

S
I
B
E
L
I
U
S

S
A
A
R
I
A
H
O

S
E
L
O
N
E
N

BARAKHOVSKY

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Donnerstag 5.10.2017

Freitag 6.10.2017

1. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.15 Uhr

Sonntag 8.10.2017

1. Abo S

Philharmonie

19.00 – ca. 21.15 Uhr

17/18

ESA-PEKKA SALONEN

Dirigent

ANTON BARAKHOVSKY

Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Do./Fr., 5./6.10.2017

18.45 Uhr

So., 8.10.2017

17.45 Uhr

Moderation: Johann Jahn

Gast: Esa-Pekka Salonen (6.10.2017)

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 6.10.2017

Pausenzeichen:

Julia Schölzel im Gespräch mit Anton Barakhovsky und Esa-Pekka Salonen

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Kaija Saariaho

»Lumière et Pesanteur« für Orchester

- Lento, misterioso

Jean Sibelius

Symphonie Nr. 6 d-Moll, op. 104

- Allegro molto moderato
- Allegretto moderato – Poco con moto
- Poco vivace
- Allegro molto – Allegro assai

Pause

Esa-Pekka Salonen

Violin Concerto

- Mirage
- Pulse I. Statico
- Pulse II. Meccanico
- Adieu. Adagio

Jean Sibelius

Symphonie Nr. 7 C-Dur, op. 105

(in einem Satz)

Gefährdete Insel der Kontemplation

Zu Kaija Saariahos Orchesterwerk *Lumière et Pesanteur*

Michael Zwenzner

Entstehungszeit

2009

Widmung

»To Esa-Pekka«

Uraufführung

22. August 2009 beim Helsinki Festival durch das Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen

Lebensdaten der Komponistin

Geboren am 14. Oktober 1952 in Helsinki

»*Lumière et Pesanteur* ist ein Geschenk für Esa-Pekka Salonen, inspiriert durch seine Aufführung meiner Komposition *La Passion de Simone* im Januar 2009 in Los Angeles. Dieses Stück ist ein Arrangement der achten »Station« dieses Oratoriums, von der ich weiß, dass er sie besonders schätzt«, so die seit 1982 in Paris lebende Kaija Saariaho, die Salonen bereits seit ihrer Studienzeit in Helsinki kennt. Beide zählten gemeinsam mit Magnus Lindberg und weiteren Kollegen zur 1977 gegründeten informellen Komponistengruppe »Korvat auki« (zu Deutsch »Ohren auf!«), die zu jener Zeit in der finnischen Gegenwartsmusik für einen gewaltigen Modernisierungsschub sorgte. Saariahos Umzug nach Frankreich war nicht zuletzt durch ihr Studium bei Gérard Grisey und Tristan Murail motiviert, zwei zentralen Vertretern der »Musique spectrale«, bei der das Komponieren mit der konkreten Realität der Klänge und die Beschäftigung mit Fragen der Wahrnehmung im Zentrum stehen. Ohne dass Saariaho zu den »Spektralist« zu zählen wäre, erklärt sich doch aus diesem Erfahrungshintergrund ihr starker Wunsch, dass Musiker den

Klängen lauschen, die sie produzieren, und sie mit dem Gehör kontrollieren, statt nur das zu spielen, was notiert ist. Gleichzeitig weist Saariahos Musik über die reine Physikalität der »Klangarbeit« weit hinaus. Ähnlich wie im Falle Griseys wohnt ihr eine zutiefst spirituelle, existenzielle Dimension inne. Davon, ebenso wie vom Fokus auf die menschliche Wahrnehmung kündigt in hohem Maße auch ihr Orchesterstück *Lumière et Pesanteur*.

Die langjährige Freundschaft mit Salonen, die ungewöhnliche und fatale Leidensgeschichte der jüdischen Philosophin und Mystikerin Simone Weil (1909–1943), die literarische Qualität eines dazu verfassten Librettos von Amin Maalouf, Anregungen des Musiktheaterregisseurs Peter Sellars, der musikalische Sensualismus der »Musique spectrale«, das große Orchester mit seiner vielfarbigen Palette an Klangmöglichkeiten, die unerschöpfliche Poesie der Natur, ihrer Phänomene und Gesetzmäßigkeiten: Mannigfaltige Quellen musikalischer Imagination vereinen sich in Saariahos *Lumière et Pesanteur* zu einem leuchtenden Beispiel gegenwärtiger Kompositionskunst. Die ausgesprochen sinnlichen Qualitäten eines ruhig dahinfließenden, äußerst nuancenreich gestalteten Klangstroms gehen mit einem immensen melodischen und harmonischen Beziehungsreichtum einher, der sich bei erstem Anhören nicht sogleich erschließen wird. Nachdem Celesta und die aus dem Nichts anhebenden Streicher das Stück mit einem gemeinsamen sechstönigen Akkord eröffnet haben (um mit dem nächsten Klang sogleich harmonisch jeweils eigene Wege zu beschreiten), ist das Feld für das Hauptgeschehen bereitet. Dessen Dreh- und Angelpunkt ist eine durch mehrfach prägnant hervortretende Tritonus-Schritte charakteristische Melodie, die in fast klassischer Manier in einen jeweils achttaktigen eröffnenden Vorder- und beantwortenden Nachsatz gegliedert ist und sich aus einem Vorrat von elf Tönen speist. Diese ausdrucksvolle Melodie wird nun im Verlauf des Stücks gleichsam ein »Schicksal erleiden«, indem sie ganz oder teilweise mannigfaltigen Transformationen, Uminstrumentierungen, Neukontextualisierungen, vielstimmigen Auffächerungen und schließlich gar einem völligen Auflösungsprozess ausgesetzt wird. Ähnlich wie kristalline Salzstrukturen im Wasser scheint sich das Melos im reinen Klang aufzulösen. Bis dahin wandert es – mit kleinen Aussetzern in Takten ohne melodische Bewegung oder Blockaden durch das Hängenbleiben auf einem Ton – durch verschiedene Instrumentengruppen und Register. Darüber hinaus strahlen die Melodietöne auf die harmonischen Strukturen der umgebenden Klangflächen aus. Auch sorgen Abspaltungen einzelner Motive, die gleichsam ein Eigenleben entfalten, immer wieder für Erinnerungsmomente. So erweisen sich die ersten vier Melodietöne als zentrales Motiv, das mehrmals im Stück auftaucht und – als Reminiszenz an das zuvor aufgelöste Melos, »umgebogen« zu einer aufsteigenden Tonbewegung in Piccoloflöte und Celesta – den fragenden Gestus des Schlusses herbeiführt; und dessen letzten beiden Töne (als Tritonus Cis-G) den im Nichts verebbenden Schlussklang der Komposition bilden.

Trotz der vieltönigen Melodik und Harmonik, die von chromatischer Sättigung nie weit entfernt ist, sorgen die zurückgenommene Dynamik, die langsamen Grundtempi, die weitgespannten Texturen, vor allem aber die feinsinnige, farbenreiche Instrumentalbehandlung für eine Musik weitgehend ausgeglichenen, friedlichen Charakters. Dafür sprechen auch die Vortragsbezeichnungen im gesamten Stück: *Lento, misterioso – Sempre molto calmo – Sempre dolce – Molto espressivo*. Doch die Seelenruhe ist gefährdet. Immer wieder ergeben sich durch unterschwellige perkussive Geräuscheffekte, mäandernde Harfenglissandi, leicht abrutschende Melodietöne oder subtil gesetzte harmonische Eintrübungen beunruhigende Untertöne. Letztere verweisen auf den thematisch ernststen Zusammenhang, dem diese Musik entstammt. So erweist sich auch der äußere Beziehungsreichtum von *Lumière et Pesanteur* als denkbar groß, sobald man das abendfüllende Oratorium in 15 Stationen *La Passion de Simone* für Sopran, gemischten Chor, Orchester und Live-Elektronik in die Betrachtung miteinbezieht. Dieses von Peter Sellars zu Mozarts 250. Geburtstag angeregte Werk wurde in einer inszenierten Version 2006 in Wien uraufgeführt. Wenngleich sich dieser Kontext bei einer separaten Aufführung des Orchesterstücks nicht unmittelbar erschließt, scheint es doch hilfreich, auf entsprechende Hintergründe einzugehen, um die spezifische Klanglichkeit, Ausdruckshaltung und Dramaturgie der Musik besser würdigen zu können.

