals im polnischen Herzogtum Warschau) –
17. Oktober 1849 in Paris

»Ich [...] wurde nicht ausgepiffen. [...] Der Theaterregisseur Herr Demar ist äußerst höflich und gut zu mir; er hatte mich vor dem Auftritt durch seine Versicherungen so sehr ermutigt, hatte meinem Geist soviel Zerstreuung geboten, dass ich keine große Angst hatte, zumal der Saal nicht voll war. [...] Die allgemeine Meinung ist jedoch, dass ich zu leise gespielt habe, vielmehr zu delikats für die Deutschen, die gewöhnt sind, dass man auf ein Klavier eindrischt. Ich erwarte den Vorwurf in der Zeitung, zumal die Tochter des Redakteurs schrecklich auf das Instrument einschlägt.«

Lampenfieber, Selbstzweifel, Spannung vor der Reaktion der Presse, hoher Erwartungsdruck – das sind die Gefühle und Gedanken des gerade erst 19-jährigen Frédéric Chopin im Jahr 1829. Im August hatte er in Wien seine musikalische Visitenkarte abgegeben und obige Zeilen seiner Familie nach Warschau gesandt. Die Konzertkritik in der Zeitung vom 22. August 1829 las sich dagegen folgendermaßen: »Vor kurzem ließ sich im k.k. Hofopertheater nächst dem Kärntnerthore ein junger Mann auf dem Pianoforte hören dessen Name: Hr. Chopin, bisher in der musikalischen Welt überrascht, da man nicht bloß ein schönes, sondern wirklich ein sehr ausgezeichnetes Talent in ihm entdeckte, das man wegen der Eigenthümlichkeit seines Spiels, als seiner Composition, fast schon ein wenig Genialität beylegen dürfte.«

Der einstimmige Applaus der Wiener Presse erhöhte den Druck auf Chopin, denn bei seinem nächsten Konzert in seiner Heimatstadt Warschau stand das Klavierkonzert Nr. 2 in f-Moll auf dem Programm. Chopin komponierte seine beiden Klavierkonzerte innerhalb von zwei Jahren und brachte sie im Abstand von sieben Monaten zur Uraufführung. Sie geben uns ein eindrucksvolles Bild des Komponisten und Pianisten zwischen seiner Jugend und dem Eintritt ins Erwachsenen-

alter. Die Nummerierung der Chopin'schen Klavierkonzerte entspricht weder der Reihenfolge ihrer Entstehung noch den Daten der Uraufführung: Das »Zweite« Klavierkonzert in f-Moll op. 21 komponierte Chopin vor dem »Ersten« in e-Moll op. 11 und führte es auch vorher auf. Warum die Konzerte in umgekehrter Reihenfolge veröffentlicht wurden, ist nicht geklärt. Vermutlich war der Maßstab für die Nummerierung der Klavierkonzerte das Jahr der gedruckten Erstausgabe.

Das Zweite Klavierkonzert entstand kurz nach Chopins Abschluss am Warschauer Konservatorium. Sein Lehrer, Professor Józef Elsner, hatte Chopins Talent mit folgender handschriftlicher Bemerkung im Abschlusszeugnis bestätigt: »Chopin, Frédéric. Besondere Begabung: Musikalisches Genie.« Musikalisch und stilistisch ist das Konzert von Einflüssen geprägt, mit denen Chopin in seiner Jugend in Warschau in Berührung kam: Dort gab es zwischen 1820 und 1830 ein reges Musikleben, an dem die Familie Chopin regelmäßig teilhatte. Vor allem die Werke von Johann Nepomuk Hummel, John Field, Carl Maria von Weber oder Ferdinand Ries lernte Frédéric Chopin hier kennen. Diese Komponisten waren Vertreter des »style brillant«, eines neuen virtuosen Klavierstils, der sich zeitgleich in ganz Europa ausprägte und deutlich von der Kompositionsweise der Vorgänger wie Mozart und Beethoven absetzte. Statt eines dialogischen Aufbaus zwischen Orchester und Solist wurde nun dem Solisten deutlich mehr Raum für virtuoses Passagenwerk gegeben – eine Entwicklung, die ohne die fortschreitenden Verbesserungen im Klavierbau und der damit verbundenen Revolution der Klaviertechnik undenkbar gewesen wäre. Bereits als 19-Jähriger beweist Chopin in seinem Zweiten Klavierkonzert die vollkommene kompositorische Beherrschung des »style brillant« und zeigt darüber hinaus seine eigene Handschrift, die sich deutlich von den Stücken seiner Zeitgenossen abhebt. Eleganz und Noblesse, nicht bloß zur Schau gestellte Fingerfertigkeit, zeichnen sein Klavierkonzert aus.

