

Dem schwermütigen, aber auch erhabenen Anfang des ersten Satzes – *Pastorale* (Andante sostenuto assai) – stellen sich kontrastierende Episoden der solistischen Flöte, des Englischhorns und des Fagotts sowie der von Tamburinschlägen begleiteten Piccoloflöte gegenüber.

Der zweite Satz, das *Intermezzo* (Andante moderato ma con moto), wird durch ein düsteres, marschartiges Thema eröffnet. Dem gegenüber stellt sich eine expressive Melodie des Saxophons, die wie eine Reminiszenz an vergangene Zeiten wirkt. Nachdem sich diese Erinnerung zu einem klagenden Höhepunkt aufgeschwungen hat, fällt das Marchthema erneut in das musikalische Geschehen ein. Trotz prächtiger Schlussakkorde bleibt der abschließende vermeintliche »Triumph« des Satzes dadurch fraglich.

Ein Duett zwischen Harfe und Flöte eröffnet leichtfüßig das *Minuet* (Andantino quasi allegretto) des dritten Satzes. Die Trio-Episode hingegen ist gekennzeichnet durch edle und entschiedene Akkorde der Streicher, die ein Wechselspiel mit den Holzbläsern und der Harfe eingehen. Zu einem Ende geführt wird der Satz durch das wiederkehrende Menuett-Thema im anfangs erklingenen Duett von Harfe und Flöte. Nun jedoch kurzzeitig zu einem farbenreichen Trio durch Hinzutreten des Saxophons erweitert.

Beschlossen wird die Suite durch eine lebhafte *Farandole* (Allegro deciso, Tempo di marcia). In diesem provenzalischen Volkstanz kombiniert Bizet das vermutlich aus derselben Region stammende Dreikönigslied »Marcho dei Rei« mit dem charakteristischen Klang von Tamburin und Galoubet, einer einfachen Flöte. In der Provence eine typische Instrumentenkombination, die von einem einzelnen Musiker ausgeführt wird.

__Jonas Neidert

Hinweis: Ton- und Bildmitschnitte sind nicht gestattet!



Folkwang
Universität der Künste

Sa_14. Oktober 2023 | 19.30 Uhr
Neue Aula | Campus Essen-Werden

Konzert zum Semesterauftakt

_Gründungskonzert des Orchesters des Fachbereichs 2
_unter Mitwirkung des Saxophonquartetts des Fachbereichs 2
_Werke von Copland, Sibelius, Glass, Bizet et al.

Musikalische Leitung: Katharina Stiebing & Andreas Steffens



~ Programm ~

Orchester:

Aaron Copland (1900–1990) **Fanfare for the Common Man** (1942)
_für Blechbläser und Schlagzeug
_arr. Katharina Stiebing

Jean Sibelius (1865–1957) **Karelia-Suite**, op. 11 (1893/1906)

1. *Intermezzo*
2. *Ballade*
3. *Alla marcia*

Philip Glass (*1937) Auszüge aus:
Konzert für Saxophonquartett und Orchester
(1995)

1. ♩=100
4. ♩=168

_Leon Koll, *Sopransaxophon*
_Lukas Fußangel, *Altsaxophon*
_Sonja Bredtmann, *Tenorsaxophon*
_Marten Umland, *Baritonsaxophon*

Hierdurch wollte er verhindern, dass die Musik aus dem Konzertwesen verschwindet, sollte das Schauspiel vorerst von den Spielplänen gestrichen werden. Wie sich herausstellte, ein guter Rat, denn das Schauspiel *L'Arlésienne* mit der hochgelobten Musik Bizets erlebte aufgrund der weniger positiv aufgenommenen Textgrundlage Daudets – als »banal« und »untheatralisch« verrissen – nur 19 Aufführungen in jenem Herbst des Jahres 1872.