Unfassbare Leidenswege, die an das christliche Passionsgeschehen gemahnen, gab es im 20. Jahrhundert in schmerzlicher Häufigkeit, zumal zur Zeit der Shoah und des Zweiten Weltkriegs. Besonders im Hinblick auf jene Persönlichkeiten, die auch aus religiösen Gründen ein Martyrium auf sich nahmen, liegt es vielleicht nahe, sich auf die historischen Modelle des Oratoriums oder der

Passionsvertonung zu beziehen, wenn es darum geht, jenen Menschen musikalische Denkmäler zu setzen. Wie Tom Johnson (*Bonhöffer-Oratorium*, 1988–1992) oder Friedrich Schenker (*Goldberg-Passion*, 1998/1999) unternahm auch Saariaho einen solchen Schritt und orientierte sich für *La Passion de Simone* an den 14 Stationen des Kreuzweges, denen sie noch eine 15. Station hinzufügte. Darin wird eine Art Auferstehung Weils im Gedächtnis der hoffenden und bangenden Menschheit gefeiert. Im Libretto heißt es: »Du gingst Deiner eigenen Vernichtung entgegen und erlangtest eine Auferstehung. [...] Deine Anmut wurde befreit von der Schwerkraft der Welt. Aber die Erde, auf der Du uns zurückließest, ist immer noch das Königreich der Täuschung, in dem die Unschuldigen zittern.«

Amin Maalouf, der auch alle Libretti für Saariahos Opern schuf, gestaltete den Text für *La Passion de Simone* im Wesentlichen als direkte Anrede der Toten aus heutiger Warte, vorgetragen vom Sopran als Verkörperung einer Schwester »im Geiste«, die jedoch zwischen Staunen und Trauer, Bewunderung und Unverständnis hin- und hergerissen ist. In die Beschwörung und Befragung der erst nach ihrem Tod sich entfaltenden Kraft dieser besonderen Frau eingebettet ist Weils von chronischer Krankheit überschattete Lebensgeschichte, deren trauriges Ende als Folge selbst auferlegter Leidenspflicht verstören muss, mitunter auch den Vorwurf eines »mystischen Fatalismus« auf sich gezogen hat: Aus Solidarität mit allen Leidtragenden des Krieges und des Holocaust verweigerte sie in England Nahrung und medizinische Behandlung, so dass sie schließlich an Auszehrung, Herzschwäche und Tuberkulose starb. Überzeugt von der Pflicht zu Respekt und Liebe für ihre Mitmenschen, vergaß sie am Ende die eigenen elementarsten Bedürfnisse.

Der Titel des Orchesterwerks stammt aus dem Gesangstext zur siebten Station der Passion, der wiederum auf die von Gustave Thibon, einem Freund Weils, 1947 unter dem Titel *La Pesanteur et la Grâce* posthum edierten Auszüge aus ihren Tagebüchern zurückgeht. Das Libretto enthält hier für den Chor die Textzeile »Deux forces règnent sur l'univers: lumière et pesanteur« (»Zwei Kräfte beherrschen das Universum: Licht und Schwerkraft«), zweimal unterbrochen vom Sologesang des Soprans, der von Weils ernüchterter Abkehr von den gesellschaftlichen Realitäten menschlichen Zusammenlebens kündigt – verursacht von den eigenen schmerzlichen Erfahrungen als Lehrerin, Fabrikarbeiterin, Teilnehmerin am Spanischen Bürgerkrieg und Unterstützerin der französischen Résistance. Genau für diese Abkehr schafft Saariaho mit der Musik der achten Station ein starkes, klingendes Sinnbild. Weltliche Mächte, Institutionen wie Kirchen oder Parteien hatten für Weil »als Gefängnisse des Geistes« alles Vertrauen verspielt. Stattdessen wandte sie sich in Gedanken den göttlichen Dimensionen des Lebens, den ehernen Gesetzen der Natur zu, vertreten eben durch »Licht und Schwerkraft«. Ihr Glaube galt dabei allein der transzendentalen Idee des Lichts, mit den »schwesterlichen« Worten aus dem Libretto: »Du glaubtest nur an die zitternde Flamme, / die uns erleuchtet, uns läutert / und uns der Freiheit entgegen hebt, / wenn die Schwerkraft der Erde uns nach unten zieht / hin zur Habgier und zur Knechtschaft.« Und so bildet die Musik von *Lumière et Pesanteur* als der Menschheit weit entrückte Insel der Kontemplation nicht nur formal, sondern auch ideell das Herzstück eines temporär zum Stillstand gekommenen Passionsgeschehens. Die im Orchesterstück durch Trompete und Celesta substituierte einzige Gesangslinie zu Beginn der achten Station enthält die dazu passenden Worte Weils, demnach auch Gott sich zurückziehe, »um nicht geliebt zu werden wie ein Schatz von einem Geizhals geliebt wird«.

Das Wunder des Wachsens aus sich selbst

Zu Jean Sibelius' Sechster Symphonie

Vera Baur

Entstehungszeit

1914 – 1923

Widmung

Wilhelm Stenhammar

Uraufführung

19. Februar 1923 im Festsaal der Universität in Helsinki unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

»Auf die gleiche Art, wie der Mensch in sich selbst denkt und fühlt, komponiert er auch Musik. Das Geheimnis des Schaffens, seine Hauptquelle, ist Individualismus. Sibelius ist mehr als jeder andere in unserer Zeit von ihm durchdrungen, was ihn als Phänomen abgrenzt«, schrieb 1922 Henry Parker, Kritiker des *Boston Evening Transcript*, über den finnischen Komponisten, dessen Musik in den angelsächsischen Ländern von jeher mit großer Begeisterung und Unvoreingenommenheit rezipiert wurde. Auf dem europäischen Kontinent tat man sich zum Teil schwer. Und »nachdem es nicht gelang«, so Henry Parker im selben Artikel, »seinen Kompositionsstil und seine Methode zu etikettieren, versuchte man das Phänomen Sibelius durch Finnland zu erklären: dessen Luft und Licht, Seen und Wälder, Legenden und Epen« – eine vielleicht naheliegende und durch die sehr eigene, teils leuchtend helle, teils mystisch dunkle Klanglichkeit der Sibelius'schen Musik genährte, aber im Kern wohl falsche Annahme. Zwar hat Sibelius immer wieder seine tiefe Empfänglichkeit für die nordische Natur bezeugt – das hymnische Finalthema der Fünften Symphonie zum Beispiel ist explizit von dem Erlebnis einer über ihm fliegenden Schar von 16 Schwänen inspiriert –, doch daneben gibt es eine Fülle von Äußerungen, gerade über sein symphonisches Schaffen, die eine eher abstrakte Ästhetik offenbaren. Das viel zitierte Bekenntnis, dass er »Sklave seiner Themen« sei und sich »ihren Anforderungen zu fügen« habe, schrieb Sibelius 1918 im Zusammenhang mit der Entstehung der Sechsten Symphonie in einem Brief nieder. Und dass er die ursprünglich angekündigte Form der Symphonie später veränderte, erklärte er mit folgenden Worten: »Die von mir angedeutete Reserviertheit in Bezug auf meine Symphonie war durchaus berechtigt. Die endgültige Gestalt eines Werkes ist ja abhängig von Mächten, die stärker sind als der Tonsetzer selbst. In Wirklichkeit ist der schaffende Künstler bloß ein Werkzeug. Bestimmend ist ja die wunderbare Logik – sagen wir: Eingebung Gottes –, die im Kunstwerk waltet.«

Die »wunderbare Logik« der Sechsten Symphonie hat Sibelius über einen Zeitraum von fast zehn Jahren gedeihen lassen. Einen Großteil der Skizzen notierte er wohl bereits 1914, also noch während der Arbeit an der Fünften Symphonie, deren Erstfassung 1915 ihre Uraufführung erlebte. Zum Teil waren die skizzierten Themen für ein geplantes zweites Violinkonzert, ein »Concerto lirico«, gedacht, das der Komponist aber wieder verwarf. Zugleich entstanden ab 1914 auch schon Skizzen zur Siebten Symphonie, und vieles deutet darauf hin, dass Sibelius seine letzten drei vollendeten Symphonien (eine Achte wurde nach jahrelanger und wohl weitgehend vollendeter Arbeit verbrannt) als zusammengehörig verstand: »Es sieht aus, als ob diese drei Symphonien gleichzeitig kämen«, schrieb er 1918 seinem Freund Axel Carpelan. Insgesamt waren die Jahre nach dem immensen Erfolg der Fünften Symphonie eine Phase des Rückzugs und der Isolation, bedingt vor allem durch die schwierigen Lebensumstände während des Kriegs und der Zeit der politischen Unruhen nach der finnischen Unabhängigkeit 1917. Sibelius reduzierte seine Konzertreisen, die Verbindung zu seinen deutschen Verlegern war unterbrochen, und er komponierte überwiegend kleinformatige Stücke und Gelegenheitswerke, auch um seine Einkünfte zu sichern. Zugleich arbeitete er in Schüben an seinen symphonischen Entwürfen: an den zwei Neufassungen der Fünften (bis 1919), an der Sechsten (bis 1923) und Siebten (bis 1924). 1922 brachen sich die schöpferischen Eingebungen für die Sechste schließlich mit immer größerer Wucht Bahn, und Ende Oktober klingt regelrechte Euphorie aus seinem Tagebuch: »Gearbeitet. Fühle heute des Lebens Fülle und die Größe meiner Kunst.« Am 19. Februar 1923 dirigierte

Sibelius im ausverkauften Festsaal der Universität in Helsinki die Uraufführung seiner neuen Symphonie. Die Aufnahme war positiv, wobei die Kritik den gegenüber der Fünften verhalteneren Charakter betonte: »Die Sechste ist behutsamer, geringer im Ausmaß, milder in ihrer Natur.« In den Worten des Komponisten: »reines Quellwasser«.

Worin nun aber zeigt sich der vom Kritiker des *Boston Evening Transcript* so emphatisch beschworene »Individualismus« im Schaffen Sibelius', die einzigartige und faszinierende Wesensart seiner Musik, in die man sich erst einhören muss? Bei der ersten Begegnung mit der Sechsten Symphonie wird man vielleicht ihr lichtiges und transparentes Klanggewand als hervorstechendes Merkmal empfinden. Die Themen liegen meist in den hohen Holzbläsern und Streichern, das Blech steht im Hintergrund, und viele Passagen sind pastoral oder lyrisch gefärbt – ein Rezensent der Uraufführung sprach von einem »elysischen Gesamtbild«. Doch unter dieser leicht fassbaren Oberfläche verbergen sich – betrachtet vor der Folie der symphonischen Tradition – erhebliche Abwege und Neuerungen: Formen von rätselhafter Eigengesetzlichkeit mit markanten rhythmischen und klanglichen Gestaltwechselln als Gliederungsmittel, ein sublimes Gespür für den Eigenwert von Farbe, Textur und Bewegung sowie ein unorthodoxes harmonisches Denken – im Falle der Sechsten die Grundausrichtung auf die dorische Kirchentonart. Die Symphonie baue »mehr auf linearem als auf harmonischem Grund«, äußerte der Komponist in einem Interview, und die vier Sätze seien »formal gesehen völlig frei behandelt«. Tatsächlich ist die ganze Symphonie über ein Netz von auf- und absteigenden (häufig dorischen) Skalen miteinander verbunden. Sie durchweben in vielfältigen Metamorphosen einen Großteil des motivischen Materials – der finnische Musikwissenschaftler Veijo Murtomäki sprach deswegen von der »monothematischen Ganzheit« der Symphonie. Geboren werden diese behutsam wachsenden und verschlungenen Linien im Einleitungsteil des ersten Satzes, einem sphärisch entrückten, polyphonen Streichersatz von bewegender Schönheit, aus dem heraus Oboen und Flöten die zentralen Themenkeime entwickeln. Keines der Elemente bildet für sich ein abgeschlossenes Thema, das Thematische erfüllt sich nicht in festen Gestalten, sondern in einem organischen Ineinanderfließen und Auseinanderhervorgehen. Damit ist auch der Sonatenform eine andere Funktion bestimmt, als man sie üblicherweise kennt. War das soeben Gehörte eine Einleitung oder schon das Hauptthema? Wo ist das Seitenthema? Sibelius schenkt dem Hörer nicht den herkömmlichen Themendualismus, sondern einen Kontrast völlig anderer Art. Auf den magisch schwebenden Einleitungsteil folgt ein komplett anderes Klangfeld und Bewegungsmuster: statt getragener Linien quirlige Motorik mit oszillierenden Achteln in Harfe und Streichern und ornamentalen Figuren in Flöten und Oboen – Szenenwechsel ohne handlungstragende thematische Charaktere. Schon hier wird die Bedeutung von Bewegungsdynamik und klanglichen Feldstrukturen unmissverständlich evident. Der Durchführungsteil führt die Achtel-Motorik zwar weiter, entzieht ihr aber nach und nach alle Kraft, bis nur noch ein Gerippe übrigbleibt. Den grandiosen Zielpunkt des Satzes markiert schließlich das Wiedererblühen der Musik in der Zusammenführung der beiden Elemente: des motorischen Schwungs der Achtelbewegung und der melodischen Linie. In ekstatischen Klangsteigerungen scheint die Musik nichts als ihr eigenes Dasein zu feiern, das Wunder ihres Wachsens aus sich selbst. An menschliche Seelendramen, wie wir sie aus den Symphonien von Beethoven, Mahler oder Schostakowitsch kennen, denkt man hier in keinem Moment. »The world of Sibelius is unpeopled«, schrieb der britische Musikkritiker Neville Cardus. Anders formuliert: Sibelius' Musik bietet keine imaginierten Geschichten, ihre Geschichte ist die des schieren musikalischen Materials.

Zweiteilig angelegt und mit gängigen formalen Kriterien nicht zu erklären ist der zweite Satz (*Allegretto moderato*). Skalenmotive verschiedenster Art durchdringen den ersten Teil, daneben gibt es ein mehr rhythmisch profiliertes Thema, das von den Violinen eingeführt wird und strophenartig wiederkehrt. Doch bleibt alles sonderbar vergrübelt, distanziert, beinahe blutarm, dabei mit chromatischen Schärfen angereichert. Und wieder präsentiert Sibelius als Kontrastelement einfach eine neue Struktur: Ein fahles, nervös pulsierendes Sechzehntel-Feld der Streicher (*Poco con moto*) eröffnet den zweiten Teil, der erst allmählich durch freundliche Tupfer der Bläser belebt wird. Der deutlich bodenständigere, rhythmusbetonte dritte Satz (*Poco vivace*) führt zurück auf vertrautes Terrain. Hier kann man zumindest einen scherzoartigen Charakter heraushören, wenngleich die Form mit ihrem reihenden Wechsel zweier verschiedener Strukturen (ohne Trio) erneut eigene Wege geht.

