

DEBUSSY

**GRUBINGER
DANIEL**

AHO

SKRJABIN

Freitag 23.2.2018
Sonderkonzert
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

Sonntag 25.2.2018
3. Abo S
Philharmonie
19.00 – ca. 21.00 Uhr

17/18

PAUL DANIEL
Dirigent

MARTIN GRUBINGER
Schlagzeug

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Freitag, 23.2.2018

18.45 Uhr

Moderation: Markus Thiel

Gast: Martin Grubinger

Sonntag, 25.2.2018

17.45 Uhr

Moderation: Andrea Lauber

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 23.2.2018

Pausenzeichen:

Falk Häfner im Gespräch mit Martin Grubinger
und Paul Daniel

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Kalevi Aho

»Sieidi«

Konzert für Solo-Schlagzeug und Orchester

Pause

Claude Debussy

»La mer«

Trois esquisses symphoniques

- De l'aube à midi sur la mer. Très lent
- Jeux de vagues. Allegro (dans un rythme très souple)
- Dialogue du vent et de la mer. Animé et tumultueux

Alexander Skrjabin

»Le poème de l'extase« für großes Orchester,
Symphonie Nr. 4, op. 54

Abenteuer des Irrationalen

Kalevi Aho und sein Konzert für Solo-Schlagzeug und Orchester *Sieidi*

Christoph Schlüren

Entstehungszeit

2010/2011

Uraufführung

18. April 2012 in London durch den Percussionisten Colin Currie und das London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Osmo Vänskä

Geburtsdatum des Komponisten

9. März 1949 in Forssa / Finnland

Kalevi Aho steht heute, nach dem Ableben seines Lehrers Einojuhani Rautavaara (1928–2016) und des großen Einzelgängers Pehr Henrik Nordgren (1944–2008), alleine als bedeutendster finnischer Symphoniker unserer Zeit da – als würdiger Fortführer einer relativ jungen Tradition, die mit Jean Sibelius ihren gewaltigen Anfang nahm und über hierzulande weniger bekannte Meister wie Leevi Madetoja, Einar Englund, Joonas Kokkonen oder Erkki Salmenhaara ihre abwechslungsreiche Fortsetzung bis in unsere Zeit erfuhr. Im Jahr 2017 vollendete Aho seine 17. Symphonie und hat damit nach Dmitrij Schostakowitsch (15 Symphonien) auch den Schweden Allan Pettersson (16 Symphonien) überholt. Vor ihm liegen an prominenten Symphonikern des 20. Jahrhunderts nun nur noch Janis Ivanovs mit 21, Mieczysław Weinberg mit 22, Nikolai Mjaskowski mit 27 und Havergal Brian mit 32 Symphonien. Das ist natürlich ein humoristischer Betrachtungswinkel, und wer weiß, mit welcher unerschöpflichen Fantasie und Akribie, mit welchem sich fortwährend erneuernden Anspruch an die formale Konzeption Aho seine höchst unterschiedlichen Symphonien bislang geschaffen hat, versteht, dass der statistische Vergleich hinkt.

Kalevi Aho wurde am 9. März 1949 im südfinnischen Forssa geboren und erhielt als Zehnjähriger ersten Violinunterricht. Ungefähr in jene Zeit fallen auch seine ersten Kompositionen. An der Sibelius-Akademie in Helsinki studierte er Violine sowie Komposition bei Einojuhani Rautavaara. Und nach erfolgreichem Abschluss 1971 fügte er noch ein Studienjahr bei Boris Blacher, dem legendären Mentor vieler Komponisten, in Berlin an. Von 1974 bis 1988 wirkte Aho als Dozent für

Musikwissenschaft an der Universität Helsinki und von 1988 bis 1993 als Professor an der Sibelius-Akademie. 1992 erwählte ihn die Sinfonia Lahti (das heutige Lahti Symphony Orchestra) zum »Composer-in-Residence«, bis 2011 hatte er diese Funktion inne, und seit 2012 ist er dem Orchester als »Composer Laureate« weiterhin verbunden. Damit begann auch die umfassende Dokumentation seines Orchester- und teilweise auch Kammermusik-Schaffens auf CD bei dem schwedischen Label BIS. Seit 1993 ist Aho, der in Helsinki lebt, als freischaffender Komponist tätig, was ihm von 1994 bis 2012 durch ein staatliches Künstler-Stipendium (eine sogenannte »Künstler-Professur«) erheblich erleichtert wurde. Aho gehört zu jenen zeitgenössischen Meistern, deren Orchesterschaffen auf CD in hoher Qualität und großem Umfang festgehalten ist, was natürlich keinen wirklichen Ausgleich für die nach wie vor nicht allzu häufige Aufführung seiner großen Werke außerhalb Finnlands schafft. Insbesondere muss darauf hingewiesen werden, dass er die wohl größte Begabung in der Geschichte Finnlands auf dem Gebiet des Musiktheaters ist, und umso bedauerlicher ist es, dass bislang noch keine seiner Opern auf kommerziellem Bild- und Tonträger verfügbar gemacht wurde. Hier besteht akuter Nachholbedarf, und es steht außer Zweifel, dass Opern wie *Das Leben der Insekten* oder *Bevor wir alle ertrunken sind* auf vielen Bühnen weltweit nachgespielt würden, wenn die künstlerisch Verantwortlichen Gelegenheit bekämen, sich hörend mit ihnen zu beschäftigen. Aho gelingt es in seinen Opern, mit Themen, die uns alle existenziell betreffen, einen sowohl spielerisch unkonventionellen als auch dramaturgisch stringenten Umgang zu pflegen, der ihn in der unmittelbaren Nachfolge von überragenden Vorbildern wie Leoš Janáček oder Dmitrij Schostakowitsch erscheinen lässt.

