

ANDSNES



RACHMANINOW

SIBELIUS



SLOBODENIOUK



Donnerstag 21.9.2017

Freitag 22.9.2017

1. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.15 Uhr

17 / 18

DIMA SLOBODENIOUK

Leitung

LEIF OVE ANDSNES

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Elgin Heuerding

Gast: Dima Slobodeniouk

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 22.9.2017

Pausenzeichen:

Elgin Heuerding im Gespräch mit Leif Ove Andsnes
und Dima Slobodeniouk

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Jean Sibelius

»En saga«, op. 9

Tondichtung für großes Orchester

- Moderato assai – Allegro

Sergej Rachmaninow

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 g-Moll, op. 40

- Allegro vivace (alla breve)
- Largo
- Allegro vivace

Pause

Jean Sibelius

Symphonie Nr. 1 e-Moll, op. 39

- Andante, ma non troppo – Allegro energico
- Andante (ma non troppo lento)
- Scherzo. Allegro – Lento (ma non troppo)
- Finale (Quasi una Fantasia). Andante – Allegro molto – Andante assai

Erdverbundene, mystische Musik

Zu Jean Sibelius' Tondichtung *En saga*, op. 9

Vera Baur

Entstehungszeit

Erstfassung: Sommer bis Dezember 1892

Überarbeitung: 1902 für eine Aufführung durch die Berliner Philharmoniker unter Ferruccio Busoni

Uraufführung

16. Februar 1893 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

En saga – nach einer Ouvertüre in E-Dur aus dem Jahr 1890 das zweite reine Orchesterwerk des jungen Jean Sibelius – stellt den Hörer gleich vor mehrere Rätsel. Die Frage nach dem genauen Entstehungsanlass und dem verwendeten thematischen Material ist dabei sicherlich noch die geringste. Wahrscheinlich folgte der Komponist einer Anregung des Dirigenten und Komponisten Robert Kajanus, der sich von Sibelius nach der erfolgreichen Premiere der abendfüllenden Vokalsymphonie *Kullervo* op. 7 im April 1892 ein populäres und leicht aufzuführendes Nachfolgewerk wünschte. Sibelius machte sich gleich im Sommer desselben Jahres, während seiner Hochzeitsreise nach Karelien, an die Arbeit. Weil das junge Paar weitgehend mittellos war, kam ein staatliches Stipendium gelegen, das Sibelius erhalten hatte, um den uralten karelischen Runengesang zu studieren und aufzuzeichnen. So bereisten Jean und Aino die Wildnis des abgelegenen Ostens Finnlands und den in majestätischer Einsamkeit liegenden See Pielinen – gemeinsam mit dem Koli-Berg, der eine grandiose Sicht auf den See bietet, das wichtigste Wahrzeichen Kareliens. Die Unterkünfte jedoch waren alles andere als herrschaftlich. In Monola bei Lieksa am Pielinen »logierten« sie in einem Vorratsspeicher – einer Holzhütte, in der man im Sommer bescheidene Schlafplätze einrichten konnte. Hier arbeitete Sibelius an *En saga* und griff dabei wohl auf Themen und Skizzen zurück, die er bereits im Winter 1890 während seines Studienaufenthaltes in Wien für ein Oktett für Streicher, Flöte und Klarinette notiert hatte. Die zeitliche Nähe des Stücks zu Sibelius' Karelien-Reise und die Vielzahl seiner späteren Werke

über Themen aus Finnlands Nationalepos *Kalevala* legten die Vermutung nahe, auch *En saga* handele von dem nordischen Sagenkreis, zumal das Stück den schwedischen Titel »Eine Sage« trägt. Doch worauf bezieht sich dieser Titel tatsächlich? Ein konkretes Programm hat Sibelius nicht mitgeteilt, dafür eine Fülle verwirrender, zeitlich weit auseinanderliegender und zudem höchst widersprüchlicher Äußerungen. *En saga* stünde dem isländischen Epos *Edda* näher als dem *Kalevala*, lautet eine, er habe an Gemälde Böcklins gedacht, eine andere. Gegenüber seinem Biographen Santeri Levas bekannte er sich später zu einer Art Selbstporträt: »En saga« ist eines meiner tiefsten Werke. Ich könnte fast sagen, dass es meine ganze Jugend enthält. Es ist der Ausdruck eines Bewusstseinszustandes. Als ich es komponierte, hatte ich viele aufwühlende Erfahrungen hinter mir. In keinem anderen Werk habe ich mich selbst so preisgegeben. Aus diesem Grund stehe ich allen literarischen Auslegungen von »En saga« fremd gegenüber.« Nimmt man zu dieser Aussage noch die Spekulationen berufener Musikkritiker über den Inhalt des Stückes hinzu, die von allgemeiner Märchenmystik, über Ritter und Wikinger bis hin zu konkreten literarischen Vorlagen reichen, gelangt man schnell zu der Entscheidung, dies alles beiseite zu lassen und sich allein auf die Musik zu konzentrieren. Nur gibt auch die keine einfachen Anleitungen. Zumindest ist man gut beraten, sich nicht allzu sehr auf die an klassisch-romantischer Musik geschulten Hörerfahrungen zu verlassen. Denn Sibelius' Musik – und nicht nur die der reifen Jahre – ist mitunter aufregend fremd und eigenwillig.

