

Donnerstag 15.1.2015

Freitag 16.1.2015

2. Abo C

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

14/15

ESA-PEKKA SALONEN

Leitung

ALICE SARA OTT

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTINFÜHRUNG 18.45 Uhr

Moderation: Sibylle Kayser

LIVE-ÜBERTRAGUNG in Surround auf BR-KLASSIK

Freitag, 16.1.2015

Pausenzeichen:

Sylvia Schreiber im Gespräch mit Alice Sara Ott und

Esa-Pekka Salonen

FERNSEHAUFZEICHNUNG und VIDEO-LIVESTREAM

auf [www.br-klassik.de](http://www.br-klassik.de)

Freitag, 16.1.2015

danach abrufbar (on demand)

## **Anders Hillborg**

»Eleven Gates« für Orchester

1. Drifting into D-Major
2. Suddenly in the Room with Chattering Mirrors
3. D-Major Still Life
4. Confused Dialogues with Woodpecker
5. Suddenly in the Room with Floating Mirrors
6. Into the Great Wide Open
7. Meadow of Sadsongs
8. Toypianos on the Surface of the Sea
9. String Quartet spiralling to the Seafloor
10. Seafloor Meditation (Whispering Mirrors at the Seafloor)
11. Waves, Pulse and Elastic Seabirds

## **Edvard Grieg**

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 16

- Allegro molto moderato
- Adagio
- Allegro moderato molto e marcato

Pause

## **Jean Sibelius**

Symphonie Nr. 5 Es-Dur, op. 82

- Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto)
- Andante mosso, quasi allegretto
- Allegro molto

## **Eine Reise durch surreale Klangwelten**

### **Zu Anders Hillborgs Orchesterwerk *Eleven Gates***

Julia Zupancic

#### **Entstehungszeit**

2005 – 2006

#### **Widmung**

Esa-Pekka Salonen

#### **Uraufführung**

4. Mai 2006 in der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen

#### **Geburtsdatum des Komponisten**

31. Mai 1954 in Stockholm

Ähnlich wie der Hörer in Mussorgskys Komposition *Bilder einer Ausstellung* durch eine imaginäre Gemäldeausstellung geführt wird, nimmt uns Anders Hillborg in *Eleven Gates* mit auf einen Streifzug durch musikalische Klangräume. Dabei begegnen wir einem D-Dur-Akkord, schnatternden Spiegeln, Anton Webern in Gestalt eines Spechtes, einem Bekannten von Donald Duck und schließlich, bei einem Ausflug auf den Meeresgrund, auch Beethoven. Man merkt sogleich: Es ist eine Reise durch eine surreale Welt. Als Zögling des Royal College of Music in Stockholm etablierte sich Hillborg zunächst in der schwedischen Musikszene, bevor er insbesondere mit seinen symphonischen Werken weltweit die Programme der großen Orchester eroberte. Esa-Pekka Salonen erwies sich dabei als großer Förderer des freischaffenden Komponisten und führender Interpret seiner Musik. So dirigierte er 2006 nicht nur die Weltpremiere und die darauf folgende Aufführungsserie von *Eleven Gates*, sondern spielte das Werk auch ein Jahr später auf CD ein.

Das 2005/2006 entstandene Orchesterstück setzt sich aus elf recht kurzen Teilen zusammen, in denen sich jeweils eine andere Klangidee entfaltet. Die skurril wirkenden Überschriften fügte Hillborg – mit einem gewissen Augenzwinkern – erst nach der Komposition hinzu und versteht sie weniger als Programm zur Musik denn als Anregung zu einem assoziativen Hören. Der Titel *Eleven Gates* weist auf imaginäre Tore hin, die in die unterschiedlichen Klanglandschaften führen und diese miteinander verbinden. Hillborg bezeichnet mit »Toren« also die Übergänge zwischen den Abschnitten, die manchmal kaum hörbar und fließend, manchmal abrupt und überdeutlich sind.

Im ersten Teil, *Drifting into D-Major (Hinübergleiten nach D-Dur)*, kristallisiert sich aus einem vielschichtigen Klanggefüge ein D-Dur-Akkord heraus, der immer stärker und klarer wird und sich im ganzen Orchester ausbreitet. Hillborg scheut sich nicht, in dieser Deutlichkeit auf einen Dur-Dreiklang zurückzugreifen, der heute vielfach den Ruf hat, veraltet und verbraucht zu sein. Für den schwedischen Komponisten ist es ein Klang wie jeder andere, dessen Bedeutung sich stets neu aus dem jeweiligen Kontext her bestimmen lässt. Wilde, chromatisch aufsteigende Läufe der Streicher, quasi auskomponierte Glissandi, destabilisieren das