Bedenkt man, dass Kalevi Aho im kommenden Jahr seinen 70. Geburtstag begehen wird, so wirkt er in der persönlichen Begegnung ausgesprochen jugendlich unpräzise und von geradezu naiver Neugier, die angesichts seines umfassenden Wissens und Könnens beeindruckt. Bezüglich des schöpferischen Ethos sieht er sich als Brückenbauer zwischen den extremen Positionen unserer Zeit, zwischen dem »narzisstischen Absolutismus« der solipsistischen Avantgarde im Experten-Ghetto und dem »willfährigen Pragmatismus« der emotionalen Lenkung der Massen, wie er die beiden Pole mit provokanter Schärfe definiert. Aho möchte eine Balance finden, aus schöpferischem Tun heraus dem »Abhandenkommen der Geschichte« entgegenwirken. Es ist interessant, dass mit Aho ein Künstler, dessen Klangmaterial von unendlich scheinender Vielgestaltigkeit ist, das »Scheitern der Moderne« als historisches Projekt, das »Umschlagen des Fortschrittsideals in Rückschrittlichkeit« im Wesentlichen auf den »Materialfetischismus« zurückführt, man könnte auch sagen: auf den veräußerlichten Konsumismus von Effekten und die dadurch entstehende Fragmentierung unseres Erlebens. Wir sind kaum noch in der Lage, jene subtilen Bezüge wahrzunehmen, auf denen der innere Zusammenhang, die organisch sich entfaltende Einheit eines Kunstwerks beruht, und damit sind uns auch die Grundlagen abhandengekommen, uns innerhalb der chaotischen Vielfalt zu orientieren und objektive Kriterien für Qualität jenseits von geistlosem Akademismus zu entwickeln.

In Kalevi Ahos Musik einen wiedererkennbaren Personalstil aufzuspüren, ist eine komplexe Angelegenheit, denn er ist ein vielgesichtiger Verwandlungskünstler, der dazu neigt, mit geradezu chamäleonhafter, auch kapriziöser Flexibilität die Färbung des jeweiligen Werkes anzunehmen. Sein Schaffen ist überreich an überraschenden Einfällen, die nicht isoliert nebeneinander bestehen bleiben, sondern sich in oftmals unergründlich scheinender Weise wechselseitig durchdringen. Auf die Spuren Gustav Mahlers begibt er sich insofern, als die Musik »die ganze Welt enthalten« soll, so schreibt er potenziell jede Art von Musik für jede Art von instrumentaler Kombination, und in einigen Werken – wie etwa dem Quintett für Altsaxophon, Fagott, Viola, Cello und Kontrabass – führt dies zu einer wahrhaft sensationellen neuen Klanglichkeit, die mit einer Meisterschaft gehandhabt wird, als gäbe es nichts Selbstverständlicheres als diese Besetzung mit ihrem weiten Spektrum an Möglichkeiten. Der führende Aho-Experte im deutschsprachigen Raum, Peter Kislinger, hat eine Art persönliches »Signaturmotiv« (ein wenig in der Art von Bachs B-A-C-H oder Schostakowitschs D-Es-C-H) ausfindig gemacht, das in etlichen Werken in Erscheinung tritt, so auch in *Siedi* erstmals prominent mit Beginn der solistischen Marimbaphon-Partie. Ahos Musik fesselt in ihrer irrational anmutenden Neigung zum Grenzüberschreitenden immer wieder mit einem im ursprünglichen Sinne des Begriffs »fantastischen« Zug, der häufig ins Abgründige driftet, dem sich kein noch so kraftvoller Wille zur Affirmation zu entziehen vermag.

Eine zentrale Rolle in Aho's Schaffen spielen seine derzeit 28 Solokonzerte, darunter solche für selten solistisch berücksichtigte Instrumente wie Kontrafagott, Theremin, Sopransaxophon oder Akkordeon. Der Übergang vom Symphonischen zum Konzertanten ist bei ihm fließend, seine Dritte Symphonie ist ein verkapptes Violinkonzert, seine Achte ein solches für Orgel, seine herrlich multistilistische Neunte eine Sinfonia concertante für die Posaune, seine Elfte für Schlagzeug-Sextett usw. Die Musik ist narrativ, ohne Zuflucht in gegenständliche Programmatik zu nehmen. Gerne treibt Aho die Virtuosität mit obsessiven Mitteln auf die Spitze, jedoch nicht, um ein Showpiece für den Solisten bereitzustellen, sondern um den abenteuerlichen Charakter der Musik auf alle Dimensionen des Ausdrucks auszudehnen.

Das Schlagzeugkonzert *Sieidi* komponierte Kalevi Aho 2010/2011 im Anschluss an die 15. Symphonie und das Posaunenkonzert als zweites von fünf aufeinanderfolgenden Solokonzerten, bevor er sich in die Arbeit an seiner fünften Oper *Frida y Diego* (über Frida Kahlo und Diego Rivera) stürzte. *Sieidi* ist für den schottischen Schlagzeugvirtuosen Colin Currie geschrieben, der das Werk am 18. April 2012 mit dem London Philharmonic Orchestra unter Osmo Vänskä in London zur Uraufführung brachte. Der rituelle Charakter des Konzerts wird durch die Positionierung der vom Solisten zu spielenden Instrumente unterstrichen: Vor dem Orchester wandert der Solist im Verlauf des Stücks einmal (vom Publikum aus gesehen) von rechts nach links und zurück, beginnend mit den Handtrommeln Djembé (afrikanisch) und Darabuka (arabisch); es folgen, mit Schlägeln gespielt, Snare Drum und fünf Tom-Toms (als Vertreter Nordamerikas), die guatemaltekische Marimba als echtes Melodieinstrument und Wood & Temple Blocks (ostasiatisch); und schließlich die Metallophone: das für die Polyphonie besonders geeignete Vibraphon (eine Erfindung des 20. Jahrhunderts) sowie das aus Ostasien stammende Tamtam. Der Solist tritt dabei nicht nur mit dem Orchester in Wechselbeziehung, sondern insbesondere auch mit drei weiteren Schlagzeugern im Orchester, wodurch ein besonders mannigfaltiges räumliches und rhythmisches Geflecht entsteht.

