



Antti Siirala, *Klavier*
WDR Sinfonieorchester Köln
Leitung: Eivind Aadland

* Noch ein Hinweis zu unseren Übertragungen:
Mehr Informationen zum Thema
»Radio in Surroundsound« finden Sie
im Internet unter www.wdr.de/radio.

Freitag, 27. Januar 2006
Samstag, 28. Januar 2006
Einführung : 19.00 Uhr
Moderation: Eva Küllmer

3

JOHANNES BRAHMS

Ungarische Tänze Nr. 17-21

(für Orchester bearbeitet von ANTONÍN DVOŘÁK)

Nr. 17 fis-moll – Andantino

Nr. 18 D-dur – Molto vivace

Nr. 19 a-moll – Allegretto

Nr. 20 d-moll – Poco Allegretto

Nr. 21 e-moll – Vivace

EDVARD GRIEG

Konzert a-moll für Klavier und Orchester op. 16

I Allegro

II Adagio

III Allegro

Pause

BÉLA BARTÓK

Konzert für Orchester

I »Introduzione«. Andante non troppo – Allegro vivace

II »Giuoco delle coppie«. Allegretto scherzando

III »Elegia«. Andante, non troppo

IV »Intermezzo interrotto«. Allegretto

V »Finale«. Pesante – Presto

WDR 3*

Freitag, 3. März 2006, 20.05 Uhr

Alla breve: Das Konzert in Kürze

Folklore als verbindende Sprache

Außerlich gesehen wirkt die Verbindung der *Ungarischen Tänze* von Johannes Brahms mit Edvard Griegs *Klavierkonzert* und Béla Bartóks *Konzert für Orchester* wie beliebig zusammengestellt. Genau besehen wirft sie aber ein Licht auf die bis heute so zweitrangig behandelte Einbeziehung folkloristischer Elemente in die Kunstmusik. Das ungarische Idiom war seit Haydn in Wien sehr beliebt, ohne dass einer auch nur die Frage nach der Authentizität dieser Musik stellte. Johannes Brahms vertonte in seinen insgesamt vier Heften der *Ungarischen Tänze für Klavier zu vier Händen* das, was er sich zunächst bei der Begleitung des Geigers Reményi aneignete, dann von der Zigeunerkapelle im Prater gehört hatte. Die Instrumentation der letzten fünf Tänze stammt von Antonín Dvořák.

Edvard Grieg dagegen war Nationalromantiker, der seine Musik nicht durch externe Dialekte nur bereicherte, sondern die Folklore seiner Heimat programmatisch gegen die fast erdrückende Last der deutsch-österreichischen Tradition setzte. Dennoch folgt er in seinem *Klavierkonzert* noch weitgehend dem Vorbild Schumanns. Allein die Coda des »Finales« ist eine Huldigung der norwegischen Volksmusik.

Béla Bartók erhob in seinem *Konzert für Orchester* von 1943 die ganze Vielfalt der Folklore unterschiedlichster Kulturen, die er sein Leben lang mit wissenschaftlichem Anspruch erforscht hat, zu einer Universalsprache, mit der er im Zweiten Weltkrieg die Idee einer »Verbrüderung aller Völker« dem nationalsozialistischen Hass auf alles »Nicht-Arische« als Utopie entgensetzte.

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)
**»Aufgeschnappt und gesetzt« –
Brahms' Liebe zum »all' Ongarese«**

Der »ungarische Stil« hatte etwa 1780 Einzug in die Instrumentalmusik der Wiener Klassik gehalten und zeugt von einem aufgeklärten, für die kulturelle Vielfalt offenen Geist. Das »all' Ongarese« Komponierte findet sich sowohl in den Finalsätzen von Joseph Haydns *Zigeuner-Trio* und Wolfgang Amadeus Mozarts *A-dur Violinkonzert* als auch in Franz Schuberts *Divertissement à l'hongroise*, und es ist kaum mehr als ein Puszta-Gewürz, durch das ein ohnehin locker komponierter Kehraussatz ein wenig schärfer schmecken sollte. Der Begriff Folklore wäre hier etymologisch falsch als »voll colore« zu übersetzen. Auch Franz Liszts *Ungarische Rhapsodien* fußen nicht auf der authentischen Volksmusik der Magyaren, die erst der ethnologische Forschergeist Béla Bartóks und Zoltán Kodálys entdecken wird, sondern auf einem Mischmasch aus Elementen der osteuropäischen Musik, das von den seit der Niederschlagung der ungarischen Revolution von 1849 durch ganz Europa ziehenden Zigeunerkapellen gespielt und überall gern gehört wurde. Genau diese Musik lernte der junge Johannes Brahms kennen, als er 1853 den zu einer ungari-

schen Emigrantengruppe gehörenden Geiger Eduard Hoffmann, genannt Reményi, auf einer Tournee begleitete, die sie durch ihre Auftritte finanzierten. In Hannover lernten sie den Geiger Joseph Joachim kennen, in Weimar begegneten sie Franz Liszt, und als Johannes Brahms in Düsseldorf am 30. September 1853 das Ehepaar Schumann kennenlernte, beendete er die gemeinsame Reise. Wenn Brahms sich auch später abwertend über Reményis Geigenspiel äußerte – es sei »schauderhaft, unerträglich frech und lächerlich« –, hatte er den Schwung dieser im Zweivierteltakt stehenden Melodien mit ihren Synkopen und dem abrupten Wechsel von schnellen und langsamen Teilen ganz in sich aufgesogen.

Noch im Wiener Prater ging Brahms weniger häufig zu den Wurstl-Buden als ins »Ungarische Restaurant«, wo es nicht nur den köstlichen Topfenpalatschinken zu essen, sondern vor allem die »famose Zigeunerkapelle« zu hören gab. All das, was er als Begleiter Reményis und von den Kapellen gehört hatte, floss in die ersten beiden Hefte der *Ungarischen Tänze Nr. 1-10 für Klavier zu vier Händen* ein, die Brahms seinem Verleger Simrock im Jahre 1869 vorlegte. Er bot ihm keine Komposition an, verzichtete auch auf eine Opuszahl, notierte wohlweislich »gesetzt« auf das Titelblatt und betonte schließlich, dass die Tänze als »echte Zigeunerkinder« nicht von ihm »gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen« seien – und wurde dennoch sogar von Reményi, den Brahms immer nur nach dem Gehör begleitet hatte, des Diebstahls beschuldigt.

Er und der Konzertmeister der Kapelle wollten tatsächlich Nachforschungen anstellen, um die Herkunft der Melodien zu klären, was nicht gelingen konnte. Brahms versuchte nicht, den Streit zu schlichten, verwendete aber elf Jahre später in den Heften drei und vier der *Ungarischen Tänze* nicht mehr unmittelbar gehörte Zigeunermelodien, sondern legte den Tänzen Nr. 11 bis 21 lediglich die originalen rhythmischen Modelle

zugrunde. So hatte er es vorher bereits in seinen *Variationen über ein ungarisches Lied op. 21 Nr. 1* von 1861 und später in dem vokalen Gegenstück der Tänze, den *11 Zigeunerliedern für Gesangsquartett und Klavier op. 103* von 1887 getan.

Simrock, der seinen Geldbeutel mit diesen Tänzen erheblich füllen konnte, drängte ihn, die *Ungarischen Tänze* für Orchester zu bearbeiten. Doch Brahms war in solchen Dingen sehr eigen – »das verfluchte Arrangieren! Ich habe sie vierhändig gesetzt, hätte ich's für Orchester wollen, wären sie anders« – und so instrumentierte er lediglich drei Tänze (*Nr. 1, 3 und 10*). Simrock beauftragte daraufhin andere Komponisten – mit dem Ergebnis, dass lediglich Antonín Dvořák mit einer Bearbeitung der letzten fünf *Ungarischen Tänze* am Erfolg teilhaben sollte.

EDVARD GRIEG (1843–1907)