Vier Stücke wählte Bizet aus und instrumentierte sie für großes Orchester: I. *Prélude*, II. *Minuetto*, III. *Adagietto* und IV. *Carillon*. Freilich gingen dadurch viele der delikaten Besonderheiten der ursprünglichen Instrumentation verloren, was viele Interpreten bis heute an den Suiten bemängeln. So äußerte sich der britische Dirigent John Eliot Gardiner, der erst in den 1980er Jahren die *Arlésienne*-Musik mit den authentischen 26 Musikern dirigierte, zu den Suiten folgendermaßen:

»Die beiden ›Arlésienne‹-Orchestersuiten sind mir stets verdächtig vorgekommen. Selbst von den besten Orchestern der Welt aufgeführt [...] haftet ihnen etwas Befremdendes an, irgend etwas, was nicht die authentische Handschrift des Komponisten der ›Carmen‹ trägt.«

_zitiert aus dem Beiheft der Schallplattenaufnahme Erato ECD 75385

Die somit entstandene *L'Arlésienne-Suite* – später als »Nr. 1« geführt – feierte ihre Uraufführung am 10. November 1872 im Rahmen eines von Jules Pasdeloup veranstalteten Konzerts und wurde erfolgreich unter viel Beifall aufgenommen. Noch zu Bizets Lebzeiten wurde die Suite mehrfach wiederaufgeführt.

Die ***L'Arlésienne-Suite Nr. 2*** wiederum wurde erst ungefähr fünf Jahre nach Bizets Tod in den Jahren 1879 oder 1880 durch den Komponisten Ernest Guiraud, einen Freund Bizets, kompiliert und orchestriert. Es handelt sich ebenfalls um eine viersätzigte Komposition, jedoch ist es keine bloße Zusammenstellung Bizetscher Musik, sondern in wesentlichen Teilen eine Neukomposition Guirauds, der auf Themen und Passagen der Bühnenmusik Bizets zurückgriff. Sie umfasst die Sätze I. *Pastorale*, II. *Intermezzo*, III. *Minuet* und IV. *Farandole*. Für das *Minuet* griff Guiraud sogar auf Musik aus Bizets Oper *La Jolie Fille de Perth* aus den Jahren 1866/67 zurück.

Georges Bizet (arr. posth. Ernest Guiraud)

~ **L'Arlésienne-Suite Nr. 2** ~

(1879/1880)

Der französische Operndirektor des Théâtre du Vaudeville, Léon Carvalho, beauftragte den am 25. Oktober 1838 in Paris geborenen Komponisten **Georges Bizet** im Juli 1872 eine Bühnenmusik zu Alphonse Daudets provenzalischer Tragödie *L'Arlésienne* zu schreiben. Daudet schildert in ihr die Geschichte eines namenlosen Mädchens aus der Stadt Arles. Der attraktive und bis dahin muntere Bauernjunge Jan verliebt sich in die junge Arlesierin und will sie heiraten. Seine Familie hat jedoch moralische Bedenken und zusätzlich stellt sich heraus, dass das Mädchen schon ein Verhältnis mit einem anderen Mann hat, der auf ihre Hand besteht und sie schließlich entführen will. In der Folge wählt Jan in seiner Aussichtslosigkeit den Freitod. Besonders die folkloristischen Elemente in Daudets Tragödie waren im damaligen Frankreich, für das der Schauplatz *Arles* beinahe »so fremdartig wie Spanien oder Ägypten« (Winton Dean) wirkte, sehr beliebt. Für das Bühnenschauspiel hatte Daudet nun, drei Jahre nach Erstveröffentlichung der Tragödie, noch neue Personen hinzuerfunden und den Jungen Jan in Frédéric umbenannt.