Der Titel *Sieidi* bezeichnet in der Sprache der im Norden Finnlands und Skandinaviens beheimateten Sámi eine archaische Kultstätte, die ein besonders geformter Fels oder auch ein ganzer Berghang sein kann. Da der dritte Auftraggeber des Konzerts neben dem London Philharmonic Orchestra und den Göteborger Symphonikern das finnische Luosto Festival war, ist sowohl die ungewöhnliche Aufstellung der Soloinstrumente als auch der Titel von der dortigen Freiluftakustik inspiriert, und Aho nutzte bewusst den schamanistischen Charakter von Djembé und Darabuka, mit deren Rhythmen das Ganze beginnt und endet. Ein weiteres rituelles Element des Konzerts sind die Formung in blockhaften Wechseln von Tutti- und Soloabschnitten sowie die scharf kontrastierenden Tempi, die in einem einzigen ununterbrochenen Satz klar konturiert gegeneinandergesetzt sind.

Kunst nach Maß der Elemente

Zu Claude Debussys drei symphonischen Skizzen *La mer*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Sommer 1903 bis Anfang März 1905

Widmung

Seinem Freund und Verleger Jacques Durand

Uraufführung

15. Oktober 1905 in den Pariser »Concerts Lamoureux« unter der Leitung von Camille Chevillard

Lebensdaten des Komponisten

22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye – 25. März 1918 in Paris

Die Welle hat sich zu ihrer ganzen bedrohlichen Größe aufgereckt, ein Kaventsmann, eine Monsterwelle, wie sie selbst Ozeanschiffe fürchten müssen. Nun beugt sie sich vornüber, streckt ihre Krallen aus und ist bereit, sich im nächsten Augenblick auf die Menschen zu stürzen, die in schmalen Booten auf sie zusteuern. Man kann das interpretieren als die vorwitzige Herausforderung unbezähmbarer, vernichtender Naturgewalten. Aber man kann auch die Ästhetik des

Bildes bewundern, die Eleganz der fließenden Linien, das Farbenspiel aus Gischt und dunklem Wasser, die scharfen Konturen, die dem flüssigen Element eine vielfältige Form geben. *Die große Welle vor Kanagawa*: Claude Debussy, den japanische Kunst weit mehr inspirierte als der Impressionismus, hatte den berühmten Holzschnitt von Katsushika Hokusai in seinem Atelier hängen, und nicht ohne Grund zierte die Welle auch die Erstausgabe von *La mer*.

Tonmalereien von wiegenden Wellen und Seestürmen gab es schon im Barock, und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden (nach Mendelssohns bedeutendem Vorläufer der *Meeresstille-Ouvertüre*) mehrere symphonische Porträts des Meeres. *La mer* (1890) von einem gewissen Paul Gilson, ebenfalls mit dem Untertitel *Esquisses symphoniques*, diente Debussy vielleicht als Modell. Doch ihm schwebte etwas ganz Neues vor: Passte die aus der formalen Logik des Sonatensatzes hervorgegangene Symphonik wirklich zur Natur? »Ich liebe die Musik leidenschaftlich [...] und bemühe mich, sie aus gewissen unfruchtbaren Traditionen zu befreien, die sie einschnüren. Musik ist eine freie Kunst, frei hervorsprudelnd, eine ›Pleinair-Kunst‹, eine Kunst nach Maß der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres.« Allerdings darf man sich Debussy nicht beim Pleinair-Komponieren in einem Strandkorb vorstellen. Das Werk entstand zum großen Teil zwischen den Weinbergen des Burgund, wo Debussy gerne den Sommer verbrachte. Aber »unzählige Erinnerungen« an das geliebte Meer beflügelten ihn mehr als die Wirklichkeit. Bereits die 1897 bis 1899 entstandenen *Nocturnes* enthalten ein geniales Seestück: Da tummeln sich real singende »Sirènes« in einem Meer von orchestralen Farben. Form und thematische Umrisse scheinen sich darin aufzulösen. Was den Hörer umfängt, ist ein Netz verschieden rhythmisierter Linien und Motive, so geschmeidig und beweglich wie das Wasser selbst. Die in deutscher Tradition geschulten Kritiker konnten das noch nicht schätzen. Sie fanden, wie Max Graf 1910, Debussys Werke einfach formlos: Musikstücke, die »zu einer Gallerte auseinanderfließen«, Farbzauber wie »die Pracht von Medusen und Quallen, die im dunklen Meere aufleuchten«.

In *La mer* sucht man solche Wesen freilich vergebens: Zum einen geht es um elementare, unbelebte Natur, zum anderen sind Linien und Formen nun thematisch klarer gezeichnet und fester gefügt. Langsame Einleitung, zwei schnelle Hauptteile und Coda sind im ersten Satz (*De l'aube à midi sur la mer*) deutlich zu unterscheiden. Am Anfang aber ist nur ein unbestimmt murmelnder Klang, harmonisch nicht fassbar. Die Gestalt der Musik erwacht allmählich mit einem simplen Tonschritt und einer träge wogenden Linie in der Trompete (plus Englischhorn). Man kann darin sozusagen das Elementarteilchen und die Grundmelodie des Meeres, eine sanfte Dünung, erkennen. Doch nicht aus prägnanten Motiven entwickelt sich die Musik. Eher aus dem Urstoff einfacher Intervalle: Ganzton und kleine Terz. Und so sind die pentatonische Flötenarabeske und die folgende Hornmelodie kaum »Hauptthema« zu nennen. Kategorien wie Aufstellung und Verarbeitung von Themen greifen nicht mehr, motivische Analysen besagen kaum etwas. Erhellender ist ein schlichter Blick auf das Partiturbild. Da erscheinen alle möglichen Wellenformen: gezackte, sanft geschwungene, glatte, in kleinsten Notenwerten gekräuselte. Eine Welle, die gerade noch aufschäumt, verebbt im nächsten Moment und wird von einer anderen überspült. Diese Figuren überlagern und durchdringen sich, unregelmäßig, in rasch wechselndem Rhythmus, aber doch auch nach periodischen Mustern. Entscheidend ist »das Empортаuchen nicht präzis begrenzter, stets wandelbarer Gestalten aus dem Klang als dem primären Element« (Wolfgang Dömling). Die Form ist nicht künstlich diesem Geschehen aufgesetzt – etwa als Sonatensatz –, sondern entfaltet sich wie von selbst daraus. Damit gelingt Debussy tatsächlich eine »Kunst nach Maß der Elemente«: Die Musik lernt von einer Natur, die zwar berechenbaren Gesetzen folgt, aber in ihrer Komplexität nicht vorhersehbar ist und sich letztlich nicht in rational geplante Verläufe zwingen lässt. Und so erstrahlt schließlich der Klang in einer gleißenden Epiphanie wie das Meer in der Glorie des Mittags.