Ähnlich dem Kopfsatz eröffnet ein friedlicher, pastoral gefärbter und aus den bekannten Skalen gebauter Themenkomplex das *Finale (Allegro molto)* – nur die strenge periodische (und durch die antiphonale Gegenüberstellung von hohen und tiefen Klanggruppen hervorgehobene) Gliederung erscheint neu. Die dann einsetzende motorische Struktur gebiert ein weiteres Thema, das man aufgrund seines düsteren, drängenden Gestus zwar als eigenes Gebilde empfindet, das aber nichts anderes ist als die aufwärts gerichtete dorische Tonleiter. Mit ihrer geballten Energetik steigert sie in mehreren Wellen den immer vehementer und dramatischer werdenden Verlauf zu einem Punkt äußerster Spannung, deren Entladung in eine Phase der Wiederherstellung des ersten Teils mündet. Als Reprise im klassischen Sinne lässt sich diese Passage aber kaum verstehen, eher als wunderbare Neugeburt aus dem Geist der vorhergehenden Dynamik: Die Bewegung pulsiert weiter und führt das zu Beginn eher statische Thema nach und nach in den Fluss einer mitreißenden und hochgestimmten Fahrt (*Allegro assai*). Der Satz endet mit einem choralartigen, überhöhenden Abgesang (*Doppio più lento*), der still ausklingt und den Faden in eine offene Zukunft zu spinnen scheint. Mit aufsteigenden Skalen der Streicher wird der Beginn der Siebten Symphonie diesen Faden sanft aufnehmen. Auch die wiegenden Bläserfiguren, die aus den letzten Takten der Sechsten noch nachhallen, kann man dann wieder hören. Das Gesetz des sich selbst generierenden Materials überschreitet alle Grenzen.

Porträt und persönliches Resümee

Zu Esa-Pekka Salonens Violin Concerto

Renate Ulm

Entstehungszeit

Juni 2008 – März 2009

Widmung

»For Leila Josefowicz«

Uraufführung

9. April 2009 in der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles mit Leila Josefowicz als Solistin und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 30. Juni 1958 in Helsinki

»Ich schrieb mein Violinkonzert zwischen Juni 2008 und März 2009«, notierte Salonen mit dem Zusatz: »Neun Monate, die Länge einer menschlichen Schwangerschaft, welch schöner Zufall.« Die Idee, die hinter dem Werk steckt, war, »eine so weite Ausdrucksskala darzustellen, wie ich sie mir über die vier Sätze des Konzerts nur vorstellen konnte: von Virtuosem und Auffälligem zu Aggressivem und Brutalem, von Meditativem und Statischem zu Nostalgischem und Vergangenen.« Hier zeigt sich bereits eine der Besonderheiten des Werks: Es hat vier Sätze! Traditionell weist ein Solo-Konzert nur drei Sätze auf, aber das erste Werk dieser Art, das in vier Sätzen angelegt war, stammt schon aus dem Jahr 1881: das Zweite Klavierkonzert von Johannes Brahms. Warum nicht ein Violinkonzert in vier Sätzen komponieren, dessen beide Mittelsätze durch ihren ähnlichen Titel auch eng miteinander verbunden, dabei aber inhaltlich diametral verschieden sind?

Das Konzert entstand als Auftragswerk für das Los Angeles Philharmonic und ist der großartigen Geigerin Leila Josefowicz quasi auf den Leib geschrieben. »Leila Josefowicz zeigte sich als fantastische Partnerin in diesem Prozess«, erzählt Salonen. »Sie kennt künstlerisch keine Grenzen, auch keine Furcht, und sie hat mich beständig dazu angeregt, viel weiter zu gehen, als ich es ursprünglich für möglich gehalten hätte. Das Resultat dieses Prozesses ist, dass dieses Konzert ein Porträt von ihr geworden ist, aber auch eine sehr persönliche Erzählung, eine Art Summe meiner Erfahrungen als Musiker und Mensch an der Grenze zum 50. Lebensjahr.«

International bekannt wurde Esa-Pekka Salonen zunächst als Dirigent, dessen kraftvolle, präzise Schlagtechnik beeindruckt: Man möchte nicht nur den *Sacre du printemps* von Strawinsky mit ihm am Pult immer wieder sehen und durchleben. Neben seiner Tätigkeit als Orchesterleiter und Orchestererzieher entstanden seit 1980 eine Reihe symphonischer Werke, die sich erfrischend von den skrupulösen mitteleuropäischen, lange Jahre als zu dogmatisch empfundenen Kompositionen

abhoben. Darf Neue Musik überhaupt Spaß machen? Kann Neue Musik auch populär sein? Auf diese Fragen, die heute von jungen Komponisten ohne Wenn und Aber bejaht werden, hatte Salonen schon sehr früh positiv geantwortet. Er steht damit gar nicht außerhalb der Tradition, wie man vermuten könnte, denn schon Mozart war für den »musikalischen Spaß« zu haben, und alle Klassiker zogen gerne populäre Themen heran, die sie in Variationenzyklen verarbeiteten. Auch ließen sie (Haydn und Beethoven) in ihren Menuetten und Scherzi gern Ländlerweisen recht skurril »abnuden«. So lautet auch Salonens Credo, der Musik nicht nur Geist, sondern auch Körper zu geben. Seine kompositorischen Ideen sind voller Sinnlichkeit und Emotionalität, zudem finden sich in ihnen packende Rhythmen und intelligente wie komplizierte Themenverarbeitungen.

Salonen lässt sein einziges Violinkonzert mit dem Solo-Instrument beginnen, so als ob das Stück längst begonnen habe und wir ganz zufällig mitten in diesen Monolog hineingeraten seien, dessen sprudelnde Lebendigkeit uns zunehmend in Bann zieht. Fast ohne Zäsuren entspinnt sich diese Erzählung in *Mirage* und erinnert an das letzte Kapitel von James Joyces Roman *Ulisse*: Mollys (Penelopes) Monolog angesichts des endlich heimgekehrten Leopold Blum (Odysseus), in dem sie all ihre Gedanken, Empfindungen und Erlebnisse assoziativ aneinanderreihet im temperamentvollen Redefluss von unterschiedlicher Intensität. Zunächst wirkt der Violin-Part unbeschwert, punktuell von Celesta, Harfe, Vibraphon und Glockenspiel in hellen Farben beleuchtet. Doch diese lichte Passage wird plötzlich durch Bass- und Kontrabassklarinette sowie Fagott und Kontrafagott verdüstert, zu denen die Solo-Violine im Fortissimo höchst beunruhigt die Quinte »g-d« auf leeren Saiten repetiert, um dann auf diesem Akkord quasi zu erstarren. Diese abgründigen, bedrohlichen Farben in den Streichern, verbunden mit schnellen Holzbläserpassagen und der Celesta in Quinten und Quarten, lassen die Solo-Violine zum ersten Mal wie irritiert innehalten, doch bald knüpft sie wieder dort an, wo sie zuvor unterbrochen wurde. Die Orchesterinstrumente scheinen gleich einer Kulisse die unterschiedlichen Erzählthemen in sehr reichen Klangfarben zu illustrieren, wobei sich die Spannung durch dramatische Einschübe verdichtet.