D-Dur und trüben es schließlich ein. Im zweiten Teil, *Suddenly in the Room with Chattering Mirrors* (*Plötzlich in dem Raum mit schnatternden Spiegeln*) sind es die Holzbläser, die – laut Partitur – »fieberhaft, hyperaktiv und aggressiv« schnattern. Die motorisch-nervöse Bewegung löst sich allmählich auf, bis die glissandoartigen Läufe der Streicher wiederkehren und den Übergang zum nächsten Abschnitt ankündigen. In *D-Major Still Life* (*Stilleben in D-Dur*) begegnet uns erneut der D-Dur-Dreiklang, doch dieses Mal nicht als orchestraler Klangteppich, sondern als wuchtiger Akkord im tiefen Register des Klaviers. Was anmutet wie die große Eröffnungsgeste eines Klavierkonzerts, bricht jedoch unvermittelt ab: Es bleibt eine musikalische Miniatur von zwölf Takten. In *Confused Dialogues with Woodpecker* (*Verwirrte Dialoge mit Specht*) kommen die schnatternden Holzbläser abermals zu Wort. Als Modell dieses Abschnitts diente Hillborg der zweite Satz aus Anton Weberns Klaviervariationen op. 27: Ob er hier das Webern'sche Musikidiom von atomisierten »Klangtupfern« und großen Intervallsprüngen parodiert? Dieser Gedanke mag naheliegen, insbesondere da das Fagott an einer Stelle die fröhlich-neckische Erkennungsmelodie des (fiktiven) Urwaldvogels »Aracuan« zitiert, der Donald Duck in einigen Cartoons in die Irre führt und dadurch verärgert. Diese Anspielung ist freilich auch als Reverenz an den Schöpfer Donald Ducks zu verstehen, da das Werk in der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles uraufgeführt wurde. Der sich direkt anschließende fünfte Teil, *Suddenly in the Room with Floating Mirrors* (*Plötzlich in dem Raum mit schwebenden Spiegeln*), ist geprägt von schwindelerregenden Drehfiguren der Bläser. Dann führen die Streicher-Glissandi in den sechsten Klangraum: *Into the Great Wide Open* (*Hinein in die große offene Weite*). Mit großer symphonischer Attitüde, die bisweilen auch ins Bedrohliche umschlägt, beschreibt Hillborg ein klingliches Landschafts-Panorama. Am Ende wird die Dynamik stark zurückgenommen, bis sich – kaum bemerkbar – der Übergang zu *Meadow of Sadsongs* (*Wiesenlandschaft trauriger Lieder*) vollzieht, dessen fast schon statisch wirkende Klangschichtungen an die Musik Ligetis erinnern. Der achte Teil, *Toypianos on the Surface of the Sea* (*Spielzeugklaviere auf der Meeresoberfläche*) bietet eine ganz andere Atmosphäre: Über einem Halteton der Glasharmonika und einem Dreiton-Ostinato des Vibraphons erklingt die tänzerische, gleichsam dahinplätschernde Melodie des Klaviers. Das folgende String *Quartet spiralling to the Seafloor* (*Streichquartett im Strudel zum Meeresgrund*) betrachtet Hillborg nicht zuletzt wegen seines friedvoll-kontemplativen Gestus als Hommage an das Arietta-Thema aus Beethovens letzter Klaviersonate op. 111. Im zehnten Teil, *Seafloor Meditation* (*Whispering Mirrors at the Seafloor*) – *Meeresgrundmeditation* (*Flüsternde Spiegel auf dem Meeresboden*) – ist kein Metrum vorgegeben, die Musiker spielen rhythmisch frei und oft an der Grenze zum Geräuschhaften. Die Arpeggien der Harfe sind unterlegt von Flageolett-Tönen der Streicher, deren sphärisch anmutende Klangfarbe durch mikrotonale Strukturen (hier kleiner als ein Viertelton) erzeugt wird. In *Waves, Pulse and Elastic Seabirds* (*Wellen, Puls und elastische Seevögel*) radikalisiert sich Hillborgs Tonsprache weiter: Über den Liegetönen der Streicher spielen die Holzbläser kurze Glissandi, die wie verzerrt klingen. Hillborg gelingt es, mit Hilfe von traditionellen Instrumenten Geräusche nachzuahmen, die man gewöhnlich nur aus der elektronischen Musik kennt – und nicht umgekehrt, wie es etwa bei den ersten elektronischen Instrumenten der Fall war. Als junger Komponist beschäftigte er sich in der Tat ausführlich mit elektroakustischer Klangproduktion, erst später verlegte er seinen Schaffensschwerpunkt auf instrumentale und vokale Musik. – Die hitzigen Rhythmen des Schlagwerks steigern sich zur Ekstase, bevor die Glissando-Figuren ein letztes Mal erscheinen, und – im fünffachen Forte – zum finalen Schlag ausholen, der dieses facettenreiche Werk eindrucksvoll beendet.

Wie ein roter Faden ziehen sich die Streicher-Glissandi durch *Eleven Gates*. Sie erscheinen in Momenten des Übergangs und sind somit Symptome eines Auflösungsprozesses, der jedoch immer auch die Möglichkeit eines Neubeginns in sich birgt. Die formale Grundidee der »Gates« ermöglicht es Hillborg, mannigfaltige, auch kontrastierende Klanglandschaften mittels der »Tore« zu einem Werk zusammenzufügen. Darin spiegelt sich auch das Musikverständnis des schwedischen Komponisten, der sich nie auf eine kompositorische Schule festgelegt hat und souverän zwischen den Genres – auch zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik – wechselt. Hillborg sucht nach immer neuen, unverbrauchten Klangfarben und -kombinationen und findet sie auch dort, wo man sie nicht vermutet hätte: im traditionellen Orchester.

## **Mit Liszts Segen**

### **Zu Edvard Griegs Klavierkonzert a-Moll, op. 16**

Renate Ulm

#### **Entstehungszeit**

Sommer 1868 in Søllerød bei Kopenhagen

#### **Widmung**

Dem Pianisten Edmund Neupert (1842–1888)

#### **Uraufführung**

3. April 1869 in Kopenhagen mit Edmund Neupert als Solisten

#### **Lebensdaten des Komponisten**

15. Juni 1843 in Bergen (Norwegen) – 4. September 1907 in Bergen

»An einem schönen Sommertage in Landas [bei Bergen] geschah es«, schrieb Edvard Grieg in einem autobiographischen Text, »dass ein Reiter in vollem Galopp die Straße herunterkam. Er näherte sich, zügelte seinen feurigen Araber und sprang ab. Er war es, der Märchengott, von dem ich geträumt, den ich aber nie gesehen hatte: Es war Ole Bull. [...] Als er hörte, dass ich gerne komponierte und phantasierte, half alles nichts: Ich musste mich ans Klavier setzen.« Nach der musikalischen Kostprobe machte der legendäre norwegische Geiger Ole Bull den Eltern Edvard Griegs eindringlich klar, dass ihr gerade 15-jähriger Sohn großes Talent besitze und dass es angeraten sei, ihn in die damalige Hochburg der Musik, nach Leipzig, zum Studium zu schicken.

Seit 1814 besaß Norwegen eine eigene Verfassung, zuvor hatte es unter dänischer Herrschaft gestanden. Nun war es in einer Union mit Schweden verbunden, aus der es sich ebenso lösen wollte. Die endlich errungene Selbständigkeit und der Wunsch nach vollkommener Unabhängigkeit beflügelten die Norweger, vor allem die Künstler, Literaten und Musiker, und förderten das stark aufkeimende Nationalbewusstsein im sich konstituierenden Staat und seiner Hauptstadt Kristiania (Oslo). Dieses bisher zurückgedrängte und nun sich frei entfaltende Gefühl wurde zu einer neuen Inspirationsquelle in den Künsten, sei es in den sozialkritischen Dramen Henrik Ibsens (1828–1906), den ausdrucksvollen Gemälden Edvard Munchs (1863–1944) oder der durch Volksmelodien bereicherten Musik Edvard Griegs. So ist auch Ole Bulls Anregung, die er damals den Eltern Griegs nahe legte, zu verstehen: Edvard Grieg sollte die bestmögliche Ausbildung erhalten, um dann der norwegischen Musik zu internationalem Ansehen zu verhelfen. Und das musiktheoretische Basiswissen auf höchstem Niveau war zu dieser Zeit gerade am Leipziger Konservatorium zu bekommen, das von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) gegründet worden war.