Der erste Satz, *Maestoso*, beginnt mit einer ausgedehnten Orchesterexposition, die im Pianissimo endet und somit dem Solisten einen gebührenden Auftritt verschafft: Mit effektvollen Sechzehntel-Läufen setzt der Solopart ein. In diesem Satz ist das Anknüpfen an die »brillante« Tradition besonders gut zu hören: Das Orchester tritt nur an wenigen Stellen selbständig in Erscheinung, während der Solopart mit überschwänglichem Charakter und figurativer Ornamentik entschieden im Vordergrund steht. Trotzdem ist das *Maestoso* eher von einer lyrisch-poetischen als einer dramatischen Grundstimmung geprägt.

Das *Larghetto*, eine Art Nocturne von zarter Poesie, ist inspiriert von den Gefühlen einer aufkeimenden Liebe. Im April 1829 verliebte sich Chopin in Konstancja Gładkowska, eine Sängerin, mit der er am Warschauer Konservatorium studierte. Obwohl sie sich dort täglich begegneten, war Chopin zu schüchtern, ihr seine Gefühle zu gestehen. Am 3. Oktober 1829 schrieb er an seinen Schulfreund Tytus Woyciechowski: »... ich habe schon, vielleicht zu meinem Unglück, mein Ideal, dem ich treu diene, obwohl ich schon seit einem halben Jahr nicht mehr mit ihm gesprochen habe, von dem ich träume, zu dessen Gedenken das *Adagio* in meinem Konzert entstanden ist. [...] Du wirst nicht glauben, wie traurig jetzt Warschau für mich ist; wäre nicht die Familie, die mir den Aufenthalt angenehm macht, hielte ich es nicht aus. – Wie hart das ist, niemanden zu haben, zu dem man in der Früh gehen kann, um mit ihm Freud und Leid zu teilen, wie elend, wenn uns etwas bedrückt und wir es nirgends ablegen können. Du weißt, worauf ich anspiele. Dem Klavier vertraue ich an, was ich so oft Dir sagen möchte.«

Das *Allegro vivace* bildet einen starken Kontrast zu den vorangegangenen Sätzen: Lebensfreude und Heiterkeit folgen auf Sehnsucht und Liebeskummer der ersten beiden Sätze. Der volkstümliche Tanzcharakter der Mazurka tritt durch »col legno«-Passagen in den Streichern besonders klar hervor. Immer wieder ließ sich Chopin von den Motiven und Rhythmen der traditionellen polnischen Tanzmusik begeistern und übernahm sie in seine eigenen Kompositionen. In seinen Briefen beschreibt er mehrmals die Faszination, die umherziehende jüdische Straßenmusiker oder polnische Folkloregruppen auf ihn ausübten und mit denen er sogar manchmal musizierte. Kurz vor Schluss des letzten Satzes wird – nach einer virtuellen Kulmination – der musikalische Verlauf unerwartet von einer Pause unterbrochen, und nach einer lyrischen Reminiszenz an das vorangegangene Thema endet das Konzert mit furiosen Schlussakkorden.

Ende des 19. Jahrhunderts entstanden einige Neuorchestrierungen des Orchesterparts, der oftmals als Schwachstelle des Chopin'schen Klavierkonzertes kritisiert wurde. Schließlich setzte sich jedoch Chopins ursprüngliche Fassung durch.