Bizet komponierte daraufhin im Sommer des Jahres 1872 in kurzer Zeit eine Musik für eine aus ökonomischen Gründen ungewöhnliche Kombination von 26 Musikern: zwei Flöten (Piccolo), eine Oboe (Englischhorn), eine Klarinette, zwei Fagotte, ein Es-Saxophon, zwei Hörner, Pauken und provenzalisches Tamburin, sieben Violinen, eine Viola, fünf Violoncelli, zwei Kontrabässe sowie ein Klavier (dazu ein Harmonium und ein Klavier hinter der Bühne als Stimmhilfe für die Chöre). Dank seines später sogar von Richard Strauss gewürdigten Instrumentationssinnes, machte Bizet sich diese kuriose Besetzung jedoch dienlich und schuf eine reizvolle Schauspielmusik, die den Drahtseilakt zwischen anspruchsvoller und eigenständiger sowie dem Schauspiel dienlicher und sich nicht unangenehm in den Vordergrund drängender Musik meisterhaft bewältigt. Insgesamt 27 Nummern legte der Komponist vor – zum Teil Miniaturen von unter zwanzig Takten Länge. Nach der Uraufführung am 30. September 1872 schlug der Journalist Johannes Weber Bizet vor, einige Stücke aus der Bühnenmusik neu zu instrumentieren.

~ **Programm** ~

Saxophonquartett:

Scott Joplin (1868-1917)

Maple Leaf Rag (1899)

_arr. James McLeod

Sonja Bredtmann (*1996)

To Clara

Bob Mintzer (*1953)

Softly

Marius Bajog (*1993)

Aria

_Leon Koll, *Sopransaxophon/Altsaxophon*

_Andreas Steffens, *Altsaxophon*

_Sonja Bredtmann, *Tenorsaxophon*

_Marten Umland, *Baritonsaxophon*

Orchester:

Georges Bizet (1838-1875)

L'Arlésienne-Suite Nr. 2 (1879/1880)

_arr. posth. Ernest Guiraud

1. *Pastorale*

2. *Intermezzo*

3. *Minuet*

4. *Farandole*

Das Orchester

Im Wintersemester 22/23 bildete sich aus engagierten Studierenden des Fachbereichs 2 ein instrumentales Ensemble namens »Folklang«. Als musikalische Leiterin stieß **Katharina Stiebing** im Januar 2023 dazu, sodass bereits im März erfolgreiche Auftritte folgten. Von Anfang an waren sich die Beteiligten aber über ein längerfristiges Ziel im Klaren: Am Fachbereich 2 sollte ein größerer Klangkörper etabliert werden!

Heute feiert dieses Orchester mit über 60 Musizierenden seine Premiere und führt dabei Studierende aus verschiedenen Studiengängen und von verschiedenen Musikhochschulen und Universitäten ebenso zusammen wie auch Schülerinnen und Schüler sowie Alumni. Der Gedanke des offenen Projekts ist Kern des Konzepts und soll auch in Zukunft den Austausch musikbegeisterter junger Menschen untereinander ermöglichen sowie gezielt junge, talentierte Musikerinnen und Musiker fördern.

Ein besonderer Dank gilt dem Dirigenten und Professor für Orchester- und Ensembleleitung an der Folkwang Universität der Künste **Oliver Leo Schmidt**, der im Rahmen der vergangenen Probenwoche Satzproben übernommen und dadurch die Probenarbeit unterstützt hat.

Das Saxophonquartett

Das Folkwang Saxophonquartett bildet sich aus Saxophonstudierenden des Fachbereiches 2 und steht unter der musikalischen Leitung von **Andreas Steffens**. Stilistische Vielfalt ist bei der Programmgestaltung ein wesentlicher Aspekt. Klassische Originalliteratur, Bearbeitungen aus Jazz und Pop gehören dazu wie auch selbst komponierte und arrangierte Stücke der Ensemblemitglieder oder Stücke von Studierenden der Folkwang Kompositionsklassen. Am heutigen Abend erklingen unter anderem Stücke der Folkwang-Studierenden Sonja Bredtmann und Marius Bajog.

sowohl im Saxophonquartett als auch im Orchester. Melancholische Episoden wechseln sich mit für Glass' Schaffen stilprägenden tänzerischen Einlagen ab und sorgen somit für anregende Kontraste. Besonders im zweiten und vierten Satz schwingt sich der Rhythmus *an sich* zum Protagonisten des Geschehens auf – und das auf höchst komplexe Weise. Glass nutzt in beiden Fällen bevorzugt den 7/8-Takt, treibt diesen jedoch auf die Spitze, indem er die betonten Zählzeiten von Takt zu Takt munter verschiebt. Eine Herausforderung sowohl für die Hörenden wie auch für die Ausführenden – im positiven Sinne!