In einer schönen Erzählung schildert Italo Calvino den schwierigen *Versuch, eine Welle zu lesen*: »Um zu erkennen, wie eine Welle beschaffen ist, muss man [die] gegeneinander gerichteten Schübe beachten, die sich in gewisser Weise neutralisieren und in gewisser Weise summieren und schließlich ein allgemeines Durcheinander sämtlicher Schübe und Gegenschübe im gewohnten Zerfließen des Schaumes erzeugen.« Physiker können über verschiedene Parameter Form und Verhalten von Wasserwellen bestimmen. Über das Phänomen der Interferenz – der Überlagerung von Wellen – konnte die Forschung jüngst sogar die geheimnisvollen Monsterwellen erklären.

Doch das ganze wogende Spiel des Meeres, die unendlich vielgestaltige, ewig veränderliche Erscheinungswelt des bewegten Elements lässt sich niemals in Gleichungen fassen – ein Bild der Natur selbst, die sich letztlich einer erklärenden Formel entzieht.

Debussys *Jeux de vagues* verströmt sich in stets neuen Konstellationen aller musikalischen Parameter. Es tauchen zwar eine Reihe erkennbarer Themen und Motive auf, aber sie verschwinden auch schnell wieder in einem raschen Spiel der rhythmischen, melodischen und klanglichen Wandlungen. Der Anfang, bevor das Englischhorn ein prägnantes Ganztonmotiv einwirft, besteht nur aus irisierenden Klängen: Solche nicht-thematischen Erscheinungen ziehen sich wie Lichtreflexe durch das ganze Stück, in dem Debussy seinem Ideal einer »geheimnisvollen Übereinstimmung von Natur und Imagination« am nächsten kommt.

Der abschließende *Dialogue du vent et de la mer* greift deutlich auf Motive des ersten Satzes zurück: So ganz wollte Debussy doch nicht auf Verfahren symphonischer Zyklusbildung verzichten. Es handelt sich um den einzelnen Tonschritt und vor allem die Trompetenmelodie, sozusagen das Erkennungszeichen des Meeres. Diesen klar diatonischen Motiven stehen einige chromatische gegenüber, die, wie in Sturmmusiken üblich, den Wind veranschaulichen. In der Einleitung mit böig auffahrenden Bässen und heulenden Bläserakkorden braut sich das Wetter zusammen, der erste Hauptteil mit dem melodisch chromatisierten Wind-Thema führt bereits zu erheblichem Seegang mit heftigen Brechern. Dann aber mündet er überraschend in eine Kalmenzone, in der leise der Choral aus dem ersten Satz erklingt: Eine quasi sakrale Ruhe liegt über dem Meer. In einem lyrischen Monolog steigert sich dann der »Wind« zu großorchestraler Stärke. Aufgewühlt antwortet das »Meer«, und am Ende schaukeln sich alle Themen, einschließlich des Blechbläserchorals, zu mächtigen Klangwogen auf. Wie im ersten Satz führt der Verlauf zu einer Art feierlichem Durchbruch. Nur ist es diesmal nicht einer des Lichts, sondern einer der Gewalt.

Mit diesem Schluss wird noch einmal deutlich, dass Debussy (trotz der programmatischen Züge des Schlusssatzes) kein bloßes Abbild des Meeres vorschwebte. Aber das Werk ist auch nicht »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«. Im Gegenteil: Die menschlichen Gefühle angesichts der Natur bleiben konsequent ausgeblendet. Ziel der Darstellung ist die Natur an sich, auch eine, die unter ihrer faszinierenden Oberfläche dem Menschen fremd und unheimlich bleibt. Stefan Jarociński hat in diesem Sinn das Werk vom Impressionismus abgegrenzt: »Monets Meer ist nie erschreckend. Man nimmt an der Betrachtung des Malers teil, er selbst steht im pantheistischen Einklang mit der Natur. Aber in *La mer* von Debussy scheint sich alles in einem kosmischen Maßstab abzuspielen. Im Finale dieser polyrhythmischen Symphonie scheint das unheilvolle Tosen des Orkans den Tod und die Zerstörung anzukündigen.«

»Das wird ein Fest sein! Bald!«

Zu Alexander Skrjabins *Le poème de l'extase*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1905–1907

Uraufführung

10. Dezember 1908 in New York mit dem Russian Symphony Orchestra unter der Leitung von Modest Altschuler

Lebensdaten des Komponisten

25. Dezember 1871 (6. Januar 1872) in Moskau – 14. (27.) April 1915 in Moskau

Wer ihn ärgern wollte, nannte ihn einen Pianisten. Und selbst die Palmen und Trophäen der musikalischen Meisterschaft schienen ihm noch zu kärglich. Alexander Skrjabin fühlte sich fehl am Platz in der gesellschaftlichen Welt der reisenden Virtuosen und verehrten Tonkünstler. Ihn deprimierte die Vorstellung, »nichts als ein Komponist von Sonaten und Symphonien zu bleiben«. Oder schlimmer gar: bloß ein Klavierspieler. In den letzten Jahren seines kurzen Lebens steigerte er sich zunehmend in ein messianisches Sendungsbewusstsein und verstieg sich zu Visionen

einer endzeitlichen Kunstreligion, eines gigantischen Tempelbaus in Indien, der Erlösung der Menschheit, der Vollendung der Schöpfung: »Dieser Jüngste Tag, an dem ich in einem letzten Tanz in Millionen von Schmetterlingen aufgehen werde, ich und alles andere auch.« Tatsächlich aber blieb ihm doch nur der flüchtige Ruhm des Pianisten und die schwankende Anerkennung als Komponist.