Kadenzen der Violine rahmen den zweiten Satz *Pulse I*, als bräuchte die ruhige Sphäre dieses Satzes eine Art Schutzraum zwischen der lauten, realen Welt der anderen Sätze mit ihren manchmal fast aggressiven Rhythmen. Sehr bildhaft beschreibt Esa-Pekka Salonen die Musik: »Alles ist ruhig und statisch. Ich stelle mir einen Raum vor, Stille. Alles, was du hören kannst, ist der Herzschlag der Person neben dir im Bett, das Geräusch des Schlafens. Du kannst nicht schlafen, aber es herrscht auch keine Angst, nur ein paar sanfte, verwirrende Gedanken in deinem Kopf. Schließlich sind die ersten Strahlen der Sonne durch den Vorhang zu sehen, hier dargestellt von den Flöten.«

Pulse I ist daher ein »Adagio statico«, das zu unterschiedlichen ruhigen Puls- bzw. Herzschlägen einen weiten Klangraum aufspannt, in dem die Solo-Violine – oft beginnend mit Flageolett-Tönen – in weiten Tonintervallen den ganzen Ambitus des Instruments durchmisst wie ein regel-mäßiges tiefes Atemholen. Die Unaufgeregtheit und Kontemplation verleihen dem Satz große Ruhe und Friedlichkeit.

Der dritte Satz des Violinkonzerts, *Pulse II*, hat Scherzo-Charakter mit einem ständig vorantreibenden Puls, »der hier kein Herzschlag mehr ist« (Salonen). Einzelne rhythmische Pattern werden aneinandergereiht und geben dem Satz in seiner fast groben Forte-Haltung fröhliche Ausgelassenheit – eine Entäußerung des lauten, prallen Lebens. Feine Glissandi wirken wie Freudenausbrüche in einer tosend-tobenden Welt. »Diese Musik ist bizarr und städtisch«, schreibt Salonen, sie ist »der Popkultur mit Zügen einer (synthetischen) Volksmusik entlehnt«. Daher fügte er auch nur in diesem Satz das in der Pop-Musik so charakteristische Drum-Set ein – ein populäres Signal, sehr passend für ein Scherzo. Der Solist hat eine Folge von Doppel- und Mehrfachgriffen zu bewältigen, die ihn »an seine physischen Grenzen« (Salonen) bringen und im Zusammenspiel mit dem Orchester gleich einem wilden Tanz nachempfunden werden können.

Das *Finale*, zugleich der längste Satz des Konzerts, ist ein Abschied – ein *Adieu* – und hat große Vorbilder in der Musikgeschichte: Man erinnere sich an die *Abschiedssymphonie* Haydns, an die *Les Adieux*-Sonate von Beethoven oder an das Schluss-*Adagio* der Neunten Symphonie von Gustav Mahler, diesen großen Abgesang auf eine vergangene Zeit. »Dies ist kein bestimmter Abschied«, schreibt Salonen über den Schlusssatz seines Violinkonzerts. »Er steht eher im Zusammenhang

mit einem sehr ursprünglichen, natürlichen Prozess von etwas, das zu Ende geht, und Neuem, das aus dem Alten hervorgeht. Tatsächlich hat diese Musik etwas sehr Nostalgisches an sich, und einige der kurzen Ausbrüche des Orchesters wirken fast gewalttätig.«

Das *Adieu* beginnt wie der erste Satz mit einem Violin-Solo, aber diesmal ist es weniger narrativ denn gesanglich-wehmütig. In dem Moment, in dem sich das Englischhorn mit einer Kantilene hinzugesellt, verändert sich das Violin-Solo zu erregterem, schnellerem Spiel. Fast orientalisches muten die anschließenden Orchesterpassagen an mit ihren langsam schreitenden Rhythmen, dem lange klingenden Gong, den gestopften Blechbläsern und den rhythmisch parallel geführten Holzbläsern. Salonen lässt immer wieder einzelne Instrumente oder auch Instrumentengruppen mit der Solo-Violine duettieren. Nach dem Englischhorn sind dies u. a. Violen und Violoncelli, Klarinette, Oboe, Flöte und Piccoloflöte, später aber auch die beiden Violingruppen und am Ende Harfe und Bassklarinette sowie Kontrabassklarinette mit Kontrafagott. Wichtig sind Salonen in diesem Satz offenbar weite, sich ständig verändernde Klangflächen, über denen das Solo-Instrument seine Kantilenen ausmusizieren kann. Erkennt der Hörer das Neue, das aus dem Alten hervorgeht, so wie es Salonen formulierte? Dazu merkte der Komponist an: »Als ich den allerletzten Akkord des Stücks niederschrieb, fühlte ich mich verwirrt: Warum klingt der letzte Akkord – und nur dieser – vollkommen anders als alle anderen Harmonien? Als gehörte er zu einer anderen Komposition. Jetzt glaube ich, eine Antwort gefunden zu haben. Dieser Akkord ist der Anfang von etwas Neuem.«

Das *Adieu* erscheint zudem wie eine glitzernde Nachtmusik mit erotisch-träumerischen Einschüben gleich Erinnerungsfetzen und mit harten Brüchen, die den Schmerz des Abschieds erspüren lassen, bis hin zu melancholisch-seufzenden Glissandi. Auch wenn dieses Werk ganz anders aufgebaut und geartet ist als die Orchesterwerke der französischen Impressionisten, so würde man gerade Esa-Pekka Salonens Violinkonzert am ehesten in der Nachfolge Debussys und Ravels, aber auch Strawinskys sehen, so sehr zeigt er sich hier als vollendeter Instrumentator mit immer neuen, überraschenden Klangfarben. Kein Wunder, dass dieses Violin Concerto inzwischen als eines seiner Hauptwerke wahrgenommen wird. Ende Oktober 2017 wird es in der Choreographie von Saburo Teshigawara im Pariser Palais Garnier – nach dem New York City Ballet – ein weiteres Mal von Tänzern auf der Bühne umgesetzt.

Zwischen Perpetuum mobile und Insel der Stille

Mit dem Geiger Anton Barakhovsky sprach Renate Ulm

RU Herr Barakhovsky, Sie sind Erster Konzertmeister des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Vom Ersten Pult aus gestalten Sie das musikalische Geschehen im Orchester entscheidend mit. Jetzt erleben wir Sie wieder als Solisten mit dem Violin Concerto von Esa-Pekka Salonen. Wie sind Sie auf das Konzert aufmerksam geworden?

AB Vor fünf Jahren dirigierte Esa-Pekka Salonen bei uns ein Konzert [7./8. Juni 2012 u. a. mit seinem Orchesterwerk *Nyx, A.d.R.*]. Wenige Tage später hatte er einen Auftritt beim NDR-Sinfonieorchester, und er erzählte, dass dort sein Violinkonzert gespielt werden würde. Das hat mich natürlich sofort interessiert, und da ich nach den Konzerten in München sowieso zu meiner Familie nach Hamburg flog – lustigerweise im selben Flugzeug wie er –, konnte ich das Konzert sogar besuchen.

RU Wie war Ihr erster Eindruck von diesem Werk?

AB Das Violin Concerto hat mir sofort sehr gut gefallen, und ich bat Esa-Pekka Salonen, mir die Noten zu schicken, damit ich mir das Werk genauer ansehen konnte. Ich wollte wissen, wie schwer es ist und wie es im Detail komponiert ist. Damals fehlte mir aber die Zeit, es intensiver zu studieren. Als ich dann vor einigen Monaten die Programmplanung für die neue Saison des Symphonieorchesters durchsah, entdeckte ich, dass dieses Konzert jetzt auch bei uns gespielt werden soll.

RU Aber da waren Sie noch nicht als Solist vorgesehen?

AB Als Salonen erstmals in der Elbphilharmonie dirigierte, ging ich nach dem Konzert zu ihm und sagte ihm, dass ich mich schon sehr auf sein Violin Concerto in München freue. Von ihm erfuhr ich, dass es nun doch nicht aufgeführt würde, weil keiner der fünf angefragten Solisten konnte. Da schoss mir durch den Kopf: »Ach, fragen Sie doch mich!« Aber ich wollte nicht unhöflich sein und ihn nicht in eine Situation bringen, in der er vielleicht nicht mehr hätte ablehnen können. Deshalb sprach ich diesen Gedanken nicht aus.