»Unser Virtuose Chopin schrieb ein neues Konzert für Klavier in f-Moll, dessen Probe mit vollem Orchester am vergangenen Samstag stattfand. Kenner verehren diese neue musikalische Frucht; es ist ein Werk, das zahlreiche ganz neuartige Einfälle enthält und zu den schönsten neuen Werken gerechnet werden kann«, kündigte ein Journalist der *Warschauer Zeitung* bereits am 12. Februar 1830 das Konzert an. Vier Wochen später, am 17. März 1830, fand schließlich die Uraufführung unter der Leitung von Karol Kurpínski im Warschauer Nationaltheater statt.

Und obwohl Chopin in seiner gewohnt selbstkritischen Manier bemerkte: »Das Konzert [...] hat auf die Massen nicht solchen Eindruck gemacht, wie ich erwartet hatte«, überschlug sich die Presse mit Lobeshymnen. Wenige Monate später, am 11. Oktober 1830, führte Chopin auch das »Erste« Klavierkonzert in seiner Heimatstadt Warschau auf. Dieser Abend war zugleich Chopins Abschiedskonzert vor seiner Abreise nach Paris und dem Beginn eines neuen Lebensabschnittes.

FINNISCHE »SCHICKSALSSYMPHONIE«

Zu Jean Sibelius' Zweiter Symphonie D-Dur, op.43

Lorenz Luyken

Entstehungszeit

1901/1902

Widmung

Baron Axel Carpelan (1858–1919)

Uraufführung

3. März 1902 in Helsinki unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Jean Sibelius hat zeitlebens sowohl Symphonien als auch Symphonische Dichtungen komponiert. Selbstbewusst nahm der finnische Komponist für sich in Anspruch, im Gegensatz etwa zu seinen Zeitgenossen Gustav Mahler, Richard Strauss oder Claude Debussy sowohl als Symphoniker wie auch als »Tondichter« zu gelten. Dies war für eine Epoche, in der der Streit um den ästhetischen Vorrang von »absoluter« Symphonie oder programmatischer Symphonischer Dichtung in der Musikwelt immer noch hohe Wellen schlug, keine Selbstverständlichkeit und hat bei der Rezeption von Sibelius' Œuvre nicht selten für Verwirrung gesorgt.

Der junge Komponist trat zunächst in der Nachfolge Franz Liszts mit etlichen Symphonischen Dichtungen in Erscheinung, deren außermusikalische Vorlagen ausschließlich der finnischen Sagenwelt entnommen waren. Zu einem Zeitpunkt, da sein Heimatland unter der Zwangsherrschaft des russischen Zarenreiches besonders schwer zu leiden hatte, wurden diese klingenden patriotischen Bekenntnisse von seinen Landsleuten dankbar und begeistert aufgenommen.

Erst 1899 beendete der 33-Jährige seine erste »absolute« Symphonie. Im Künstlerischen ganz ohne politische Vorurteile, orientierte er sich dabei an den »nationalrussischen« Symphonien Borodins und Tschaikowskys. Der große Erfolg des Stückes befestigte im eigenen Land Sibelius' Ruf als hervorragender finnischer Komponist. Es versteht sich von selbst, dass Sibelius mit seinen Werken an vorderster Stelle stand, als sich Finnland im Jahr darauf bei der Pariser Weltausstellung stolz als eigenständige Kulturnation darstellen konnte. Die Weltöffentlichkeit lernte bei dieser Gelegenheit seine Erste Symphonie kennen. Es ist jedoch bezeichnenderweise die ebenfalls 1899 entstandene Symphonische Dichtung *Finlandia* – eine Gelegenheitskomposition für ein patriotisches Schauspiel –, die mit ihrem großen und dauerhaften Erfolg Sibelius' Weltruhm als der Nationalkomponist Finnlands begründete.