Glass' Musik ist allein durch ihre Nutzung und Nachahmung in Werbung und Film aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken. Neben seiner Opernportrait-Trilogie bestehend aus *Einstein on the Beach* (1976 – über den Physiker Albert Einstein), *Satyagraha* (1980 – über den Friedensaktivisten Mahatma Gandhi) und *Akhmat* (1984 – über den ägyptischen Pharao Echnaton), ist er vor allem für seine Klaviermusik [u.a. »Opening« aus *Glassworks* (1981), *Metamorphosis* (1988) und *Mad Rush* (1979)] sowie seine Filmmusik [u.a. *Koyaanisqatsi* (1982), *The Truman Show* (1998) und *The Hours* (2002)] bekannt. Glass wurde bisher insgesamt dreimal für einen Oscar nominiert.

Und so muss am Ende doch eines festgehalten werden: Viel treffender und der Leistung Glass' gerechter werdend als der anfänglich zitierte Internetuser mit seinem scherzhaft gemeinten Spruch über die repetierende Kompositionsweise formuliert es der US-amerikanische Theaterregisseur Peter Sellars:

»Bei Phil ist es ein bisschen wie bei einer Zugfahrt einmal quer durch Amerika: Wenn Sie aus dem Fenster sehen, scheint sich stundenlang nichts zu verändern, doch wenn Sie genau hinsehen, bemerken Sie, dass sich die Landschaft sehr wohl verändert – langsam, fast unmerklich.«

*_zitiert nach **Stuttgarter Nachrichten**, »Musik entsteht im Ohr des Lauschenden«,*
Susanne Benda (30.01.2017)

_Jonas Neidert

Neben Steve Reich, Terry Riley und La Monte Young zählt Glass zu den Begründern der *repetitive music* (hierzulande eher als »Minimal Music« bezeichnet). Kurze melodische Pattern werden über lange Strecken wiederholt und unterliegen dabei sukzessiv geringfügigen Variationen. Dazu gesellt sich häufig ein rascher, durchgängiger Achtel-Puls bei dynamischer und harmonischer Statik. Die Musik scheint auf der Stelle zu stehen und bewegt sich doch fort. Hierdurch lässt sich der »hypnotische Sog« erklären, der oftmals von Glass Kompositionen auszugehen scheint. Seine erste charakteristisch repetitive Komposition schrieb Glass mit einer Bühnenmusik für Samuel Becketts *Play* für zwei Sopransaxophone (1965).

Der Komponist John Cage (1912–1992) prägte den reißerisch anmutenden Satz »*Beethoven was wrong*«. Er bezog sich dabei auf Beethovens logisch-stringente und zu jedem Zeitpunkt der Komposition zielgerichtete motivisch-thematische Arbeit. Cage plädierte dafür, dass ein Klang einfach nur »ist« und daher kein Ziel besitzen kann. Ähnliches gilt auch im Fall Philip Glass': Eine musikalische Entwicklung im herkömmlichen Sinne gibt es in vielen seiner Werke nicht. Narrative oder dramatische Strukturen werden bewusst ausgeklammert, um ein neues (besser: anderes) Musikhören zu ermöglichen. Glass äußerte sich 1974 selbst dazu:

»When it becomes apparent that nothing ›happens‹ in the usual sense, but that, instead, the gradual accretion of musical material can and does serve as the basis of the listener's attention, then he can perhaps discover another mode of listening [...]. It is hoped that one would then be able to perceive the music as ›presence, freed from dramatic structure, a pure medium of sound.«