Griegs langer Weg zum norwegischen Tonfall

Edvard Grieg wird zwar zu den Nationalromantikern gezählt, war aber mit seiner Heimat Norwegen keinesfalls so eng verwurzelt wie zum Beispiel die Komponisten des »Mächtigen Häufleins«, jener Gemeinschaft russischer Komponisten, die sich 1862 zusammenschlossen, um die Ideen der russischen demokratischen Bewegung der 1860er Jahre für die Musik fruchtbar zu machen und die Entwicklung einer nationalen, auf Volksmusik fußenden russischen Tonkunst zu fördern. Griegs Vorfahren waren Schotten und seine Ausbildung erhielt er im Ausland auf Rat des Geigers Ole Bull, der Griegs Eltern überzeugte, ihren begabten Sohn am Konservatorium in Leipzig studieren zu lassen. Seiner Ansicht nach war die Entwicklung einer norwegischen Kunstmusik aus der Folklore nur auf der Grundlage eines soliden Handwerks möglich. Nach vier Jahren, 1862, kehrte Grieg – mit abgebrochenem Studium – nach Bergen zurück und fühlte sich, wie er in einem Gespräch von 1893 ausdrückte, »vollgestopft mit Chopin, Schumann, Mendelssohn und Wagner« und verlangte »Ellbogenfreiheit und eine persönlichere und unabhängigere Luft zum Atmen«.

In Kopenhagen wandte sich Grieg an den berühmten skandinavischen Komponisten Niels W. Gade (1817–1890), der ebenfalls in Leipzig studiert und eng mit Schumann und Mendelssohn Bartholdy zusammengearbeitet hatte. Er gab ihm den Rat, eine Sinfonie zu schreiben. Grieg arbeitete ein Jahr lang daran, es wurde die einzige vollendete Sinfonie in seinem Werkverzeichnis. In dieser Zeit traf er auf Rikard Nordraak (1842–1866), dem späteren Komponisten der norwegischen Nationalhymne. Erst durch ihn lernte er nach seinen eigenen Worten die norwegischen Volkslieder und, wie er betonte, seine eigene Natur kennen. Gemeinsam verschworen sie sich »gegen den durch Mendelssohn Bartholdy verweichlichten Skandinavismus« – dem schließlich auch Niels W. Gade in seinen Kompositionen erlegen sei – und »schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein.« 1865 gründete Grieg, unter anderem zusammen mit Hans Christian Andersen, die Euterpe-Gesellschaft, die sich der Förderung neuer skandinavischer Musik widmen sollte. Er wandte sich nun öffentlich von der deutschen Romantik ab und rief zur Förderung einer eigenständigen norwegische Musiktradition auf. Zwei Jahre später heiratete er seine Cousine Nina Hagerup, die als Sängerin großen Einfluss auf seine Liedkompositionen hatte. Sie zogen ins heutige Oslo, das damalige Christiania, wo Grieg als Musikdirektor tätig war. Das erste der zehn Hefte *Lyrische Stücke für Klavier* entstand, in dem sich der Einfluss norwegischer Volksmusik zum ersten Mal deutlich aufzeigen lässt.

Im *Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 16*, das er 1868 im dänischen Søllerød bei Kopenhagen komponierte, ist die deutsche Tradition noch keineswegs überwunden, allerdings gewinnt im Finale die norwegische Volksmusik die Oberhand und triumphiert über das Vorherige. Der Beginn des Konzerts steht wie ein Motto über dem Ganzen: Die unüberhörbar dem Anfang des auch in a-moll stehenden Klavierkonzerts von

Robert Schumann abgelauschten Klavierkaskaden leiten in das Hauptthema. Dessen Vordersatz spielt auf die norwegische Folklore an, der Nachsatz klingt ganz nach Schumann. Im *Adagio* lässt Grieg die Tonart wie in den langsamen Sätzen der Klavierkonzerte Beethovens in eine von der Grundtonart weit entfernte Subdominante hinabtauchen: nach Des-dur. Doch auch diese »Lied ohne Worte« oder »Nocturne« ist noch ganz Mendelssohn Bartholdy und Chopin verhaftet, aus deren Fängen er sich doch befreien wollte.

Erst im Schlusssatz setzt sich das norwegische Kolorit durch. Zunächst spielt Grieg im Hauptthema auf den gestampften Zweivierteltakt des norwegischen Bauerntanzes namens »Halling« an, das Seitenthema und das Thema des lyrischen Kontrastteils, färbt er mixolydisch ein, wie es für die norwegische Folklore kennzeichnend ist. Doch rechte »Ellbogenfreiheit« gewährt er sich erst in der Coda, die als wahre Verherrlichung des Norwegischen auftrumpft: Durch Taktwechsel vom Zwei- in den Dreivierteltakt kehrt Grieg den »Halling« als den eigentlichen Springtanz hervor und das liedhafte, mixolydische Thema im Kontrastteil steigert er zu einem Maestoso, an dem die Geister nun scheiden sollten: Claude Debussy hielt das Ganze für eine Maskerade, die an »Leoncavallos Manier« erinnere, und er fragte in einer Kolumne den Leser von »Gil Blas« (16. März 1903), ob es ihm aufgefallen sei, »wie unerträglich die Nordländer werden, wenn sie Südländer sein wollen«. Franz Liszt hingegen war von diesem finalen Höhepunkt norwegischer Art stark beeindruckt. Als Grieg ihn 1870 in Rom besuchte, spielte Liszt das *Klavierkonzert a-moll* einer Gesellschaft vor. Ganz überwältigt schrieb Grieg an seine Eltern, dass Liszt die Komposition nicht nur vollendet vom Blatt gespielt, sondern seine Aufführung mit geistvollen Bemerkungen und bedeutungsvollen Blicken begleitet hätte. In den letzten Takten, wo Grieg das erwartete *gis* der Dominante durch das mixolydi-

sche g ersetzt hatte, hielt Liszt »plötzlich ein, erhob sich in seiner ganzen Höhe, verließ das Konzert und schritt mit großartigen Theaterschritten und gehobenem Arm durch die große Klosterhalle, indem er das Thema förmlich brüllte. Bei dem erwähnten g streckte er wie ein Imperator gebietend seinen Arm aus und rief: ›g, g, nicht gis! Famos!‹ Dem Komponisten gab er die Noten mit den Worten zurück: ›Fahren Sie so fort, ich sage Ihnen, sie haben das Zeug dazu, und – lassen Sie sich nicht abschrecken!‹«

BÉLA BARTÓK (1881–1945)

Folklore als Symbol der Völkerverbrüderung

Béla Bartók war 1940 im Alter von knapp sechzig Jahren aus dem nationalsozialistisch besetzten Ungarn in die Vereinigten Staaten emigriert. Konnte er dort auch als Musikethnologe arbeiten und an der Columbia University seine Tonaufzeichnungen jugoslawischer Volksmusik transkribieren, so wurden seine Kompositionen in den USA kaum registriert. Und weil er außerdem unter starker Müdigkeit litt, die von der Leukämie herrührte, deren Diagnose ihm die Ärzte verheimlichten, teilte er Kodály und seiner Frau mit, nie wieder komponieren zu wollen. Allein dem Geiger József Szigeti und dem Dirigenten Fritz Reiner ist es zu danken, dass sie Serge Koussewitzky, den Dirigenten des Boston Symphony Orchestra, dazu bewogen haben, bei Bartók eine neue Komposition für die Koussewitzky-Stiftung in Auftrag zu geben. Bartók nahm, begünstigt durch eine vorübergehende gesundheitliche Besserung, seine Kräfte zusammen und komponierte sein *Konzert für Orchester*. »Der Titel«, so erläutert er in einer Programmnotiz zur Uraufführung am 1. Dezember 1944, »rührt daher, dass im Laufe dieses in der Art einer Symphonie geschriebenen

Orchesterwerks die einzelnen Instrumente und Instrumentalgruppen konzertierend oder solistisch hervortreten. Die ›virtuose‹ Behandlung einzelner Instrumentengruppen erscheint zum Beispiel in den Fugato-Abschnitten [der Blechbläser] in der Durchführung des ersten Satzes, in den perpetuum-mobile-artigen Passagen [der Streicher] beim Hauptthema des letzten Satzes, vor allem aber im zweiten Satz, wo die Holzbläser jeweils paarweise aufeinander folgend mit brillanten Figurationen hervortreten.«

Erinnert der Titel *Konzert für Orchester* auch an Hindemiths gleichnamige Komposition von 1925, die auch die Instrumente des Orchesters virtuos hervortreten lässt, so führt Bartók sein Konzert aber nicht wie dieser auf die barocken Formmodelle und Musizierpraktiken des Concerto grosso zurück. Vielmehr baut er sich durchaus im Sinne Mahlers »mit allen Mitteln der vorhandenen Technik [...] eine Welt« auf, und zwar wie dieser in ihrer ganzen Vielfalt und Zerrissenheit. In seiner Werkeinführung hat Bartók darauf hingewiesen, dass »die Komposition im Ganzen den stufenweisen Übergang von der Finsternis des ersten Satzes und dem Klagelied des dritten Satzes zur Lebensbejahung des Finales« verwirkliche, und so nach bester abendländischer Tradition »durch Nacht zum Licht« führt. Das Moderne, das In-sich-Kreisende, Rückläufige der Form bleibt in der Programmnotiz aber verschwiegen, obwohl das *Konzert für Orchester* wie viele seiner Arbeiten der Instrumentalmusik eine Bogenform beschreibt, die konzentrisch um den Mittelsatz angelegt ist: Die beiden schwergewichtigen Ecksätze in Sonatenhauptsatzform bilden den äußeren, die beiden leichtgewichtigeren Intermezzi den inneren Kreis. Im Zentrum aber steht der Struktur und der Bedeutung nach der langsame Satz, den Bartók mit »Elegia« überschrieb.

»Introduzione«. *Andante non troppo* – *Allegro vivace* (1. Satz)

Die »Introduzione« stellt nicht allein das motivische Material der ganzen Komposition vor, sondern führt den Hörer in Bartóks kompositorische Vorgeschichte: Im *Andante non troppo* stilisiert Bartók zuerst ein ungarisches Volkslied, dann einen Verbunko. Das *Allegro vivace* ruht gleichfalls auf dem jahrzehntelang gesammelten folkloristischen Material: Das Hauptthema lässt sich auf eine serbo-kroatische Melodie im bulgarischen Rhythmus zurückführen, das Seitenthema beruht auf einer Melodie namens Knéja, die er aus dem nordafrikanischen Biskra importiert hat. In der Form des *Allegro vivace* spiegelt Bartók die Anlage der ganzen Komposition, indem er die auf das Ende hin gerichtete Sonatenhauptsatzform dadurch zum Kreis rundet, dass er die Themenfolge in der Reprise rückläufig anordnet.

»Gioco delle coppie« (2. Satz)

Der ganze zweite Satz gleicht einem Spiel der Paare, so wie es Bartók selbst im Titel bezeichnet. Nach den Eröffnungstakten der kleinen Trommel lässt er eine an die altungarischen Tanzlieder im Stile der Verbunkos anknüpfende Melodie in der Art einer Fortsetzungsgeschichte erst von den Fagotten (parallel in kleinen Sexten), dann von den Oboen (parallel in kleinen Terzen), von den Klarinetten (parallel in kleinen Septimen), den Flöten (parallel in Quinten) und schließlich von den sordinierten Trompeten (parallel in großen Sekunden) vortragen. Nach der Rückerinnerung an den Choral, der als grundlegendes Element europäischer Musikkultur hier durch die Jazztrommel verfremdet ist, wiederholt er dieses Défilé der Instrumente, fügt den Duos aber noch zusätzliche Stimmen hinzu.

Die »Elegia« als Zentrum (3. Satz)

Die »Elegia« hat nach György Kroo eine ähnliche Funktion wie der »See der Tränen« in Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg*. Um »sie herum erscheinen die verschiedenen Aspekte des Lebens – Bilder des Kampfes, des Spieles, der Sehnsucht und der Ironie, zuletzt der Sieg oder, da wir 1943 schreiben, die Vision einer Befreiung.« Bartók greift in der »Elegia« auf zwei Motive der Einleitung (»Introduzione«) zurück: auf die Bassfigur und das Trompetenthema. Der Satz ist wieder ganz kreisförmig (A-B-C-B-A) angelegt.

Das »Intermezzo interrotto« (4. Satz)

Wenn Bartók in seiner Werkeinführung dieser vom Zweiten Weltkrieg beschatteten Komposition von der »Finsternis des ersten Satzes und dem Klagelied des dritten« spricht, so kann damit nur die nationalsozialistische Vernichtungswut gemeint sein, vor der er, ohne selbst Jude zu sein, geflüchtet ist. Diesem Terror hält er im vierten Satz den Spiegel vor. In seiner Programmnotiz bezeichnete er nur in Buchstaben den kreisförmigen Formverlauf als A-B-A-Unterbrechung-B-A, doch dem Pianisten György Sandor verriet er den programmatischen Hintergrund: »Der Komponist bekennt seine Liebe zu seiner Heimat, doch wird die Serenade von roher Gewalt plötzlich unterbrochen: Derb bestiefelte Männer überfallen ihn und zerbrechen sogar sein Instrument.« Das »Intermezzo interrotto« beginnt mit einem bukolisch anmutenden Dialog zwischen Oboe und Flöte, der nach Zielinski rumänische Einflüsse verrät. Dem folgt als erste kulturelle Brechung das Lied »Schön und herrlich bist du, meine Heimat« aus einer Operette von Zsigmond Vincze aus dem Jahre 1926, das nach Ferenc Fricsay jedes Kind in Ungarn kennt. Hier jedoch wird es in einer Kaffeehaus-

Zigeunermanier als verzuckerte Geigenschnulze vorgetragen. Unterbrochen, ja zerstört wird der Satz von dem Polka-Couplet »Heut' geh' ich ins Maxim« aus der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár, in der Bartók die ganze Kulturlosigkeit des mit Hitler-Deutschland verbündeten Horthy-Ungarns verkörpert sah. Womöglich auch im Hinblick auf die Fortsetzung des Textes – »Da kann man leicht vergessen das teure Vaterland« – präsentiert er das Zitat in einer Tanzkapelleninstrumentation. Die absteigende Tonfolge aber ist zudem noch ein Zitat aus zweiter Hand; denn schon Schostakowitsch benutzte in seiner *Leningrader Sinfonie*, die Bartók im Sommer 1943 in einer Rundfunkübertragung gehört hatte, das Motiv als »Invasionsthema«.

Das Finale (5. Satz)

Dieser Zitat-Persiflage im »retardierenden Moment« des Konzerts folgt im »Finale« der Umschlag in die tönende Utopie einer Völkerversöhnung, in dem die folkloristischen Elemente nun weltbürgerliches Format angenommen haben. Das eröffnende Hörnersignal wurzelt in einer Melodie, die Bartók von Schafhirten aus Siebenbürgen kannte. Das Hauptthema beruht auf dem rumänischen Tanz horă nemtsească und wird wie von einer Zigeunerkapelle gespielt mit Fidel, Zongora (zweisaitige Gitarre) und Zupfbass vorgetragen. Doch das eigentliche Thema des Satzes erklingt erst am Ende der Exposition in den Trompeten. Bartók kannte es zwar von slowakischen Schweine- und Kuhhirten, doch lässt sich diese pentatonische Melodie im Grunde keiner regionalen Folklore mehr zuordnen: Die Skala aus fünf Tönen ist so elementar, dass sie in diesem Kontext als ein interkulturelles Phänomen auftritt. Darum versetzt Bartók das Thema zu Beginn der Durchführung auch in die Welt balinesischer und javanischer Gamelanmusik. Und seine Instrumentation in der Fuge, in der es den Dux bildet, erinnert

an den »leicht beschwipsten« Aufführungsstil amerikanischer Dorfkapellen. Kurz vor der Coda zieht Bartók die Fäden in einem in sich bewegten Zwölfton-Cluster zusammen, um von ihm aus auf die tönende Vision am Ende zuzusteuern. In der Coda erklingt das neue Thema nicht allein in Vergrößerung, sondern Bartók gibt ihm, wie Hartmut Fladt erkannte, »die charakteristische Moll-Dur-Terz und die mixolydische Septime« wie »blue notes« hinzu, so dass die osteuropäische Bauernmusik nun wie von einer Big Band jazzig vorgetragen wird. In dieser Synthese von Elementen der »Alten« und der »Neuen Welt« kommt die eigentliche Idee der Komposition, ja seines gesamten Schaffens zu ihrer letzten Blüte: Es ist die Utopie einer »Verbrüderung der Völker trotz allem Krieg und Hader«: »Dieser Idee versuche ich [...] in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen.« Früher schon hatte Bartók der Vorwurf erreicht, seine Kompositionen glichen »ins Krankhafte gesteigerten Bizarrerien«, was ihn weniger störte als die Ablehnung durch patriotische Strömungen, die von offizieller Seite, der ungarischen Regierung, so formuliert wurde, dass er sich als »Professor der Königlichen Ungarischen Musikakademie zum befürwortenden Apostel der tschechischen, rumänischen, slowakischen Musik« mache und dabei »die ungarische im Stich« lasse. Bartóks Utopie eines Elysiums auf Erden war ihm die einzig menschenwürdige Antwort nicht allein auf seine Situation, sondern die auf den Zweiten Weltkrieg überhaupt.

Sebastian Urmoneit

Antti Siirala

Der junge finnische Pianist Antti Siirala überzeugte 2003 beim Leeds-Wettbewerb mit einer ausdrucksstarken Darbietung des 4. Beethoven Klavierkonzerts die Jury und das Publikum. Er wurde mit dem 1. Preis, der Goldmedaille und dem Publikumspreis ausgezeichnet. Zudem gewann er auch die Internationalen Wettbewerbe von London 2000, Dublin 2003 und den 10. Beethoven-Wettbewerb in Wien, letzteren als jüngster Preisträger in dessen Geschichte. Siirala hat bereits mit vielen finnischen Dirigenten wie Paavo Berglund, Mikko Franck und Jukka-Pekka Saraste zusammengearbeitet. Sein Debütkonzert in Brüssel Anfang Dezember 2004 geriet zu einem unvergleichlichen Erfolg, da er wegen kurzfristiger Erkrankung des Dirigenten die Leitung des Orchesters vom Klavier aus übernahm. Ebenso erfolgreich war Anfang 2005 auch sein Auftritt in der Kölner Philharmonie, als er für den erkrankten Emanuel Ax eingesprungen war. Die Liste der Einladungen zu Orchestern weltweit ist seitdem stetig gewachsen. Antti Siirala setzt in dieser Saison seinen Zyklus aller Beethoven-Klaviersonaten an der Sibelius Academy in Helsinki fort.

Eivind Aadland

ist nun bereits in der dritten Saison künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Sinfonieorchesters Trondheim und etablierte sich damit schnell zu einem der führenden Dirigenten Norwegens. Aadland studierte zunächst bei Jorma Panula und setzte dann seine Ausbildung bei Mariss Jansons fort. Mittlerweile arbeitet Aadland mit vielen skandinavischen Orchestern wie beispielsweise den Philharmonischen Orchestern Oslo und Bergen oder den Sinfonieorchestern von Stavanger und Odense und dem Schwedischen Kammerorchester zusammen. Einer der Höhepunkte der Saison 2004/2005 war Aadlands Debüt mit dem Belgischen Nationalorchester. Mit ihm wird er in der kommenden Saison zwei weitere Projekte durchführen. Zudem ist geplant, dass Aadland das Schwedische Radiosinfonieorchester beim »Nation's favourite Prom«, einem beliebten musikalischen Großereignis, das live im schwedischen Fernsehen übertragen wird, dirigieren soll.



WDR Sinfonieorchester Köln

Das WDR Sinfonieorchester Köln entstand 1947 im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) und gehört heute zum Westdeutschen Rundfunk. Es ist nicht nur das »Haus-Orchester« des WDR für Hörfunk- und Fernsehproduktionen, sondern präsentiert sich auch mit zahlreichen Konzerten in der Kölner Philharmonie und im ganzen Sendegebiet. Das WDR Sinfonieorchester Köln zählt zu den international renommierten Sinfonieorchestern. Seinen hervorragenden Ruf erwarb es sich in Zusammenarbeit mit den Chef-

dirigenten Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini und Hans Vonk. Daneben standen so namhafte Gastdirigenten wie Claudio Abbado, Karl Böhm, Fritz Busch, Herbert von Karajan, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Lorin Maazel, Sir André Previn, Zubin Mehta, Sir Georg Solti und Günter Wand am Pult des Orchesters. Eindrucksvolle Belege für den außerordentlichen Rang des WDR Sinfonieorchesters Köln und seine stilistische Vielseitigkeit sind die erfolgreichen Konzertreisen durch Europa, Russland und Japan, die regelmäßigen Radio- und Fernsehübertragungen und die zahlreichen Schallplatteneinspielungen, die musikalische Maßstäbe setzten. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires machte sich das WDR Sinfonieorchester Köln vor allem durch seine Interpretationen der Musik des 20. Jahrhunderts einen Namen. Luciano Berio, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Krzysztof Penderecki, Igor Strawinskij, Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann gehören zu den zeitgenössischen Komponisten, die ihre Werke – zum großen Teil Auftragskompositionen des Senders – mit dem WDR Sinfonieorchester Köln aufführten. Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters Köln ist seit der Saison 1997/98 Semyon Bychkov.

Mit ihm unternahm das Orchester äußerst erfolgreiche Konzerttourneen durch Japan, Europa, Südamerika und die USA. Für die Gesamteinspielung der Sinfonien Dmitrij Schostakowitschs unter Rudolf Barschai (Brilliant Classics) erhielt das WDR Sinfonieorchester Köln Anfang 2003 den »Cannes Classical Award« und den »Prix International du Disque«.