RU Wie kam es dazu, dass Sie nun der Solist in diesem Konzert sind?

AB In München habe ich mit den Musikerkollegen vom Künstlerischen Beirat und mit dem Orchestermanager Nikolaus Pont gesprochen, der dann bei Salonen anfragte. Innerhalb von 24 Stunden kam die Antwort, dass er mit mir sehr einverstanden sei.

RU Und dann haben Sie sich sofort auf die Noten gestürzt?

AB Als ich im Februar 2017 mit der Ballettkompanie von John Neumeier nach Washington flog, um dort in Lera Auerbachs *The Little Mermaid* zu spielen, wollte ich in der freien Zeit in Ruhe mit dem Üben des Salonen-Konzerts beginnen. Schon am ersten Tag dachte ich: »Meine Güte ist das schwer ...« Dabei klingt es beim Anhören sehr verständlich, durchsichtig und auch nicht übermäßig schwer.

RU Wo liegen die besonderen Schwierigkeiten im Solo-Part?

AB Salonen's Schreibweise ist sehr ungewöhnlich. Er verwendet oft die mixolydische Tonleiter, die für das europäische Ohr etwas fremd klingt, in der indischen Musik dagegen sehr häufig vorkommt. Diese Tonart bedarf einer sehr speziellen Grifftechnik. Man muss sich wirklich Zeit nehmen, um das in die Finger und die Ohren zu bekommen. Ich wollte das Konzert vor den Sommermonaten so richtig auseinandernehmen, damit ich in meinen Ferien nicht zu viel üben muss, denn man braucht ja die Sommerpause zum Erholen und für die Familie – vor wenigen Monaten kam mein drittes Kind auf die Welt. Mein Plan ging auch fast auf, aber ich wollte das Werk in den Ferien dann doch nicht ganz aus den Augen verlieren und habe jeden Tag bis zu zwei Stunden geübt, weil es mir lieber war, das Konzert rechtzeitig in den Griff zu bekommen.

RU Formal auffallend für die Gattung ist, dass das Konzert vier Sätze hat. Da denkt man natürlich an das Zweite Klavierkonzert von Brahms, der den Rahmen möglicherweise als erster gesprengt hat. Kennen Sie aus Ihrer reichen Erfahrung am Pult noch ein anderes viersätziges Konzert?

AB Nein, eigentlich nicht. Kein klassisches Violinkonzert hat vier Sätze, vielleicht gibt es ein weiteres modernes Werk mit vier Sätzen, aber mir fällt im Moment keines ein. Außerdem merkt man gar nicht, dass es vier Sätze sind, denn die ersten drei schließen immer *attacca* an, nur vor dem letzten Satz gibt es eine kleine Pause.

RU Das nächste Ungewöhnliche ist, dass Sie als Solist das Werk beginnen. Auch hier gibt es mit Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 ein Vorgängerwerk. Bei Beethoven war es der selbstbewusste Komponist, der das erste Wort haben wollte. Wie kann man in Salonen's Konzert diese nahezu ununterbrochene Violinstimme interpretieren?

AB Der erste Satz heißt *Mirage (Trugbild)* und beginnt gleich mit Sechzehnteln. Das muss richtig aus dem Nichts kommen, anfangs noch ohne Konturen, bis sich dann allmählich das Wesentliche herauskristallisiert. Es fängt auch im Piano auf der hohen E-Saite an, dazu muss der Bogenstrich ganz leicht sein. Es ist eine Art *Perpetuum mobile*, man spielt fast ununterbrochen.

RU Die beiden *Pulse*-Sätze tragen zwar bis auf die Nummerierung den gleichen Titel sind aber grundsätzlich unterschiedlich gebaut. *Pulse I* könnte man als traditionellen langsamen Satz bezeichnen, der von Flageolett-Kadenzen des Solisten gerahmt wird. Ist er eine Insel der Ruhe, auch für den Solisten, zum Erholen vor dem nächsten Ausbruch?

AB In diesem Satz geht es nicht um Technik, sondern um eine friedliche Atmosphäre. Es ist ein riesiger Kontrast zu den anderen beiden Sätzen. Auf Fortissimo-Akkorde folgt diese ungewöhnliche Stille. Das ist schon eine Kunst, nach dieser wirbelnden Musik wieder zur Ruhe zu kommen. Aber es ist auch eine Ruhe vor einem großen Sturm. Zu der Kadenz zwischen erstem und zweitem Satz notiert Salonen übrigens in der Partitur, dass sie der Solist auch frei gestalten, also improvisieren darf.

RU *Pulse II* hat Scherzo-Charakter und erhält ein Zusatzinstrument: ein Drum-Set. Gerade dieses Instrument aus der Populärmusik bringt eine besondere Klangfarbe mit hinein. Hat das etwas Spezielles zu bedeuten?

AB Dieser Satz ist sehr rhythmisch orientiert. Ich habe Salonen's Kompositionen *Nyx* und *Karawane* gespielt: Er schreibt immer sehr rhythmische Musik. Die Musik spricht von pulsierendem Leben, von einer Großstadt in den USA, etwa New York mit seinem Lärm, der einen fast verrückt machen und den man irgendwann kaum mehr ertragen kann. Ich habe dort fast ein Jahr gelebt, ich kenne das. Das Drum-Set ist das Symbol für die Großstadt und ihren eigenen Puls.

RU Der letzte Satz, *Adieu*, ist ein großer Abschied. Salonen war gerade 50 Jahre alt, als er dieses Konzert komponierte. Ist dieser Satz ein wehmütiger Blick vom Zenit des Lebens zurück?

AB Es ist ein wunderschöner Satz und vollkommene Musik. Da gibt es einige Stellen, an denen man richtige Gänsehaut bekommt. Ich glaube, ich werde diesen Satz sehr genießen. Der Schluss ist ganz ungewöhnlich. Eigentlich könnte man sich schon nach dem dritten Satz vorstellen, dass das Konzert zu Ende ist. Das ist ein Knaller, auch für das Publikum.

RU Das Prinzip erinnert an die Sechste von Tschaikowsky, an die *Pathétique*?

AB Ja, das kann man sagen! Da folgt auf diesen effektvollen Satz noch ein langsamer. Der Schlussakkord erklingt im Fortissimo. Dieser letzte Akkord stehe – wie Salonen schreibt – für einen neuen Aufbruch. Er war selbst überrascht, wohin ihn die Musik geführt hat. Es scheint mir fast, als ob ihn sein 50. Lebensjahr dann doch nicht so melancholisch gestimmt hätte. Dieser lang gehaltene Schlusston im Fortissimo hat schon was!

RU Das Konzert wurde schon mehrfach choreographiert. Eignet es sich dazu?

AB Wie ich schon gesagt habe, arbeite ich immer wieder mal mit der Ballettkompanie John Neumeier in Hamburg zusammen und habe schon mehrere Produktionen gespielt und etwas Erfahrung mit dem Ballett. Interessanterweise, ohne zu wissen, dass das Konzert bereits choreographiert wurde, habe ich darüber nachgedacht, ob sich diese Musik für eine Ballettaufführung eignen würde. Und jetzt erfahre ich, dass dies genau mit diesem Violin Concerto schon geschehen ist (*lacht*). Ja, ich kann mir das bei dieser sehr rhythmischen, sehr beweglichen Musik gut vorstellen. Man kann, wenn man viel Fantasie hat, sich auch mehrere Charaktere vorstellen.

RU Die Bezüge zu klassisch-romantischen Komponisten bedeuten, dass sich Salonen in dieser Traditionsreihe sieht. Was ist für Sie das Besondere, das Außergewöhnliche, das Auffallende an diesem Werk?

AB Mir gefällt an dem Werk am besten, dass es wirklich Musik ist, es gibt keine ungewöhnlichen Klänge und Geräusche, die man produzieren muss. Es gibt herrliche Melodien und wunderbare Harmonien – dennoch ist es sehr modern.