Wie zum Beispiel ist die Form von *En saga* zu verstehen? Wie viele Themen gibt es, und was drücken sie aus? Zwar lassen sich die Umrisse einer Sonatenform ausmachen, doch eigentlich sind ganz andere Einheiten wirksam, zahlreichere und viel kleinere, als die Sonatenform sie kennt. Auch die Themen erfüllen eine andere Funktion. Sie stehen nicht von Beginn als fest gefügte Akteure da, sondern bilden sich in weiträumigen Prozessen erst allmählich heraus und sind organisch voneinander abgeleitet. Ein Thema, das man beim Hören vielleicht als neu empfindet, ist in Wirklichkeit nur eine Variante von etwas bereits Erklungenem. Da Sibelius seine Motive aus kleinsten Keimen generiert, sind selbst unscheinbare Elemente und Zellen von großer Wichtigkeit. Gleich die ersten Takte präsentieren eine Fülle solcher scheinbar unzusammenhängender Ideen: eine geheimnisvolle kleine Sekunde in Fagott und Hörnern, flirrende Arpeggien in den Streichern, dann ein rhythmisches Motiv in den unbegleiteten Holzbläsern und schließlich eine aufsteigende Quinte, aus der im Folgenden ein immer weiter expandierendes melodisches Gebilde gesponnen wird – vielleicht das »Hauptthema« des Stückes. Mit diesem Tasten in alle Richtungen verbindet sich von Beginn an eine ausgeprägte Arbeit mit auffälligen klanglichen Strukturen. Ein Wechsel in Klang-, Satzbild und Instrumentierung kündigt zumeist ein wichtiges thematisches Ereignis an, wobei die Klangfelder in ihrem faszinierenden Schimmern und Irisieren ein solches Eigenleben führen, dass sie neben dem motivischen Geschehen zur gleichberechtigten musikalischen Schicht werden. Streicher-Arpeggien mit bis zu vierfach geteilten Ersten und Zweiten Violinen, ein klanglich gänzlich isolierter Abschnitt mit Streicher-Tremoli »sul ponticello« (»am Steg«), der exzessive Gebrauch von Orgelpunkten und Ostinati – all diese statischen Strukturen prägen das Hörerlebnis ebenso maßgeblich wie die oft archaisch anmutenden Themen. Die Motive wirken eigentümlich urwüchsig und erinnern in ihren rhythmisch dominierten Mustern und beharrlichen Tonrepetitionen bisweilen an schamanische Beschwörungsformeln. Obwohl sie prägnant und scharfkantig gezeichnet sind, fällt es schwer, ihnen menschliche Charaktere oder Seelenzustände zuzuordnen. So gleicht auch der Spannungsbogen, der sich über den Satz erstreckt, mehr einem naturhaften denn einem dramatischen Geschehen: Keimen und Wachsen, An- und Abschwollen, Verdichtung und Beruhigung und eine aus den eigenen Impulsen gewonnene Bewegungsenergie bestimmen den Verlauf. Dazu wird der Hörer immer wieder durch ungewöhnliche Klangphänomene und Instrumentenkombinationen in den Bann geschlagen. Nach einem Quasi-Verlöschen der Musik kommt es gegen Ende zu einer letzten, das ganze Orchester erfassenden, rauschhaften Steigerung, die an einen Galopp oder eine wilde Fahrt denken lässt. Nach deren Zusammenbruch erhebt sich schließlich doch so etwas wie eine menschliche Stimme: In einem nicht enden wollenden melodischen Gespinnst singt die Solo-Klarinette das aus der Quinte entwickelte Hauptthema des Stückes, eine berührende Elegie, die die Vortragsbezeichnung »dolcissimo« trägt. Immer leiser werdend erklingt ein weiteres zentrales Thema, bis am Ende nur noch eine rhythmische Formel übrigbleibt und der Satz »morendo« in der Stille verklingt. Aus dieser Stille und mit einem elegischen Solo der Klarinette wird Sibelius einige Jahre später seine Erste Symphonie entstehen lassen ...

Es dürfte sich als müßig erweisen, dieser erdverbundenen, mystischen Musik irgendeinen konkreten Handlungsgang zu unterlegen. Ihr epischer Gestus zeigt sich eher auf einer abstrakteren Ebene. In jedem Fall schlüssig erscheinen Erklärungsversuche, die Analogien zu Vorgängen in der Natur sehen – nicht im Sinne eines illustrativen, also tonmalerischen Ansatzes, sondern im Sinne der »elementaren Erfassung ihrer Essenz«, wie es der Sibelius-Forscher Tomi Mäkelä beschrieb. »Sibelius verherrlichte die Natur nicht, sondern erlebte sie in ihrer sinnlich-anschaulichen Materialität.« Sicher ist, dass Sibelius schon in seinen frühen Werken einen ganz eigenen Stil offenbarte und damit nicht wenige seiner Zeitgenossen, vor allem auf dem europäischen Kontinent, überforderte. Die Uraufführung von *En saga* im Februar 1893 in Helsinki bescherte dem Komponisten einen achtbaren Erfolg, und das Stück wurde im Laufe des Jahres noch mindestens fünf Mal gespielt. Zugleich äußerten Kollegen Vorschläge zu Kürzungen und Änderungen. Als Sibelius 1902 von seinem Freund Ferruccio Busoni gebeten wurde, *En saga* im Rahmen seiner Berliner »Raritätenkonzerte« zu dirigieren, nahm er dies zum Anlass, eine neue Fassung zu erstellen. Nun konnte er die damals vorgetragenen Vorschläge umsetzen, und bis heute wird *En saga* in dieser überarbeiteten Version aufgeführt. Doch das deutsche Publikum reagierte verhalten: »Und noch ein Tonsetzer hat an diesem Abend ›versungen und verthan‹: der Finne Jean Sibelius. In magerem, störrischem Einerlei, dürr in der Erfindung, stumpf im Klang, zieht sich seine ›Sage‹ hin«, urteilte die Kritik damals. Bereits lange vor Adornos beißender Polemik (*Glosse über Sibelius*, 1938) gaben sich die Menschen damit zufrieden, eine Musik, deren ganz individuellen, keiner gängigen Richtung zuzuordnenden Ton sie nicht verstanden, einfach als nicht qualitativ abzutun. Dabei hätte es nichts weiter bedurft, als sich von einem einseitig geprägten Hörhorizont zu befreien und der aufregend neuen Stimme aus dem Norden unvoreingenommen zu lauschen. *En saga* sei zwar nicht leicht zu verstehen, bekannte 1893 der finnische Komponist Karl Flodin, aber nach wiederholtem Hören habe er gefunden, dass dieses Werk von »unvergleichlicher Schönheit« sei.