Schon zwei Jahre später konnte der finnische Kritiker Karl Flodin, einer von Sibelius' einflussreichsten Fürsprechern, nach der Uraufführung von Sibelius' Zweiter Symphonie an eine deutsche Musikzeitschrift aus Helsinki berichten, gegenüber dem »düsteren, leidenschaftlichen Pathos« des

Vorgängerwerkes walte »in der neuen Symphonie eine lichtere, zuversichtlichere Stimmung«. Und als ob er den Kritikern seines Schützlings von vornherein den Wind aus den Segeln hätte nehmen wollen, fährt er fort: »Man kann nicht behaupten, dass Sibelius in seiner neuen Symphonie so nationalfinnisch wäre wie in seinen früheren Orchesterwerken. Auch ist er unabhängig von fremden Einflüssen. Der einzige Meister, der dem Hörer dann und wann in Erinnerung käme, ist Tschaikowsky [...]. Die innere Einheitlichkeit ist es, die dieser neuen Schöpfung ihren hauptsächlichsten Wert verleiht. Obwohl die Form keine landläufige ist, bleibt Sibelius' jüngste Symphonie immer *Symphonie* und hat nichts gemein mit ihren Abarten: Symphonische Dichtung oder Symphonische Suite.«

Flodin hatte offenbar erkannt, dass der weltweite Beifall vor allem dem »Tondichter« Sibelius, seinen Symphonischen Dichtungen und dem vermeintlich folkloristisch eingefärbten, unverbrauchten Exotismus ihrer eigenartigen »nordischen« Tonsprache galt. Als erfahrener Kritiker wusste er um die Gefahren eines solchen, allzu einseitigen Erfolges für den Symphoniker Sibelius. Dieser selbst indes war sich über die Wesensunterschiede zwischen Symphonie und Symphonischer Dichtung durchaus im Klaren: »Meine Symphonien sind Musik, die als musikalischer Ausdruck ohne jedwede literarische Grundlage erdacht und ausgearbeitet worden ist. [...] Eine Symphonie soll zuerst und zuletzt Musik sein. Natürlich habe ich es erlebt, dass im Zusammenhang mit einem musikalischen Satz, den ich schrieb, sich mir innerlich ganz unfreiwillig ein Bild aufdrängte, aber das Samenkorn und die Befruchtung meiner Symphonien lagen im Rein-Musikalischen. Als ich Symphonische Dichtungen schrieb, war das Verhältnis natürlich anders [...], aber ich erhebe keinen Anspruch darauf, dass sie als Symphonien zu betrachten seien.«

Trotz dieses unmissverständlichen Standpunkts geriet Sibelius unversehens zwischen die Fronten der musikästhetischen Diskussion. Seine Versuche mit der Symphonie, dieser extrem anspruchsvollen und traditionsbelasteten Gattung, stießen bei all denen auf Skepsis, die es für unvereinbar hielten, sich als Komponist gleichermaßen in der Symphonischen Dichtung wie in der Symphonie zu bewähren. Und selbst diejenigen Kritiker, die seine Symphonischen Dichtungen begrüßt hatten, hielten deren exotischen »Nationalstil« für zu provinziell, zu grob, zu beschränkt, um einer Symphonie mit ihrem universalen Anspruch gerecht werden zu können. Walter Niemann etwa, des Komponisten erster deutschsprachiger Biograph, schätzte den Tondichter Sibelius hoch und pries selbst dessen Erste Symphonie noch als »tiefste und bodenständigste symphonische Heimatkunst«. Über den Symphoniker Sibelius im Allgemeinen aber schrieb er, seinem Stil fehlten »bis zu einem erheblichen Grade die ›westlichen‹ Grundbedingungen des echten symphonischen Schaffens: Monumentalität und Geschlossenheit der Form, organische und logische innere Entwicklung und Gestaltung«. Die »kurzatmigen nordischen nationalen Themen« kämen »im Grunde einer symphonischen Behandlung in unserem Sinne« wenig entgegen. Und: »Den etwas zerrissenen und zerstückelten Gesamteindruck bedingt ein Aneinander und Nebeneinander nach vielfach doch wohl offenkundigem, doch verschwiegenem Programm, dem Ringen um die Nachbildung etwa von Tschaikowskys ›Pathétique‹ im finnischen Dialekt gleich«. Man traute ihm nicht, dem Symphoniker Sibelius. Man traute auch nicht dem Klassizismus, dem der Komponist in seiner Zweiten Symphonie so offensichtlich frönte und der ebenso eigenartig wie problematisch war.