Umso eifersüchtiger bewachte er die Zuwendung seiner Zeitgenossen, die ungeteilte Liebe seiner Nächsten, und wies selbst einen langjährigen Förderer von sich, den russischen Dirigenten und Verleger Sergej Kussewitzky, als dieser es gewagt hatte, Skrjabin Heilspläne nicht mit dem nötigen (fanatischen) Ernst zu bedenken. Denn Kussewitzky hatte sträflicherweise erklärt: »Es war doch einzig und allein Alexander Nikolajewitsch, der daran glaubte, etwas völlig Ungewöhnliches würde sich ereignen. Das war doch schon beim ›Poème de l'extase‹ der Fall. Damals dachte er, alle würden in einen ekstatischen Zustand fallen. Stattdessen sind wir, er übrigens auch, ins Restaurant gegangen und haben dort beim Abendessen gemütlich zusammengesessen.« Eine dermaßen materialistische Betrachtungsweise konnte Skrjabin nicht tolerieren, zumal er für sich uneingeschränkt die Gültigkeit des ersten Gebots beanspruchte: Du sollst keine anderen Götter haben neben mir.

In diesem Geist war er groß geworden. Seine Mutter, eine hochbegabte Pianistin, starb, als der am Weihnachtstag 1871 in Moskau geborene Skrjabin gerade erst ein Jahr alt war. Und da der Vater vornehmlich in die Ferne strebte, wuchs »Sascha« fortan in der Obhut von Tante, Großmutter und Großtante auf, fürsorglich umhegt und hemmungslos verherrlicht als ein musikalisches Wunderkind. Dem triumphalen Durchbruch im russischen und bald auch im internationalen Musikleben ging zunächst freilich ein überhaupt nicht wunderbarer, vielmehr langwieriger und entbehrungsreicher Aufstieg des maßlos ehrgeizigen Nachwuchsmusikers voraus, der von »Glanz, Ruhm, Pracht« träumte, seine pianistische Vervollkommnung jedoch mit derart schonungslosem Übereifer vorantrieb, dass eine Erkrankung seiner rechten Hand der Virtuosenkarriere beinahe ein vorzeitiges Ende bereitet hätte. In dieser Krise, Anfang der 1890er Jahre, entfaltete sich Skrjabin heroisches Künstlerethos, sein überbordendes prometheisches Selbstbewusstsein – »Aufbegehren gegen das Schicksal und gegen Gott« –, seine Anschauung vom Leben als Kampf und Überwindung: Die Ärzte hatten jede Hoffnung auf einen Heilerfolg begraben, er aber hatte die Krankheit besiegt aus der Kraft seines unbezwingbaren Willens! Und bald begann er zu glauben, dass er nicht bloß zum Pianisten bestimmt, nein, dass er zu Höherem berufen sei, zu weltbewegenden Taten an der Spitze der Menschheit.

Alexander Skrjabin war schließlich allen Ernstes überzeugt, dass seine ungeheure Willensstärke ihm erlaube, die Schwerkraft aufzuheben, sich von höchsten Bergespitzen zu stürzen und ungefährdet talabwärts zu schweben. Von einer Demonstration dieser Geistesmacht sah er allerdings ab, wohingegen er eines Tages christusgleich über das Wasser des Genfer Sees zu wandeln unternahm. Einige Fischer (in denen er seine künftigen Jünger erblickte) bewahrten ihn vor dem Ertrinken. Seine majestätischen Vorstellungen vom nahen Weltenbrand und Menschheitsende hingegen waren keineswegs untergegangen. »Wenn eine Persönlichkeit die Fähigkeit gewinnt, in der Weise auf die Außenwelt zu wirken, dass sie das System der Beziehungen in jedem gegebenen Augenblick willkürlich verändern kann, so hat sie göttliche Macht erlangt«, vermerkte Skrjabin in seinem Tagebuch. »Solch eine Persönlichkeit wird das Weltall in einen göttlichen Organismus verwandeln. Sie wird den Zustand vollkommener Harmonie erreichen, Steigerung der Schöpferkraft bis zur äußersten Grenze, Ekstase.« Wer diese göttlich allmächtige Persönlichkeit sein sollte, verstand sich für Skrjabin von selbst: »Mein Moment ist noch nicht gekommen. Aber er nähert sich. Das wird ein Fest sein! Bald!«

Skrjabin ließ sich vom zeitgenössischen Okkultismus inspirieren, insbesondere von den theosophischen Schriften des russischen Mediums Helena Blavatsky, denen er entnahm, dass sich das Universum von Zeit zu Zeit aus der Existenz in die Nichtexistenz verabschiede: »So wie die Sonne von unserem Horizont verschwindet«, konnte er dort lesen, »so verschwindet in regelmäßigen Zeitabschnitten, wenn die ›universale Nacht‹ anbricht, das Universum. Die Hindus nennen diesen Wechsel die Tage und Nächte Brahmas.« Zwar »lehrte« die Theosophie, dass noch Millionen Jahre ins Land gingen, ehe es wieder Nacht werde im Universum, Skrjabin aber bildete sich ein, dieser »letzte Augenblick des Seins« stünde unmittelbar bevor, weil er es so wolle, weil sein Wille geschehe: »Ich spreche von der letzten Ekstase, die schon nahe ist.«

Der Ekstase widmete Alexander Skrjabin damals ein Gedicht und eine Tondichtung, zwei Werke, an denen er zeitgleich und doch unabhängig voneinander ab 1904 arbeitete, unterbrochen von Krisen, Form- und Stimmungsschwankungen und lähmenden Selbstzweifeln. Zuerst veröffentlichte er 1906 in Genf das Gedicht, das er zunächst *Poème orgiaque* taufte, definitiv jedoch *Le poème de l'extase* nannte. Eine seitenlange Beschwörung des »Geistes«, der sich aufschwingt zum kühnen Flug »in die Höhen der Verneinung«, apokalyptische Schlachten schlägt mit Drachen und Schlangen, von Triumph zu Triumph eilt, zwischen Überdruß und Lebensdurst schwankt, um am Ende dem Weltall ein freudiges »Ich bin!« entgegenzurufen. Ob diese mehr ermüdenden als berausenden Verse zu der im Dezember 1907 vollendeten Tondichtung gleichen Namens unbedingt als Programm gelesen werden müssten, darüber schien sich Skrjabin selbst nicht im Klaren zu sein: »Den Text gedenke ich nicht in der Partitur abzdrukken«, informierte er seinen Verlag, »den Dirigenten, die das ›Poème de l'extase‹ aufführen wollen, kann man immer mitteilen, dass es einen solchen gibt. Im Übrigen möchte ich, dass sie sich anfangs auf die reine Musik beziehen.« Wenige Monate später aber gab er die Anweisung: »Ich möchte, dass die Broschüre ›Poème de l'extase‹ am Eingang des Saales verkauft wird.«