Ein verkanntes Meisterwerk

Zu Sergej Rachmaninows Viertem Klavierkonzert g-Moll, op. 40

Matthias Corvin

Entstehungszeit

Skizzen: ab 1917

Vollendung: 1925/1926 Revision: 1940

Widmung

Dem russischen Komponisten und Pianisten Nikolaj Medtner

Uraufführung

18. März 1927 in Philadelphia vom Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Leopold Stokowski mit dem Komponisten als Pianisten; Schallplattenaufnahme der revidierten Fassung im Dezember 1941 mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy und mit dem Komponisten als Solisten

Lebensdaten des Komponisten

20. März / 1. April 1873 auf dem Landgut Semjonowo im Gouvernement Nowgorod – 28. März 1943 in Beverly Hills

So richtig konnte es Sergej Rachmaninow keinem recht machen. Den Musikstil seiner Ersten Symphonie brandmarkte die Kritik als »armselig in seiner thematischen Erfindung und krankhaft pervers in seiner Harmonik«. Das stürzte ihn nach der Petersburger Premiere 1897 in eine tiefe Depression. Hingegen treffe er mit populären Werken wie dem 1909 in New York uraufgeführten Dritten Klavierkonzert lediglich »den durchschnittlichen Spießergeschmack«, stichelte der Komponist und Musikkritiker Wjatscheslaw Karatygin. Zwei böse Behauptungen. Doch führen sie gleichsam zum Kern seiner Kunst: Sie steht an der Grenze zwischen ausklingender Spätromantik und aufkeimender Moderne. Rachmaninow war ein wortkarger Einzelgänger, der sich zeitlebens seiner geliebten Heimat und deren Musik verbunden fühlte. Nach seiner Emigration in die USA lebte er, was sein Umfeld und seine kulinarischen Vorlieben anging, weiterhin wie ein Russe.

Schuld an Rachmaninows Entwurzelung war die Oktoberrevolution 1917. Nach den gravierenden historischen Umwälzungen verließen viele Vertreter des zarentreuen Bürgertums und des Adels – zuvor Förderer der Kunst – das Land. Auch Rachmaninow, Spross einer Landadel-Familie, entschloss sich zu diesem Schritt. Man floh jedoch nicht nur wegen mangelnder Auftrittsmöglichkeiten, sondern auch vor Verfolgung, Enteignung und vielleicht sogar Ermordung. Bekanntlich wurde die komplette Zarenfamilie 1918 im Exil in Jekaterinburg von den radikalen Bolschewiki hingerichtet. Das schürte die Angst. Rachmaninow beäugte das Regime skeptisch und kritisierte noch 1931 in der *New York Times* die sowjetische Kulturpolitik.

Man muss dazu wissen, dass Rachmaninow im zaristischen Russland bis 1917 große Wertschätzung genoss. Nach seinem Studium am Moskauer Konservatorium feierte er mit seinem Ersten Klavierkonzert (1892), seiner Puschkin-Oper *Aleko* (1893) und der Orchesterdichtung *Der Fels* (1893) erste Erfolge. Als Dirigent wirkte er an der Moskauer Mamontow-Oper und später am Bolschoi-Theater. Seine Karriere war breit aufgestellt. Als Dirigent und Pianist gastierte er damals bereits in London, Wien, Paris, Prag und Berlin. Die Uraufführungen seines Zweiten Klavierkonzerts (1901) in Moskau und der Zweiten Symphonie (1908) in St. Petersburg festigten seinen Ruf. Er schrieb zwei weitere Opern für das Bolschoi und wurde 1912 Dirigent der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft. Seinen russisch-orthodoxen Glauben untermauerte er u. a. mit der Ganznächtlichen Vigil *Das große Abend- und Morgenlob* (1915). Bis zur Revolution war Rachmaninow eine zentrale Musikerpersönlichkeit Russlands.

Von Russland nach Amerika

Die im Ersten Weltkrieg erstarkte Weltmacht USA bot ihm eine ganz andere Chance: Nach kurzer Zeit war er einer der bestbezahlten Konzertpianisten mit Schallplattenvertrag bei der Victor Talking Machine Company. Von den üppigen Honoraren kaufte er sich ein Haus in New York und später ein Anwesen in Beverly Hills/Kalifornien. Besonders gefragt waren sein Zweites und Drittes Klavierkonzert, für die Amerikaner Exempel »russischer Schwermut« und staunenswerter Virtuosität. Auf Tondokumenten nachhörbar ist sein schon damals gelobter glasklarer Anschlag (ohne viel Pedal). Selbst bei schweren Stellen saß er fast unbeweglich am Konzertflügel und durchleuchtete die romantischen Werke mit Stringenz, Kantabilität und sparsamer Agogik. Das verblüfft angesichts der bisweilen opulenten Orchestrierung und Emotionalität seiner Klavierkonzerte. In seiner Wahlheimat USA wurde er demnach als komponierender Pianist wahrgenommen, ein vertieftes Interesse an seinen übrigen Werken gab es kaum. So lebte Rachmaninow in einem inneren Zwiespalt: Die Oberflächlichkeit des amerikanischen »Music Business« gefiel ihm nicht, doch sie bescherte ihm willkommene Einkünfte. In seiner USA-Zeit von 1918 bis 1943 schrieb Rachmaninow lediglich sechs neue Werke! »Als ich Russland verließ, hatte ich kein Verlangen mehr zu komponieren: Der Verlust der Heimat verband sich mit dem Gefühl, selbst verloren zu sein. Der Vertriebene ist seiner musikalischen Wurzeln und Traditionen beraubt und deshalb ohne Neigung, seiner Persönlichkeit künstlerisch Ausdruck zu geben.« Nach acht zehrenden Jahren als Konzertpianist hatte er dennoch das Bedürfnis, sich kreativ auszudrücken. So bekrönte er sein Werkverzeichnis mit eben jenen sechs letzten Werken, die zu seinen anspruchsvollsten überhaupt gehören, darunter die hochvirtuosen *Paganini-Variationen* op. 43 für Klavier und Orchester, die Dritte Symphonie op. 44 sowie die *Symphonischen Tänze* op. 45. Aus Sehnsucht reiste er wieder nach Europa und erwarb 1930 in der Schweiz ein Grundstück am Vierwaldstättersee, wo er sich die *Villa Senar* als Sommerresidenz erbauen ließ.

Musik für eine neue Zeit

Sein Spätwerk eröffnet das Vierte Klavierkonzert g-Moll op. 40, Skizzen dazu reichen bis 1917 zurück. Es war eines der letzten Werke, das Rachmaninow noch in Russland konzipierte. Doch erst während einer Konzertpause in der Saison 1925/1926 vollendete er die Partitur. Sie markiert auch den Anschluss an die Moderne. In Paris und den USA hatte sein Landsmann Sergej Prokofjew mit seinen ersten drei Klavierkonzerten für Furore gesorgt und verkörperte das neue Russland. Die 1920er Jahre hatten die Musikästhetik grundlegend verändert, die Ära der Spätromantik wurde endgültig zu Grabe getragen.

Diesen Umbruch spiegelt das neue Werk. Das stolz-pathetische, vom Pianisten in beidhändigen Akkorden gehämmerte Hauptthema des Kopfsatzes (über einem in Triolen vibrierenden Orchester) hört man später so nicht mehr. Es wird demontiert, geistert nach diesem Auftakt nur in einzelnen Bestandteilen durch die Musik. Wenn es am Ende nach circa acht Minuten wiederkehrt, ist daraus ein elysischer Gesang der Ersten Violinen geworden (ohne stützende Streichergruppe); das Klavier begleitet es mit fließenden Arpeggien. Ein wehmütiger Blick zurück. Chromatik und exotisch wirkende Ganztonleitern, eine geradezu französische Klangdelikatesse, häufig wechselnde Rhythmen und Akzent-Verschiebungen verorten das Konzert in der Entstehungszeit. Der Pianist setzt raffinierte Girlanden, bäumt sich in der Mitte des Kopfsatzes aber auch wild gegen das Orchester auf. Dieses wird symphonisch eingebunden, unter anderem mit Holzbläser-Soli, Horn-Soli und hervorgehobenen Trompeten. In einem Brief an den Widmungsträger, den russischen Komponisten und Pianisten Nikolaj Medtner, betont Rachmaninow ausdrücklich, dass es sich um ein »Konzert für Klavier *und* Orchester« handle.

Klavier und Orchester eng verzahnt

Der Mittelsatz ist eine Fantasie über ein Minimotiv, eine schrittweise absteigende Terz. Zwei Mal erklingt sie, wird verziert und zu einem kurzen Thema erweitert. Was Rachmaninow aus diesem Allerweltsintervall zaubert, ist erstaunlich: ein intensiver Dialog zwischen Klavier und Orchester. Dass der Komponist hier das englische Kinderlied *Three Blind Mice* paraphrasiert haben soll, wie in einiger Rachmaninow-Literatur zu lesen ist, erscheint abwegig. Dazu stimmen beide Themen zu wenig überein.

Nahtlos schließt sich der von g-Moll nach G-Dur geführte Schlusssatz an. Fanfaren charakterisieren diesen nervösen »Teufelstanz« im rasant-wirbelnden Dreiertakt. Die rhythmische Verzahnung von Solo-Part und Orchester verlangt große Konzentration. Bereits Rachmaninows Pianistenkollege Joseph Hoffmann bemerkte, es sei »ziemlich kompliziert [...]«, das Werk zusammen mit dem Orchester aufzuführen«. Nach der Premiere am 18. März 1927 in Philadelphia unter Leitung des Star-Dirigenten Leopold Stokowski jubelte das Publikum über Rachmaninows pianistisches Können. Dem Werk indes stand es ratlos gegenüber, da es von den früheren Konzerten abwich und die geliebte slawische Emphase nur noch gebrochen spiegelt. Der Komponist nahm sogleich eine erste Revision der Partitur vor, da er besonders mit dem *Finale* unzufrieden war. Erst 1940 erstellte er die Endversion und spielte das Werk im Dezember 1941 mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy erstmals für Schallplatte ein, mit der erstaunlichen Souveränität eines 68-Jährigen.

Dokument des Selbstbewusstseins

Zu Jean Sibelius' Erster Symphonie e-Moll, op. 39

Thomas Schulz

Entstehungszeit

1898/1899 in Berlin, Helsinki und Kerava

Uraufführung

26. April 1899 in Helsinki mit dem Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Helsinki unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Im Februar 1898 reiste Jean Sibelius mit seiner Frau Aino nach Berlin, an seinen ehemaligen Studienort. Zu dieser Zeit beschäftigte sich der Komponist mit einer Programmsymphonie, zu der ihn eine Aufführung von Berlioz' *Symphonie fantastique* inspiriert hatte. Nach diesem Konzert notierte Sibelius in sein Tagebuch die Titel der vier geplanten Sätze: »I. Musikalischer Dialog, kalt bläst der Wind; II. Heine, Die nördliche Tanne träumt von der Palme des Südens; III. Ein Wintermärchen; IV. Jormas Himmel« (nach einem Abschnitt aus einem Roman von Juhani Aho). Obwohl sich Sibelius intensiv mit der damals modernen Programmmusik beschäftigte, waren ihm

die klassischen Formen der absoluten Musik nicht fremd, im Gegenteil: Während seiner Studienjahre schrieb er zahlreiche Kammermusiken – Violinsonaten, Streichquartette, ein Klavierquintett –, die noch gar nichts von einer Beeinflussung durch die Kompositionen Wagners oder Liszts spüren ließen.

In Berlin, wo er sich bereits 1889/1890 zu Studien-zwecken aufhielt, hatte er Richard Strauss' Symphonische Dichtung *Don Juan* sowie die Symphonie *Aino* seines Landsmannes Robert Kajanus kennengelernt, und die Begeisterung für diese Art von Musik erfasste auch ihn. Es entstanden die mehrsätzigige Tondichtung *Kullervo* op. 7 für Soli, Chor und Orchester, die programmlose Tondichtung *En saga* op. 9 (beide 1892) sowie die *Lemminkäinen-Suite* op. 22 (1893–1897) – Werke, die eine immer größere Sicherheit im Umgang mit dem Orchester verraten. Die neue Symphonie, an der er seit April 1898 in Berlin arbeitete, hätte nun wohl die Reihe dieser Kompositionen fortgesetzt, wenn Sibelius sich an seine ursprünglichen Pläne gehalten hätte. Doch dazu kam es nicht.

Als er Berlin im Juni 1898 wieder verließ und nach Finnland zurückkehrte, hatte er alle programmatischen Pläne zu einem neuen Werk fallen gelassen. Was ihn genau zu diesem Entschluss bewegte, wissen wir nicht. Tatsache ist, dass die Erste Symphonie – denn nichts anderes war Sibelius nun im Begriff auszuarbeiten – einen Wendepunkt in seinem Schaffen darstellte. Die absolute Musik war in den Vordergrund gerückt, und Sibelius wehrte sich von da an gegen programmatische Deutungen seiner Symphonik: »Meine Symphonien sind Musik – erdacht und ausgearbeitet als Ausdruck der Musik, ohne irgendwelche literarische Grundlage. Ich bin kein literarischer Musiker, für mich beginnt Musik da, wo das Wort aufhört.«

Sibelius vollendete seine Erste Symphonie im Frühjahr 1899 in Kerava, 25 Kilometer nördlich von Helsinki, wohin er sich zurückgezogen hatte, um den Verlockungen der finnischen Hauptstadt, denen er selbst nur allzu gerne nachgab, zu entgehen. Am 26. April 1899 dirigierte der Komponist persönlich die Uraufführung der Symphonie in Helsinki; außerdem stand noch die Tondichtung *Die Waldnymphe* op. 15 sowie das Chorwerk *Gesang der Athener* auf dem Programm. Die Symphonie wurde freundlich aufgenommen, doch das Chorstück erhielt den größten Beifall. Der Grund dafür ist leicht einzusehen: Der *Gesang der Athener* ist Sibelius' Reaktion auf das berüchtigte, kurz zuvor erlassene »Februar-Manifest« des russischen Zaren Nikolaus II., mit dem dieser Finnland vieler seiner Selbstbestimmungsrechte beraubte.

Die aufgewühlte, antirussische Stimmung jener Jahre führte dazu, dass Sibelius' Erste Symphonie verschiedentlich als ein in Töne gefasster Freiheitskampf des finnischen Volkes gedeutet wurde – was den Intentionen des Komponisten keinesfalls entsprach. Außerdem kann man in dem Werk, trotz aller kräftigen Individualität in Tonsprache und Formgestaltung, sogar einige Einflüsse russischer Musik ausfindig machen. Insbesondere Tschaikowsky hat in Sibelius' Symphonie die eine oder andere Spur hinterlassen, etwa in der Melodik des langsamen Satzes. Tschaikowskys *Pathétique* war 1894 und 1897 in Helsinki aufgeführt worden, und die Tatsache, dass Sibelius' symphonischer Erstling ebenso im Piano und in Moll endet – beides war zu der Zeit ungewöhnlich – erinnert an das Vorbild des Russen.

Davon abgesehen ist Sibelius' Erste Symphonie ein Dokument des Selbstbewusstseins ihres Schöpfers und steht noch dazu quer zum Zeitgeist. Man denke an die berühmt gewordene Unterhaltung zwischen Sibelius und Mahler, in dem dieser forderte, die Symphonie müsse »wie die Welt sein« und alles umfassen, jener jedoch dagegenhielt, dass er von einer Symphonie vor allem Strenge, Logik und inneren Zusammenhang zwischen den Motiven erwarte. An symphonischer Logik und motivischer Ökonomie übertrifft die Erste Symphonie in der Tat alle vorangegangenen Kompositionen Sibelius'. Das gesamte Material des Werks rekrutiert sich aus der langsamen, von einem Paukenwirbel untermalten Melodie der Solo-Klarinette (*Andante, ma non troppo*), die vor dem »eigentlichen« Beginn des ersten Satzes (*Allegro energico*) quasi als Motto erklingt. Gerade dieser Kopfsatz zeigt, wie individuell Sibelius die Sonatenform schon in seinem ersten rein symphonischen Werk handhabte. Viele der für seine späteren Symphonien typischen stilistischen Charakteristika sind hier zu finden – etwa der ausgedehnte Orgelpunkt, über dem das zweite Thema in den Oboen erklingt; oder die Gestaltung der Durchführung, die, nachdem lediglich Fragmente der beiden Themen aufgetaucht sind, sich fast ausschließlich mit der auf- und absteigenden Figur beschäftigt, die in der Exposition vom ersten zum zweiten Thema überleitete (Sibelius merkte einmal an: »Ich bin der Sklave meiner Themen.«); und schließlich der fast unmerkliche Übergang von der Durchführung zur Reprise, der sich nicht mit dem Wiedereintritt

des ersten Themas vollzieht, sondern quasi »in der Mitte«, mit dem Motiv, das sich zu Beginn direkt an das Thema anschloss. Dabei handelt es sich um eine verkürzte Reprise: Es wird nicht mehr gesagt, als unbedingt notwendig ist.

Der zweite Satz, *Andante (ma non troppo lento)*, besitzt eine fünfteilige Form und ist von einem in drei Phrasen aufgeteilten Thema beherrscht, das, vom tiefen ›Es‹ in Kontrabässen und Harfe grundiert, den ersten Formteil vollständig ausfüllt. Am Schluss kehrt dieses Thema wieder. Den Anfang des zweiten Abschnitts bildet ein Fugato in den Holzbläsern, dann tritt ein aus dem Hauptthema abgeleitetes fallendes Skalenmotiv in den Vordergrund, das den vierten Abschnitt zu einem dramatischen Höhepunkt führt. Beim dritten Abschnitt handelt es sich um ein pastorales Intermezzo mit Hornromantik und Harfenklang. Die Motivik dieses Teils ist dem zweiten Thema des Kopfsatzes entnommen.

An Bruckner gemahnt die ungestüme Rhythmik des *Scherzos (Allegro)*. Es gibt zwei Themen, das eine prägnant in der Pauke, das andere tänzerisch beschwingt in den Holzbläsern. Unwirsch wird die Wiederkehr des ersten Themas abgeschnitten, und es folgt das *Trio*. Wie im Kopfsatz erscheint die Reprise des ersten Formteils in verkürzter Form; als könne er es nicht erwarten, hetzt der Satz seinem Ende entgegen.

Zu Beginn des *Finales (Quasi una Fantasia)* erklingt die langsame Klarinettenmelodie vom Anfang der Symphonie, nun von den Streichern »largamente ed appassionato« vorgetragen und von Blechbläserakkorden akzentuiert. Für den weiteren Fortgang des Satzes hat das Mottothema keine Bedeutung mehr, es dient ausschließlich der Verklammerung zwischen Anfang und Ende.

Dramatische Kämpfe prägen das *Finale*, in dem zwei Themenkomplexe sich abwechseln, der eine schnell und energisch (*Allegro molto*) der andere gesänglich, beinahe hymnisch (*Andante assai*) und motivisch dem Hauptthema des langsamen Satzes entlehnt. Die Coda beruht auf der Thematik des *Allegro molto* und steigert sich zu einem tragischen Höhepunkt, der jedoch am Ende in sich zusammensinkt. Den Schlusspunkt setzen jene zwei Pizzicato-Akkorde, mit denen auch der Kopfsatz ausklang, nun jedoch decrescendierend bis zu einem ebenso illusionslosen wie endgültigen »Piano«.

Die finnische Natur in Sibelius' Musik

Der Dirigent Dima Slobodeniouk antwortete auf Fragen von Robert Jungwirth

RJ Sie stammen aus Moskau, haben aber auch in Finnland studiert und sich viel mit finnischer Musik, insbesondere natürlich mit Sibelius beschäftigt. Hatten Sie schon immer einen Hang zur finnischen Musikkultur, oder kam das mit dem Studium dort?

DS Ich habe nicht nur in Finnland studiert, sondern dort auch die längste Zeit meines bisherigen Lebens verbracht. Ich bin in Moskau geboren und mit 16 Jahren nach Finnland gegangen. Das Gefühl für die finnische Musik hat sich ganz langsam entwickelt und prägt mich inzwischen ebenso wie die russische Tradition.

RJ Der finnische Nationalkomponist Jean Sibelius ist in Deutschland noch immer eher ein Außenseiter auf den Spielplänen der Orchester. Was schätzen Sie an seiner Musik?

DS In Sibelius' Musik finden menschliche Gefühle und Spiritualität ihren Ausdruck, aber auch das Gefühl für die Kraft der Natur und für das Verhältnis des Menschen zur Natur. Diese Kombination gibt es in der gesamten Musikgeschichte nur einmal.

RJ Seit einem Jahr sind Sie Leiter des Lahti Symphony Orchestra in Finnland und auch Leiter des Sibelius-Festivals, das jedes Jahr in Lahti in einem wunderbaren Konzertsaal aus Holz am Ufer des Sees Vesijärvi stattfindet. Dort kann man sozusagen Sibelius in Reinkultur erleben von einem Orchester,

das eine ganz besonders enge Beziehung zu dieser Musik hat. Wie würden Sie die Fähigkeiten dieses Orchesters in Sachen Sibelius beschreiben?

DS Das Lahti Symphony Orchestra hat so viel Musik von Sibelius gespielt und aufgenommen, dass die Musiker dank dieses tiefen Verständnisses in ihrer Interpretation sehr flexibel sein können, ohne dabei ihren eigenen Stil aufzugeben. Anders ausgedrückt: Sie sind gegenüber anderen Interpretationsansätzen sehr offen und empfänglich. Es macht viel Freude, mit einem solchen Orchester zusammenarbeiten zu dürfen.

RJ Wirkt die Atmosphäre in Lahti und die finnische Landschaft, die ja für Sibelius sehr wichtig war, auch inspirierend auf Sie, wenn Sie seine Musik aufführen?

DS In jedem Fall. Die finnische Natur und Sibelius' Musik sind untrennbar miteinander verbunden. Aber auch wenn ich seine Musik außerhalb Finnlands aufführe, habe ich dabei ein ganz besonderes Gefühl. Ich fühle mich als Botschafter, der den Menschen einen Teil von sich und von seiner zweiten Heimat vermittelt.

RJ Auf was kommt es Ihnen besonders an, wenn Sie mit anderen Orchestern Sibelius aufführen. Was versuchen Sie zu vermitteln?

DS Ich versuche, die Musik fließen zu lassen. So wie jede andere Musik, die ich dirigiere. Ich finde, dass manche Orchester zu verkrampft mit Sibelius' Musik umgehen. Für mich ist das Wichtigste, dass die Musik atmet.

RJ Die Erste Symphonie von Sibelius aus dem Jahr 1899 ist geprägt von einer tragisch-heroischen Emotionalität. Kämpferische Ausbrüche stehen ruhigen Passagen gegenüber. Wie würden Sie das Werk charakterisieren?

DS Für mich ist diese Symphonie der Übergang von der Spätromantik, die Sibelius eindeutig von seinen älteren Kollegen geerbt hat, hin zu seinem eigenen Stil. Sie enthält noch beide Klangwelten, aber die Veränderung zum »wahren« Sibelius wird hier sehr deutlich. Diese Symphonie kann man als eine Art ferne Erinnerung an – sagen wir – Tschaikowsky interpretieren. Oder man legt den Schwerpunkt auf den unkonventionellen Komponisten und seine eigenwillige Orchestrierung. Dann erhält man das komplett gegenteilige Ergebnis.

RJ *En saga* – also »Eine Sage« – von Sibelius beziehe sich nicht auf eine bestimmte Geschichte, es sei vielmehr ein Stimmungsbild, sagt Sibelius. Was interessiert Sie an diesem Stück?

DS Vielleicht liegt das Interesse gerade in diesem Punkt. Das Werk lässt nämlich viel Raum für eigene Vorstellungen. In diesem Programm bilden *En saga* und die Erste Symphonie eine musikalische Brücke.

RJ Auf dem Programm steht auch Rachmaninows Viertes Klavierkonzert. Es ist das unbekannteste von seinen Konzerten und wird auch sehr selten gespielt. Bei der Uraufführung 1927 in Philadelphia ist es beim Publikum sogar durchgefallen. Warum haben Sie es für dieses Konzert ausgewählt?

DS Weil ich das Stück liebe! Und weil wir einen großartigen Solisten haben!

RJ Sie haben erst Violine studiert, bevor Sie zum Dirigieren umgeschwenkt sind. Was hat Sie zu dem Wechsel bewogen, oder wollten Sie auch schon während des Geigenstudiums Dirigent werden?

DS Ich habe dabei keinen anderen Weg eingeschlagen. Das Dirigieren hat sich so ergeben. Eine Zeitlang habe ich beides gemacht, denn ich habe ja beide Studiengänge – Violine und Dirigieren – abgeschlossen. Aber dann wurde mir bald klar, was für mich das Richtige ist. Ich bin sehr froh, diese Entscheidung getroffen zu haben.

RJ Sie haben mit Orchestern in Skandinavien auch viel zeitgenössische Musik aufgeführt. Es scheint eine sehr lebendige Komponistenszene dort zu geben. Wie sehen Sie das, und was interessiert Sie an dieser Musik – inwiefern ist sie besonders?

DS Für mich ist zeitgenössische Musik wie ein Workshop. Ich lerne dabei, wie man mit Musik generell umgehen sollte. Ich glaube, dass es für Musiker sehr wichtig ist, zeitgenössische Komponisten aufzuführen und mit ihnen daran zu arbeiten. So kann ich mir immer eine gewisse Frische bewahren für die Interpretation der älteren Musik.

BIOGRAPHIEN

Leif Ove Andsnes

»Eleganz, Kraft und Tiefgang« bescheinigte ihm die *New York Times*: Der norwegische Pianist Leif Ove Andsnes hat sich über die Jahre einen hervorragenden Ruf für das große Konzertrepertoire ebenso wie für ausgefallene Kammermusik-Programme erworben, er gastiert weltweit an allen großen Häusern und musiziert mit allen bedeutenden Orchestern. Neben seinen künstlerischen Aktivitäten war er 2012 Musikdirektor des kalifornischen Ojai Music Festivals und gemeinsam mit dem Bratschisten Lars Anders Tomter viele Jahre Künstlerischer Leiter des Risør Chamber Music Festivals. 2016 gründete Leif Ove Andsnes das Rosendal Chamber Music Festival, das südlich von Bergen im Schloss Rosendal stattfindet. Allein die Programme dieses Frühjahrs lassen das weite Spektrum des Pianisten erahnen: Mit dem Bariton Matthias Goerne gestaltete er die Schubert-Liederzyklen *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und *Schwanengesang* in Brüssel und Paris. Außerdem unternahm er mit Det Norske Kammerorkester eine Konzerttournee, auf der er sich den Klavierkonzerten Mozarts widmete. Mit Marc-André Hamelin gab Leif Ove Andsnes in den USA und Europa Konzerte mit Kompositionen zu vier Händen von Mozart, Debussy und Strawinsky – die Werke von Strawinsky sind zudem für eine CD-Produktion aufgenommen worden. Unter der Leitung von Andris Nelsons führte Andsnes mit dem Boston Symphony Orchestra das wenig bekannte Vierte Klavierkonzert von Sergej Rachmaninow auf, für das er sich sehr einsetzt und das auch heute Abend erklingt. Weiterhin spielte er für eine Sibelius Collection dessen Solo-Werke ein. 2015 kam die Dokumentation *Concerto – A Beethoven Journey* des Filmregisseurs Phil Grabsky als DVD heraus, der den Pianisten und das Mahler Chamber Orchestra bei ihrem Beethoven-Zyklus in 108 Städte und 27 Länder begleitete. Sein großes Repertoire von Bachs Werken bis zu denen zeitgenössischer Komponisten schlägt sich in seiner umfangreichen Diskographie nieder. Zahlreiche Aufnahmen sind preisgekrönt: Griegs Klavierkonzert mit Mariss Jansons und den Berliner Philharmonikern wurde 2004 zur »Best CD of the Year« gewählt, die *Lyrischen Stücke* von Grieg wurden mit dem Gramophone Award ausgezeichnet, ebenso seine CD mit Rachmaninows Klavierkonzerten Nr. 1 und 2 mit den Berliner Philharmonikern unter Antonio Pappano. Leif Ove Andsnes hat weiterhin Marc-André Dalbavies Piano Concerto und Bent Sørensens *The Shadows of Silence* uraufgeführt, die beide für ihn geschrieben wurden. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Franz Welser-Möst war Leif Ove Andsnes im Mai 2007 mit Klavierkonzerten von Dalbavie sowie Witold Lutosławski zu hören.

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 dem 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.

Dima Slobodeniouk

Der gebürtige Moskauer erhielt seine Ausbildung in Russland und Finnland. Die Musik dieser beiden Länder bildet auch die Basis seines Repertoires und macht ihn, gerade in der Verbindung der finnischen und russischen Musiktradition, zu einem interessanten Vertreter der jungen Dirigentengeneration. Seit 2013 ist Dima Slobodeniouk Chefdirigent des Orquesta Sinfónica de Galicia im spanischen La Coruña; dort veranstaltet er auch Dirigenten-Workshops, um dem jungen Pultnachwuchs die Gelegenheit zu bieten, mit einem professionellen Orchester zu arbeiten. Zudem ist Dima Slobodeniouk von der Saison 2016/2017 an Principal Conductor des Lahti Symphony Orchestra und Artistic Director des dortigen Sibelius-Festivals. Bevor Slobodeniouk seine Laufbahn als Dirigent begann, studierte er von 1980 bis 1989 Violine und Orchesterleitung an der Zentralen Musikschule und setzte seine Studien u. a. am Moskauer Konservatorium und der Sibelius-Akademie in Helsinki fort. Ab 1994 konzentrierte er sich mehr und mehr auf das Dirigieren und studierte bei Leif Segerstam, Jorma Panula, Ilja Musinin und Esa-Pekka Salonen. In der vergangenen Saison war Dima Slobodeniouk bei vielen bedeutenden Orchestern eingeladen, so beim London Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Baltimore Symphony Orchestra, Warsaw Philharmonic, Helsinki Philharmonic und dem Finnish Radio Symphony Orchestra. Er arbeitet u. a. mit Baiba Skride, Viktoria Mullova, Patricia Kopatchinskaja, Khatia Buniatishvili, Paul Lewis und Simon Trpčeski zusammen. Neben den Werken Beethovens widmet sich Dima Slobodeniouk besonders denen von Verdi, Mahler, Sibelius, Strawinsky, Skrjabin und zeitgenössischen Komponisten wie Kaija Saariaho, John Corigliano, Pierre Boulez und Väinö Raitio. Als Gastdirigent steht Dima Slobodeniouk heuer am Pult der Berliner Philharmoniker, des Chicago Symphony Orchestra, des Sydney Symphony Orchestra und des Orchestre National de Lyon. Am Gewandhaus in Leipzig wird er im Mai 2018 die Erstaufführung von Pascal Dusapins Doppelkonzert *At Swim-Two-Birds* mit Viktoria Mullova (Violine) und Matthew Barley (Violoncello) sowie beim Nederlands Radio Filharmonisch Orkest das Tripelkonzert von Sofia Gubaidulina leiten. Auf CD erschienen u. a. Werke der Komponistin Lotta Wennäkoski mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra, die Symphonie Nr. 15 von Kalevi Aho mit dem Lahti Symphony Orchestra und das Klarinettenkonzert *Isola* von Sebastian Fagerlund mit den Göteborger Symphonikern. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gibt Dima Slobodeniouk mit diesen beiden Konzerten sein Debüt.

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

Vera Baur und Matthias Corvin: Originalbeiträge für dieses Heft; Thomas Schulz: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 22./23. April 2004; Interview Slobodeniouk: Robert Jungwirth; Biographien: Renate Ulm (Andsnes, Slobodeniouk); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Breitkopf & Härtel (Sibelius)
© Boosey & Hawkes (Rachmaninow)

br-so.de
fb.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/BRSOrchestra