Mit seinen komponierenden Zeitgenossen teilte Sibelius das Bestreben, den einzelnen Abschnitten des symphonischen Zyklus mehr Einheitlichkeit zu verleihen. Seine Zweite Symphonie ist ein bemerkenswerter Beitrag zur Lösung dieses ästhetischen Problems. Anders als noch in seiner Ersten verzichtete er in dem neuen Werk auf die Anwendung eines satz-übergreifenden musikalischen Mottos – eine seinerzeit weit verbreitete, wenngleich äußerliche Methode, die man von der Symphonischen Dichtung auf die Symphonie übertragen hatte. Der von Sibelius in seiner Zweiten eingeschlagene Weg zur Vereinheitlichung ist weniger offensichtlich und viel subtiler. Kein Leitmotiv schmälert die Eigenart der einzelnen, sich deutlich voneinander abhebenden Sätze. Dafür überzieht Sibelius das ganze Werk mit dem feinen Netz einer besonderen Art thematischer Arbeit, welche die einzelnen, in ihrer Erscheinung so verschiedenen Themen und Motive unterhalb der musikalischen Oberfläche heimlich miteinander verbindet. Gegenstand dieser thematischen Arbeit ist im Unterschied zum rhythmisch und melodisch scharf profilierten Leitmotiv der Symphonischen Dichtung eine Art abstrakter Keimzelle, in diesem Fall ein unscheinbares dreitöniges Modell, das schrittweise den Raum einer Terz durchmisst. Dieses Modell ist nicht an ein bestimmtes Thema oder Motiv gebunden, beherrscht aber in allen denkbaren Erscheinungs-

formen über weite Strecken das musikalische Geschehen der ganzen Symphonie. Direkt am Anfang des ersten Satzes (*Allegretto*) ist das Modell in dem kurzen Eröffnungsgedanken der Streicher verkörpert. Bei genauem Hinhören findet man es dann im Verlauf des Stückes immer wieder, so etwa in umgekehrter Bewegungsrichtung im Holzbläserthema des ersten Satzes oder, in geradezu demonstrativer Deutlichkeit, als markantes Kernmotiv im Hauptthema des vierten Satzes (*Allegro moderato*).

Damit zeichnet sich in der Zweiten Symphonie bereits ab, was einmal die bemerkenswert fortschrittliche Besonderheit von Sibelius' Spätstil ausmachen sollte: Die fortwährende Metamorphose abstrakter musikalischer Modelle tritt als wesentliches formbildendes Element an die Stelle herkömmlicher thematischer Arbeit. Im gleichen Maße, in dem das Netz dieser Metamorphosen dichter wird, verliert das Thema als Inbegriff des kompositorischen Prozesses, als »Held« des Geschehens, seine traditionell überragende Bedeutung für das Verständnis der Musik. Die maßgeblichen Vorgänge spielen sich unterhalb der unmittelbar wahrnehmbaren thematischen Oberfläche ab, und mit einer gewissen Zwangsläufigkeit wird der Hörer, der sich üblicherweise an der thematischen Oberfläche orientiert, nicht anders als Walter Niemann von dem »zerrissenen und zerstückelten Gesamteindruck« solcher Art Musik befremdet sein.

Obwohl die Zweite unter den sieben Symphonien des Komponisten sicherlich die eingängigste ist und vergleichsweise vertraut erscheint, gibt sie – vor allem in den ersten drei Sätzen – auch dem heutigen, mit Neuer Musik vertrauten Hörer noch genügend Rätsel auf. Im Rückblick erscheint es – trotz aller Unterschiede zwischen Symphonie und Symphonischer Dichtung – vielleicht gar nicht so abwegig, den Schlüssel zu dem ungewöhnlichen symphonischen Stil des Komponisten in »verschwiegenen Programmen« zu suchen. Im Grunde sind solche Deutungen ja nichts weiter als Versuche, »reinmusikalische« Phänomene zu versprachlichen, zu verdolmetschen. Unter den hermeneutischen Interpretationen der Zweiten Symphonie ragt eine hervor, die auf den ersten Blick reichlich subjektiv wirkt, aber doch hilfreich auf eine charakteristische Eigenart des Stückes und einen damit verbundenen rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang hinweist. Diese Deutung stammt von Sibelius' Landsmann Ilmari Krohn. 1944 – es zeichnete sich aus Helsinki schon ab, dass Finnland den Krieg gegen den alten Unterdrücker Russland verlieren würde – glaubte er in der Zweiten Symphonie eine musikalische Darstellung von »Finnlands Freiheitskampf« zu erkennen und unterstellte ihren vier Sätzen minutiös einen »mutmaßlichen Stimmungsgehalt«: »die Entwicklung vor dem Konflikt – der Sturm – nationaler Widerstand – befreites Vaterland«. Mit dieser Interpretation stellt Krohn Sibelius' Werk ganz offensichtlich in die Nähe von Beethovens Fünfter Symphonie, oder besser in die Nähe dessen, was dieses Stück in seiner vermeintlichen Verkörperung von »Kampf und Sieg« oder »durch Nacht zum Licht« vielen bedeutet und bedeutet hat. Sibelius' Zweite Symphonie wäre demnach, wenn schon keine »Pathétique im finnischen Dialekt«, so doch eine finnische »Schicksalssymphonie«.

Vergleichbar sind beide Werke in der Tat, doch weniger ihres mutmaßlichen Ausdrucksgehalts als vielmehr einiger auffallender formaler Übereinstimmungen wegen. Beide sind ausgesprochene Finalsymphonien.

Ihre Formdramaturgie ist ganz auf den letzten Satz hin ausgerichtet. Nach dem konflikthaften Verlauf der vorangegangenen Sätze wirken die Finali in ihrer hymnischen Breite, ja allein schon aufgrund ihrer kolossalen Klangmasse als Zielpunkt und zugleich Überhöhung des ganzen symphonischen Zyklus. Das Pathos dieser Finallösung ist nicht jedermanns Sache. Manch einer hat die beiden Schlusssätze in ihrem Bestreben nach erhabener Einfachheit allzu plakativ, ja banal gescholten. Eine solche Kritik überhört jedoch, dass diese Schlusssteigerung nicht von außen aufgesetzt, sondern vielmehr das konsequente Ergebnis eines bestimmten, sorgfältig ausgearbeiteten, rein-musikalischen Konzeptes ist: *Das Finale* – einfacher und überschaubarer als die vorangegangenen Sätze – steht jeweils am Ende eines Prozesses der Verlangsamung und der Beruhigung, der sich konsequent durch das ganze Werk zieht.

Die ersten beiden Sätze der Sibelius-Symphonie zeigen ein komplexes, vielschichtiges Bild. Ihre Verläufe sind rhapsodisch, über weite Strecken zerfurcht und aufgewühlt, häufig von Pausen, starken dynamischen, instrumentatorischen und harmonischen Kontrastwirkungen und (im zweiten Satz) Tempowechseln durchsetzt. Im turbulenten Scherzo (*Vivacissimo*) wird die zuvor mitunter schon extreme Dichte der musikalischen Ereignisse noch einmal gesteigert. Gleichzeitig beruhigt sich aber die Struktur, die Zerrissenheit der ersten beiden Sätze weicht einem in wildem Fluss am

Hörer ununterbrochen vorbeirauschenden musikalischen Kontinuum. Eine weitere Lockerung bringt das *Lento-Trio* des *Scherzos*. Seine nur von wenigen Akkorden gestützte einfache Melodie bannt die hektischen Tonwiederholungen des vorausgegangenen Abschnitts in magischer Langsamkeit. Abrupt wird die Ruhe dieser Szene von der unvermittelten Wiederkehr des *Scherzos* beendet. Der Satz verläuft in traditioneller Dreiteiligkeit; abweichend von der Gattungsnorm und in engster Anlehnung an das Beethoven'sche Vorbild fügt Sibelius dann jedoch zwischen dritten und vierten Satz eine Reminiszenz an das *Scherzo-Trio* ein, aus dem heraus sich dann zwanglos und in machtvoller Gelassenheit der Schlusssatz erhebt.