Diese Unentschiedenheit prägt die Komposition bis ins Innerste. Einerseits zeichnete sich Skrjabin die traditionelle Sonatenhauptsatzform vor, in der Spielart mit langsamer Introduction, andererseits kümmerte er sich wenig bis gar nicht um thematische Konsequenz, Variation oder Verarbeitung. Er verliebte sich unverkennbar in das fanfarenartige Trompetenthema der »Selbstbehauptung«, das nicht formal zwar, wohl aber psychologisch den Höreindruck des *Poème* dominiert: die mitreißende, unwiderstehliche Steigerungs-dramaturgie eines, nüchtern betrachtet, entwicklungslosen und kontrastarmen Sonatensatzes. Unentschlossen, wenn nicht sogar wankelmütig erwies sich Skrjabin auch in der Behandlung des Orchesters: Die Instrumentation konnte er nur mit fremder Hilfe in den Griff bekommen. Jede physische Kraftmeierei blieb ihm in der Seele zuwider, und doch mochte er für seine ekstatische Musik auf die gewaltigen akustischen Kraftreserven von acht Hörnern, fünf Trompeten, drei Posaunen und Tuba nicht verzichten – und zuletzt ertönt sogar noch die Orgel! Aber davon geht die Welt nicht unter: Die Menschheit sitzt noch immer so unerlöst wie gemütlich in Restaurants beisammen, ohne die Jahre bis zur nächsten Nacht des Universums zu zählen. Alexander Skrjabin starb 1915 an einer Blutvergiftung: kein zweiter Christus, kein neuer Messias, kein Gott, allerdings auch kein Gottseibeius. Nur ein Pianist, ein Komponist von Sonaten und Symphonien. Doch diese Gabe reicht bisweilen zur Unsterblichkeit.

Alexander Skrjabin: *Le poème de l'extase*

Die letzten Verse des Gedichts

Ein Flammenmeer
Erfasst das Weltall,
Der Geist, auf der Höhe des Seins,
Fühlt nun
Unendlichen Strom
Der göttlichen Kraft
Des freien Willens,
Kühnheit durchdringt ihn.
Was drohte –
Ist jetzt Erweckung,
Was erschreckte –
Ist jetzt Genuss.
Aus Panther- und Hyänenbissen
Wurde nun neues Kosen,
Neue Qual,
Und aus dem Schlangensteinch
Nur brennendes Küssen.
Und es hallte das Weltall
Vom freudigen Rufe
Ich bin!

Von Pult zu Pult (5)

Februar / März 2018

Die gleiche Instrumentengruppe und doch so kontrastierende Musiker: Die Unterschiede arbeitete Renate Ulm mit zwei Flötisten des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks heraus – Henrik Wiese und Ivanna Ternay. Das Gespräch fand im Werksviertel in der ehemaligen Latino's-Bar statt.

RU Das Material der Flöte scheint eine immer größere Bedeutung zu bekommen: Gold oder Silber?

IT Ich empfinde das nicht so. Meine Flöten-Suche endete vor zwölf Jahren: Damals habe ich dieses Instrument – eine Goldflöte – ausprobiert und bin seither wunschlos glücklich.

HW Es gibt schon so eine Art Wettrüsten unter den Flötisten: Das Instrument muss möglichst teuer sein. Ich bemerke bei Studenten, dass sie das Gefühl haben, wenn sie keine Goldflöte besitzen, seien sie schlechter ausgestattet und hätten bei Wettbewerben oder Probespielen geringere Chancen. Das steckt in den Köpfen. Natürlich sind Goldflöten wunderbare Instrumente mit hervorragenden Eigenschaften, aber Silberflöten sind deswegen nicht prinzipiell unterlegen.

RU Wenn man Ivanna Ternay beobachtet, stellt man fest, dass sie ihr Flöten-Putztuch immer dabei hat.

HW Wir sind da wirklich extrem unterschiedlich. Ivanna ist in den Proben immer am Putzen, wenn sie nicht spielt, und ich habe schon ein schlechtes Gewissen, weil ich meine Flöte seit ihrer Generalüberholung vor einem Jahr nicht mehr geputzt habe. Hier sind meine Fingerabdrücke von zwölf Monaten zu sehen (*lacht*).

IT Ich würde sterben. Ich mag nicht, wenn die Flöte einen Film hat, der Resonanz und Klang behindern könnte. Sie klingt einfach besser, wenn sie sauber ist.

HW (*zögerlich*) Die Erfahrung hab ich noch nicht gemacht.

IT Ich putze mal deine Flöte, und du wirst es hören!

HW Du würdest das machen? Mit deinem Tuch?

IT Das Tuch kann ich bei 60 Grad wieder waschen (*lacht*).

RU Gibt es Werke, die man eher auf einer Gold- oder Silberflöte spielen würde?

HW Ich würde das nicht vom Material abhängig machen, weil ja die Luft und nicht die feste Materie schwingt. De facto ist es aber so, dass Flöten unterschiedlich klingen. Goldflöten sind auch nicht exakt so gebaut wie Silberflöten. Sie haben eine andere Mensur, das verändert den Klang. Goldflöten sind für Orchester-Soli nicht besser geeignet als Silberflöten. Manchmal werden im Orchester auch Holzflöten gespielt, aber mich hat noch keine im Orchester überzeugen können. Bemerkenswert ist, dass es von Edgard Varèse ein Solo-Stück für Flöte gibt, das *Density 21,5* heißt, das ist die physikalische Dichte von Platin. Dieses Stück ist speziell für eine Platinflöte komponiert.

RU Ivanna Ternay, wäre es eine Umstellung, auf Henrik Wieses Flöte zu spielen?

IT Mich würde es schon sehr interessieren, wie sich sein Instrument spielen lässt. Aber ich glaube nicht, dass Henrik seine Flöte hergeben würde. Das ist sein Geheimnis. Jeder fragt sich, ob diese Flöte etwas Besonderes ist, weil seine Spielart so fantastisch ist. Das muss doch auch am Instrument liegen ...