RU Herzlichen Dank für das Gespräch!

Ein geheimes Gesetz, ein heiliges Rätsel

Zu Jean Sibelius' Siebter Symphonie

Wolfgang Stähr

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

Lebensdaten des Komponisten

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

Wer war der größte Komponist des 20. Jahrhunderts? Mit dieser Frage, die jedem gebildeten Menschen die Haare zu Berge stehen ließe, sah sich eines Tages Yehudi Menuhin konfrontiert. Sein Gesprächspartner war kein Geringerer als Jean Sibelius. Eine peinliche Situation, denn der Fragesteller selbst gehörte zu den alles überragenden Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit. Aber der Größte? Menuhin wurde aus seiner Verlegenheit befreit, als Sibelius ihm kurzerhand die Antwort abnahm: »Unser bedeutendster Komponist ist Bartók.« Wer wollte ihm da widersprechen? Béla Bartók genießt zweifellos das erste Anrecht auf diesen Ehrentitel, der seiner strengen und bescheidenen Wesensart allerdings völlig zuwidergelaufen wäre. Dass wir uns nach dem Ende des 20. Jahrhunderts noch erheblich schwerer tun mit der Suche nach »dem Größten«, liegt weniger am Mangel oder Überangebot tauglicher Kandidaten als am Verlust eines allgemeingültigen Maßstabs: Unvergleichliches müsste verglichen, Beziehungsloses in Beziehung gesetzt werden. Eine Galionsfigur der Moderne wie Arnold Schönberg stand in Wahrheit am Ende einer jahrhundertealten Tradition deutsch-österreichischer Kompositionskunst. Jean Sibelius dagegen personifiziert den ungestümen und bahnbrechenden Anfang der finnischen Musik. Schönberg, der sich nie als »Revolutionär« begriff, erhob den Anspruch, etwas zukunftsweisend Neues geschaffen zu haben, radikal und geschichtsbewusst. Aber die Musik der Europäer empfing zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts die entscheidenden Impulse nicht länger aus Deutschland oder Österreich, sondern aus entlegenen, unbekanntem, hochmütig unterschätzten Regionen des Kontinents. Der Ruhm des Nationalkomponisten, der ersten und obersten Autorität im Lande, den Arnold Schönberg ein Leben lang vergeblich für sich reklamierte, gebührt in der finnischen Musikgeschichte, unumstritten und unangreifbar, Jean Sibelius. Seine führende Rolle in der gewaltig erstarkenden Unabhängigkeitsbewegung, in einer Zeit, da die Finnen gegen die russische Vorherrschaft und die schwedische Kulturhegemonie aufbegehrten, trug ihm eine Liebe und Verehrung ein, wie sie selbst dem größten Künstler nur selten zuteil wird. Dieser Prophet galt viel, ja alles in seinem Vaterland. Sibelius' kompositorische Anfänge standen noch im Bann der europäischen Hoch- und Spätromantik – eine Affinität zu Liszt und Wagner ist unüberhörbar –, doch trieb ihn die Auseinandersetzung mit dem Nationalepos *Kalevala*, dem archaischen Runengesang der finnischen Mythologie, und die innige Vertrautheit mit der heimischen Volksmusik über die romantische Epoche hinaus zu einem Aufbruch, der an Kühnheit, Originalität, Urwüchsigkeit und Phantastik seinesgleichen sucht. Der Name Jean Sibelius erscheint wie ein leuchtendes Symbol für das frühe 20. Jahrhundert, für eine Erneuerung der abendländischen Musik, die von der Peripherie ausging, von Ländern, die bis dahin nur »am Rande« gelegen oder in der musikalischen Geographie gar nicht existiert hatten: Ungarn mit Bartók und dessen Weggefährten Zoltán Kodály, Rumänien mit Enescu, Tschechien mit Martinů und Janáček, Polen mit Szymanowski, Spanien mit Manuel de Falla und nicht zuletzt die skandinavischen Länder, allen voran Finnland mit Jean Sibelius. Das Staunen über den schöpferischen Reichtum dieser Völker

hat das alte Europa bis heute nicht verlernt – auch wenn es einigen schwerfiel zu begreifen, dass die Musik nicht länger nur in Wien, Berlin oder Paris spielte.

»Man hatte kaum begonnen, den kargen Boden zu bebauen, als aus den Wäldern ein gewaltiges Rauschen zu hören war. Fort mit der Hacke, dem Spaten! Vom Eise befreit, stürzte der gewaltige Strom der finnischen Tonkunst mit aller Macht aus der Wildnis hervor. Jean Sibelius allein bereitete ihm den Weg.« In diesen imposanten, bildhaften Worten rühmte der Dirigent Robert Kajanus den Gründungsvater der finnischen Nationalmusik bei einem Festbankett im Dezember 1915, als das ganze Land den 50. Geburtstag von Jean Sibelius feierte. Aus demselben Anlass wurde auch die Erstfassung seiner Fünften Symphonie uraufgeführt, aber Sibelius hatte damals schon Einfälle zu seiner übernächsten, der Siebten Symphonie skizziert. Freilich sollte dieses Werk noch tiefgreifende konzeptionelle Wandlungen und Umdeutungen erfahren, ehe es 1924 seine endgültige Form und Gestalt fand: in einem einzigen Satz, den Sibelius zunächst mit *Fantasia sinfonica* überschrieb, um danach die Komposition als Nummer 7 in die Reihe seiner Symphonien einzuordnen. Mit unerbittlicher Selbstkritik arbeitete er seinem symphonischen Ideal entgegen, der »Strenge«, der »tiefen Logik«, dem »inneren Zusammenhang zwischen allen Motiven«. Nichts, kein Beiwerk, kein Ornament, nicht ein Ton sollte in der Partitur stehen, der nicht berechtigt und begründet und ursprünglich mit allem, dem Einen und dem Ganzen, verbunden sei: die Einheit in der Vielfalt. »Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern; / Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz, / Auf ein heiliges Rätsel«, heißt es in Goethes *Metamorphose der Pflanzen*.

Denn die »Logik« dieser Musik ist eine organische, naturhafte, keine akademische. Der Besucher, der mit einem fertigen Symphoniekonzept ins Konzert gehe, werde eine herbe Enttäuschung erleben, warnte Sibelius' Schüler Leevi Madetoja. Nehmen wir nur die Siebte! Hören wir wirklich nur einen Satz? Oder vier in einem? Lässt sich nicht ein *Adagio* erahnen, klingt nicht ein *Scherzo* an? Endet die Exposition, beginnt eine Durchführung? Aber derlei Fragen führen nicht ans Ziel, Sibelius' Symphonie setzt sich mit unbändiger schöpferischer Kraft über alle Reißbrettentwürfe (Rondo? Sonatenform?) hinweg und vermittelt doch das bezwingende Gefühl musikalischer Logik, ein monumentales »Nur so und nicht anders«. Sibelius verglich die Symphonie einmal 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. Heutzutage heben die Leute prächtige Flussbetten aus, mit anderen Worten, sie schaffen künstliche Flüsse. Aber woher soll das Wasser kommen?«

Jean Sibelius' musikalische Ideen leuchten tief hinab, sie rühren an dunkle, uralte kollektive Erinnerungen. Seine Siebte ist gewiss keine »Symphonie der Großstadt«. Hektik, Zerstreuung, Nervosität sind ihr grundlegend fremd, und obgleich ihre Aufführung keine halbe Stunde in Anspruch nimmt, scheint sie doch erdgeschichtliche Zeiträume zu durchmessen: ein großes, ins Archetypische weisendes Kunstwerk, eingeschworen auf ein »geheimes Gesetz«. Die musikalische Meditation sollte der Inbegriff des Denkens sein, forderte der französische Schriftsteller E. M. Cioran: »Welcher Philosoph ist jemals einem Thema nachgegangen, bis er es erschöpft hat, bis an dessen äußerste Grenze? Einen abschließenden, vollkommenen Gedanken gibt es nur in der Musik. Sogar nachdem man die tiefsinnigsten Philosophen gelesen hat, empfindet man das Bedürfnis, wieder am Nullpunkt anzufangen. Nur die Musik gibt uns endgültige Antworten.«