Es sollte nun nicht der Eindruck stehen bleiben, Sibelius' Zweite sei nichts weiter als eine spätromantische Neuauflage von Beethovens Fünfter Symphonie. Der Zusammenhang zwischen beiden Werken besteht lediglich in ihrer vergleichbaren dramaturgischen Idee. Ansonsten hat Sibelius' Musik, trotz der vor allem im langsamen Satz (*Tempo Andante, ma rubato*) merklichen Anklänge an Tschaikowskys Idiom, einen ganz eigenen Klang. Ihr merkwürdiger, schwer greifbarer »nordischer« Ton überzieht, ohne sich in platten Folklorismen zu ergehen, auch die vielen lichten Momente der Symphonie mit einer leisen Melancholie, die laut Flodin »der Grundton allen finnischen Sanges« ist. Ausgehend von seinen heimatverbundenen Anfängen und ausdrücklich in Fortsetzung der von Beethoven gestifteten Tradition hat Sibelius einen gewichtigen, immer noch weit unterschätzten Beitrag zur Universalgeschichte der Symphonie geleistet. Man mag seine Zweite als eine Hommage an das lebenslang verehrte große Vorbild hören.

BIOGRAPHIEN

EMANUEL AX

Emanuel Ax, geboren in Lwiw, übersiedelte 1961 mit seiner Familie zunächst nach Winnipeg in Kanada, zwei Jahre später nach New York. Dort erhielt er seine musikalische Ausbildung an der Juilliard School of Music, zusätzlich absolvierte er ein Französisch-Studium an der Columbia University. Erstes breites öffentliches Aufsehen erregte er, als er mit 25 Jahren den Ersten Preis beim Internationalen Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv gewann. Fünf Jahre später wurde er in New York mit dem Avery Fisher Prize ausgezeichnet. Seine mittlerweile 43-jährige Konzerttätigkeit führte Emanuel Ax zu allen großen Orchestern Nordamerikas und Europas. Zu den Highlights der letzten Zeit zählen die gemeinsame Festivaltournee mit den Wiener Philharmonikern unter Bernard Haitink und die Asientournee mit dem London Symphony Orchestra unter Simon Rattle 2019 sowie drei Konzerte mit seinen regelmäßigen Kammermusikpartnern, dem Geiger Leonidas Kavakos und dem Cellisten Yo-Yo Ma, im Frühjahr 2020 in der New Yorker Carnegie Hall. Auf die pandemiebedingten Umstände reagierte Emanuel Ax wie viele andere Künstlerinnen und Künstler mit großer Kreativität: Als Teil des Online-Angebots »Live with Carnegie Hall« stellte er in der Reihe »The Legacy of Great Pianists« berühmte Pianisten vor, die in der Carnegie Hall aufgetreten sind. Zudem gab er mit Yo-Yo Ma eine Serie von Pop-up-Konzerten für Angestellte und Arbeiter an verschiedenen Orten in den Berkshires in Massachusetts. Insbesondere mit Yo-Yo Ma genießt Emanuel Ax, der als Kammermusiker weltweit gefragt ist, den Ruf eines exzellenten Duos. Für ihre Aufnahmen der Sonaten von Brahms und Beethoven wurden die beiden Künstler mit mehreren Grammy Awards ausgezeichnet. Weitere wichtige Kammermusikpartner sind Young Uck Kim, Cho-Liang Lin, Edgar Meyer, Peter Serkin und Jaime Laredo. Emanuel Ax widmet sich auch intensiv der zeitgenössischen Musik: Komponisten wie John Adams, Christopher Rouse, Krzysztof Penderecki, Bright Sheng und Melinda Wagner komponierten Werke für ihn. Zuletzt spielte Emanuel Ax die Uraufführung des Klavierkonzerts von HK Gruber mit dem New York Philharmonic Orchestra unter Alan Gilbert sowie der *Impromptus* von Samuel Carl Adams. Emanuel Ax ist Exklusivkünstler von Sony Classical. Er veröffentlichte u. a. die Mendelssohn- und die Brahms-Klaviertrios mit Yo-Yo Ma, Itzhak Perlman (Mendelssohn) und Leonidas Kavakos (Brahms) sowie Klaviersonaten von Haydn. Für das Album *Variations* mit Werken von Haydn, Beethoven und Schumann wurde er 2013 mit einem Echo Klassik ausgezeichnet. Emanuel Ax ist Ehrendoktor der Yale und der Columbia University sowie Mitglied der American Academy of Arts and Sciences. Beim BRSO war er zuletzt 2018 mit Haydns D-Dur-Konzert unter der Leitung von David Robertson zu Gast.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin 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 unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