HW Ich gebe meine Flöte ungern zum Ausprobieren her, weil das Instrument anders zurückkommt. Ich merke das immer wieder. Wenn andere Flötisten nur zwei oder drei Minuten auf dem Instrument spielen, fühlt es sich für mich ganz fremd an, und es verändert in diesen wenigen Minuten seinen Klang. Ich brauche im Prinzip dann die gleiche Zeit, um wieder meinen eigenen Klang auf der Flöte zu finden und mich auf dem Instrument wieder zu Hause zu fühlen.

IT Das kann ich hundertprozentig nachvollziehen. Das geht mir mit der Piccoloflöte ähnlich. Ich brauche Tage, bis das Instrument wieder so klingt, wie ich es gewohnt bin.

RU Was für ein Verhältnis hat man zu seinem Instrument? Baut man eine Beziehung auf?

IT Auf jeden Fall! Es ist tatsächlich meine beste Freundin. Ich schimpfe sie, ich liebe sie, ich verfluche sie, wenn etwas nicht klappt. Aber dann wünsche ich ihr wieder einen guten Morgen, frage sie, ob wir noch mal beginnen sollen, und bitte sie, mir eine neue Chance zu geben. Sie ist für mich wirklich wie ein Mensch. Eigentlich ist sie ja nur ein Medium, denn das Instrument reagiert ja darauf, wie ich so drauf bin, körperlich und von der Luft her, aber sie gibt mir tatsächlich sehr viel mehr, eben wie eine wahre Freundin.

HW Für mich ist das komplett anders. Ich sehe mich nicht in so einer engen Beziehung. Ich habe eher ein nüchternes Verhältnis zu meinem Instrument, auf dem ich jetzt fast 20 Jahre spiele. Ich habe mich daran gewöhnt, wie sich ein Handwerker an sein Werkzeug gewöhnt hat, das er noch aus der Lehre mit in seinen Meister genommen hat. Die meisten Flötisten wären wahrscheinlich enttäuscht, wenn sie auf meinem Instrument spielen würden. Es ist ein gutes und sehr preiswertes Instrument. Die Studenten, mit denen ich zu tun habe, spielen oft teurere Flöten.

RU Sie waren beide beim ARD-Musikwettbewerb sehr erfolgreich – Henrik Wiese 2000 und Ivanna Ternay 2010. Danach sind Sie ins Symphonieorchester gekommen. War der Preis ausschlaggebend?

IT Henrik kannte ich schon vor dem Wettbewerb. Er kam im Frühjahr 2004 nach Leipzig, daran erinnere ich mich noch ganz genau. Ich war wie vom Blitz getroffen, denn ich habe noch nie jemanden so Flöte spielen hören. Ich war völlig sprachlos. Zwei Tage lang musste ich das verarbeiten. Ich hätte nie gewagt, davon zu träumen, seine Kollegin zu werden. Aber mit dem Wettbewerb kam das dann doch.

HW Du hast dich phänomenal präsentiert, ich habe dich damals in der Finalrunde gehört: mit dem Penderecki-Konzert. Also Hut ab. Viele aus dem Orchester hatten damals das Finale gehört, und unser Kollege Philippe Boucly war in der Jury. Bei mir war es eher ein Zufall: Ich war elf Jahre im Bayerischen Staatsorchester, und während dieser Zeit nahm ich am Wettbewerb teil. Und 2006 wechselte ich, weil mich das Symphonieorchester so faszinierte.

RU Was macht man im Orchester, wenn ein Flötist ein Solo spielt, und es gelingt ihm außerordentlich gut? Zwinkert man ihm zu?

IT Natürlich gibt man kleine Zeichen. Aber ich bewundere meine Kollegen sowieso! Ich sage in den Proben und zwischendurch mal, dass mir das Spiel meiner Kollegen so gut gefällt, wie wichtig sie mir sind und wie viel Wert ich auf diese Zusammenarbeit lege.

HW Aber es sind ja nicht nur die Solo-Bläser, die ihre Soli zu spielen haben, sondern auch alle anderen Positionen. Wir hören tagein tagaus beachtliche Leistungen, eben auch von Ivanna. Ich lächle dann zu ihr rüber. Außerdem gibt es noch die Geste, sich über das Bein zu streichen, als ob man ein Staubkörnchen wegwischen würde. Das heißt: höchstes Lob.

RU Was macht man, wenn man nach einem anstrengenden Probenstag nach Hause kommt?

IT Meine Arbeit empfinde ich wie Urlaub, weil ich zu Hause zwei kleine Kinder habe. Das ist viel anstrengender, und die Abende sind die schwerste Zeit für mich. Aber ich fange gerade wieder mit Aikido an. Das hilft mir, mich körperlich und geistig zu zentrieren. Denn der Weg ist das Ziel, nicht

das Ziel selbst. Das ist ein guter Ausgleich zu Familie und Musik. Es ist eine Art Selbstverteidigung: Negative Energie, die auf dich zukommt, lenkst du ab. Du flüchtest nicht vor ihr, sondern lernst, mit ihr umzugehen. Das formt einen und hilft enorm.

HW Ich empfinde meinen Beruf immer noch als Berufung und als Hobby, nicht als Arbeit. Musik als Arbeit wäre mir als Vorstellung fremd. Zum Ausgleich laufe ich an der Isar. Für mich ist das Wichtigste, zu mir selbst zu kommen, daher laufe ich mit allen Sinnen. Ich will die Geräusche hören, das Vogelgezwitscher oder das Rauschen der Bäume. Auch Gerüche will ich wahrnehmen, wenn es im Sommer geregnet hat und in der Hitze das Regenwasser aus dem Boden verdunstet. Diesen Geruch von Erde mag ich, ebenso ein ganz besonderes Licht oder, wenn es geschneit hat, über den noch unberührten Schnee zu laufen. Also es gibt ganz viele Aspekte, die ich genieße, wenn ich in der Natur bin.