Edvard Grieg wurde also 15-jährig (1858) aus der Fjordstadt Bergen nach Leipzig ans Konservatorium geschickt. Es ist nachzuvollziehen, dass die »mittelalterliche« Stadt mit ihren »finsternen, unheimlichen, hohen Häusern« und den »engen Straßen« ihm fast den Atem nahm. Später behauptete Grieg gern und wiederholt, dass er in Leipzig nichts gelernt habe: »Ich verließ das Konservatorium ebenso dumm, wie ich

hineingekommen war.« Erst in seinem Todesjahr 1907 dachte er über das »verhasste« Konservatorium etwas milder: »Hauptmann, Richter, Reinecke und Moscheles waren meine berühmten Lehrer. Sie steckten mich in eine recht lästige, aber notwendige Zwangsjacke, denn mein ungezügelt norwegisches Temperament bedurfte dringend der Disziplin.« Die lange währende Ablehnung gegenüber seiner Ausbildungszeit mag auch daher gerührt haben, dass sich Grieg nicht als Nachfolger der deutschen Spätromantik sah, sondern einen eigenen Weg, nämlich den eines genuin norwegischen Komponisten, einschlagen wollte. Profitiert habe er allein von den Leipziger Konzerten mit Werken von Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann, und einen unvergesslichen Eindruck machte auf ihn die Pianistin Clara Schumann, als sie das a-Moll-Konzert ihres Mannes im Gewandhaus spielte. Vom ersten Satz dieses Werks hatte Grieg sogar eine Kopie der Partitur für sich erstellt, und daher ist es nicht verwunderlich, dass gerade die Schumann'sche Komposition auf sein eigenes Klavierkonzert in a-Moll ausstrahlte.

Das eröffnende *Allegro molto moderato* ist dreiteilig und wirkt wie eine gelungene Synthese aus Sonatensatz, Liedform und Variation. Grieg scherte sich nicht um die festgeschriebene Konvention eines Kopfsatzes, im Gegenteil, er wollte Neues schaffen, und das konnte er nur, indem er sich über die starren Regeln des Tonsatzes und der Formenlehre hinwegsetzte. Daher ist der Mittelteil weder eine wirkliche Durchführung des thematischen Materials, noch enthält der Schluss die typische Tonartenabfolge einer Reprise, die – nach Lehrbuch – keinesfalls wie in diesem Klavierkonzert in der Grundtonart einzusetzen hat. Hinzu kommt, dass Grieg mit den einleitenden und ausklingenden Klavierakkorden gleichsam einen Rahmen um den Satz zog, innerhalb dessen sich das Geschehen mit einer Reihung schöner, stark kontrastierender Melodien abspielt, die kunstfertig variiert und ausgestaltet werden. Zugleich machen die ersten Takte klar, dass nur ein Virtuosenkonzert folgen kann: Ein Paukenwirbel kündigt den solistischen Drahtseilakt an, dann folgt ein Orchesterschlag wie ein Tusch, und schon präsentiert sich der Pianist mit einer Fortissimo-Einleitungsgeste, die einem kurzen Aufwärmen der Finger gleichkommt: fallende Akkordpassagen und dahinhuschende aufsteigende Arpeggien, die den Tastaturumfang in etwa ausreizen. Nach einer Fermate setzt nun das Orchester zart und leise mit dem achttaktigen Thema ein. Die auferlegte Zurückhaltung wird – mit einigen machtvollen Ausnahmen – ein Wesensmerkmal der Orchesterbegleitung bleiben, denn kaum setzt der Pianist mit seiner bereits variierten Themenwiederholung ein, hat vor allem das Streichorchester nur noch punktgenau zu assistieren, wirft hier ein musikalisches Stichwort ein und bietet dort eine motivische gedankliche Stütze oder markiert die harmonischen Übergänge, so zur leisen und gesanglichen C-Dur-Weise. Die Holzbläser, gerade Oboe, aber auch Fagott, treten mehrfach als zarte Farbkomponenten hinzu. Im Mittelteil werden zunehmend andere Orchesterstimmen solistisch mit einbezogen, um dann wieder nach a-Moll zurückzukehren und nach mehrmaligem Zitieren des ersten Themas endlich die variierte Wiederholung des Anfangs aufzugreifen, die in die Kadenz mündet. Nach diesem Feuerwerk beeindruckender pianistischer Fähigkeiten lenkt der Paukenwirbel zu den rahmenden letzten Takten über, die das Orchester bereit ist zu übernehmen, die der Solist aber als Schlusswort für sich beansprucht.

Das kaum 100 Takte umfassende *Adagio* ist inspiriert vom Geiste Schumanns oder Mendelssohns, einmal

wegen der kühnen harmonischen Verbindungen, dann auch aufgrund der melodischen Substanz: Es ist ein *Lied ohne Worte*, dessen zart-verhaltene Melodie in der Tonart Des-Dur vom Streichorchester durch ein mit Dämpfern erzeugtes Pianissimo und von vielen Pausen durchsetzt angestimmt wird. Als Lied kann das *Adagio* auch hinsichtlich seiner Form bezeichnet werden. Der gesamte erste Teil wird dabei ausschließlich vom Orchester bestritten, dann setzt mit einer verträumt-nachdenklichen Passage der Solist ein, wie wenn er die Melodie erst in sich aufnehmen und auf sich wirken lassen müsste. Und wie so oft in Schumanns Klavierstücken lässt auch Grieg dieses an ein gedankliches Abschweifen erinnernde Spiel des Pianisten durch entfernte Tonarten wandern. Erst nachdem im Orchester insistierend das Thema angestimmt wird, setzt der Solist mit einer vollgriffigen Fortissimo-Variante des Anfangs an, die im Streichorchester mit einem starken Tremolo emotional aufgeladen wird. Kehrt das Klavier zum Piano dolce zurück, dann beruhigt sich auch die Begleitung wieder, und so leitet das *Adagio* in zarten Tönen fließend zum Finale über.

Dieser Schlusssatz (*Allegro moderato molto e marcato*) ist ein früher Geniestreich Griegs, in dem viel Effektvolles miteinander kombiniert wird. Die Form freilich kann auch hier nur entfernt als traditionelles Rondo bezeichnet werden. Dass der langsame Satz direkt in das Finale mündet, ist dabei nichts Neues, das hat Beethoven schon so gestaltet. Aber dass hier erst ein fünftaktiger Vorspann dazwischen geschaltet wird, ist ungewöhnlich: Der 2/4-Takt wird rhythmisch vorgegeben, und der Solist, der sich in diesem Konzert wahrlich genügend profilieren darf, muss darüber hinaus noch kurz präludieren, um dann in den stampfenden Rhythmus des temperamentvoll-ausgelassenen Tanzfinales überzugehen. Die Verschnaufpausen sind kurz und werden von nur noch wilderen solistischen Passagen abgelöst. Allein ein »Tranquillo«-Abschnitt mit der bekannten Ohrwurm-Melodie ist ein dankbares Innehalten vor dem nächsten pianistischen Ausbruch, der in einen furiosen 3/4-Takt übergeht. Wie in der Volksmusik setzt sich der geradtaktige Tanz in einem wirbelnden Dreier fort, der das thematische Material metrisch umgewichtet. In der Coda wird im dreifachen Forte, also im machtvollen Kontrast, die Melodie des zuvor so anrührenden »Tranquillo«-Abschnitts aufgegriffen, und so klingt das Konzert in einer groß angelegten Apotheose aus. Gerade diese Passage muss Franz Liszt offenbar ergriffen haben, als ihm Grieg 1870 in Rom sein Manuskript vorlegte. Seinen Eltern berichtete er davon: »Eine göttliche Episode darf ich nicht vergessen. Gegen Schluss des Finales wird [...] das zweite Thema in einem großen Fortissimo wiederholt. In den allerletzten Takten, wo die erste Note der ersten Triole »gis« im Orchester zu »g« verändert wird, während das Klavier in einer gewaltigen Skalafigur seinen ganzen Umfang durchläuft, hielt er [Liszt] plötzlich inne, erhob sich in seiner vollen Höhe, verließ das Klavier und schritt mit großartigen Theaterschritten und gehobenem Arm durch die große Klosterhalle, indem er das Thema förmlich brüllte. Bei dem erwähnten »g« streckte er seine beiden Arme wie ein Imperator aus und rief: »g,g, nicht gis! Famos!«



**»Bei Grieg findet man immer wieder Neues«**

**Die Pianistin Alice Sara Ott im Interview am 27. November 2014 mit Renate Ulm**

**RU** Guten Tag, Frau Ott, Sie sind kurz vor Ihrem Abflug in die Staaten. Was machen Sie denn an diesem trüben Novembertag?

**ASO** Ich bin gerade etwas gestresst mit Packen. Vor etwas mehr als einer Woche kam ich aus Chicago zurück, zwischendurch war ich noch in London. Es ist also ein Kampf mit Auspacken, Wäsche waschen, Wäsche wieder einpacken. Ich habe in diesem Herbst sehr verschiedene Programme gespielt und bin daher auch viel gereist. Jetzt habe ich seit langem mal wieder das Tschaikowsky-Konzert wiederholt, das für mich immer eine große Herausforderung ist, weil ich es schon so oft gespielt habe, so dass die Gefahr besteht, in alte Klischees zu verfallen. Daher ist das Wiederholen eines Werkes anstrengender als etwas Neues zu erlernen.

**RU** Sie haben eben gesagt, im Herbst haben Sie viel konzertiert, die nächste Zeit sieht aber auch nicht anders aus. In Ihrem Konzertkalender stehen vier Klavierkonzerte: Tschaikowsky b-Moll in Toronto, Beethoven Erstes Klavierkonzert in Istanbul, Liszts Zweites Konzert in Toulouse und dann das Grieg-Konzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München. Genießen Sie es hoffentlich auch, in der Welt herumzureisen?

**ASO** Definitiv, ich würde diesen Job sonst nicht machen. Ich habe wirklich das Glück, meine große Leidenschaft zum Beruf gemacht zu haben. Das Hin- und Herreisen, das Warten auf den Flughäfen ist nicht der Teil meines Berufes, den ich am meisten genieße (*lacht*), aber wenn man mal in einem Land, in einer Stadt angekommen ist, dann fängt die schöne Zeit an, gerade weil man mit anderen musiziert. Und wenn man in neuen Sälen spielen darf, dann weiß man, wofür man das Ganze auch macht.

**RU** In neuen Sälen zu spielen, ist in München aber nicht der Fall ...

**ASO** Der Herkulesaal ist der Ort, an den ich meine frühesten Erinnerungen habe, weil ich dort »Jugend musiziert« oder die Karl-Lang-Wettbewerbe gespielt habe. Das war meine allererste große Bühne! Aber ein neuer Konzertsaal für München wäre schon schön!

**RU** So ein riesiges Programm zu bewältigen, wie Sie es derzeit machen, erfordert enorm viel Disziplin. Wie gliedern Sie Ihren Tagesablauf?

**ASO** Als ich klein war, hatte ich mehr Zeit, mich auf ein Programm vorzubereiten. Ich habe damals auch dementsprechend mehr geübt. Das hat sich natürlich etwas geändert, denn ich reise ja nicht mit meinem eigenen Instrument. Selbst wenn ich es mitnehmen würde, könnte ich es auch nicht überall hinstellen und darauf üben. Das ist halt bei Bläsern und Streichern einfacher. Ich bin immer an die örtlichen Möglichkeiten

gebunden. Daher sieht ein normaler Konzerttag so aus, dass ich vor dem Konzert zwei Stunden Zeit habe, mich einzuspielen, und das war's dann auch. Natürlich übt man etwas weniger am Klavier, wenn man reist. Aber für mich besteht das Erlernen eines Stückes nicht nur aus dem manuellen Üben. Es gehört so viel mehr dazu. Inzwischen habe ich mir auch Grenzen gesetzt, was meine Konzerttätigkeit angeht: Ich gebe jetzt nicht mehr 60 bis 70 Konzerte pro Jahr, weil ich sonst nichts anderes mehr schaffe und nicht mehr genug Zeit für mich selbst und das Erlernen neuer Stücke habe. Aber bisher konnte ich das gut managen.

**RU** Wie gehen Sie an das Klavierkonzert von Grieg heran, wenn Sie es wieder spielen? Spielen Sie es erst mal durch, oder lassen Sie sich von anderen Werken Griegs inspirieren?

**ASO** Vor zehn Jahren habe ich das Klavierkonzert zum ersten Mal gespielt, und inzwischen etwa so oft wie das Tschaikowsky-Konzert. Aber im Gegensatz zu dessen Konzert findet man bei Grieg immer wieder Neues. Man kann ihm jedes Mal mit neuen Augen und frischen Gedanken gegenüber treten, deshalb empfinde ich es auch nicht als unangenehm, es so oft zu spielen. Bevor ich das Konzert mit Esa-Pekka und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks spielen und aufnehmen werde, widme ich ihm besonders viel Zeit und werde es auch wieder aus der Distanz heraus betrachten, denn in den letzten zehn Jahren hat sich mein Interpretationsstil verändert. Früher versuchte ich immer, sehr viel daraus zu machen, in den letzten Jahren ist mir dann doch klar geworden, dass das eigene Zuhören während des Spielens sehr viel mehr hilft. Auf diese Art geschieht alles ganz natürlich, ohne erzwungen zu sein. Das tut diesem Stück sehr, sehr gut, meiner Meinung nach.

**RU** Das Grieg-Konzert lässt dem Pianisten nicht viel Zeit. Ein Paukenwirbel, der schnell vom Pianissimo ins Forte crescendiert wird, hin zu einem starken Orchesterakzent: Schon sind Sie dran! Viel Zeit zum Einstimmen bleibt also nicht.

**ASO** Gott sei Dank!

**RU** Wieso?

**ASO** Ich liebe Mozart und Beethoven, aber ich finde diese ganzen Orchestereinführungen viel zu lang, denn wenn man auf die Bühne kommt, erst mal drei Minuten dort sitzt und nichts tut, werden die Finger einfach kalt, und dann wird es sehr viel schwieriger, plötzlich anfangen zu müssen. Daher ist es mir lieber, wenn es – wie im Grieg-Konzert – gleich losgeht.

**RU** In diesem Konzert ist der Solist der absolute Mittelpunkt, er dominiert das Geschehen, das Orchester hat über weite Strecken begleitende Funktion ...

**ASO** Ich weiß nicht, ob man als Pianist in dem Konzert wirklich so sehr im Mittelpunkt steht. Für mich liegt mehr die Freude darin, mit den Orchestermusikern zu kommunizieren. Es gibt viele Orchestersoli, bei

denen ich den begleitenden Part übernehme. Ich habe es nie so empfunden, dass das Klavier derart präsent ist – abgesehen von der großen Kadenz am Ende des ersten Satzes. Die Herausforderung dieses Werkes liegt vor allem darin, die ihm eigene Natürlichkeit hervorzubringen und im Dialog mit dem Orchester einen natürlichen Bogen zu spannen. Es ist auch alles in den Noten niedergeschrieben, da muss man nicht selber etwas Großes gestalten. Das habe ich vor zehn Jahren gemacht, heute bin ich der Meinung, dass man Virtuosität nicht zeigen muss.

**RU** Der langsame Satz könnte inspiriert sein von Chopin. Sie haben gerade viel Chopin gespielt und auch eine CD mit seinen Walzern veröffentlicht.

**ASO** Für mich ist das von der Struktur her nicht weniger von Chopin als von Liszt inspiriert. Es gibt ja die berühmte Geschichte, dass Grieg, als er das Klavierkonzert geschrieben hat, von Liszt nach Rom eingeladen worden war. Liszt war der erste, der dieses Werk vom Blatt gespielt hat – er war einer der großartigsten Pianisten seiner Zeit, der auch die Möglichkeiten auf dem Klavier enorm erweitert hat. Ohne ihn hätten wir nicht die ganzen technischen Entwicklungen. Es ist dokumentiert, dass er Grieg viele Ratschläge gegeben hat. Ich weiß nur nicht, wie viel Grieg davon umgesetzt hat, aber ich höre manches, was an Liszt erinnert. Ansonsten hat das Werk viel nordischen Volkston.

**RU** Ja, das Finale mit dem Springtanz ist vor allem von der norwegischen Volksmusik geprägt. Hilft es bei der Interpretation, sich mit originaler Volksmusik zu beschäftigen? Oder mit Griegs Stücken im Volkston?

**ASO** Da ich ein Grieg-Album machen werde, beschäftige ich mich sehr viel mit seinem Klavierwerk, und da hört man, wie sehr er sich von der Volksmusik beeinflussen ließ. Er war ja auch ein Patriot (*lacht*).

**RU** Sie erwähnten schon, dass das Grieg-Konzert Sie seit zehn Jahren begleitet. Was gefällt Ihnen an diesem Konzert besonders?

**ASO** Im Konzert gibt es so viele Stellen, die einen glücklich machen und die entstehen, weil es live ist. Man spielt ja nicht immer mit demselben Orchester. Ich habe dieses Konzert schon mit so vielen Orchestern unter ganz verschiedenen Dirigenten gespielt. Das Schöne an so einem Live-Auftritt ist, dass – obwohl man sich so gut darauf vorbereitet – auch ganz wunderbar Ungeplantes geschehen kann, weil sich die Akustik mit den Menschen, die im Saal sitzen, verändert, weil man selbst anders gestimmt ist, weil die Musiker anders drauf sind, wenn man zusammenspielt. Als Musiker muss man immer sehr flexibel sein und auf solche Momente reagieren, um gerade den einen Ton hervorzuzaubern, der der Atmosphäre am besten entspricht. Daher passiert dann manchmal etwas Wunderbares, was gar nicht geprobt wurde. In jedem Konzert wird man mich daher an einer anderen Stelle lächeln sehen.

**RU** Sie spielen unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen. Er hat das Programm mit skandinavischen Komponisten für München ausgewählt. Haben Sie schon mit Esa-

Pekka Salonen zusammengearbeitet?

**ASO** Ich kenne ihn persönlich, aber es ist das erste Mal, dass wir musikalisch zusammenarbeiten. Es ist auch das erste Mal, dass ich mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks spiele und dann noch im Herkulesaal! Ich freue mich schon sehr darauf.

**RU** In einigen Kritiken wird erwähnt, dass Sie barfuß auftreten. Sind Sie dann besser geerdet, haben Sie ein besseres Pedalgefühl, oder fühlen Sie sich sonst eher eingeeengt?

**ASO** Ja, das mache ich seit etwa vier, fünf Jahren. Damals sollte ich auf einem historischen Flügel in einem Kloster bei Erfurt konzertieren, auf dem schon der alte Liszt gespielt hat. Bis dahin trug ich immer nur High Heels mit so 12-Zentimeter-Absätzen, weil ich generell nicht so gut in flachen Schuhen laufen kann. Dann kam ich zur Probe und merkte, dass die alten Instrumente viel niedriger gebaut sind und ich meine Knie nicht unter die Tastatur schieben konnte. Da gab es dann keine andere Möglichkeit, als die Schuhe auszuziehen. Ich hatte natürlich auch kein extra Paar Schuhe dabei. Da ich immer lange Kleider trage, fällt das nicht so auf. Ich fühle mich barfuß am wohlsten, laufe auch zu Hause so herum. Ich finde, es gibt heute zu viele Regeln im Konzertsaal, nicht dass ich es schlecht fände, wenn man in einem Abendkleid oder einem Smoking ins Konzert geht, aber ich glaube, es sollte kein Zwang sein. Musik ist doch dazu da, dass sich Menschen öffnen, dass sie sich wohlfühlen. Man sollte Musik hören dürfen, egal wie man angezogen ist. Das versuche ich auch auf der Bühne: Ich mag Abendkleider, aber barfuß zu spielen, ist für mich einfach das Natürlichste. Daher hoffe ich, dass die Konzertbesucher auch einfach so kommen, wie sie sich am wohlsten fühlen.

**RU** Eine Frage zu Ihren pianistischen Wurzeln: Wie viele erfolgreiche Pianisten waren Sie Schülerin von Karl-Heinz Kämmerling, der ein besonders gutes Gespür für Qualität besessen haben muss. Was zeichnete ihn als Klavierpädagogen so aus?

**ASO** Bei meinem ersten Lehrer in München, einem ungarischen Privatlehrer, war ich acht Jahre lang. Dann kam ich für sieben Jahre zu Karl-Heinz Kämmerling. Ich habe den Unterricht so in Erinnerung, dass wir immer viel besprochen haben. Er war nicht jemand, der einem physisch etwas gezeigt hat. Er hat seine Ideen nie am Klavier vorgeführt. Das war nicht seine Art. Er legte auch Wert auf die Meinung des Schülers. Wenn wir zusammen eine Idee entwickelt hatten, dann lag es an mir, sie in die Tat umzusetzen. Es gab oft Meinungsverschiedenheiten, auch Unstimmigkeiten, denn ich wollte oft Stücke spielen, für die er mich noch nicht reif genug hielt. Es war immer eine Herausforderung, ihn davon zu überzeugen. Dadurch habe ich sehr früh Selbständigkeit erlernt, und das habe ich an ihm sehr geschätzt. Zu mir hat er immer gesagt: Lehrer, Wettbewerbe und Agenten können immer nur die Türen öffnen, hindurchgehen musst Du selbst. Das ist etwas, was mir geblieben ist. Das war meine Erfahrung mit Karl-Heinz Kämmerling.

**RU** Vielen Dank für das Gespräch!

**»Dieses Ringen mit Gott!«**

## **Zu Jean Sibelius' Fünfter Symphonie**

Thomas Schulz

### **Entstehungszeit**

1. Fassung: 1914/1915
2. Fassung: 1916
3. und endgültige Fassung: 1918/1919

### **Uraufführung**

1. Fassung: 8. Dezember 1915 in Helsinki
2. Fassung: 8. Dezember 1916 in Turku
3. Fassung: 24. November 1919 in Helsinki

Alle Aufführungen unter der Leitung des Komponisten

### **Lebensdaten des Komponisten**

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

Eigentlich waren die letzten Jahre von Jean Sibelius' fünftem Lebensjahrzehnt vornehmlich von Erfolgen geprägt. Im Frühjahr 1914 brach er zu einer Reise nach Amerika auf, wo seine Musik von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert wurde – ein schönes Erlebnis für den finnischen Tonsetzer, der sich nun endgültig internationaler Anerkennung erfreuen konnte. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs brachte zwar einige finanzielle Einbußen mit sich, da der Kontakt zu seinen vornehmlich in Deutschland ansässigen Verlegern unterbrochen war, doch der Komponist wusste dies mit diversen Gelegenheitswerken zu überbrücken. Und an seinem 50. Geburtstag schließlich, dem 8. Dezember 1915, feierte man Sibelius in seiner Heimat als den »größten Sohn des Landes«. In einem Festkonzert an jenem Tag dirigierte Sibelius in Helsinki die umjubelte Uraufführung seiner Fünften Symphonie; der Erfolg war so groß, dass das Konzert zweimal wiederholt werden musste.

Und dennoch: Gerade seine Symphonie Nr. 5 stellte für Sibelius regelrecht ein »Schmerzenskind« dar. Keines seiner größeren Werke erfuhr derart viele Umarbeitungen, von keiner seiner Symphonien liegen so viele verschiedene Skizzen und »Baupläne« vor. Zum einen liegt dies sicherlich in Sibelius' ständig wachsender Selbstkritik begründet, die ihn Jahre später schließlich zum endgültigen kompositorischen Verstummen führen sollte. Zum anderen war er sich in jenen Jahren darüber bewusst geworden, dass sein Stil quer zu den damals herrschenden künstlerischen Strömungen stand: »Ich war unschlüssig, ob ich mich zur Fünften Symphonie entschließen sollte«, schrieb er. »Ich habe viel darunter zu leiden gehabt, dass ich mich darauf versteifte, Symphonien zu komponieren in einer Zeit, in der so gut wie alle Tonsetzer zu anderen Ausdrucksformen übergegangen waren.«

Im Sommer 1914 hatte Sibelius mit der Arbeit an der Symphonie begonnen. Wie stets berichtete er seinem engen Freund und Vertrauten Axel Carpelan ausführlich über den Kompositionsprozess – so im September

desselben Jahres: »Ich stecke nach wie vor tief im Morast, aber ich habe bereits den Berg erblickt, den ich sicherlich besteigen muss. Gott öffnet einen Augenblick lang seine Tür, und sein Orchester spielt die Fünfte Symphonie.« Im April 1915 schrieb er in sein Tagebuch von einem Naturerlebnis, das ihn tief beeindruckte: »Heute zwischen zehn und elf Uhr sah ich 16 Schwäne. Eines meiner großartigsten Erlebnisse! Herr Gott, welche Schönheit! Sie kreisten lange über mir, verschwanden in den sonnenbeschienenen Dunst wie ein schimmerndes silbernes Band. Ihr Ruf hat den ähnlichen Holzbläserklang wie der der Kraniche, aber ohne Tremolo, er ist der Trompete näher. Ein tiefer Refrain erinnert an das Schreien eines Kleinkindes. Mystizismus der Natur und Lebensangst! Das Finalthema meiner Fünften Symphonie.« Darunter notierte er eine Vorform des hymnischen Themas, das den Schluss der Symphonie beherrscht. Doch zum Ziel war es noch ein weiter Weg: »Die Disposition der Themen: Diese wichtige Arbeit, die mich so merkwürdig fasziniert«, heißt es in einem weiteren Tagebucheintrag vom April 1915. »Es ist, als ob Gott Mosaikstücke eines Himmelsparketts herabwirft und mich bittet herauszufinden, um welches Muster es sich gehandelt hat. Vielleicht ist dies eine gute Definition des Komponierens. Vielleicht auch nicht. Wie sollte ich das wissen?« Noch im Sommer 1915 war die Arbeit an der Symphonie nur langsam vorangegangen, und erst ab Herbst entwarf Sibelius die einzelnen Sätze in ihrer (vorläufig) finalen Form.

Nachdem die Symphonie in ihrer ursprünglichen, viersätzigen Gestalt uraufgeführt worden war, überkamen Sibelius Zweifel, und er nahm sich das Werk erneut vor. »Ich will meiner neuen Symphonie eine andere, menschlichere Form geben«, notierte er im Januar 1916 in sein Tagebuch: »Irdischer, vibrierender«. Genau ein Jahr nach der Uraufführung dirigierte Sibelius in Turku seine Fünfte erstmalig in der neuen Fassung. Von dieser Version ist lediglich eine Kontrabass-Stimme erhalten geblieben, doch die Disposition ist klar erkennbar: Als einschneidendste Veränderung fasste Sibelius die beiden ersten Sätze mittels eines neu komponierten Übergangs zu einem einzigen Satz zusammen.

Aber auch in dieser Physiognomie sagte Sibelius das Werk noch nicht endgültig zu. Politische Unruhen – die finnische Unabhängigkeitserklärung im Dezember 1917 und der darauf folgende Bürgerkrieg – verhinderten zeitweise eine Fortführung der Arbeit. Im Mai 1918 vertraute Sibelius Carpelan dann brieflich an, die neue Fassung werde ganz anders, vor allem den Kopfsatz habe er völlig neu komponiert. Doch im Februar 1919 hatten sich seine Pläne wiederum geändert: »Der erste Satz der Fünften Symphonie ist eine der besten Sachen, die ich je komponiert habe. Verstehe meine Blindheit nicht.« Carpelan, der die Entstehung der Symphonie mit großer Anteilnahme verfolgt hatte und zu jener Zeit bereits todkrank war, hatte nun den Eindruck, Sibelius sei mit seiner Symphonie auf dem richtigen Weg. Hören konnte er das Werk in seiner endgültigen Gestalt nicht mehr, denn er starb am 24. März – ein schwerer Schlag für Sibelius: »Für wen soll ich jetzt komponieren?«

Noch einmal wurde der Komponist unsicher, wollte die letzten beiden Sätze entfernen und den Kopfsatz für sich alleine stehen lassen, dann jedoch, am 2. Mai 1919, folgte die befreiende Tagebucheintragung: »Die Symphonie wird dreisätzig sein, wie ursprünglich entworfen. Alle Sätze sind beim Kopisten. Ein Geständnis: nahm das gesamte Finale nochmals durch. Jetzt ist es gut. Aber dieses Ringen mit Gott!« Am 24. November 1919 erlebte die Endfassung der Fünften Symphonie unter Sibelius' Stabführung in Helsinki

ihre Uraufführung.

Die zahlreichen Unsicherheiten und Änderungen bei der Entstehung des Werks mögen das Bild eines willensschwachen, planlosen Zauderers vermitteln. Nichts jedoch wäre weiter von der Wirklichkeit entfernt. Ein oft zitierter Ausspruch Sibelius' diene hier als Schlüssel: »Ich bin der Sklave meiner Themen!« Diese Themen führen ein Eigenleben, denen der Komponist folgen muss, aus ihrer motivischen Gestalt prägt sich die formale Gesamtgestalt des Werks: »Es wird häufig gedacht, dass das Wesentliche an einer Symphonie in ihrer Form liegt, aber dies ist gewiss nicht der Fall«, schrieb Sibelius. »Der Inhalt ist stets der primäre Faktor, während die Form zweitrangig ist, denn die Musik selbst bestimmt ihre äußere Form.«

Und die äußere Form kann dann so neuartig und ungewöhnlich, gleichzeitig so unmittelbar packend sein, wie in jenem Kopfsatz der Fünften Symphonie, der aus der Fusion der beiden ersten Sätze der Urfassung hervorgegangen ist: Im *Tempo molto moderato* entwickelt sich der erste Teil als Sonatensatz – zuerst relativ herkömmlich mit einem Hauptthema, das als prägnantes Motto (zwei aufsteigende Quartschritte) bereits in den ersten Takten in seiner Keimform erscheint, und einem chromatisch gefärbten Seitenthema. Dieses Seitenthema prägt dann – und hier beginnen die Ungewöhnlichkeiten – allein die Durchführung. In der nur wenige Takte dauernden Reprise spielt es dann allerdings – wie auch im weiteren Verlauf des Satzes – überhaupt keine Rolle mehr; stattdessen beschleunigt sich konstant das Tempo, und ehe wir es überhaupt bemerken, sind wir im zweiten Satzteil angekommen: *Allegro moderato*. In diesem scherzoartigen Gebilde dominiert das Quarten-Motto des ersten Themas das motivische Geschehen, nur gelegentlich abgelöst von einer fanfarenartigen Figur in der Trompete, die wiederum auf das hymnische Zielthema des Finales vorausweist. Die Bewegung nimmt ständig zu, und in einer mitreißenden *Più presto*-Stretta eilt der Satz unaufhaltsam und zielstrebig seinem Ende entgegen.

Viel ist gerätselt worden über die Form dieser Musik: Handelt es sich nun um einen Satz oder nach wie vor um zwei? Ist der zweite Teil selbstständig, oder bildet er eine großangelegte Reprise des ersten, da er, zumindest partiell, auf demselben thematischen Material beruht? Sibelius selbst gab eine salomonische Antwort, indem er sinngemäß sagte, letztlich sei beides richtig.

Im Vergleich zu dieser einzigartigen Formkonzeption ist der zweite Satz (*Andante mosso, quasi allegretto*) vergleichsweise einfach angelegt: Als in sechs Strophen gegliederte Variation einer gesanglichen, volksliedartigen Melodie, deren einprägsame rhythmische Gestalt sich durch den gesamten Satz zieht: jeweils fünf Viertelnoten, getrennt durch eine Viertelpause. Doch hier ereignen sich Dinge abseits der Norm: So finden sich, fast unhörbar unter der Oberfläche verborgen, schon Andeutungen der beiden Themen des letzten Satzes.

Dieses Finale (*Allegro molto*) ist wiederum mit herkömmlichen formalen Kriterien nicht zu fassen. Im Grunde handelt es sich um den ebenso langsamen wie zielstrebrigen Weg zum Zielpunkt der Symphonie: jenem breiten, durch immer weitere Intervalle gekennzeichneten Thema, das Sibelius notierte, nachdem er die 16 Schwäne über sich fliegen sah – Axel Carpelan nannte es in seinem Briefwechsel mit Sibelius die

»Schwanenhymne«. In den gespinnthaft wuselnden Streicherfiguren des Anfangs ist dieses Thema noch nicht zu hören; wenn es dann, in Terzen von den Hörnern intoniert, erstmals erscheint, ist ihm noch ein melancholisches Seitenthema zugeordnet, doch in der langsamen Coda (*Largamente assai*) führt es alleinbeherrschend zu einer grandiosen Schlusssteigerung, die in sechs straffe, entschiedene, durch lange Pausen voneinander getrennte Akkorde mündet – ein ebenso originelles wie unausweichliches Ende, das zu sagen scheint: »So und nicht anders!«



## Alice Sara Ott

Gerade erst 26-jährig hat die in München geborene deutsch-japanische Pianistin Alice Sara Ott mit ihren Auftritten in den wichtigsten Konzertsälen weltweit große Zustimmung von Kritik und Publikum erhalten und sich als eines der interessantesten und vielversprechendsten Talente der heutigen Zeit etabliert. Alice Sara Ott war Schülerin von Karl-Heinz Kämmerling am Salzburger Mozarteum und wurde bereits mit 13 Jahren als »Most Promising Artist« beim internationalen Klavierwettbewerb in Hamamatsu ausgezeichnet. Zwei Jahre später gewann sie als jüngste Teilnehmerin den Ersten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb »Silvio Bengalli« in Val Tidone. Ihre rege Konzerttätigkeit führt die Pianistin heute zu renommierten japanischen, europäischen und amerikanischen Orchestern. Als begeisterte Kammermusikerin und mit Solo-Recitals ist Alice Sara Ott auch regelmäßig in den Musikzentren der Welt zu erleben.

Nach einer Reihe erfolgreicher Duo-Auftritte mit dem Pianisten Francesco Tristano in Japan, Südkorea und Australien absolvieren die beiden in der laufenden Konzertsaison eine Europatournee mit Stationen im Festspielhaus Baden-Baden, der Stuttgarter Liederhalle, der Philharmonie in Luxemburg und der Londoner Queen Elizabeth Hall und präsentieren dabei Teile des Programms ihrer im Sommer 2014 erschienenen CD *Scandale* – ein Album mit Transkriptionen für zwei Klaviere von Strawinskys *Sacre du printemps*, Ravels *La valse*, Rimskij-Korsakows *Scheherazade* und einer Komposition von Francesco Tristano. Ihre erste CD, ein Album mit Werken von Liszt, veröffentlichte Alice Sara Ott 2004. Auch ihre Debüt-CD als Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon widmete sie Liszt: 2009 erschienen hier die zwölf *Études d'exécution transcendante*. Mit den Münchner Philharmonikern unter Thomas Hengelbrock spielte sie erneut Liszt ein, das Erste Klavierkonzert in Es-Dur, zusammen mit dem b-Moll-Konzert von Tschaikowsky. Ihr erstes Chopin-Album, eine Aufnahme aller Walzer, beförderte die junge Pianistin 2010 auf Platz 1 sowohl der deutschen als auch der amerikanischen iTunes-Klassikcharts und brachte ihr einen ECHO Klassik als »Nachwuchskünstlerin des Jahres« ein. Außerdem spielte sie Klaviersonaten von Beethoven und Schubert sowie Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* ein.

Bisherige Höhepunkte der laufenden Konzertsaison waren Auftritte mit dem Dritten Klavierkonzert von Béla Bartók und dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Pablo Heras-Casado und ihr Debüt im New Yorker Lincoln Center mit Solo-Werken von Beethoven und Liszt. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist die Pianistin in den Konzerten dieser Woche erstmals zu Gast.

## Esa-Pekka Salonen

Der Name des in Helsinki geborenen Finnen steht nicht nur für einen der international renommiertesten Dirigenten unserer Zeit, sondern auch für einen wichtigen zeitgenössischen Komponisten, dessen Werke weltweit aufgeführt werden. Er verkörpere »eine Art vollkommenes musikalisches Können, die heute selten begegnet«, schrieb der *Boston Globe*, immer wieder preist ihn die internationale Presse für sein außergewöhnlich offenes, kommunikatives und visionäres Künstlertum. Seit 2008 ist Esa-Pekka Salonen Principal Conductor und Artistic Advisor des Philharmonia Orchestra London. Zuvor war er 17 Jahre Music Director des Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem er seit 2009 als Ehrendirigent weiterhin eng verbunden ist. Daneben widmet die Tonhalle-Gesellschaft Zürich Esa-Pekka Salonen in der laufenden Saison besondere Aufmerksamkeit. Mit der erstmaligen Vergabe ihres »Creative Chair« an den finnischen Komponisten und Dirigenten ermöglicht sie in zahlreichen Orchester- und Kammerkonzerten sowie in Workshops, Vorlesungen und Gesprächsrunden einen umfassenden Überblick über sein Schaffen. Die Saison beim Philharmonia Orchestra steht im Zeichen ausgedehnter Tournées durch Europa und Japan und einer Konzertserie zum thematischen Schwerpunkt »City of Light: Paris 1900–1950«. Große Beachtung finden Esa-Pekka Salonen und seine Musiker auch für ihre vielen innovativen Projekte wie die interaktiven Installationen *RE-RITE* und *Universe of Sound* oder ihren Orchesterführer *The Orchestra* als iPad App.

Unter Esa-Pekka Salonens eigenen Kompositionen erfreuen sich Werke wie *Floof*, *LA Variations*, *Foreign Bodies*, *Insomnia*, *Wing on Wing* oder *Nyx* großer Beliebtheit. Yefim Bronfman widmete er ein Klavierkonzert, Leila Josefowicz ein Violinkonzert, für das er 2012 mit dem Grawemeyer Award for Music Composition der University of Louisville ausgezeichnet wurde. Seine letzte Uraufführung feierte Esa-Pekka Salonen im September 2014 in der Tonhalle Zürich mit dem halbstündigen Werk *Karawane* für Chor und Orchester nach einem Lautgedicht von Hugo Ball. Auf CD und DVD hat Esa-Pekka Salonen neben eigenen Kompositionen ein breites Repertoire von Berlioz und Schumann über Mahler und Schostakowitsch bis hin zu Dutilleux, Lutosławski und Kaija Saariaho veröffentlicht. Für die Einspielung seiner Orchesterwerke *Helix* und *Dichotomie* sowie seines Klavierkonzertes mit Yefim Bronfman wurde er 2009 für den Grammy nominiert. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks verbindet Esa-Pekka Salonen seit Langem eine herzliche Zusammenarbeit. Zuletzt dirigierte er hier im Oktober 2013 Luigi Dallapiccolas // *Prigioniero* und Beethovens Chor-Fantasie.

**Symphonieorchester des  
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanagement

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00-34111

**IMPRESSUM**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

**VERANTWORTLICH**

Dr. Renate Ulm

**REDAKTION**

Dr. Vera Baur

Nachdruck nur mit Genehmigung

**TEXTNACHWEIS**

Julia Zupancic: Originalbeitrag für dieses Heft; Renate Ulm: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 6./7. Februar 2003; Interview Alice Sara Ott: Renate Ulm; Thomas Schulz: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 12./13. Juli 2007; Biographien: Vera Baur (Ott), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Salonen).