– zitiert nach MGG2, »Philip Glass«, Volker Straebel (November 2002/2017)

Das **Konzert für Saxophonquartett und Orchester** stammt aus dem Jahr 1995 und zählt somit bereits zu Glass' späteren Werken. Vier namenlose Sätze – lediglich BPM-Angaben »zieren« die Satzköpfe – präsentieren sich in der Reihenfolge langsam-schnell-langsam-schnell. Glass spielt mit der Kombination weit auseinanderliegender Tonartenregionen auf engem Raum und gebärt sich dabei durch rasante Akkordbrechungen und Läufe stellenweise höchst virtuos –

Aaron Copland

~ Fanfare for the Common Man ~

(1942)

Als die britische Band Emerson, Lake and Palmer 1977 auf ihrem Album »Works Volume I« die *Fanfare for the Common Man* interpretierte, zollte sie damit einem Komponisten Tribut, der wie kein Zweiter vor ihm der Welt durch seine Tonschöpfungen demonstrierte, wie die Vereinigten Staaten von Amerika klingen konnten. In einer Reihe mit Scott Joplin, George Gershwin, Charles Ives und vielen anderen verhalf **Aaron Copland** seinem Heimatland zu einer gehaltvollen Musikkultur.



Abb. 1: Aaron Copland (1900-1990) ©picture-alliance/dpa

Am 14. November 1900 in Brooklyn/New York geboren, avancierte Copland als Sohn jüdischer Immigranten schnell zu einer musikalischen Größe. Von 1921 bis 1924 nahm sich niemand geringeres als die berühmte Musikpädagogin, Pianistin und Komponistin Nadia Boulanger seiner an und erteilte ihm Unterricht in Komposition und Analyse. Trotz aller Unterstützung, die Copland früh durch den Dirigenten Sergei Kusevickij und andere progressive Künstlerinnen und Künstler erfuhr, urteilte die Presse und das Publikum zu Anfang seiner Karriere weniger gnädig: Als »grell« und »nervös« tat man seinen Stil ab. Zu seinem *Orgelkonzert* von 1924 wurde gar das Befinden geäußert, wer solch eine Musik schreibe, beginge wohl später einen Mord.

»Typisch amerikanisch« – in diesem Punkt wären sich viele Musikhörerinnen und -hörer vermutlich einig, wenn man sie nach dem Klangeindruck befragen würde, den Coplands Musik auf sie hinterlässt. Und das ist kaum verwunderlich. Sei es die Beschreibung amerikanischen Land- bzw. Kleinstadtlebens in *Appalachian Spring* (1943/44), *Our Town* (1940) oder *The Tender Land* (1952-1954) oder die musikalisch-szenische Umsetzung der Geschichte um *Billy the Kid* (1938), die Copland als »nüchterne Parabel über die Besiedlung des amerikanischen Westens« (Howard Pollack, *MGG2*) dient: »Amerika« steht häufig im Fokus seines Schaffens. Dass seine Musik *an sich* nun gleich »amerikanisch« zu klingen vermag, ist wohl in großem Maße der Filmmusik zu verdanken, die sich nicht nur einmal an Coplands Werken orientiert hat. Die »Hymn to the Fallen« aus *Der Soldat James Ryan* (M: John Williams) oder der Soundtrack zu *Forrest Gump* (M: Alan Silvestri): Musik zu Filmen, deren Handlung dezidiert in Amerika spielt und nicht selten einen militärischen Fokus besitzt, lehnt sich bisweilen stark an das Schaffen Coplands an. Die Filme haben so dazu beigetragen, die Klangwelt Coplands mit der Idee eines – wie auch immer gearteten – Amerikas zu verbinden.