BIOGRAPHIEN

Martin Grubinger

Technische Perfektion, Spielfreude und musikalische Vielseitigkeit machen Martin Grubinger zu einem der besten Percussionisten weltweit. Ausgebildet am Bruckner-Konservatorium in Linz und am Mozarteum seiner Heimatstadt Salzburg, hat sich Martin Grubinger besonders darum verdient gemacht, das instrumentenreiche Schlagwerk solistisch in die Aufmerksamkeit des klassischen Konzertbetriebs zu rücken. Sein Repertoire reicht von solistischen Werken über Kammermusik-Programme, u. a. mit seinem Percussive Planet Ensemble, bis hin zu Solokonzerten. Eine bedeutende Rolle in seiner Zusammenarbeit mit renommierten Orchestern spielen Auftragskompositionen wie Avner Dormans *Frozen in Time* (2007), das Konzert für Schlagzeug und Orchester von Friedrich Cerha (2008), das 2012 mit den Wiener Philharmonikern unter Péter Eötvös auf CD eingespielt wurde, sowie Tan Duns Schlagzeugkonzert *Tears of Nature* (2012). Im Frühjahr 2014 folgte die Uraufführung des Schlagzeugkonzerts *Speaking Drums* von Péter Eötvös mit dem Mahler Chamber Orchestra unter der Leitung des Komponisten. Eine Aufnahme dieses Werkes erschien 2016 auf CD. Daneben dokumentieren großbesetzte Percussionprojekte wie »The Percussive Planet« (als Live-Mitschnitt auf DVD veröffentlicht), »Century of Percussion«, »Caribbean Showdown« oder Rezitale mit Yuja Wang das musikalische Spektrum des Künstlers. 2008/2009 war Martin Grubinger »Artist in Residence« am Gewandhaus Leipzig. Es folgten Residenzen bei der Camerata Salzburg, der Kölner Philharmonie, der Philharmonie München, am Wiener Konzerthaus, beim Tonhalle-Orchester Zürich sowie 2016/ 2017 an der Elbphilharmonie Hamburg. Der Schlagzeuger gastiert bei namhaften Orchestern wie dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Oslo Philharmonic Orchestra, den Münchner, Hamburger und Wiener Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem Los Angeles und dem New York Philharmonic Orchestra und erhält Einladungen von den Festivals im Rheingau, in Schleswig-Holstein, Bregenz, Baden-Baden, Salzburg und Luzern. Im Rahmen des Brass & Percussion Festivals trat er in der Suntory Hall in Tokio auf, in Chicago war er beim Grant Park Music Festival zu erleben. Das Lucerne Festival ernannte ihn 2013 zum »Artiste Étoile«. Der Künstler erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u. a. den Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals und den Würth-Preis der Jeunesses Musicales Deutschland und unterrichtet seit 2015 an der Zürcher Hochschule der Künste. Beim BR-Symphonieorchester war Martin Grubinger bereits 2016 mit Péter Eötvös' *Speaking Drums* sowie zuletzt im Juli 2017 bei Klassik am Odeonsplatz mit Werken von Tan Dun, John Corigliano und Bruno Hartl zu Gast.

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. Tournéeen 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.

Paul Daniel

Bald nach seinem Dirigierstudium an der Guildhall School of Music and Drama in London übernahm der Brite Paul Daniel die Position des Musikdirektors an der Londoner Opera Factory. Rasch folgten weitere Engagements bei renommierten Orchestern weltweit: Er war Musikdirektor der Opera North und Chefdirigent der English Northern Philharmonia (1990–1997), Musikdirektor der English National Opera (1997–2009) und Künstlerischer Leiter des West Australian Symphony Orchestra in Perth (2009–2013). Paul Daniel wurde 2013 zum Musikdirektor des Orchestre National Bordeaux Aquitaine ernannt und pflegt in dieser Funktion an der Opéra National de Bordeaux ein breites Repertoire mit Werken von Mozart, Bizet, Ravel, Saint-Saëns, Britten, Verdi, Berlioz, Wagner und Puccini. Zudem ist er derzeit Chefdirigent und Künstlerischer Leiter der Real Filharmonía de Galicia. Gastauftritte führen ihn an die großen internationalen Bühnen, wie die New Yorker Metropolitan Opera, das Royal Opera House Covent Garden, die Dresdner Semperoper, die Deutsche Oper Berlin und die Bayerische Staatsoper, an der er für Produktionen von *Hänsel und Gretel*, *Pelléas et Mélisande*, *Die Zauberflöte* und *Così fan tutte* am Pult stand. Bei den Bregenzer Festspielen leitete er 2011 die Uraufführung von Judith Weirs Oper *Miss Fortune*. Außerdem folgte Paul Daniel Einladungen berühmter Klangkörper wie dem Philharmonia Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Cleveland, dem New York und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, der Academy of Ancient Music und dem Orchestra of the Age of Enlightenment, mit dem er Mendelssohns *Elias* auf CD einspielte. Auch beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Paul Daniel bereits zu Gast, so sprang er im November 2015 kurzfristig für Esa-Pekka Salonen ein und leitete die beiden Konzerte in der Münchner Philharmonie mit unverändertem Programm: Salonens Komposition *Karawane* für Chor und Orchester sowie Ravels Oper *L'enfant et les sortilèges*. Bereits 1998 erhielt Paul Daniel einen Olivier Award für herausragende Leistungen im Bereich Oper, im Jahr 2000 wurde er mit dem Titel Commander of the Order of the British Empire ausgezeichnet. Seine umfangreiche Diskographie umfasst u. a. eine viel gelobte Aufnahme von Elgars Dritter Symphonie sowie eine wachsende Zahl an Einspielungen mit dem Orchestre National Bordeaux Aquitaine. Die DVD-Aufnahme von Bergs *Lulu*, eine Produktion des Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel mit Barbara Hannigan in der Titelrolle, erhielt in der internationalen Presse hohe Anerkennung.

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

Christoph Schlüren: Originalbeitrag für dieses Heft; Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 30. Juni/1. Juli 2011; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 3./4. Dezember 2009; Alexander Skrjabin aus: *Le poème de l'extase, le texte et la musique*, Genf 1906; Biographien: Vera Baur (Grubinger, Daniel); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Ivanna Ternay und Henrik Wiese: Renate Ulm.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki (Aho);

© Edwin F. Kalmus & Co., Inc., Boca Raton/Florida (Debussy, Skrjabin).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra