

Philharmonie Berlin

Sonntag, 14. März 2004, 16.00 Uhr

Orchesterkonzert

Akademisches Orchester Berlin e.V.
Leitung: Peter Aderhold

Solistinnen:
Sabine Gabbe, Violine
Isabel Gabbe, Klavier

Das Programm am 14.03.2004

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756 – 1791)

Ouvertüre zur Oper « Don Giovanni »

KV 527

Konzert für Violine, Klavier und Orchester

D-Dur, KV 315F

(Rekonstruktion : Philip Wilby)

Allegro

Andantino cantabile

Allegretto – Allegro

Jean Sibelius

(1865 – 1957)

Sinfonie Nr.2, D-Dur, op.43

Allegretto

Anfante ma rubato

Scherzo (vivacissimo) und Trio (lento e suave)

Finale – Allegro moderato

W.A. Mozart, Ouvertüre zu "Don Giovanni", KV 527

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Trompeten, 2 Hörner, Streicher, Pauke
 Komponiert zwischen März und Oktober 1787. Uraufführung am 29. Oktober 1787 im Gräflisch Nostitzschen Nationaltheater Prag.

Anfang Februar 1787 erhält Mozart in Prag nach einem umjubelten Konzertauftritt den Auftrag für die nächste Saison eine Oper zu schreiben. Er wendet sich an seinen bewährten Librettisten Da Ponte, der ihm „Don Giovanni“ vorschlägt, ein Sujet, das sich seit 1624 im romanischen Sprachraum außerordentlicher Beliebtheit erfreute. Don Juan, der Repräsentant der Neuzeit schlechthin, ein expansiver Typ, der die Welt genießen will, lehnt sich gegen jede höhere Autorität und die Fesseln der menschliche Gesellschaft auf und fällt schließlich dem Strafgericht Gottes anheim. Mozart *„...sagte dieser Stoff außerordentlich zu und ich werde bei der Arbeit am Don Giovanni an die Hölle Dantes denken.“* (Da Ponte). Die Uraufführung wird für den 14. Oktober 1787 angesetzt.

Am 1. Oktober reist Mozart mit Constanze nach Prag, trifft dort am 4. Oktober ein und muss bald erkennen, dass der gesetzte Termin nicht zu halten ist. Er schreibt an Gottfried von Jacquin in Wien:

„liebster freund! –

Sie werden vermuthlich glauben daß nun meine Oper schon vorbei ist – doch – da irren sie sich ein bischen; Erstens ist das hiesige theatralische Personal nicht so geschickt wie in Wien [...] zweytens fand ich bey meiner Ankunft so wenige vorkehrungen und Anstalten, daß es eine blossе Unmöglichkeit gewesen seyn würde, sie am 14:ten zu geben [...] künftigen Montag, den 29:ten wird die oper das erstemal aufgeführt.“



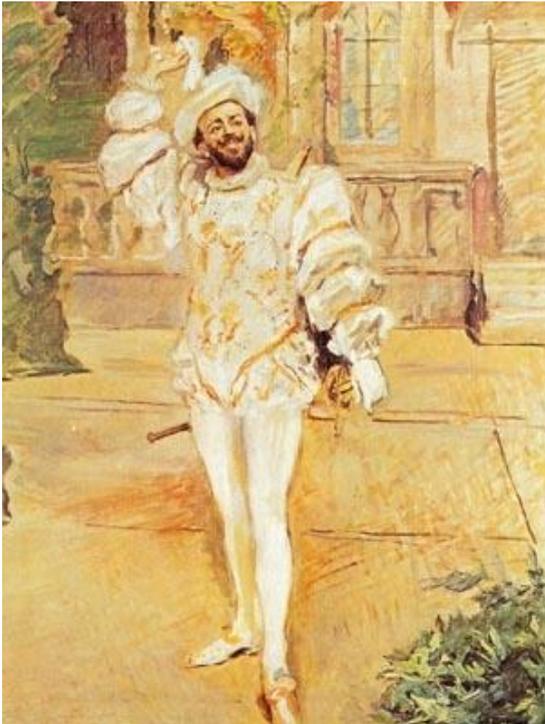
Medardus Thoenert (1754-1814)
 Don Giovanni im gräflisch Nostitzschen Nationaltheater 1787;
 Luigi Bassi als Don Giovanni.

In den frühen Morgenstunden des 28. Oktober 1787, also einen Tag vor der Uraufführung, komponiert Mozart als letztes Stück die Ouvertüre zu seiner neuen Oper — oder besser: gesagt: er schreibt sie nieder. Er hatte ein „fotografisches“ Gedächtnis und konnte Werke, die im Kopf längst fertig waren, in großer Eile aber ohne jede Flüchtigkeit notieren. Die Erstaufführung am folgenden Tag wird ein glänzender Erfolg. Am 3. November wird Don Giovanni zu Mozarts Benefiz wiederholt und erlebt in den nächsten 100 Jahren alleine in Prag 532 Aufführungen. Mozart erhält für das Werk ein Honorar von 225 Gulden (ca 6.750,- €), Da Ponte „für die Componirung der Poesi“ 100 Gulden (etwa 3.000,- €).

In der Prager „Oberpostamtszeitung“ konnte man am 3. November 1787 lesen:

... „Montags den 29ten wurde von der italienischen Operngesellschaft die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart Don Giovanni oder das steinerne Gastmahl gegeben. Kenner und Tonkünstler sagen, daß zu Prag ihres Gleichen noch nicht aufgeführt worden. Hr. Mozard dirigierte selbst und als er ins Orchester trat wurde ihm dreymaliger Jubel gegeben, welches auch bey seinem Austritte aus demselben geschah...“

Die Ouvertüre beginnt mit der Präsentation der jenseitigen Macht: zwei einleitende Akkorde des vollen Orchesters mit unheimlich nachhallenden Bässen. Es folgt eine komprimierte Verarbeitung der Opernszene. Ein Allegrosatz charakterisiert den Affekt der ersten Szene, in der Don Giovanni sinnlich herausfordernd und mit frechem Stolz auftritt. Wie er hier und bis zum Schluss alle irdischen Widerstände überwindet, so hat das ganze Allegro diesen energiegeladenen Gestus, der später für Beethoven charakteristisch sein wird. Das Seitenthema in Abwärtsschritten mit dem antwortenden Achtelmotiv bringt keine Lösung der Spannung. Es beherrscht auch die Durchführung und erscheint auf dem Höhepunkt sechsmal hintereinander. Die Reprise erfolgt nahezu notengetreu und schließt ebenfalls mit dem Seitenthema. Selbst der von Mozart komponierte Konzertschluss lässt die Spannung zwischen der menschlichen Natur, die ihre Grenzen überschreitet und dem Kanon moralischer Normen fortbestehen. rb



Max Slevogt (1868 - 1932)
 Das Champagnerlied -
 Francisco d'Andrade als Don Giovanni (1902)

W.A. Mozart, Konzert für Violine und Klavier, D-Dur, KV 315f (Rekonstruktion und Kadenzen: Philip Wilby)

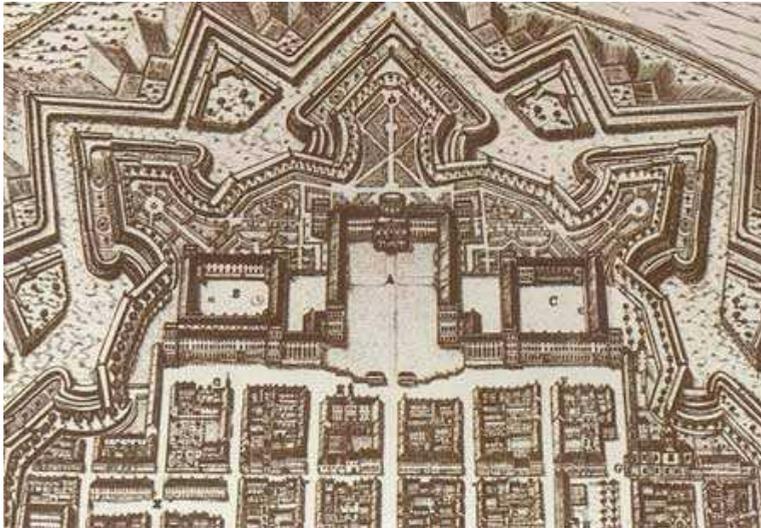
Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Trompeten, 2 Hörner, Streicher, Pauke

Mozart machte anlässlich seiner Parisreise 1777/78 zweimal für insgesamt 176 Tage in der kurfürstlichen Residenz Mannheim Station. Die Begegnung mit dem dort beheimateten, damals weltbesten Orchester hinterließ bei ihm offenbar tiefe Eindrücke. Vom Leiter des Orchesters, Christian Cannabich, wurde er freundschaftlich aufgenommen, knüpfte Kontakte zu vielen bekannten Musikern, die sich am Mannheimer Hof aufhielten und verliebte sich zum ersten Mal in seinem Leben in Aloysia Weber, die ältere Schwester seiner späteren Frau Constanze. Eine Reihe bedeutender Werke entstanden während seines Aufenthaltes und zeugen davon, wie wohl sich Mozart in der musikalisch getränkten Umgebung fühlte. Seine Hoffnung auf eine Anstellung als Kapellmeister am Mannheimer Hof erfüllte sich aber zu seinem Bedauern nicht.

Der Konzertmeister des Orchesters — Ignaz Fränzl (1736-1811) galt als einer der großen Virtuosen seiner Zeit und Mozart hatte bei seinem zweiten Aufenthalt auf der Rückreise von Paris wohl die Idee, sein eigenes Talent als Konzertpianist mit dem Fränzls und dem außergewöhnlichen Orchesterklang in einem Doppelkonzert zu vereinen. In einem Brief an seinen Vater berichtet er am 12. November 1778:

„Mann richtet hier auch eine academie des amateurs, wie in Paris — wo H: fränzel das violin dirigiert — und da schreibe ich just an einem concert für Clavier und violine.“

Nachdem eine geplante Aufführung des Werkes aber nicht zustande kam, gab er die weitere Arbeit an dem Konzert auf und hinterließ ein Fragment von 120 Takten.



...mit einem Wort: so wie ich Mannheim liebe, so liebt auch Mannheim mich...
(Aus dem o.a. Brief Mozarts an seinen Vater vom 12. November 1778)

Über dieses Fragment lesen wir in der Urausgabe des Köchel-Verzeichnisses (1862):

„...Das Ritornell [der einleitende Tutti-Abschnitt] ist eines der prächtigsten und schönsten, welches er [Mozart] jemals gemacht hat ... Die Violinen fangen piano an ... hierauf folgt ein herrliches Forte von 63 Takten ... Die Principalvioline hat das erste Solo 11 Takte hindurch, diesem folgt das Clavier ebenfalls 11 Takte lang, denen ein kurzes Forte mit der ganzen Begleitung folgt.. Endlich ertönen beide Solostimmen zugleich und concertieren wechselweise 21 Takte hindurch. Bei allen diesen Soli fehlt aber noch das Accompagnement...“

Der englische Geiger, Komponist und Hochschullehrer Philip Wilby (*1949) unternahm Ende der achtziger Jahre den Versuch dieses unvollendete Werk zu vervollständigen. Das Ergebnis dieses Versuchs ist heute zu hören.

Wilby ergänzt zunächst den ersten Satz aus dem vorliegenden Material und orientiert sich dabei an vergleichbaren Instrumentalwerken, die Mozart in den späten 70er Jahren geschaffen hat (Sinfonia concertante KV 320b (frag.), KV 364 und KV 365). Dies betrifft die Länge der einzelnen Teile (Exposition — Durchführung — Reprise), das Verhältnis der Tutti- und Solostellen, die Verarbeitung der Themen und ihre Verteilung auf die Instrumente, Modulation, Begleitfiguren u.a. Auffallend ist dabei allerdings die spürbare Zurückhaltung, die Wilby an vielen Stellen an den Tag legt. So als wolle er von vornherein dem Vorwurf entgegenzutreten „über Mozart“ hinaus zu komponieren. In einem Interview zu einer Fernsehdokumentation 1985 betont er denn auch stets, dass jede Phrase, die er geschrieben habe, authentisch sei, d.h. in Mozarts Werken belegt ist.

Dass sein Verständnis dieses Satzfragmentes allerdings nicht ganz unproblematisch ist zeigt u.a. die Tatsache, dass er versteckte Beziehungen zwischen Orchester- Hauptthemen und Solo-Hauptthemen nicht erkennt oder ignoriert. Dies führt z.B. dazu, dass in der Reprise das erste Solo-Hauptthema überhaupt nicht mehr erscheint, was für Mozart ganz sicher völlig untypisch ist.

Als zweiten und dritten Satz wählt Wilby die entsprechenden Sätze aus der Violinsonate in D, KV 306, die konzertant angelegt ist und aus der gleichen Schaffensperiode stammt, wie das Fragment. Er instrumentiert beide Sätze für Orchesterbegleitung um, belässt aber die Soloparts im Wesentlichen so, wie Mozart sie komponiert hat. Mit seiner These, diese Sonate sei die Umarbeitung des Doppelkonzertes, nachdem dessen Aufführung gescheitert war, setzt sich der nachfolgenden Artikel vertieft auseinander. Diese Behauptung ist — um das Ergebnis vorwegzunehmen — nicht haltbar.

Insgesamt entsteht ein anmutiges, in Teilen auch originelles Konzert, das wunderbares mozartisches Material hörbar werden lässt, das bisher nur Musikwissenschaftlern zugänglich war. rb

Rainer Bloch

Rekonstruktion und Authentizität

Notwendige Anmerkungen

Versuche, den Torso des Doppelkonzerts für Violine, Klavier und Orchester Anh.56 KV 315f zu vervollständigen gab es mehrere, ein erster durch den Amerikaner Robert Levin im Jahr 1968. Die aktuelle Version beruht auf der Arbeit des englischen Musikwissenschaftlers und Komponisten Philip Wilby (*1949) aus dem Jahr 1985. Er ergänzt nicht nur den ersten Satz anhand des vorliegenden Materials sondern fügt einen zweiten und dritten Satz aus der Violinsonate in D, KV 306 hinzu. Die Violinsonate entstand mit großer Wahrscheinlichkeit im Frühsommer 1778 in Paris und das Doppelkonzert in Mannheim im November 1778. Beschäftigen wir uns zunächst mit diesen beiden hinzugefügten Sätzen. Wilby geht von der Annahme aus, dass die Violinsonate KV 306 in Wirklichkeit keine Sonate sondern das umgearbeitete Überbleibsel eben dieses (im Kopf bereits fertigen) Konzertes sei. Er führt dafür einige stilistische Gründe an (Vgl. Booklet zur „complete Mozart edition“ by PHILIPS Vol.8, 1991, englisch-sprachiger Teil), so u.a.:

1. Die Form des Finales [dieser Sonate] mit zwei eingeschobenen Blöcken musikalischen Fremdmaterials taucht häufiger bei Mozarts Konzerten aber nie in den früheren [Violin-]Sonaten auf.
2. Die Kadenz in dem Finale lässt sich nur erklären, wenn man von einer Konzertform ausgeht.
3. Die Expositionen in den ersten Sätzen von Sonate und Konzert haben exakt die gleiche Länge.
4. Der Solopart der linken Hand [also die Begleitfiguren] am Anfang des Konzertes ist identisch mit Sonatenanfang [keine Angabe, in welcher Länge].

... weitere Gründe beziehen sich auf spieltechnische Anweisung für Violine und Klavier.

Tatsächlich ist diese Sonate im Gegensatz zu den früheren erstmals konzertmäßig mit der Satzfolge – schnell — langsam — schnell – angelegt. Daraus abzuleiten, dass es ja gar keine Sonate sein kann, sondern ein Konzert gewesen sein muss, ist abenteuerlich. Wilby erkennt, dass Mozart nie sklavisch an einer einmal gefundenen Form festhielt, sondern in allen Bereichen seines musikalischen Schaffens stets experimentierte und neuen Formen zugänglich war. Auch unter den später komponierten Violinsonaten gibt es zweisätzliche (KV 403 oder KV 547) und dreisätzliche (KV 378 oder KV 454).

Die ausgewiesene Kadenz im dritten Satz der Sonate steht am Übergang eines 6/8-Teils zu einem 4/4-Teil und bedeutet mit Sicherheit keine konzertmäßige Kadenz. Sie gibt den Solisten die Möglichkeit, diesen Übergang frei zu gestalten, eine Freiheit, die zu Mozarts Zeit auch ohne konkrete Anweisung allgemeine Übung war und in vielen zeitgenössischen Schilderungen beschrieben wird.

Die gleiche Länge der Exposition in beiden Stücken ist wohl eher dem Zufall zuzuschreiben. Wahrscheinlich findet man 20 Werke bei Mozart mit gleicher Länge der Exposition und dass zufälligerweise einige Begleitfiguren in den Anfängen beider Klavierparts identisch sind ergibt sich aus der Tonart und der Tatsache, dass Mozart häufig identische oder zumindest sehr ähnliche Begleitfiguren verwendet.



Der britische Komponist **Philip Wilby** ist vor allem durch originelle Werke für Brass Band in England einem breiten Publikum bekannt.

Summa summarum ist keiner der von Wilby vorgelegten Gründe stichhaltig. Es gibt im Gegenteil handfeste Gründe, die gegen Wilbys These sprechen: Warum verwendet Mozart im ersten Satz der Sonate keinerlei Material aus dem Fragment seines Doppelkonzertes, obwohl dort die musikalischen Themen wohl ausgearbeitet vorliegen? Mozart hätte sich mit seinem fotografischen Gedächtnis mit Sicherheit an die wunderbaren Themen seines Doppelkonzertes erinnert und sie in die Sonate eingearbeitet. Für einen geplanten zweiten oder dritten Satz dieses Doppelkonzertes gibt es keinerlei musikalische oder sonstige Hinweise und die „gewichtigen Beweise“, die Herr Wilby vorlegt, sind bei näherer Betrachtung nur Seifenblasen. Mozart hat die Arbeit an dem Konzert wohl einfach aufgegeben als er erkennen musste, dass sich seine Aufführungspläne nicht realisieren ließen.

Neuere Untersuchungen belegen im Übrigen eindeutig, dass die undatierte Sonate KV 306 im Frühsommer 1778 in Paris entstanden ist. Wolfgang schreibt in einem Brief an seinen Vater vom 20. Juli 1778, dass er sechs Violinsonaten in Druck gegeben habe (KV 301 — 306). Diese Sonate war Anfang November 78 bereits fertig gedruckt und kann in keiner Beziehung zu dem Doppelkonzert stehen. (vgl. NMA 23,1 S.XI)

Nun kann man natürlich sagen: „Ich finde, dass dieses Fragment so wertvoll ist, dass man „etwas daraus machen sollte“. Ich vervollständige also dieses Stück, finde zwei weitere Sätze aus der gleichen Schaffensperiode, die dazu passen und habe ein vollständiges Konzert. Sätze auszutauschen und in verschiedenen Werken zu verwenden war damals ja üblich, siehe Bach oder Händel.“ Ehrlicher wäre diese Aussage allemal. Womit wir beim Hauptpunkt des Ganzen wären: Der „Rekonstruktion“ des ersten Satzes:

Zunächst einmal ist anzumerken, dass es sich nicht um eine „Rekonstruktion“ also um die originalgetreue Wiederherstellung von etwas Zerstörtem oder Verlorenem handelt, sondern um den Versuch, ein fragmentarisches Werk im Sinne des Schöpfers zu vollenden. Levin und Wilby sprechen in ihren Ausführungen immer von der „Authentizität und Urtexthaftigkeit“ ihres Tuns. Sie verweisen, darauf, dass es in ihren „Rekonstruktionen“ kaum eine musikalische Formel, Begleit-instrumentenkonstellation oder instrumentatorische Komponente gibt, die nicht anderswo durch Mozart verbürgt ist. Die entscheidende Frage ist aber doch, in wie weit man dem Komponisten bei diesem Ergänzungsversuch gerecht wird. Wilby und vor ihm Levin verfahren auf ähnliche Art und Weise: Sie sichten und vergleichen alle (Wilby einige) erste Allegrosätze in Mozarts Instrumentalkonzerten mit dem Ziel einer Typologisierung. Statistisch wird sozusagen der Idealtyp eines Konzertsatzes ermittelt: Die Gesamtlänge, die Proportionen der einzelnen Abschnitte, die in den Soloteilen verwendeten Materialien aus dem Anfangsritornell, ihre Positionierung, ihre Abänderungen, Modulationsweisen u.a.

Der Vorteil eines solchen Verfahrens liegt auf der Hand: Die spürbare Nähe zu Mozart resultiert aus der gewonnenen statistischen Mitte. Der Nachteil ist ebenso deutlich: Mit Absicht wird auf etwas verzichtet, was letztlich das Wesen der mozartschen Musik ausmacht: Die Besonderheit, die Unverwechselbarkeit jedes einzelnen Stückes. Mozarts Musik lässt sich nicht in Schablonen pressen und wer dies versucht, geht am Wesen dieses genialen Musikers vorbei.

Im Übrigen: Wer würde es wagen, eine unvollständige Skizze von Picasso zu einem Gemälde zu „rekonstruieren“?



Jean Sibelius
(1865 – 1957)

1865 – 1885	Jugend- und Schülerzeit; erlernt Violine, Komposition und Musiktheorie
1885 – 1889	Jura- und Musikstudium in Helsinki
1889 – 1891	Studienaufenthalte in Berlin und Wien
1892 – 1895	Tondichtung „ <i>Kullervo</i> “ protestiert damit gg. die russ. Unterdrückung Heirat — <i>Kareliamusik</i> — Oper „ <i>Der Bootsbau</i> “ — Lehrtätigkeit
1896 – 1899	<i>Lemminkäinen-Suite</i> — <i>Erste Sinfonie</i> — passiver Widerstand
1900 – 1902	repräsentiert Finnland auf der Pariser Weltausstellung — Musikfest in Heidelberg — <i>Zweite Sinfonie</i>
1903 – 1907	<i>Valse triste</i> — <i>Violinkonzert</i> — erste Englandreise — Ansiedlung in Järvenpää (Haus Ainola) — zweite Englandreise — <i>Dritte Sinfonie</i>
1908 – 1911	Dritte und vierte Reise nach England — <i>Voces intimae</i> — <i>Vierte Sinfonie</i>
1912 – 1914	Fünfte Englandreise — <i>Luonnotar</i> — Amerikareise — <i>Okeaniden</i>
1914 – 1920	<i>Fünfte Sinfonie</i> — 50. Geburtstag — Bürgerkrieg
1921 – 1929	Letzte Englandreise — <i>sechste und siebte Sinfonie</i> — <i>Sturmmusik</i> — <i>Tapiola</i> — ab 1929 mit op.116 Ende des kompositorischen Schaffens
1929 – 1957	Alltag in „Ainola“ — 20.09.1957 +

Bild oben: Eero Järnefelt (1863-1937); Bildnis seines Schwagers Jean Sibelius 1905

Jean Sibelius, Sinfonie Nr.2, D-Dur, op.43

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke
Streicher
Spieldauer: ca. 45 min.
Uraufführung: 08.März 1902 in Helsinki unter der Leitung des Komponisten

„Symphonien sind keine tausend Seen: auch wenn sie tausend Löcher haben!“ Dieser boshafte Satz wurde 1938 von dem Musikphilosophen Theodor W. Adorno formuliert und war gemünzt auf den Komponisten, den das Land der tausend Seen als seinen bedeutendsten verehrt: Jean Sibelius. Er meinte damit, dass Symphonien nie hinreichend aus der Natur und Landschaft zu erklären oder gar zu rechtfertigen seien. Das hatte Sibelius aber auch gar nicht im Sinn. Noch in seinem letzten Brief betont er: *„Besonders gerne sähe ich, wenn ausdrücklich hervorgehoben wird, dass das Gewicht meiner Werke auf der klassischen symphonischen Form beruht und dass die ganz irreführenden Spekulationen über Naturschilderungen und Folklore ausgeräumt würden.“*

Nun ist es unzweifelhaft, dass der Weg in die Musik Jean Sibelius über die nordische Landschaft und die finnische Volksseele geht. Sie sind der Nährboden, aus dem Sibelius seine Kraft bezieht. Und um Romain Rolland zu zitieren: *„Um eine fremde Musik zu verstehen, muss man sich die Mühe geben, ihre Sprache zu erlernen und nicht meinen, man kenne sie von vornherein.“* Die Musik von Sibelius spricht Dialekt wie die von Gustav Mahler.



Hjalmar Munsterhjelm (1840-1905); Waldsee im Mondlicht

Die „Zweite“ begann Jean Sibelius während einer mehrmonatigen Reise in Rapallo an der italienischen Riviera, nachdem er auf zwei Auslandsreisen die junge finnische Musik auf der Pariser Weltausstellung und anderenorts bekannt gemacht hatte. Fertig gestellt wurde sie nach dem Heidelberger Musikfest im Sommer und Herbst 1901 in Lovisa und Kerava nahe Helsinki. Nach der Uraufführung in Helsinki am 8. März 1902 begeisterte sich der Musikkritiker Flodin: *„Eine Tondichtung wie Sibelius' Zweite Symphonie ist noch nie zuvor bei uns erklingen, etwas damit Vergleichbares haben wir im Genre der modernen Symphonien kaum jemals gehört, und je häufiger man das geniale Werk hört, desto gewaltiger gehen einem seine Konturen auf, desto tiefer erscheint einem sein seelischer Gehalt.“*

Sibelius macht sich den Tonfall finnischer Folklore zu eigen um Kunstmusik zu schaffen. Charakteristisch sind da bereits die ersten Takte, in denen Oboen und Klarinetten das heiter-pastorale Thema vorstellen. Das zweite Thema zeigt anfänglich eine harmonische Unbestimmtheit, wird aber im weiteren Verlauf - jetzt harmonisiert - zum tragenden Element der Durchführung um schließlich wieder im Unbestimmten zu verschwinden. Das für Sibelius Spezifische liegt gerade in der Ambivalenz solcher Partien: Peripheres kann sich zu Zentralem entwickeln, Prägnantes gestaltet sich aus Unprofilierem um wieder zu Diffusem zu verfallen. Über die Funktion entscheidet der Gesamtverlauf, die Geschichte des Werkes. Mit einem dritten Thema verlässt Sibelius die klassische Tradition, die eine Festlegung in Haupt- und Seitenthema vorsieht. Der zweite Satz - Andante, ma rubato — bildet das Zentrum des Werkes: eine Musik von verzweiflungsvoll-eindringlicher Ausdrucksbesessenheit. Der düstere Hauptgedanke in d-Moll stammt aus dem in Rapallo erwogenen „Don-Juan“-Entwurf. Auf dem Skizzenblatt vermerkte der Komponist, offenbar sich selbst

identifizierend mit dem Helden: „Sitze zur Dämmerstunde in meinem Schloss, ein Gast steigt herein. Ich frage mehrmals, wer er sei. – Keine Antwort. Ich lade ihn zur Unterhaltung ein. Er bleibt stumm. Schließlich stimmt der Fremde ein Lied an. Da merke ich, wer er ist – der Tod.“ Mit der Übernahme des Themas in die Sinfonie ist dieser literarische Bezug sicherlich verloren gegangen. Es bleibt aber die Auseinandersetzung Sibelius mit dem Todesgedanken (so schreibt er 1901 „Memento mori“ auf ein Skizzenblatt) und die schließt ebenso Todesfurcht ein wie Auflehnung und Abwehr. Die Skizze des Seitenthemas trägt die Bezeichnung „Christus“. Trotz der motivischen Ableitung aus dem Hauptthema ist es im Ausdruck diesem entgegengesetzt: eine friedvoll-tröstende Stimme der Vergebung und Versöhnung.

In dieser Sinfonie besiegt Sibelius zumindest auf dem Notenpapier den qualvollen Spuk. Das Vivacissimo des folgenden Satzes fegt ihn mit flirrenden Achtelmotiven im 6/8 -Takt hinweg. Das thematische Material wird scharf variiert und differenziert: Kontrapunktische Verschränkungen, Forte und Pianissimo stehen sich wie Licht und Schatten gegenüber. Der erste Teil verklingt mit fünf Paukenschlägen im leisesten pianissimo. In die erwartungsvolle Stille fällt — wie eine Eingebung von oben - die feierliche Nebenstrophe ein. Ihre rhythmische Gleichförmigkeit findet Entsprechungen in altfinnischen Runenmelodien. Der Gedanke, in ein lebhaft dahinstürmendes Scherzo einen meditativ - feierlichen Klangraum einzubetten ist kühn und genial zugleich und lässt Assoziationen an Beethovens Siebte aufkommen, wo im Scherzo durch die Einfügung einer österreichischen Wallfahrtshymne eine ähnliche Kontrastwirkung erzeugt wird. Die liedhafte Homogenität dieses Abschnitts wird umrahmt von einer variierten Reprise des ersten Teils, die direkt zum vierten Satz überleitet.

In diesem Finalsatz herrscht Geschlossenheit, die „gerade“, quadratische Periodik des Liedes, auch im Seitensatz, den die Holzbläser intonieren. Die Durchführung wird vom Hauptthema bestimmt, der Seitensatz kommt überhaupt nicht vor. Er wird dafür in der Reprise zu einem breiten Hymnus entfaltet, der in eine Schlussapothese mündet, die eine Synthese der beiden Hauptgedanken des Satzes darstellt. rb



Ainola — benannt nach Sibelius Ehefrau Aino, geb. Järnefelt, war das Wohnhaus des Komponisten von 1904 bis zu seinem Tod 1957. Es ist heute Museum und wird von der Ainola-Foundation unterhalten. Es liegt in Järvenpää, nördlich von Helsinki.



Sabine und Isabel Gabbe

"Inspirierter Dialog" titelten die Kieler Nachrichten einen Artikel über die beiden Künstlerinnen. Seit ihrer Kindheit musizieren die Schwestern Isabel und Sabine Gabbe zusammen. Im Laufe der Jahre hat sich ein sensibel aufeinander eingespieltes Duo entwickelt, das mit ausgefeilten Interpretationen und viel Charme sein Publikum zu fesseln weiß.

In München von deutsch-französischen Eltern geboren, erhielten sie bereits fünfjährig ihren ersten Instrumentalunterricht. Noch als Jungstudentinnen an der Musikhochschule Lübeck bei Manfred Fock (Klavier) und Petru Munteanu (Violine) wurden sie Preisträgerinnen im Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“.

Die beiden Künstlerinnen studierten in Salzburg, Rostock und Berlin bei Hans Leygraf und Werner Scholz und schlossen ihre Studien jeweils mit dem Konzertexamen ab. Seither erhielten sie jeweils mehrere Stipendien und Preise bei internationalen Solo- und Kammermusikwettbewerben. (Internationaler Bremer Klavier-Wettbewerb 1998, Internationaler Violin-Wettbewerb Stresa/ Italien 1997, Internationaler Duo-Wettbewerb "Maria Canals" Barcelona 1999, Stipendium der Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin/GMD Daniel Barenboim, Stipendium des Aspen Musik-Festivals Colorado/ USA, Stipendium des Richard-Wagner-Verbandes, u.a.). Zuletzt errang das Duo Gabbe den 3.Preis beim Internationalen Kammermusikwettbewerb Caltanissetta / Italien 2001.

Beide können auf eine Reihe von Produktionen in Rundfunk und Fernsehen verweisen. Zahlreiche Konzertreisen führen heute die Dozentin der Universität der Künste Berlin und die Konzertmeisterin des Lübecker Philharmonischen Orchesters gemeinsam durch ganz Europa.



SOMMERKONZERT

im Schloss Diedersdorf
am Sonntag, 13.06.04
16.00 Uhr

Igor Strawinsky
(1882 - 1971)

Suiten Nr. I und II für kleines Orchester
Suite I: Andante - Napolitana - Española - Balalaika
Suite II: Marche - Valse - Polka - Galop

Max Bruch
(1838 - 1920)

Konzert für Klarinette, Viola und
Orchester, e-Moll, op.88
Andante con moto
Allegro moderato
Allegro molto

W.A. Mozart
(1756 - 1791)

Sinfonie Nr.31, D-Dur, KV 297
"Pariser Sinfonie"
Allegro assai - Andantino - Allegro

Akademisches Orchester Berlin e.V.
Leitung: Peter Aderhold

Solisten:
Heinz Ortleb, Viola
Alexander Michel, Klarinette

Das nächste Konzert des AOB findet am 21.11.04 um 18.00 Uhr
im großen Sendesaal des SFB statt. Infos unter www.aob-berlin.de