Auch die *Fanfare for the Common Man* kann – aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte – als »typisch amerikanisches« Werk angesehen werden. Es handelt sich um eine Auftragskomposition für den Dirigenten Eugène Aynsley Goossens aus dem Jahr 1942. Goossens hatte bereits im ersten Weltkrieg britische Komponisten damit beauftragt, Fanfaren für die Eröffnung von Konzerten zu schreiben. Das Vorhaben stellte sich als so erfolgreich heraus, dass er es im zweiten Weltkrieg mit amerikanischen Komponisten wiederholen wollte.

Insgesamt wurden für Goossens Vorhaben 18 Fanfaren geschrieben, von denen es lediglich Coplands Beitrag in das Standardrepertoire der Orchester geschafft hat. Die Inspiration zu seiner Fanfare erlangte der Komponist durch den damaligen Vizepräsidenten der Vereinigten Staaten, Henry A. Wallace, der in einer Rede das »Jahrhundert des Normalbürgers (engl. common man)« proklamierte.

Auf musikalischer Ebene ist die Komposition geprägt durch »fanfarentypische« Intervalle wie die Quarte und die Quinte – sowohl sukzessiv (melodisch) als auch

Philip Glass
~ **Konzert für Saxophonquartett und Orchester** ~
(1995)

»Not sure if the CD's skipping or if it's just Philip Glass« – das Internet ist voll derartiger Scherze über das Werk von **Philip Glass**. Dass das Internet so voll von Späßen dieser Art ist, bezeugt allerdings eines: Glass hat es zu einer weltweit bekannten Künstlerpersönlichkeit gebracht, dessen Stil in der breiten Masse verstanden wird, dessen Musik unseren Alltag durchdrungen hat und dessen Aufführungen regelmäßig Anklang sowie positive Resonanz finden.



Abb. 2: Philip Glass ©Dunvagen

Glass wurde am 31. Januar 1937 in Baltimore/Maryland geboren. Durch seinen Vater, den Besitzer eines Schallplattenladens, kam er schnell in Kontakt mit der Musik. Erste Kompositionen orientierten sich an der Zwölftönigkeit Schönbergs und dem Serialismus. Nach einem Meisterkurs bei Darius Milhaud im Rahmen des Aspen-Festivals 1960 distanzierte sich Glass jedoch zunehmend von der serialistischen Denkweise. Nach Kompositionsstudien an der Juilliard School in New York, kam es während der im Rahmen eines Stipendiums betriebenen Studien bei Nadia Boulanger (1963–1965) in Paris zu einer prägenden Begegnung mit dem Komponisten und Sitarspieler Ravi Shankar und dessen Tabla-Spieler Alla Rakha. In der Folge reiste Glass nach Nordafrika, Indien und in den Himalaya, um dort Formmodelle von additiven Reihungen einfacher rhythmischer Zellen in außereuropäischer traditioneller Musik zu studieren.

Jagdhornrufe erinnert. Das musikalische Geschehen entwickelt sich zu einem feierlichen Tutti, das nach einem kurzen Höhepunkt wieder zur Ruhe des Anfangs zurückkehrt.

Sibelius beschwört in diesem Satz (besonders in der ursprünglichen *Karelia*-Musik) das Bild einer »Prozession« karelischer Jäger, die die Steuern in Form von Fellen bezahlen. Auch als flächige »Landschaftsmusik« im Stile Beethovens *6. Symphonie* (die »Pastorale«) könnte die Musik – nicht zuletzt wegen ihrer unverkennbaren Anklänge an karelische Volksmusik – aufgefasst werden.

Dass die Musik auch abseits dieser Bedeutungsebenen existieren kann, zeigt der Umstand, dass das *Intermezzo* 1975 in Neuseeland als Eingangsmusik der Nachrichtensendung *TV One*, in Großbritannien als Titelmelodie der beliebten ITV-Serie *This Weekend* und in Deutschland als musikalische Untermalung eines Robotereinsatzes im Tatort *Angriff auf Wache 08* diente.

Der zweite Satz – eine *Ballade* – evoziert das Bild eines Barden. Schon mit dem ersten Takt der Klarinetten und Fagotte offenbart sich der lyrische Charakter des Stücks. Immer wieder changiert Sibelius zwischen Moll und Dur, was die Stimmung zwischen angenehmer Melancholie und leichter Klage pendeln lässt. Im Mittelteil sorgen dann erst die Streicher, später das Tutti durch choralähnliches Spiel für Größe und Andacht. Verkörpert durch ein Solo des Englischhorns, scheint der Barde am Ende des Satzes persönlich in Erscheinung zu treten. Die tiefen Streicher imitieren dazu durch ihre pizzicato-Akkorde eine »dunkel skandierende« Laute, mit der sich der Barde begleitet. Der Tonfall des Englischhornsolos verweist dabei bereits auf den berühmten Klagegesang des »Schwans von Tuonela« aus Sibelius' *Lemminkäinen-Suite* (1896).

Der dritte Satz (*Alla marcia*), von Sibelius auch als »Marsch nach einem alten Motiv« beschrieben, wirkt dank seines marschartigen Rhythmus trotz eines eher moderaten Tempos lebhaft, fröhlich, feierlich und mitreißend – genau so, wie Sibelius die karelische Kultur im Rahmen seiner Hochzeitsreise kennengelernt hatte. Immer wieder wird dabei das Tutti unterbrochen, um es erneut klanggewaltig aufzubauen und die Suite fulminant zu beenden.

_Jonas Neidert

simultan (harmonisch) – und eine an Prosa erinnernde, deklamatorische Rhythmik (womit die Musik die überzeugende Brücke zur Rede von Wallace schlägt). Der häufige Gebrauch von Unisonoführungen und Zweistimmigkeit ist für Coplands Schaffen charakteristisch und im Falle der Fanfare exemplarisch vorzufinden. Neben einer klaren und transparenten Textur gewinnt die Musik dadurch eine stark räumliche Wirkung.

Übergeordnet betrachtet stellt die Fanfare ein großes auskomponiertes Crescendo dar. Von unisono geführten Trompeten eröffnet, gesellen sich nach und nach immer mehr Blechbläser hinzu, die die musikalische Faktur anreichern und immer prächtigere Harmonien im starken Kontrast zu den eingangs erklingenden »leeren« Quarten und Quinten erzeugen. Das Schlagwerk setzt – zuweilen martialisch laut – Akzente, die die musikalische Rede gliedern. So wird aus einem anfänglichen Monolog allmählich ein Dialog, an dessen Ende die Instrumentenparteien zu einem großen musikalischen Statement zusammenfinden.

Die am heutigen Abend erklingende Bearbeitung von Katharina Stiebing setzt neben der Standardbesetzung von vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Tamtam und großer Trommel zusätzlich auf den Klang von fünf Saxophonen, die die Blechbläser stimmig ergänzen.

Entgegen Coplands Erwartung hat sich die *Fanfare for the Common Man* zu seiner wohl populärsten Komposition etabliert. Die mannigfaltigen Bearbeitungen und Interpretationen des Werkes legen darüber Zeugnis ab (neben Emerson, Lake and Palmer nutzten unter anderem auch die amerikanische Rockband Styx sowie die Rolling Stones Coplands Fanfare). Auch Copland selbst bediente sich noch ein weiteres Mal an seinem Werk, als er die Fanfare als Hauptthema für den vierten Satz seiner *3. Symphonie* (1944–1946) verwendete.

Ob sich die britische Rockband Queen ebenfalls von der Komposition hat inspirieren lassen? Wenn Sie bei der *Fanfare for the Common Man* genau hinhören, können Sie ein melodisches Fragment entdecken, dass stark an die Melodie zum Refraintext »We will, we will rock you« aus Queens gleichnamigen Song erinnert...

_Jonas Neidert

Jean Sibelius
~ **Karelia-Suite**, op. 11 ~
(1893/1906)

Was Copland für Amerika getan hat, das hat Sibelius für Finnland erreicht. Kaum ein anderer skandinavischer Komponist wird so häufig als *Pars pro Toto* für die finnische Musik herangezogen wie **Jean Sibelius**.

Am 8. Dezember 1865 als Sohn eines Arztes geboren, lebte Sibelius mit seinem Bruder Christian und seiner Schwester Linda unter der Obhut der Mutter Maria Charlotta Sibelius im Hause der Großmutter. Grund dafür war der vorzeitige Tod des Vaters Christian Gustaf Sibelius, der 1868 im Alter von 47 Jahren verstorben war.

Sibelius' musikalisches Talent wurde früh gefördert. Im Haushalt der Großmutter wurde viel musiziert und sein Onkel vermachte ihm eine Violine, deren Spiel er sich zuerst autodidaktisch oder mit der Hilfe von Verwandten und ab 1880 durch professionellen Unterricht widmete. Den Plan, professioneller Violinist zu werden, musste Sibelius 1891 nach einer Verletzung des Ellenbogens jedoch aufgeben.



Abb. 3: Jean Sibelius (1865–1957) ©Jean Sibelius Gesellschaft Deutschland

1890 lernte Sibelius die literarisch hochgebildete Aino Järnefelt kennen, die er am 28. April 1892 heiratete. Die Hochzeitsreise führte das junge Paar zu Ainos Verwandten in den Nordosten Finnlands (Kuopio). Als Stipendiat der Universität Helsinki unternahm Sibelius in diesem Rahmen eine mehrtägige Studienreise in kleine Dörfer östlich des Bergmassivs Koli in Savo-Karelien, wo er sich Hinweise auf älteste Überlieferungen finnischer Volksmusik erhoffte. Der in dieser Region vorzufindende »Karelianismus« bezog sich auf die radikalen Jungfinnen, die sich auf das zum Kult gewordene karelische Erbe beriefen, um ihre Nation als eigenständig und kulturell hochstehend auszugeben. Dabei standen neben dem Kultbuch *Kalevala* – ein Epos, das der Arzt Elias Lönnrot im 19. Jahrhundert aus mündlich überlieferten Volksliedern zusammengestellt hatte – die Runengesänge Kareliens im Mittelpunkt: Ursprünglich oral tradierte Lieder, die Jahrtausende zurückreichen und damit eine der ältesten Gesangstraditionen der Welt bilden.

In welchem Ausmaß und in welcher Art sich die karelische Volksmusik nun im Schaffen Sibelius' niedergeschlagen hat, ist aufgrund seiner spärlichen schriftlichen Reflexionen nur schwer bestimmbar. Darüber hinaus war Sibelius ein Meister der organischen Integration volkstümlicher Elemente in eine moderne Musiksprache, was die Identifikation folkloristischer Eigenarten in seinem Werk zusätzlich erschwert.

Dennoch kann die *Karelia*-Musik aus dem Jahr 1893 – eine Auftragskomposition für einen patriotistischen Festumzug der Studenten der Universität Helsinki – als künstlerisches Ergebnis seiner Studienreisen betrachtet werden. Die heute bekannte Ouvertüre und Suite stellte Sibelius im Jahre 1906 als Konzertmusiken zusammen. Ursprünglich bestand die am 13. November 1893 in Helsinki uraufgeführte *Karelia*-Musik aus einer Ouvertüre, sieben Orchestersätzen und einem Intermezzo. Neben der *Karelia-Ouvertüre*, op. 10, hat es vor allem die ***Karelia-Suite***, op. 11 zu großer Beliebtheit gebracht. Besonders der dritte Satz – *Alla marcia* – ist heute in vielen Ländern eines von Sibelius' bekanntesten Werken.

Der erste Satz, ein *Intermezzo*, hebt mit einem leisen Tremolo der Streicher an, wodurch eine ruhige, aber auch leicht angespannte Atmosphäre geschaffen wird. Nach wenigen Takten treten die Hörner hinzu, deren Spiel an fanfarenartige