Im Leben und Schaffen des Finnen Jean Sibelius nahm die Siebte Symphonie tatsächlich den Rang einer »endgültigen Antwort« ein. Sie war beinahe sein letztes Werk, sein letztes Wort. Jedenfalls seine letzte Symphonie, denn von einer Achten blieb nichts erhalten als eine Notiz zu den ersten drei Takten, alles übrige, vollständige Sätze womöglich, verwarf und vernichtete der Komponist. 30 Jahre noch führte Sibelius ein verschwiegenes Dasein auf seinem Landsitz in Järvenpää, nördlich von Helsinki, bis er 1957 im biblischen Alter von 91 Jahren starb: der Zeit entrückt, der Zeit voraus.

BIOGRAPHIEN

Anton Barakhovsky

Bereits als Sechsjähriger trat Anton Barakhovsky, 1973 in Nowosibirsk geboren, als Solist mit dem Philharmonischen Orchester seiner Heimatstadt auf. Der Geigenpädagoge Matwej Liebermann erkannte die besondere musikalische Begabung des Kindes und förderte ihn an der Spezialschule des Michail-Glinka-Konservatoriums. Im Alter von 19 Jahren übersiedelte Anton Barakhovsky nach Deutschland, wo er an der Musikhochschule Hamburg bei Mark Lubotsky und Kolja Blacher studierte. Nachdem er 1997 den Young-Concert-Artist-Preis in New York gewonnen hatte, erhielt er ein Stipendium der Juilliard School of Music und wurde Schüler von Dorothy DeLay und Itzhak Perlman. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits mehrere wichtige Auszeichnungen erhalten, so beim Rundfunkwettbewerb »Concertino Praga«, beim Internationalen Wettbewerb in Peking, beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau und beim Joseph Joachim Violinwettbewerb in Hannover. Der Geiger hat als Solist mit zahlreichen Orchestern konzertiert, wie den St. Petersburger Philharmonikern, dem Russischen Nationalorchester, den Berliner Symphonikern, dem NDR Sinfonieorchester, dem Orquesta Filarmónica de Santiago und dem New York Chamber Orchestra. Mit den Hamburger Philharmonikern spielte Anton Barakhovsky das Violinkonzert von Igor Strawinsky für eine Ballettchoreographie von George Balanchine an der Hamburgischen Staatsoper. Recitals gab er in New York in der Kaufmann Concert Hall 92nd Street Y, in der Weill Hall der Carnegie Hall und in der Alice Tully Hall. Außerdem hatte er Engagements an renommierten Spielstätten in Russland, u. a. im Saal des Moskauer Konservatoriums sowie im Kleinen und Großen Saal der St. Petersburger Philharmonie. Weitere Konzerte führten Anton Barakhovsky in den Petersdom, die Londoner Wigmore Hall, ins Schauspielhaus Berlin, in die Hamburger Laeishalle, in den Louvre und die Sainte Chapelle in Paris, nach München, Dresden, Hannover, Prag, Mailand, Genf, Mendoza, Mexiko City, Sapporo und Peking. 1999 spielte er gemeinsam mit Vadim Repin die Sonate für zwei Violinen von Sergej Prokofjew auf CD ein. Von 2001 bis 2009 war Anton Barakhovsky Erster Konzertmeister des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Seit 2009 ist er Erster Konzertmeister des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, mit dem er auch als Solist auftrat, so mit dem Doppelkonzert von Johannes Brahms (gemeinsam mit Maximilian Hornung) und dem Konzert für Violine, Viola und Orchester von Benjamin Britten (mit Wen Xiao Zheng). Als Kammermusiker spielt er an der Seite so namhafter Künstler wie Mitsuko Uchida, Christian Gerhaher, Yo-Yo Ma und Rudolf Buchbinder.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester 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. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an 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 Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Esa-Pekka Salonen

Der Name des in Helsinki geborenen Finnen steht nicht nur für einen der international renommiertesten Dirigenten unserer Zeit, sondern auch für einen wichtigen zeitgenössischen Komponisten, dessen Werke weltweit aufgeführt werden. Er verkörpere »eine Art vollkommenes musikalisches Können, die heute selten begegnet«, schrieb der *Boston Globe*, immer wieder preist ihn die internationale Presse für sein außergewöhnlich offenes, kommunikatives und visionäres Künstlertum. Seit 2008 ist Esa-Pekka Salonen Principal Conductor und Artistic Advisor des Philharmonia Orchestra London. Zuvor war er 17 Jahre Music Director des Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem er seit 2009 als Ehrendirigent weiterhin eng verbunden ist. Derzeit ist Esa-Pekka Salonen, in der dritten und letzten Saison, »Marie-Josée Kravis Composer in Residence« beim New York Philharmonic Orchestra. 2016 berief ihn die Finnish National Opera and Ballet zum ersten »Artist in Association«, eine Position, die sich über fünf Jahre erstreckt. In diesem Rahmen wird er seinen ersten vollständigen Zyklus von Wagners Ring dirigieren. Außerdem ist Esa-Pekka Salonen Mitbegründer und nun bereits seit 15 Jahren Artistic Director des jährlich im Sommer stattfindenden Baltic Sea Festival. Herausragende Projekte beim Philharmonia Orchestra sind in dieser Saison Aufführungen von Mahlers Dritter und Neunter Symphonie, Schönbergs *Gurre-Liedern*, die europäische Premiere von Unsuk Chins *Le chant des Enfants des Étoiles* und die musikalische 100-Jahr-Feier der finnischen Unabhängigkeit. Große Beachtung finden Esa-Pekka Salonen und seine Musiker auch für ihre vielen innovativen Projekte wie die interaktiven Installationen *RE-RITE* und *Universe of Sound* oder ihren Orchesterführer *The Orchestra* als iTunes App. Als Komponist bewegt sich Esa-Pekka Salonen frei zwischen verschiedenen zeitgenössischen Idiomen, wobei er technische Virtuosität und feingliedrige Strukturen mit rhythmischen wie melodischen Neuerungen verbindet. Für die Uraufführung seines Cellokonzerts mit Yo-Yo Ma und dem Chicago Symphony Orchestra im Frühjahr 2016 erhielt er euphorische Kritiken. Yefim Bronfman widmete er ein Klavierkonzert, Leila Josefowicz ein Violinkonzert, für das er 2012 mit dem angesehenen Grawemeyer Award for Music Composition ausgezeichnet wurde. Des Weiteren erfreuen sich Werke wie *Floof*, *LA Variations*, *Foreign Bodies*, *Gambit*, *Dichotomie*, *Insomnia*, *Wing on Wing* oder *Nyx* großer Beliebtheit. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks verbindet Esa-Pekka Salonen seit Langem eine herzliche Zusammenarbeit. Zuletzt dirigierte er hier im Januar 2015 Werke von Anders Hillborg und Grieg sowie Sibelius' Fünfte Symphonie.

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

Michael Zwenzner, Vera Baur und Renate Ulm: Originalbeiträge für dieses Heft; Interview Barakhovsky: Renate Ulm; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 21./22. November 2002; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Barakhovsky, Symphonieorchester), Vera Baur (Salonen).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Chester Music (Saariaho, Salonen);

© EDITION WILHELM HANSEN, Copenhagen (Sibelius: Symphonie Nr. 6 und 7).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOchestra