



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

BARBER

Symphonie Nr. 1

COPLAND

Klarinettenkonzert

SIBELIUS

Symphonie Nr. 4

So 19.05.

20 Uhr | Philharmonie



OSMO VÄNSKÄ

Martin Fröst Klarinette

Ein Ensemble der

ROC Rundfunk
Orchester
Chöre

So 19.05 | 20 Uhr —

Uraufführung am 13. Dezember 1936
im Adriano Theater, Rom, durch das
Orchestra die Teatro Augusteo (heute:
Orchestra dell'Accademia Nazionale di
Santa Cecilia) unter der Leitung von

Bernardino Molinari.

Samuel Barber (1910–1981)

Symphonie Nr. 1 e-Moll in einem Satz op. 9 (1935|36, rev. 1942|43)

Allegro ma non troppo –

Allegro molto –

Andante tranquillo –

Con moto – Allegro

Uraufführung am 6. November 1950
durch Benny Goodman und das NBC
Symphony Orchestra unter der Leitung
von Fritz Reiner (Rundfunkproduktion).

Aaron Copland (1900–1990)

Konzert für Klarinette und Streichorchester mit Klavier und Harfe
(1947|48)

I. Slowly and expressively –

Cadenza –

II. Rather fast

Pause

Uraufführung am 3. April 1911
in Helsinki durch das dortige
Philharmonische Orchester unter
der Leitung des Komponisten.

Jean Sibelius (1865–1957)

Symphonie Nr. 4 a-Moll op. 63 (1910|11)

I. Tempo molto moderato, quasi adagio

II. Allegro molto vivace

III. Il tempo largo

IV. Allegro

OSMO VÄNSKÄ

Martin Fröst Klarinette

Dauer der Werke

Barber ca. 20 min | Copland ca. 18 min | Sibelius ca. 40 min

SIBELIUS UND AMERIKA

Vor 20 Jahren initiierte Vladimir Ashkenazy, damals der künstlerische Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, eine Konzertreihe, in der er unter anderem alle Symphonien und die wichtigsten anderen Orchesterwerke von Jean Sibelius dirigierte. Sie wurde begleitet von einem Symposium des Finnland-Instituts, das sich das Verhältnis von ›Sibelius und Deutschland‹ zum Anliegen machte. Dabei wiesen Referenten und Diskutanten immer wieder darauf hin, dass die Werke des finnischen Komponisten im angelsächsischen Sprachraum, in Großbritannien und Nordamerika, ungleich stärker präsent und höher geschätzt sind als hierzulande. Was damals nur angedeutet werden konnte, lässt sich im heutigen Konzert beispielhaft hören. – Sibelius' Symphonien zählen in den USA ganz selbstverständlich zum Orchesterrepertoire. Sie haben nicht nur das Musikleben, sondern auch das Komponieren beeinflusst. Die Sibelius-Rezeption beflügelte den symphonischen Aufbruch, der in den späten 1920er-Jahren in den USA einsetzte und – scheinbar paradox oder wie zum Trotz – nach der Weltwirtschaftskrise allmählich einem Höhepunkt zusteuerte. Ziel aller kreativ Beteiligten war eine unverwechselbare amerikanische Symphonik. Samuel Barber hatte an diesem Prozess einen wichtigen Anteil. Auf die Komposition seiner Ersten bereitete er sich unter anderem mit Sibelius-Studien vor; und für manche Italiener, die sie vor der amerikanischen Erstaufführung hörten (Barber war Stipendiat der American Academy in Rom), schien sie dem Finnen und seiner Tonsprache allzu nahe.

Über das, was eine US-amerikanische Kultur auszeichnen könnte, dachte Aaron Copland, der Sohn von Einwanderern aus Osteuropa, auf verschiedenen Ebenen nach. Wie nach ihm Leonard Bernstein, mit dem er gut befreundet war, wollte er weder zwischen der populären und der artifiziellen Musik, noch zwischen der Tonkunst der USA und derjenigen anderer Länder auf dem amerikanischen Kontinent ästhetische oder moralische Schlagbäume errichtet wissen. Das Klarinettenkonzert, das er für Benny Goodman komponierte, gibt mit seiner schmerzlich-schönen Elegie und seinem jazzig-latein-amerikanischen Elan für diese Art des Selbstbewusstseins durch Offenheit ein brillantes Beispiel.

WELT AMERIKA

von Habakuk Traber



Samuel Barber
Symphonie Nr. 1

Besetzung

3 Flöten (3. auch Piccolo),
2 Oboen, Englischhorn,
2 Klarinetten, Bassklarinette,
2 Fagotte, Kontrafagott,
4 Hörner, 3 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken,
Schlagwerk (Große Trommel,
Becken), Harfe, Streicher

An einen Zufall mag man kaum glauben: Arnold Schönberg schrieb als Opus 9 seine erste Symphonie. Er wählte die Tonart E-Dur und komponierte sie in einem Stück, das jedoch alle vier Satztypen der tradierten Symphonie in sich schließt. Mit dieser Kammer-symphonie eröffnete er die Aussicht auf das, was man später Wiener Moderne nannte. Samuel Barber schrieb als Opus 9 seine Erste Symphonie. Er wählte die Tonart e-Moll, die sich im Finale nach E-Dur wendet, und komponierte sie ebenfalls in einem Satz, der dennoch alle vier Temperamente der herkömmlichen Symphonie in sich birgt. Er orientierte sich dabei auf einen Stil hin, den man etwas hilflos als »neoromantisch« bezeichnete, weil der Komponist aus Pennsylvania zur Moderne undogmatische Distanz hielt. Die beiden Werke liegen entstehungsgeschichtlich drei Jahrzehnte auseinander. Doch der Schein von bewussten, anknüpfenden oder abgrenzenden Beziehungen zwischen diesen Opera 9 trägt. Kompositionen, die in einem Satz zugleich die vier Charaktere der klassisch-romantischen Symphonie durchführen, wurden seit dem späten 19. Jahrhundert häufiger geschrieben; solche Hybridbildungen boten sich bei der Suche nach einer modernen Formensprache fast zwingend an.

Bild oben: Blick vom Janiculum mit der Villa Aurelia, der Fontana dell'Acqua Paola und St. Peter in Montorio, Aquarellskizze von William Turner, 1819

Barber setzte sich bei seinen Symphonievorbereitungen mit einer von ihnen gründlicher auseinander, jedoch nicht mit Schönbergs Opus 9. Im Skizzenbuch, das Notate zu seiner Ersten enthält, findet sich eine Seite, auf der er die Themenentwicklungen in Jean Sibelius' Siebter Symphonie auflistete. In der ersten Arbeitsphase an seinem Orchesterwerk wäre er beinahe mit einem befreundeten Dirigenten, der in Helsinki seine »Music for a Scene from Shelley« aufführen wollte, nach Finnland gereist; der 70-jährige Meister, der inzwischen nicht mehr komponierte, hatte seinen Besuch des Konzerts angekündigt. Aber Barber hatte ein Stipendium für einen Aufenthalt an der American Academy in Rom erhalten, und man erwartete dort seine Anwesenheit. So kam es nie zu einer Begegnung zwischen den beiden Komponisten. Barber schickte Sibelius allerdings 1937 neben anderem sein »Adagio for Strings«, die Orchesterbearbeitung des langsamen Satzes aus seinem Streichquartett, das unmittelbar nach der Ersten Symphonie entstand, und er erhielt aus Finnland eine begeisterte Rückmeldung.



Samuel Barber, ca. 1932

Er begann mit der Komposition der Symphonie im August 1935. Als er am 5. Oktober in New York das Schiff Richtung Europa mit definitivem Reiseziel Rom, Villa Aurelia, bestieg, hatte er mehr als erste Skizzen in seinem Gepäck. Er vollendete das Werk am 24. Februar 1936 in Roquebrune am Rande der Seealpen an der französischen Riviera, wo er für zwei Wochen Gast der Anabel Taylor Foundation war, einer Einrichtung, die fortgeschrittenen Stipendiaten der französischen und der amerikanischen Akademie in Rom offenstand. Nach den ersten Aufführungsserien nahm er sich seine Partitur noch einmal vor, änderte manches und komponierte einiges (vor allem im Scherzoabschnitt) neu. Die Uraufführung der überarbeiteten Version dirigierte Bruno Walter am 18. Februar 1944 in Philadelphia, in Barbers Heimat. Er kombinierte sie mit jener Symphonie, deren Komponist als einer der ersten die Grenzen zwischen allen vier Symphoniesätzen aus musikalisch-poetischen Überlegungen löschte: mit Robert Schumanns Vierter.

In der konstruktiven Konsequenz und in der Verknappung der Form ging Barber gegenüber dem romantischen Modell um einiges weiter. Er verschränkte die drei Themen, aus denen man traditionell einen Symphoniehauptsatz (in der Regel den Eröffnungssatz) entwickelt, auf spezifische Weise mit den Gedanken, aus denen er Form und Charaktere von Scherzo, langsamem Abschnitt und Finale gewann. In seinen eigenen Worten: »Die Form meiner Ersten Symphonie entspringt einer synthetischen Behandlung der viersätzigen klassischen Symphonie. Sie baut auf drei Themen des einleitenden Allegro non troppo auf, die ihren grundlegenden Charakter im ganzen Werk durchgängig bewahren. Das Allegro non troppo beginnt mit der üblichen Exposition zunächst des Hauptthemas, dann eines eher lyrischen zweiten Themas und schließlich einer Schlussgruppe. Nach einer kurzen Durchführung der drei

Ihre Musik bedeutet so viel für uns, die wir wieder zu komponieren versuchen nach den Jahren des Nachkriegs-Experimentierens, in die wir hineingeboren wurden – ihr Beispiel als Künstler ist so schön und ermutigend.

Samuel Barber an Jean Sibelius,
16. Dezember 1938

Bei der Uraufführung im römischen Adriano-Theater unter der Leitung von Bernardino Molinari reagierte das italienische Publikum Barber zufolge geteilt: »50% applaudierten, 50% zischten«. Die Symphonie wurde seiner Meinung nach gut gespielt; sie wurde, wie er rückblickend vermutete, wohl deshalb kühl aufgenommen, »weil man sie damals für zu düster, zu nordisch und zu Sibelianisch hielt«.

Barbara B. Heyman

Artur Rodziński, der die US-Premiere in Cleveland krankheitsbedingt nicht übernehmen konnte, wurde danach zum Missionar der Symphonie und führte sie in London, Wien, Prag und Paris auf. Als er sie am 25. Juli 1937 im Eröffnungskonzert der Salzburger Festspiele dirigierte, war er der erste amerikanische Dirigent (obwohl er nicht in den USA geboren war), der ein Konzert bei diesem Festival leitete, und es war zum ersten Mal in dessen Geschichte, dass ein symphonisches Werk eines amerikanischen Komponisten aufgeführt wurde.

Barbara B. Heyman

Ausgehend von den Metropolen der Ostküste ging es in den USA ebenfalls darum, ernste Musik in den gesellschaftlichen Diskurs hineinzutragen und sie nicht mehr nur den Finanz- und Bildungseliten vorzubehalten. Im Unterschied zu Europa und bedingt durch den Stellenwert der populären Musik [...] spielten die Fallhöhen der Genres und Stile jedoch keine entscheidende Rolle. [...] Ende der 1920er-Jahre war die Forderung nach einer allgemeinverständlichen Sprache der neuen Musik geradezu zwangsläufig. Die Forderung entsprach einerseits dem Bedürfnis einer Kultur, die auf öffentliche Wahrnehmung und die unbekümmerte Zurschaustellung ihrer Errungenschaften ausgerichtet war [...], andererseits aber auch dem ästhetischen Credo von Coplands Lehrerin Nadja Boulanger, wonach Form und Funktion (oder Inhalt und Zweck) in einem angemessenen Verhältnis zu stehen hätten.

Wolfgang Rathert

Themen bildet – anstelle der üblichen Reprise – das erste Thema (in Verkleinerung) die Basis für einen Scherzoabschnitt (*Allegro molto*). Das zweite Thema erscheint dann in Vergrößerung in einem ausgedehnten *Andante tranquillo*. Ein intensives Crescendo führt das Finale ein, eine kurze *Passacaglia* über das erste Thema (vorgestellt von den Celli und Kontrabässen), über dem, zusammen mit Figuren aus den anderen beiden Themen, das Schlussthema gewoben wird. Damit dient die abschließende *Passacaglia* als Reprise für die ganze Symphonie.«

Man könnte also folgern, der Komponist ordne den unterschiedlichen Themen, die einem symphonischen Kopfsatz die Substanz geben, die verschiedenen Charaktere zu, die Wesen und Zeitmaß der klassischen vier Sätze einer Symphonie bestimmen – das zweite Thema dem flinken Reigen des Scherzos, den die Ersten Violinen anführen, dem *Andante*, dessen Hauptmelodie die Oboe »aussingt«, dann das Schlussgruppenthema. Die *Passacaglia*, die sich über einem fortgesetzt wiederholten Bassthema entwickelt, leistet die abschließende Integration. Doch diese Relation zwischen Themen- und Formbildung offenbart nur eine Ebene kompositorischer Entwicklungsarbeit, wie Barber sie unter anderem an Sibelius schulte. Filigraner stellen sich die Beziehungen dar, wenn man die Themen selbst betrachtet. Das erste setzt sich aus zwei kontrastierenden Motiven zusammen, einem mottoartigen Beginn und der Antwort in fallenden Dreiklangslinien. Aus deren Umkehrung gewinnt Barber die Konturen des lyrischen zweiten Themas, während das dritte den Rhythmus des zweiten übernimmt und mit einem neuen Melodieverlauf verknüpft. Das zweite vergrößert einen Ausschnitt aus dem ersten, das dritte entpuppt sich als melodische Veränderung des zweiten Themas. Das ganze Stück entwickelt sich demnach aus den inneren Gegensätzen des Eröffnungsgedankens. Es verselbständigt sie, vergrößert sie: vom Motiv zum Thema, vom Thema zum ganzen Abschnitt, der einem traditionellen Symphoniesatz entspricht. Die Symphonie beschreibt eine sich öffnende Perspektive. Sie nimmt zugleich ein Moment des Musiktheaters herein, denn im Scherzo und *Andante* stehen sich zwei Themen, zu eigenständigen Charakteren geweitet, gegenüber. Es verhält sich wie in der Oper: In der Ouvertüre werden die Kräfte des Dramas musikalisch umrissen, im Bühnenstück selbst dann zur vollen Wirkung gebracht.

Copland und sein Klarinettenkonzert

Samuel Barber komponierte seine Erste Symphonie zwar überwiegend in Italien, aber er schrieb sie auch in einer Zeit, in der die Gattung in den USA einen Aufschwung erlebte. Er traf mit dem Wunsch der Orchester, insbesondere der »Big Five« in Boston, New York, Cleveland, Chicago und Philadelphia, zusammen, stärker in die Breite zu wirken und den Kreis ihres Publikums zu erweitern. In direkter zeitlicher Nachbarschaft zu Barbers Erster entstanden in den USA und ihrer Um-



»Das Boot der Liebenden«, Gemälde von Albert Pinkham Ryder, 1881

gebung zwei weitere einsätzig, formal untergliederte Werke der Gattung: die »Sinfonia India« des Mexikaners und Copland-Freunds Carlos Chávez, dessen Werke in den USA so präsent waren wie in seinem Heimatland, und Roy Harris' Dritte, die rasch Popularität gewann und zur beliebtesten Symphonie der amerikanischen Orchester wurde. Sie alle hatten eines gemeinsam: Sie wollten die Emanzipation von ihrer europäischen Vorgeschichte, wollten nicht nur die »Bildungs- und Finanzelite« (Wolfgang Rathert) erreichen (das war ihr demokratischer Impuls), sie suchten daher nicht nach einer avantgardistischen, sondern nach einer »gemäßigt modernen« Tonsprache, die auch folkloristische Elemente einbezog. Das harmonische System der Tonalität wurde geschärft, gedehnt und unter Spannung, aber nicht außer Kraft gesetzt. Dem Wunsch nach Fasslichkeit wurde durch die relative Kürze der Werke entsprochen, als Vorbild diente Aaron Coplands »Short Symphony« (1930|32). Das Streben nach einer »amerikanischen Symphonie« blieb dennoch ein Balanceakt: Man wollte Neues schaffen und sich nicht auf ausgetretenen Pfaden bewegen. Die traditionsschwere Symphonie blieb aber eine zentrale Form, mit Leuten unterschiedlicher Bildungsgrade zu kommunizieren – nicht auf einer trivialen, sondern anspruchsvollen und erhabenen Ebene. Aaron Copland sprach nicht nur für sich, als er schrieb: »Ich fühlte, es war den Versuch und die Mühe wert, das, was ich zu sagen hatte, auf möglichst einfache Art zu sagen.«

Aaron Copland
Klarinettenkonzert

Besetzung
Klarinette solo
Harfe, Klavier, Streicher

Majella Stockhausen-
Riegelbauer Klavier
Marion Ravot Harfe



Benny Goodman, 1971

Ich machte Copland keinerlei Vorgaben, was er schreiben sollte. Er hatte völlig freie Hand, ich verlangte nur die exklusiven Aufführungsrechte für zwei Jahre. Damals gab es nicht viele amerikanische Komponisten vom Rang eines Hindemith oder Bartók. Ich erinnere mich, dass Aaron einmal zu einem meiner Aufnahmetermine mit Bartók kam und zuhörte. Er galt etwas. Ich wählte ihn für meinen Kompositionsauftrag nicht, weil Werke von ihm durch Jazz inspiriert sind. Meiner Meinung nach hat das Klarinettenkonzert musikalisch viel mehr mit einem Ballett zu tun, etwa wegen des Dreivierteltakts im ersten Satz.

Benny Goodman



Aaron Copland, 1962

So ist es in dem Buch ›Our New Music‹ zu lesen, das 1949 erschien. Damals hatte Copland sein Klarinettenkonzert eben vollendet und wartete auf dessen Uraufführung. Die Verzögerung lag am Auftraggeber, er schob die Premiere immer wieder auf – nicht nur aus Krankheitsgründen. Benny Goodman hatte das Werk bei Copland bestellt. Es war die Zeit, als sich in der aufkommenden McCarthy-Ära Jazz-Musiker auf die Klassik-Szene zubewegten. Goodman hatte zuvor auch Béla Bartók und Paul Hindemith erfolgreich um Kompositionen für sich gebeten, und Copland erhielt noch vor der Anfrage des Klarinettenisten eine solche von Woody Herman (1913–1987) für seine Thundering Herd Band. Copland konnte nicht beide Wünsche erfüllen; er entschied sich für Benny Goodman, denn: »Ich war schon lange ein Bewunderer von ihm, und ich dachte mir, wenn ich ein Konzert für ihn in meinen Gedanken bewegte, könnte mir das neue Horizonte öffnen.« Er wollte stets vermeiden, künstlerisch auf der Stelle zu treten.

»Copland war mit der Klarinette vertraut; er hatte sie in seinem Sextett und anderen Ensemblestücken bereits eingesetzt. Aber er hatte immer Bedenken, ein Solowerk für sie zu schreiben; ohne Goodmans Auftrag hätte er das sicher nie getan. Er begann auf seine übliche Art: Er studierte Partituren und Aufnahmen, schaute seine eigenen Skizzenbücher nach geeigneten Ideen durch. Als er im Auftrag des Außenministeriums zu einer viermonatigen Vortragsreise nach Lateinamerika aufbrach, reisten seine Notizen und Aufnahmen mit. Copland hoffte, das Stück gleich in Angriff nehmen und über Form und generelle Charakteristik entscheiden zu können. Er wusste von Anfang an, dass eine Verbeugung vor dem Jazz erwünscht war und hoffte auch, die lyrischen Qualitäten der Klarinette zum Vorschein bringen zu können.« (Vivian Perlis)

Jeder dieser beiden Komponenten widmete er schließlich einen der beiden Sätze seines Konzerts. Für den ersten, der die lyrischen, gesanglichen, innigen Qualitäten der Klarinette in den Vordergrund rückt, fand er in seinem Skizzenbuch ein geeignetes Thema; er hatte es einmal für einen ›Pas de deux‹ in einer Ballettmusik vorgesehen und meinte nun, es werde gewiss »jeden zum Weinen bringen«. Das »Slowly and expressively« ist ein einziger großer Gesang der Klarinette, der manchmal von den hohen Streichern aufgenommen, »nachgesungen« und kontrapunktiert wird. Copland wählte, »ungewöhnlich für mich, aber das Thema verlangte es«, die dreiteilige Liedform: Der elegische Anfangsabschnitt, der aus einer Strophe und deren Variante besteht, dabei tonale Hell-Dunkel-Wirkungen nutzt, kehrt nach einem bewegten Mittelteil mit weit ausgreifender Melodik verändert wieder.

Copland komponierte diesen ersten Satz während seiner Tournee. Ein längerer Aufenthalt in Rio de Janeiro weckte in ihm zwar Einfälle für



›Sentimental Ballad‹, Gemälde von Grant Wood, 1940

einen zweiten Satz, eine schlüssige Gesamtgestalt wollten sie aber nicht annehmen. Der Vorsatz, das Werk sofort nach der Rückkehr zu vollenden, scheiterte an einem Angebot aus Hollywood, die Musik zu ›Red Pony‹, der Verfilmung eines Romans seines Lieblingsschriftstellers John Steinbeck, zu schreiben. Danach war die Fortsetzung des Konzerts, die ihm nach Abschluss des ersten Satzes lange Kopfzerbrechen bereitet hatte, kein Problem mehr. Im Material des Finales mischen sich, so Copland, Anregungen aus »nord- und südamerikanischer populärer Musik, Charleston-Rhythmen, Boogie-woogie und brasilianische Volksmelodien«. Er entwickelte daraus eine raffinierte Form. Er nannte sie ein Rondo, aber sie gleicht eher einem Vexierspiel mit dieser Ritornellstruktur, da Copland sie in verschiedenen Dimensionen gleichsam multipliziert anwendet. Die Geistesgegenwart, die sie fordert, passt zum Elan des Satzes insgesamt. »Durch die Instrumentierung – Klarinette mit Streichern, Harfe und Klavier – hatte ich keine großen Schlagzeuginstrumente zur Verfügung, um Jazzeffekte zu erzielen. Ich musste sie simulieren« – und er tat dies auf höchst subtile Weise. Das Klavier, das im ersten Satz ausgespart blieb, übernimmt dabei eine wichtige Rolle. Den Schlusseffekt der Klarinette, ein hochgezogenes Glissando, darf man als einen Gruß an George Gershwin verstehen. Die beiden Sätze verband Copland durch eine ausgiebige Kadenz. Sie blendet nicht nur zurück, um das Gewesene einer virtuosen Inspektion zu unterziehen und es dabei gründlich zu verwandeln; sie spielt vor allem im Gestus einer Improvisation die Themen des nachfolgenden Satzes frei.

Sibelius, seine Vierte und seine Wirkung in den USA

Im Frühsommer 1914, ein knappes Vierteljahr vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, war Jean Sibelius zum ersten Mal in den USA. Die Überfahrt trat er am 19. Mai im deutschen Überseedampfer ›Kaiser Wilhelm II.‹

Während ich das Stück schrieb, arbeiteten wir nicht zusammen, doch nachdem ich es vollendet und ihm geschickt hatte, schrieb er mir: »Mit einigen kleinen Änderungen werden wir ein gutes Stück haben.« Als wir es zum ersten Mal durchspielten, hatte er den Klarinettenisten David Oppenheim zur Unterstützung dabei. Ich hatte die letzte Seite zu hoch geschrieben, das musste in eine tiefere Lage versetzt werden. Er machte noch einige Vorschläge – einer betraf einen hohen Ton in der Kadenz. Ich wusste, dass Benny ihn erreichen konnte, denn ich hatte seine Aufnahmen gehört. Aber er erklärte mir, dass er ihn leicht erreiche, wenn er Jazz vor Publikum spiele, aber wenn er zum Beispiel im Studio aus Noten spiele, sei er sich nicht sicher. Wir änderten also die Stelle.

Aaron Copland, 1949

Martin Fröst spielt Coplands ursprüngliche Fassung, ohne die Änderungen für Benny Goodman.

Jean Sibelius
Symphonie Nr. 4

Besetzung

2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Pauken, Glocken,
Streicher

an. Horatio Parker, der Kompositionslehrer von Charles Ives, hatte für die Einladung gesorgt; Carl Stoeckel, der in Norfolk (Connecticut) ein Konzerthaus betrieb und ein Festival initiiert hatte, schuf dem Komponisten ein Forum, wie er es bis dato in den USA noch nicht gehabt hatte. Er gab bei dem Finnen ein Werk in Auftrag, die Tondichtung »Die Okeaniden«, er organisierte ein großes Konzert, in dessen erster Hälfte Sibelius ausschließlich eigene Werke dirigierte. Vom Orchester, das Stoeckel aus Bostoner und New Yorker Musikern zusammengestellt hatte, war der Gast aus Finnland hell begeistert. Im folgenden Jahr wollte er wiederkommen. Der Krieg verhinderte dies.

Ihren Höhepunkt erreichte die Sibelius-Rezeption in den USA zwar zwischen 1925 und 1935, aber bereits kurz vor dem Großen Krieg genossen seine Werke in Amerika hohes Ansehen. An seinen Freund Axel Carpelan schrieb er 1914, dass er mit der Tondichtung für Norfolk noch mehr als mit der Vierten Symphonie zu sich selbst gefunden habe, und: »Die besten Kritiker Amerikas haben die Vierte sehr positiv besprochen.« Ihre Uraufführung lag damals gut drei Jahre zurück. Inzwischen hatte sie in Karl Muck, dem Chefdirigenten in Boston, in Walter Damrosch (New York) und in Bruno Walter starke Fürsprecher gefunden.

Dem amerikanischen Streben nach einer modernen Symphonik kam sie weit entgegen. Denn auch Sibelius vertraut nicht mehr vorbehaltlos auf die tradierte tonale Ordnung, will ihr aber weder generell ausweichen noch sie abschaffen. Er balanciert weit gespannte Klangfelder ins gegenseitige Gleichgewicht. Dieses ist nie vorgegeben, weder durch Konvention noch durch die Harmonik, sondern entsteht mit jedem Werk neu. Seine Formen entwickelt er nicht mehr nach den Vorgaben überlieferter Grundrisse, sondern aus der Tragkraft und Entwicklungsfähigkeit seiner Ideen. Theodor W. Adorno, der eingeschworene Feind von Sibelius' Musik, schrieb einmal vom »Triebleben der Klänge«, er meinte damit die freie Atonalität. An Sibelius' Vierter hätte er das Triebleben des musikalischen Materials in verschiedener Hinsicht studieren, hätte beobachten können, wie sich musikalische Entwicklungen vollziehen, ohne sich zu thematischen Gebilden zu verfestigen.

Die tragenden Gedanken und Gestalten entwickeln sich in der Vierten Symphonie aus kleinen Zellen, deren Grundelemente in den ersten Takten, im dunklen Raunen der tiefen Instrumente, vorgebildet sind. Die Tonart bleibt im düsteren Anfang zunächst unbestimmt, erst mit dem Einsatz des dreiklangartigen Hauptthemas im Solo-Cello etabliert sich allmählich ein Kraftfeld um a-Moll, die Haupttonart. Sie wird im Laufe des Stückes weniger durch traditionelle Kadenz bestätigt als vielmehr wie eine Mitte vieler Ausweichungen, besonders zwischen C- und Fis-Dur, austariert. Sie ist Ergebnis, nicht mehr Voraussetzung der Form. Im Lauf des ersten Satzes entwickelt sich aus der Kombination

Um die Wahrheit zu sagen: Ich war überrascht, in der Neuen Welt ein so hoch entwickeltes Musikleben anzutreffen. Ich hatte mir vorgestellt, das amerikanische Musikleben würde nicht viel mehr als Boston und Ragtime bieten... wenn alles gut geht, werde ich einen weiteren Amerika-besuch ins Auge fassen. Ich habe fest versprochen, zurückzukommen und eine ganze Reihe von Konzerten zu geben.

Jean Sibelius, Interview mit der Zeitung »Politiken«, 1914



Jean Sibelius als Geiger, Aquarell von Eero Järnefelt, um 1890



»Herbstlandschaft am Pielisjärvissee«, Gemälde von Eero Järnefelt, 1899

des Haupt- und Seitengedankens eine charakteristische Tonfolge. Sie wird in den nächsten Sätzen eine grundlegende Rolle übernehmen, vor allem ihr Rahmenintervall, die große Septime. Die Erweiterung dieser Tongruppe macht den Schluss des ersten, recht komprimierten Satzes aus; er klingt wie ein Echo des auseinandergefalteten Prometheus-Klangs von Alexander Skrjabin. Der Tritonus, der »Diabolus in musica«, spielt darin eine bestimmende Rolle.

Der erste Satz verfliegt in die Höhe, aus welcher das Anfangsthema des zweiten in weitem Bogen wieder herabsteigt. Es eröffnet ein pastorales Scherzo. Die zum Tritonus erhöhte Quart gehört nicht erst seit Edvard Grieg zum nordischen Kolorit, sie verfügt über reizende und zersetzende Kräfte. Ein tänzerischer Abschnitt im Zweivierteltakt drängt sich, weitgehend einstimmig, aber räumlich artikuliert, in die musikalische Landschaftsmalerei. Für das plötzliche Umschlagen ins halbe Tempo, in dunkle, tonal zerrissene Regionen ist letztlich der »Diabolus in musica« verantwortlich; ob die Düsternis aus dem Seelenleben des Komponisten, aus der Natur oder aus alten Märchen stammt, bleibt offen. – Die Themen des dritten Satzes entspringen dem Tänzchen des zweiten und weitet sie aufs Finale hin. Dieses beginnt mit einem A-Dur-Thema, um das sich manche Varianten und Anspielungen auf Gedanken des ersten Satzes gruppieren. In dieses Gefüge, dem ein einfaches Glockenmotiv die besondere farblich-symbolische Note gibt, bricht ein chromatisches Thema ein. Es stammt aus einem Orchesterlied, für das Sibelius die Arbeit an der Symphonie für einige Zeit unterbrach, ohne es dann allerdings zu vollenden. Stoff des Textes: Edgar Allan Poes Erzählung »Der Rabe«. Es bringt neues Material in den Symphonie-Satz und ermöglicht so dessen relativ komplexe Struktur, die sich konzentrisch um das Raben-Motiv legt. Erste Skizzen zu der Symphonie überschrieb Sibelius mit »Der Berg« und »Der Wanderer«. Er notierte sie nach einem Urlaub, den er mit seinem Schwager Eero Järnefelt in einsamen Gegenden der finnischen Berge verbrachte. Ihm, dem Maler, widmete er die fertige Symphonie dann auch.

Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass die Erfahrung eines Urlaubs im finnischen Bergland von Koli die ursprüngliche Inspiration für die Vierte Symphonie war. Man kann unterstellen, dass Sibelius seinen »Aufstieg« (auf den Berg) symbolisch auffasste. Er hatte seine Mitt-Vierziger erklommen, er konnte in die Vergangenheit zurückblicken und nicht ohne Skepsis voraus in die Zukunft. Von der Spitze von Koli konnte er einen Blick auf Lieksa erhaschen, wo er seine Flitterwochen verbracht hatte. Er konnte sein Leben in Perspektiven sehen. Die äußeren Symbole gaben hier die Impulse für die inneren. Wenn man Sibelius' schöpferische Entwicklung überblickt, kann man sehen, dass er an einem Scheideweg stand.

Erik Tawaststjerna

Von Werken. Von Wirkung. Von Relevanz.

Musik im Deutschlandfunk

Alles von Relevanz.
UKW, DAB+ und im Netz

Die Künstler

OSMO VÄNSKÄ

studierte an der Sibelius-Akademie in Helsinki. 1982 gewann er den Dirigentenwettbewerb in Besançon. Nach Stationen beim Isländischen Sinfonieorchester, bei der Sinfonia Lahti und beim BBC Scottish Symphony Orchestra wurde er 2003 Chefdirigent des Minnesota Orchestra; unter seinen zahlreichen Aufnahmen mit dem Orchestra erhielten die Einspielungen von Sibelius' Erster und Vierter Symphonie einen Grammy Award. Als Gastdirigent leitete Vänkä die großen amerikanischen und europäischen Orchester, u. a. die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouw Orkest, die Sinfonieorchester in Boston, Chicago, San Francisco und Toronto, das New York Philharmonic und das Curtis Orchestra, mit dem er eine ausgedehnte Europa-tournee unternahm. Das DSO dirigierte er erstmals im Mai 2000.



MARTIN FRÖST

wurde als Artist in Residence ans Concertgebouw Amsterdam und die Londoner Wigmore Hall berufen. Das Repertoire des schwedischen Klarinetten umfasst die bedeutenden Konzerte und Kammermusikwerke aus Klassik und Romantik, aber auch zeitgenössische Musik. Krzysztof Penderecki und Anders Hillborg komponierten Werke eigens für ihn. Er gastiert weltweit bei den renommierten Orchestern. Kammermusikprojekte führen ihn mit Musikern wie Mitsuko Uchida, Pierre-Laurent Aimard, Renaud und Gautier Capuçon, Leif-Ove Andsnes und Janine Jansen zusammen, mit denen er am Wiener und Berliner Konzerthaus, in Barcelona, Toronto, in der New Yorker Carnegie Hall und bei internationalen Festivals in Luzern, Bergen und Verbier auftritt. Für seine musikalischen Leistungen erhielt er zahlreiche Preise.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit dem Jahr 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum Künstlerischen Leiter berufen. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmik Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent des Orchesters inne. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †

Lorin Maazel †

Riccardo Chailly

Vladimir

Ashkenazy

Kent Nagano

Ingo Metzmacher

Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten

Günter Wand †

Kent Nagano

1. Violinen

Wei Lu

1. Konzertmeister

N. N.

1. Konzertmeister

Byol Kang

Konzertmeisterin

Hande Küden

stellv. Konzertmeisterin

Olga Polonsky

Isabel Grünkorn

Ioana-Silvia Musat

Mika Bamba

Dagmar Schwalke

Ilja Sekler

Pauliina Quandt-

Marttila

Nari Hong

Nikolaus Kneser

Michael Mücke

Elsa Brown

Ksenija Zečević

Lauriane Vernhes

2. Violinen

Andreas Schumann

Stimmführer

Eva-Christina

Schönweiß

Stimmführerin

Johannes Watzel

stellv. Stimmführer

Clemens Linder

Matthias Roither

Stephan Obermann

Eero Lagerstam

Tarla Grau

Jan van Schaik

Uta Fiedler-Reetz

Bertram Hartling

Kamila Glass

Marija Mücke

Elena Rindler

Bratschen

Igor Budinstein

1. Solo

Annemarie

Moorcroft

1. Solo

N. N.

stellv. Solo

Verena Wehling

Leo Klepper

Andreas Reincke

Lorna Marie Hartling

Henry Pieper

Birgit Mulch-Gahl

Anna Bortolin

Eve Wickert

Thaïs Coelho

Viktor Bätki

Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

Valentin Radutiu

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Matthias Donderer

Thomas Rößeler

Catherine Blaise

Claudia Benker-

Schreiber

Leslie Riva-Ruppert

Sara Minemoto

Kontrabässe

Peter Pühn

Solo

Ander Perrino

Cabello

Solo

Christine Felsch

stellv. Solo

Gregor Schaetz

Matthias Hendel

Ulrich Schneider

Rolf Jansen

Flöten

Kornelia

Brandkamp

Solo

Gergely Bodoky

Solo

Upama Muckensturm

stellv. Solo

Frauke Leopold

Frauke Ross

Piccolo

Oboen

Thomas Hecker

Solo

Viola Wilmsen

Solo

Martin Kögel

stellv. Solo

Isabel Maertens

Max Werner

Englischhorn

Klarinetten

Stephan Mörth

Solo

Thomas Holzmann

Solo

Richard

Obermayer

stellv. Solo

Bernhard Nusser

N. N.

Bassklarinetten

Fagotte

Karoline Zurl

Solo

Jörg Petersen

Solo

Douglas Bull

stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel

Kontrafagott

Hörner

Barnabas Kubina

Solo

N. N.

Solo

Ozan Çakar

stellv. Solo

Georg Pohle

Joseph Miron

Antonio Adriani

N. N.

Trompeten

Joachim Pliquet

Solo

Falk Maertens

Solo

Heinz

Radzischewski

stellv. Solo

Raphael Mentzen

Matthias Kühnle

Posaunen

András Fejér

Solo

Andreas Klein

Solo

Susann Ziegler

Rainer Vogt

Tomer Maschkowski

Bassposaune

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem

Solo

Pauken

Erich Trog

Solo

Jens Hilse

Solo

Schlagzeug

Roman Lepper

1. Schlagzeuger

Henrik Magnus

Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz

QIU



DER PERFEKTE EIN- ODER AUSKLANG
IST 3 MINUTEN VON DER PHILHARMONIE ENTFERNT.

QIU RESTAURANT & BAR IM THE MANDALA HOTEL AM POTSDAMER PLATZ
POTSDAMER STRASSE 3 | BERLIN | 030 / 590 05 12 30
WWW.QIU.DE

Konzertvorschau

So 26. Mai | 17 Uhr | Villa Elisabeth

Kammerkonzert der Akademisten
Werke von **Kodály, Schulhoff, Strauss**
AKADEMISTEN DES DSO
mit **Annemarie Moorcroft** Viola
Mischa Meyer Violoncello

So 2. Juni | 20 Uhr | Philharmonie

Bartók Klavierkonzert Nr. 1
Tschaikowsky ›Francesca da Rimini‹
Bartók Klavierkonzert Nr. 3
CHRISTOPH ESCHENBACH
Tzimon Barto Klavier

Mi 5. Juni | 20 Uhr | Philharmonie

Debussy Suite aus der Oper ›Pelléas et Mélisande‹
Mahler ›Das Lied von der Erde‹
ROBIN TICCIATI
Karen Cargill Mezzosopran
Simon O'Neill Tenor

Fr 7. Juni | 22 Uhr | Hamburger Bahnhof

20.45 Uhr Einlass | 21 Uhr Kurzführung
Kammerkonzert ›Notturmo‹
Werke von **Bacewicz, Fitelberg, Weinberg**
ANAMYKTOS QUARTETT

So 16. Juni | 20 Uhr | Philharmonie

Roussel Symphonische Fragmente aus
›Das Festmahl der Spinne‹
Saint-Saëns Violoncellokonzert Nr. 1
Prokofjew Symphonie Nr. 4
LIONEL BRINGUIER
Gautier Capuçon Violoncello

Mi 19. Juni | 20 Uhr | Philharmonie

Mahler Symphonie Nr. 6
JAKUB HRŮŠA

Fr 28. Juni | 20 Uhr | Philharmonie

Schubert Ouvertüre ›Im italienischen Stil‹
Mozart Klavierkonzert Nr. 17
Mendelssohn Bartholdy Symphonie Nr. 4 ›Italienische‹
KENT NAGANO
Emanuel Ax Klavier

KONZERTEIFÜHRUNGEN

Zu allen Symphoniekonzerten in der Philharmonie – mit Ausnahme der Casual Concerts – findet jeweils 65 Minuten vor Konzertbeginn eine Einführung mit Habakuk Traber statt.

SAISONVORSCHAU 2019|2020

Die neue Saisonvorschau inklusive aller Abonnement-Informationen liegt heute Abend für Sie aus. Gerne senden wir Ihnen diese auch kostenfrei zu. Bitte schreiben Sie uns hierfür eine E-Mail mit dem Betreff ›Vorschau‹ und Ihrer Anschrift an marketing@dso-berlin.de. Abonnements können Sie auch online unter dso-berlin.de/abo buchen.

KAMMERKONZERTE

Ausführliche Programme und Besetzungen unter dso-berlin.de/kammermusik

KARTEN, ABOS UND BERATUNG

Besucherservice des DSO
Charlottenstraße 56 | 2. OG
10117 Berlin | am Gendarmenmarkt
Öffnungszeiten Mo bis Fr 9–18 Uhr
Tel 030. 20 29 87 11 | Fax 030. 20 29 87 29
tickets@dso-berlin.de

IMPRESSUM

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin
im rbb-Fernsehzentrum
Masurenallee 16–20 | 14057 Berlin
Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539
info@dso-berlin.de | dso-berlin.de

Chefdirigent Robin Ticciati

Orchesterdirektor Alexander Steinbeis

Orchestermanager Sebastian König

Künstlerisches Betriebsbüro

Moritz Brüggemeier, Barbara Winkelmann

Orchesterbüro Konstanze Klopsch, Marion Herrscher

Marketing Tim Bartholomäus

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries

Musikvermittlung Linda Stein (Elternzeitvertretung)

Programmhefte | Einführungen Habakuk Traber

Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh

Orchesterwarte Burkher Techel M. A.,

Shinnosuke Higashida, Kai Steindreischer

Texte | Redaktion Habakuk Traber

Redaktion Benedikt von Bernstorff

Artredaktion Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen

Fotos Monica Menez (Titel), Frank Eidel (DSO), Lisa-Marie

Mazzucco (Vänskä), Nikolaj Lund (Fröst), DSO-Archiv (sonstige)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2019

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.

Geschäftsführer Anselm Rose

Gesellschafter Deutschlandradio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin, Rundfunk Berlin-Brandenburg