HANNU LINTU

Seit August 2021 ist Hannu Lintu Chefdirigent der Finnischen Nationaloper in Helsinki. Seine Ernennung folgte auf eine Reihe äußerst erfolgreicher Produktionen, die der gebürtige Finne an dem renommierten Haus als Gastdirigent geleitet hatte: Wagners *Tristan und Isolde* (2016), Sibelius' *Kullervo* (2017), Bergs *Wozzeck* (2019) und Strauss' *Ariadne auf Naxos* (2020). Seine erste Saison als Chef eröffnete Hannu Lintu mit Mascagnis *Cavalleria Rusticana* und Leoncavallos *Pagliacci*. Ein wichtiges künftiges Projekt, die Wiederaufnahme von Wagners *Ring-Tetralogie* in der Regie von Anna Kelo, startet im August 2022 mit *Die Walküre*. Zuvor, von 2013 bis 2021, war Hannu Lintu Chefdirigent des Finnish Radio Symphony Orchestra, wo er zuletzt u. a. für Aufführungen von Schumanns *Faust-Szenen*, Berlioz' *La damnation de Faust* und die großangelegte Werkschau des finnischen Komponisten Magnus Lindberg im Rahmen des FRSO Festival 2019 gefeiert wurde.

Hannu Lintu studierte Cello und Klavier sowie später Dirigieren bei Jorma Panula an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Außerdem besuchte er Meisterkurse bei Myung-Whun Chung an der Accademia Musicale Chigiana in Siena. 1994 gewann er den Ersten Preis beim Nordischen Musikwettbewerb in Bergen. Engagements als Künstlerischer Leiter bzw. Chefdirigent führten ihn anschließend zum Tampere Philharmonic Orchestra, zum Helsingborg Symphony Orchestra und zum Turku Philharmonic Orchestra. Hannu Lintu erhält Einladungen von international renommierten Orchestern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Orquestra Gulbenkian Lissabon und dem Orchestre Philharmonique de Radio France. In der aktuellen Spielzeit gab er sein mit Spannung erwartetes Debüt an der Opéra national de Paris mit Wagners *Der fliegende Holländer*. Des Weiteren ist er regelmäßig beim Savonlinna Festival in Finnland zu erleben, zuletzt etwa mit Produktionen von Verdis *Otello* und – anlässlich der 100-Jahr-Feier Finnlands – der Oper *Kullervo* von Aulis Sallinen. Für seine CD-Einspielungen erhielt Hannu Lintu mehrere Auszeichnungen, darunter zwei ICMA Awards für die Violinkonzerte von Bartók mit Christian Tetzlaff und Werke von Sibelius mit Anne Sofie von Otter, eine Grammy-Nominierung in der Kategorie »Beste Opern-Aufnahme« für Rautavaaras *Kaivos* sowie Gramophone-Award-Nominierungen für Enescus Symphonie Nr. 2 und die Violinkonzerte von Sibelius und Adès mit Augustin Hadelich. Zu seinen jüngsten Aufnahmen zählen die vier Symphonien von Lustosławski, Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* und dessen Violinkonzert mit Leila Josefowicz. Am Pult des BRSO ist Hannu Lintu in den Konzerten dieser Woche erstmals zu erleben.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager in Vertretung für

NIKOLAUS PONT

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, München

TEXTNACHWEIS

Andrea Lauber: aus den Programmheften des BRSO vom 21./22. Januar 2010; Lorenz Luyken: aus den Programmheften des BRSO vom 29./30. April 1993; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Ax; BRSO), Vera Baur (Lintu).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Chopin und Sibelius).