

Miniaturvertrauen?

Einkreisungen eines Seitenpfads im Schaffen des großen Symphonikers Jean Sibelius.

Weil ich mich der Musik von Jean Sibelius (* 8. XII. 1865 Hämeenlinna - † 20. IX. 1957 Järvenpää) seit langem in Liebe, Sammellust, Aufführungspraxis und forschendem Interesse verbunden weiß, erlaube ich mir anfangs eine Provokation: Meines Erachtens macht eine Gesamtaufnahme der Klaviersolomusik dieses Komponisten (im Gegensatz zu einer solchen der Lieder!) wenig Sinn, schadet seiner Reputation eher. - Jean Sibelius selbst hinterließ uns pikanterweise widersprüchliche Aussagen zu diesem Thema. Seinem Schüler Bengt de Törne gegenüber meinte er: »Ich bin ein Mann des Orchesters. Ihr müsst mich nach meinen Orchesterwerken beurteilen [...] Das Klavier interessiert mich nicht; es kann nicht singen.« (So dokumentiert von de Törne in einem 1937 in London erschienenen Buch über Sibelius.) Sein Sekretär von 1938 bis 1957, Santeri Levas, hält jedoch in seinem 1986 in Finnland herausgegebenen Sibelius-Buch folgendes Statement des betagten Komponisten fest: »Ich weiß, dass sie [die Klavierwerke] eine wirkliche Zukunft haben [...] trotz der Tatsache, dass sie zurzeit völlig vergessen sind.« - Da lag jener merkwürdige Beschluss schon lange zurück, die Quintessenz seines Klavierschaffens, Fünf Skizzen op. 114 (1929), aus einem mehrteiligen Verlagsangebot selbst wieder herauszulösen (und für die restlichen 28 Jahre seines Lebens die Herausgabe, auch auf mehrfache anderweitige Nachfrage, zu verweigern. So erschien dieses Opus erst 16 Jahre nach seinem Tod beim Verlag Fazer, Helsinki). - Andererseits lassen die zahlreichen ca. 1914-1918, also während des I. Weltkriegs, komponierten und fast ausschließlich direkt an finnische Verleger verkauften Klavierminiaturen drei einander ergänzende Rückschlüsse zu: erstens ging es in dieser ökonomisch schwierigen Zeit schlicht ums Geld für eine siebenköpfige Familie; zweitens war eine internationale Verbreitung gar nicht intendiert; drittens spaltete Sibelius gerade in diesen Jahren anscheinend seine kompositorische Tätigkeit in ambitionierte Projekte und Nebenschauplätze, wobei das Groß- und Kleinformat betreffen konnte. Einerseits sind die Kriegsjahre auch die Zeit des Ringens um die endgültige Gestalt der V. Symphonie, welche erst Mai 1919 erreicht wird; 1916 entsteht eine der wichtigsten Bühnenmusiken, die zu »Jokamies« [der finnischen Übertragung von Hugo v. Hofmannsthal's »Jedermann«]; aber auch kleineren Formen verleiht der Komponist schöpferischen Glanz, den sechs Humoresken für Violine und Orchester (v.a. 1917), der letzten Lieder-Sammlung (nach Sibelius' „Haupt-Dichter“ Johan Ludvig Runeberg) op. 90 (Ende 1917), oder der Kantate »Oma maa« [Mein Land] op. 92 (Frühjahr 1918). Andererseits sind da eben viele Kleinformaten in der Tradition des romantischen Salonstücks, eigentümlicherweise bei den Liedern dieses Zeitraums fast immer mit höherem Anspruch, bei den Duo-Stücken für Violine und Klavier durchwachsen, bei den Klavierstücken mit den wenigsten Verbindungslinien zu Sibelius' Hauptschaffensstrang, der Symphonischen Musik. - Um die Widersprüchlichkeit dieser Komponistenpersönlichkeit weiter zuzuspitzen: auch nach dem Ende des Krieges klafft dieser Unterschied im kompositorischen Anspruch; wiederum zeigen sich die Klaviersammlungen op. 99, 101 und 103 am weitesten vom Schaffenszentrum entfernt, welches sich in den nach langjährigem „Bluten und Reifen“ fertiggestellten Symphonien Nr. VI (bis 1923) und Nr. VII (bis 1924) offenbart; und wiederum beweisen die »Novellette« op. 102 (1922) oder einige der »Dances Champêtres« op. 106 (1924-25) für Violine und Klavier, zeigen die beiden Männerchor-Lieder op. 108 (1924-25), dass anspruchsvolle Kleinformat, glaubwürdiges Pathos, urwüchsige Tanzkraft, Leggiero-malinconico-Mysterien sich nicht ausschließen müssen. (Man vergegenwärtige sich auch den Zauber der drei Miniatur-Suiten für Kammerorchester aus den Jahren 1921 und 1922: op. 98a & b, op. 100.) Auf vorliegender CD sind acht Miniaturen der Jahre 1914-1920 zu hören. Ich meine, in denen habe Sibelius etwas Einzigartiges verwirklicht. So klar die Herleitung aus dem Charakterstück

des 19. Jahrhunderts, so unverwechselbar, unmodisch, also zeit-los hat Sibelius dieses Genre mit seinem schöpferischen Geist neu belebt und erfüllt. In die mehr oder weniger belanglosen (doch durchaus gut unterhaltenden) Miniatur-Serien hat er Perlen eingestreut, hat erleuchtete Augenblicke dichterisch gefasst, wo Finden und Erfinden spielend ineinander schillern, das Machen, Nachmachen und Herstellen hinter sich lassend. Nur ein Beispiel: die (später so gruppierten) fünf Stücke op. 85 (vom Sommer 1916 und Herbst 1917) tragen sämtlich Blumentitel, ihre Eigensprachlichkeit hält sich mehr oder weniger in gewissen Grenzen; Sommer 1917 entstanden aber bereits sechs kleine Lieder nach Blumen-Gedichten op. 88, wesentlich persönlicher im Tonfall. Und dann komponiert Sibelius im September 1918 ›Linnaea‹, mit der botanischen Fachbezeichnung des nordischen Moosglöckchens tituliert, und diese Quintessenz aller Blumen-Miniaturen ordnet er später in ein disparat angelegtes „Album“ op. 76 ein, dort an Nr. 11 von 13 untereinander bezugslosen Stücken aus einem Entstehungszeitraum von neun Jahren.

Aus welchem Bestand lässt sich also wählen?

Gliedern wir in sechs Gruppen:

- A) 22 Einzelstücke 1885-1892, vom Komponisten nie „gezählt“ geschweige denn veröffentlicht.
- B) Genuine Werkzyklen. Eine dreisätzig Sonate op. 12 (1893); Drei lyrische Stücke ›Kyllikki‹ op. 41 (1904); Drei Sonatinen op. 67 (1912), die ersten beiden dreisätzig, die dritte - indem sie Mittel- und Finalsatz verschmilzt - zweisätzig.
- C) Sammlungen „aus einem Guss“. (Mit Einschränkungen) 6 Impromptus op. 5 (1893); 10 Stücke op. 58 (1909); 2 Rondinos op. 68 (1912); 4 Lyrische Stücke op. 74 (1914); 5 Stücke (mit Baum-Titeln) op. 75 (1914); (mit Einschränkungen) 5 Stücke (mit Blumen-Titeln) op. 85 (1916 und 1917); (mit Einschränkungen) 6 Stücke op. 94 (v.a. 1919); 6 Bagatellen op. 97 (1920); 8 Kurze Stücke op. 99 (1922); 5 Skizzen op. 114 (1929).

Nicht zuzuordnen sind - wegen ihrer nicht exakten Datierbarkeit - die Sammlungen: 5 Romantische Kompositionen op. 101; 5 Charakteristische Impressionen op. 103 (jeweils 1923-24).

- D) Sammlungen als jeweilige Zusammenfassung verstreuter Einzelstücke. Die umfangreichste (auch aufgrund der zeitlichen Ausdehnung vieler Beiträge daraus): 10 Stücke op. 24 (1895-1903); 10 Bagatellen op. 34 (1913-16); 10 Lyrische Stücke op. 40 (1912-16); 2 Walzer aus op. 96 (1919 und 1921).
- E) Relativ viele Klaviertranskriptionen eigener Orchesterwerke, v.a. von Schauspielmusik-Suiten. Allerdings lag die Intention hier auch von der Verlegerseite her, in der vermuteten größeren Verbreitungschance besagter Werke begründet. Die Klavierfassungen sind um vergleichsweise einfache Realisierbarkeit bemüht und den Originalen an klanglichen und strukturellen Reizen meist deutlich unterlegen. »Ich bin ein Mann des Orchesters«...
- F) 12 verstreute Gelegenheitsstücke, zwischen 1894 und 1931 mal aus privatem Anlass entstanden, mal zur Veröffentlichung z.B. in Zeitungswihnachtsbeilagen bestimmt. Zwei davon (übrigens bis heute nicht im Druck zugänglich!) verdienen sicher nähere Aufmerksamkeit. Im Februar 1907 komponiert Sibelius in einer ansonsten fünfjährigen Klaviermusik-Pause ein kurzes Adagio in E, das - einen halben Ton nach oben versetzt - als Anfang des dritten Satzes seines kammermusikalischen Hauptwerks, des Streichquartetts ›Voces intimae‹ op. 56 (November 1908 bis April 1909) wiederkehrt. Und ein Unikum in jeder Hinsicht bleibt das - bis auf zwei kurze Freimaurergesänge von 1946/48, die dann in die schon bestehende Sammlung op. 113

(Jahreswende 1926/27) eingefügt werden - „letzte Wort“ des Komponisten, das langsam akkordisch ausschreitende vierhändige Klavierstück ›Rakkaalle Ainolle‹ [Für die geliebte Aino] vom August 1931, also der Ehefrau gewidmet. Die unvergessliche Eröffnung, zeitlos freitonal ins Bodenlose abgleitend, kann ich mir nicht anders denken denn als Stoff aus dem „verschwiegenen Hauptwerk“, der weitdimensioniert angelegten VIII. Symphonie, ungefähr ab 1928 entstanden, bis 1933 mehrfach zur Uraufführung in Aussicht gestellt, schließlich in den frühen 1940er-Jahren den Flammen übergeben (vollendet?, unvollendet?, jedenfalls der Selbstkritik Sibelius' nicht standhaltend). ›Rakkaalle Ainolle‹ war lange Zeit nicht mal der Existenz nach bekannt; heute liegen die Rechte bei Breitkopf & Härtel.

Dass nun eine Aus-Wahl, wenn auch wohlüberlegt und lange gereift, mehr auf ein Portrait des Auswählenden zuläuft denn auf eins des Komponisten steht außer Frage. (Dass andere Pianisten anders wählen, hoffentlich ebenso.) „Auserlesene Klaviermusik“ wäre ein möglicher Titel. Jedenfalls liegt kein Komponisten-Portrait im Sinne aller erfassten Spiel- und Stilarten von Sibelius' Klavier-solo-Welt vor, denn darin dürften die Sonate op. 12, ›Kyllikki‹ op. 41, wenigstens eine Auswahl aus op. 24 nicht fehlen, ja sogar mindestens ein weiteres Beispiel einer Klaviertranskription hätte den Sonderfall ›Danse élégiaque‹ zu ergänzen. Nein, hier geht es um einen in Schüben wirksamen enzyklopädischen Sammelaspekt, gefolgt von einem durch und durch subjektiven, über anderthalb Jahrzehnte sich erstreckenden Selektionsprozess. „Was gehört dazu? Was kann ich lieben? Was *muss* ich spielen? Was bleibt?“ Bereits 1992 und 1993 gab es ca. 75 % Übereinstimmung mit der heutigen Auswahl. Aber: die Anordnung der verstreuten Miniaturen, die gesamte Gliederung war anders. Und: noch fehlten ›Aspen‹ op. 75 Nr. 3 und ›Danse élégiaque‹ aus op. 71. ›Valse lyrique‹ op. 96a nahm ich 2008 definitiv aus der Soloauswahl heraus, habe sie aber im selben Jahr für Violine, Akkordeon und Klavier als Trio bearbeitet. 2008 war für mich auch das Jahr der nochmaligen Sichtung des Gesamtbestandes, nachdem ich mich im Hinblick auf Sibelius' 50. Todestag 2007 dem Klavierwerk wieder intensiver zugewendet hatte. - So fielen einige Stücke aus op. 34, 40, 58 und 97 sowie eines der Gelegenheitsstücke (allesamt also 1993 in einem Sibelius-Klavierabend dabei) wieder heraus, da sie mir doch zu wenig charakteristisch erschienen.

Meine heutige Auswahl folgt - mit zwei Ausnahmen - der Chronologie, die (ohne Vorsatz) eine gewisse Dramaturgie bescherte, der ich mich gern überlasse.

Eine zentrale Dimension im Schaffensprozess bei Jean Sibelius scheint mir das Phänomen der „erneuernden Erinnerung“ zu sein.

Da schreibt er im Frühjahr 1890 in Berlin ein großangelegtes fünfsätziges Klavierquintett, veröffentlicht es aber weder nach den Teil-Uraufführungen noch später. (Bald darauf entstehen die monumentale ›Kullervo-Symphonie‹ op. 7 sowie die erste Tondichtung ›En saga‹ op. 9, Hauptwerke, die er noch viel später durchaus „zählt“ bzw. per Revision für gültig erklärt. Aber das Quintett (und seine Empfindung, damit gescheitert zu sein?) treibt ihn noch eine Zeit lang um. Im Herbst 1893 macht er aus dem Hauptthema des Finales - dem einzigen zu Lebzeiten nicht aufgeführten Satz des Werks - ein Rondo für Viola und Klavier. (Auch dieses zählt und veröffentlicht er nicht.) Es taucht aber in der Coda besagten Finales noch ein neues Thema auf, drängend, in einen großen Accelerando-Sog involviert. Dieses Thema aber, in verändertem Gewand, ganz anderer Lage, in radikal gegensätzlichem Tempo-Kontext (zwischendurch: ›più lento‹; kein Accelerando), ist der Ausgangspunkt für das erste der **6 Impromptus op. 5**, im schwerlastenden 6/4-Takt, Sommer oder Herbst 1893 komponiert. Was für eine Musiksprache, 1893! Karg, lapidar, ganz aufs Wesentliche begrenzt, zwar relativ füllig im Satz, doch ohne jeden Zierrat. Und die Form: Passacaglia-Ansatz, Zeit-Dehnung. Eine singuläre Meditation, geboren aus Schmerz und Hellsicht der Erinnerung. Und noch

1929, in zunächst ›Landscape II‹ betitelten Skizzen für Klavier solo, und schließlich 1931 in der Orgel-Trauermusik (zum Begräbnis seines Maler-Freundes Akseli Gallen-Kallela) ›Surusoitto‹ op. 111b hallen die leeren Bassquinten genau dieser harmonischen Landschaft nach. Erneute Erinnerung der erneuernden Erinnerung...

Mir sei nun die genauere Begründung erspart, warum ich - außer dem weiter hinten eingefügten sechsten Impromptu derselben Sammlung (das Gegenstück im leichteren 6/4-Takt) - keines der chronologisch folgenden Werke ins Repertoire genommen habe bzw. nehmen werde. Aber der oft vollgriffige, auf vordergründige Wirkung abzielende Klaviersatz hält m.E. weder den Gehalt noch etwaige transformierte Farben bereit, welche das authentische, immer wieder kantige Pathos der im selben Zeitraum entstehenden Orchesterwerke auch heute noch zum energetisch packenden und tiefgründigen Erlebnis werden lassen. (Oder ich bekenne, dass ich mich im Fall der Sibelius'schen Klaviermusik - übertragen gesprochen - weniger zum dicken Pinsel, zum Ölmaler, als zum Zeichner oder gleich zum Bildhauer hingezogen fühle.)

Sprung also ins Jahr 1909, Sommer. Nach langen Jahren auf der Spur immer eigensprachlicherer symphonischer Werke (darunter auch das berühmte Violinkonzert), bemerkenswerter Schauspielmusiken, nach Abschluss des ersten für ihn wirklich gültigen Kammermusikwerks (des schon erwähnten Quartetts ›Voces intimae‹) sowie einer vielfältigen, originellen Liedersammlung (nach Gedichten des drei Jahre zuvor gestorbenen schwedischen Autors Ernst Josephson) op. 57: Erinnerung. An das Klavier als Solo-Instrument. An das 19. Jahrhundert. An die „Romantik“. An den Traum davon. **Rêverie op. 58 Nr. 1** träumt durch und durch gebrochen vom Un-Möglichen. Sehnsucht als Phänomen spielt mit hinein. Immer wieder regrediert die auf dünnem Eis einsetzende Musikbeschwörung in einen „So-war's-einmal“-Duktus, inklusive vollgriffigem Klaviersatz. Jedes Mal rufen aber die neugewonnenen, der wahrhaftigen Phantasie geschuldeten Strukturen (linear, dissonierend, rhythmisch und charakterlich mehrschichtig) die allzu nachgiebigen Träume „Ach-wäre-doch---“ zurück in die Jetzt-Zeit 1909. (Der Hinweis, dass Schönberg oder Bartók um diese Zeit aber schon *ganz anders* komponiert hätten, sei gern aufgenommen. Es macht Sibelius' in Tönen offenbarten und dokumentierten Zwiespalt nicht weniger anrührend, nicht weniger hörens Wert.)

Scherzino op. 58 Nr. 2 bietet ebenfalls einen bis dahin niemals vernommenen Ton in der Klaviersolomusik dieses Komponisten: die scharfgezeichnete Humoreske in kaleidoskopischer Formanlage. (Er wird auf dieses Verfahren von nun an immer wieder einmal zurückgreifen.)

Jetzt eines der ganz wenigen Werke Sibelius' in Variationsform: **Air varié op. 58 Nr. 3** bildet den Rahmen - Anfang und Schluss - „romantisch“. Das Thema selbst verrät noch nichts vom Verlauf des Ganzen. Gegen Ende des ›Air‹: eine überraschende Rückung im Harmonischen. Dann Verschleierung des formalen Prozesses. Irgendwann merken wir: die erste Variation ist schon im Gange. Vier Variationen lang hören wir überwiegend lineare Zweistimmigkeit, einen so strengen wie entfesselten, aus-den-Fugen-geratene Kontrapunkt. (Sollte ein Gewohnheitsreflex solche Satztechnik mit Johann Sebastian Bach assoziieren, so sei angemerkt, dass der Charakter dieser Musik viel näher den „verrückten“ späteren Klavierwerken von dessen Sohn Carl Philipp Emanuel kommt.) In romantischer Manier kündigt ein vollerer Klaviersatz jeweils das Ende einer Variation an; diese ist aber dann noch nicht zu Ende, vielmehr läuft die Passage mit der auffälligen harmonischen Rückung bereits im Bewegungsmuster der jeweils nächsten Variation an. Also permanente Verschleierung der Anschlussstelle. (Auch dort, wo oben skizziertes Verfahren unschematisch aufgebrochen wird, zwischen der dritten und vierten Variation.) Aber auch permanente Beschleunigung der variationskennzeichnenden Notenwerte: Achtel, Achteltriolen, Sechzehntel, Sechzehnteltriolen. Diametral den buchstäblich spröden und kargen Klaviersatz konterkarierend, weil transformierend: ein großer dramatischer Spannungsbogen. Mündend in

eine Coda von wehmütig erfüllter Erinnerung, an den Anfang dieses Stücks, an das 19. Jahrhundert überhaupt; das letzte Wort jedoch hat die einstimmige Linie. Meines Erachtens hat Sibelius mit diesen drei Stücken *seinen* Klavierstil gefunden. Opus 58 Nr. 4-10 kann ich eine „Konsolidierung“ dieses Stils zugestehen, das Brennpunktartige (und, ehrlich gesagt: den Rang) der ersten drei vermag ich nicht mehr drin zu entdecken.

Bis 1911 wächst nun die sprachlich, strukturell und stilistisch kühnste, kompromissloseste Ausformung des Symphonikers heran: die expressionistische, existenzielle IV. Symphonie, im besten Sinne „auf der Höhe der Zeit“, und doch: einsam, keiner zeitgenössischen Richtung zuzuordnen. - Nach solch einem Werk muss einer sich selbst und den andern grundsätzlich nichts mehr „beweisen“. Freilich bleibt es unwiederholbar. Das heißt, die Aufgabenstellung ändert sich (bewusst?, unbewusst?), oder es folgt Schweigen. Jedenfalls steigt die Bereitschaft zu zerstörerischer Selbstkritik paradoxerweise im gleichen Maße wie die zur Verdrängung und Ablenkbarkeit. - Aber bis Mitte des Jahres 1914 geht es mit hochrangigen Hauptwerken größerer und kleinerer Dimension immer weiter; das Gelingen der IV. sorgte noch einige Zeit für „Rückenwind“. Erst nach der triumphalen amerikanischen Uraufführung der (bereits vorletzten!) Tondichtung ›Aallottaret‹ op. 73 (kurz zuvor beendet), der anschließenden euphorischen Konzeption der Symphonien Nr. V, VI und VII folgt - bezeichnenderweise um die Zeit des Ausbruchs des I. Weltkriegs - ein Riss in der Schaffenskurve von Jean Sibelius. - Für das Jahr 1913 seien genannt die Tondichtung ›Luonnotar‹ op. 70, ein äußerst stimmiges Sopran-Orchester-Lied nach einer Episode aus dem finnischen Nationalepos ›Kalevala‹, sowie die umfangreiche Partitur zur Ballett-Pantomime ›Scaramouche‹ op. 71. 1912 aber ist tatsächlich *das* Jahr der Klaviersolomusik. Nie sonst hat er - der ja Geiger war und somit zu den Ausnahmen in der Komponistengeschichte gehört, indem er *nicht* vom Tasteninstrument her kommt! - so ausnahmslos auf gleichrangiger Höhe für dieses Genre komponiert. Schon Glenn Gould setzte sich bekanntlich für die **Drei Sonatinen op. 67** ein. Die **Zwei Rondinos op. 68** gehören aber genauso hierher. Traumwandlerisch sicher bewegt sich Sibelius nun in seiner Zwei- und Einstimmigkeit, seinen immer wieder so überraschend wie einleuchtend gestalteten Abbrüchen, seinem mit erstaunlich wenig Tönen und verblüffend knapp geformten Seelenraum voller Tiefgang. Immer noch tonal, nie epigonal. Relikte eines „spätromantischen“ Klaviersatzes werden nun in fragloser Selbstverständlichkeit integriert. Das „Perpetuum mobile“ wird im Finalsatz der fis-Moll-Sonatine wie im zweiten Rondino quasi neu erfunden, so spezifisch ist die Ausprägung dieses schon Jahrhunderte alten Topos. Und dann die letzte, kürzeste Frucht dieses Klavierjahres 1912: die **Valsette op. 40 Nr. 1**. Gibt es einen lakonischeren (dabei charakteristisch deklamierenden), zeitloseren, spannenderen Walzer; eine längere (ausnotierte) Generalpause in einem vergleichbar kurzen Musikstück? (Zu letzterem Aspekt fällt mir nur der Schluss des 13. Liedes aus Robert Schumanns ›Dichterliebe‹ ein.)

Erinnerung. Der nach Johann Strauß Sohn neben Schubert, Chopin und Čajkowskij vielleicht größte, gestaltenreichste Walzerkomponist hatte schon 1893 mit dem Schluss-**Impromptu** aus **op. 5 (Nr. 6)** eine unkonventionelle, höchst eigentümliche Walzerbewegung entfaltet. (Der weitausschwingende Walzer des 27jährigen möge also auf dieser CD dem konzisen Walzer des 47jährigen entgegenen.) Im Sommer oder Herbst 1893 erinnert sich der Komponist an ein Januar bis Februar desselben Jahres geschriebenes und unmittelbar danach uraufgeführtes Melodram für Sprechstimme, Singstimme und Klaviertrio nach einer Episode aus J. L. Runebergs Gedichtzyklus ›Svartsjukans nätter‹ [Eifersuchtsnächte]. Aus zwei Hauptteilen dieses (später weder „gezählten“ noch veröffentlichten) Werks formt er die Impromptus Nr. 5 und 6 für Klavier solo. Violinmelos und Violoncellopizzikato überträgt er im Schluss-Impromptu herausfordernd schmucklos auf die Tastatur. Nichts von vordergründigem Klaviermusik-Klischee, „absolute Musik“, entzündet freilich von einer poetischen Idee: [in deutscher Übertragung] »Aber standest du einmal, eingehüllt in

Nebelschleier, auf des Hügels Spitze, vom Frühlingsmorgen umarmt...« NB: Sibelius schreibt die Wiederholung des ganzen Stücks vor; ich schließe mich der Vi-de-Tradition an mit einem Sprung in der Mitte der Wiederholung. - Ein paar Monate nach den Impromptus op. 5 entsteht aus denselben musikalischen Quellen, aber in anderer Formanlage, das ›Impromptu‹ (o.Op.) für Streichorchester.

Anfang des Krisenjahres 1914 verarbeitet Jean Sibelius wesentlichen musikalischen Stoff seiner zweiaktigen ›Pantomime tragédique‹ nach Poul Knudsen (1889-1973) zu zwei Klavierstücken, jeweils mit dem Zusatz ›aus SCARAMOUCHE‹ versehen. Dabei entspricht **Danse élégiaque** über weite Strecken dem Verlauf der 5. Szene des I. Aktes, wo sich Blondelaine zum Spiel des Musikensembles um den schwarzgekleideten, buckligen, Viola spielenden Zwerg Scaramouche einem vom stockenden Walzer ausgehenden, bis zur Raserei sich steigernden Tanz hingibt, dies unter den ohnmächtiger werdenden Blicken ihres Mannes Leilon, der - ohne Sensoren für dergleichen Ekstase - die Szenerie durchaus als Angriff erlebt. Diesem Analogon stellt Sibelius eine Introduction voran, welche sofort Scaramouches extravagantes Thema exponiert. Und er hängt eine kurze Coda an, die er dem tragischen Schluss des II. Aktes entnimmt. Mir scheint dies in Anlage und Realisierung die charakteristischste und pianistisch reizvollste aller Klaviertranskriptionen zu sein. Gleichwohl muss ich „zur Vorbeugung“ (bzw. zum Mitlesen der Druckausgabe während des Hörens) darauf hinweisen, dass ich im längeren Schlussabschnitt des Werks von ebendieser Ausgabe abweiche zugunsten einer möglichst umfassenden Übertragung der wesentlich geschärfteren, stringenteren Orchesterfassung in einen pianistisch motivierten Klavierauszug. Es versteht sich, dass keine Sibelius-fremde Note, allerdings ein einziger dem Original entsprechender Verlängerungstakt in diese meine Version eingefügt wurde. - Ein Klavierstück dieser Art wird Sibelius nun nie mehr angehen.

Es folgen auf der CD die bereits gewürdigten, zu zwei Miniatur-Suiten zusammengestellten acht ausgewählten Stücke der bereits gedanklich umkreisten Krisenjahre. Um diese Stücke bin ich froh und dankbar, und außer diesen und der für sich stehenden ›charakteristischen Impression‹ **op. 103 Nr. 1 ›Die Dorfkirche‹**, spüre ich kein Verlangen, weitere Klaviermusik aus der Schaffensperiode zwischen Januar 1914 und Februar 1929 aufzuführen.

Für den Festakt zum 25jährigen Bestehen der Fabriken von Säynätsalo komponierte Jean Sibelius im Herbst 1922 ein ›Andante festivo‹ für Streichquartett, ein ca. vierminütiges sogenanntes Gelegenheitswerk also, das ihn aber nachhaltig zu verfolgen scheint.

Atmosphärisch spiegeln sich darin die Streicherpartien der zu ebendieser Zeit endgültig ausgearbeiteten VI. wie der bald zum selben Arbeitsgang bevorstehenden VII. Symphonie. Irgendwann 1923 oder 1924 erinnert er sich, wohl am Klavier phantasierend, dieses Stücks, und er schöpft aus dem Vollen: es gelingt ihm eine kurze freie Fantasie, eine „aufgeschriebene Improvisation“ darüber, und er nennt sie ›Die Dorfkirche‹. Zur Jahreswende 1926/27 dient ein besonders eingängiger, von Orgelpunktsynkopen getragener Ausschnitt aus dem ›Andante festivo‹ als Harmonium-Grundstruktur inmitten des Freimaurer-Liedes op. 113 Nr. 7. In der Zeit seines Schweigens, nach 1929 (bzw. nach 1931), verlangsamt sich das ursprüngliche Tempo in seinem Innern kontinuierlich, und als er das Stück spätestens im Herbst 1938 für Streichorchester (mit Pauken ad lib. für den Schluss) fasst, hat er wohl das Tempo vor Ohren, wie es auf dem Rundfunkmitschnitt vom 1. Januar 1939 unter seinem Dirigat zu hören ist, auf sechs Minuten Spieldauer zulaufend. Nun, Anfang der 1940er-Jahre, verleiht er dem Stück sogar die Opuszahl 117, die bislang noch auf dem Titelblatt des Manuskripts der ›Suite für Violine und Streichorchester‹ (1929) steht (- allerdings steht da auch, groß und dick und auf schwedisch: »muss umgearbeitet werden«...); später jedoch, im offiziellen Werkverzeichnis, ist doch wieder nach op. 116 Schluss. War op. 117, sozusagen heimlich, doch eigentlich für die VIII. Symphonie „reserviert“?

Begleiten wir den Weg von der ›Dorfkirche‹ zu den ›Fünf Skizzen‹. Die Vollendung der - Wilhelm Stenhammar gewidmeten - VI. Symphonie op. 104 im Februar 1923 muss wie eine Erlösung für den Komponisten gewesen sein, konnte er doch von ›Aallottaret‹ (Mai 1914) an nur auf ein einziges seither vollendetes veritables Hauptwerk großer Dimension zurückblicken: die dritte und endgültige Fassung der V. Symphonie op. 82/1919. (Die relativ umfangreiche Schauspielmusik zu ›Jokamies‹ op. 83/1916 enthält wertvolle Musik; Sibelius war sie aber offenbar nicht wichtig genug, zumindest eine Orchester-Suite draus zu realisieren, obwohl Pläne diesbezüglich existierten.) Und als sollte das, was ihm wirklich wichtig ist, nah aneinandergerückt werden, vergibt er die nächste Opuszahl an die ein Jahr später, Anfang März 1924 vollendete VII. Symphonie: op. 105. Die aus vielfältigster unterströmiger Vernetzung gefügte einsätzig große Form findet zwei Jahre später, 1926, in der letzten Tondichtung ›Tapiola‹ op. 112 ihr einzigartiges, ebenfalls einsätziges Pendant ungefähr gleicher Spieldauer, aus monothematischer Wurzel entwachsend. Hölderlins Anruf »Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen...« kommt einem in den Sinn, und Sibelius wurde vier aufeinanderfolgende Jahre lang „erhört“... Das vierte Hauptwerk fällt ins Jahr 1925: Sibelius' bei weitem ambitionierteste, umfang- und gestaltenreichste Bühnenmusik: zu ›The Tempest‹ von William Shakespeare. - Die Jahre der Krise also gebannt? - Aber ›Tapiola‹ repräsentiert eine äußerste Position, wie damals, 1911, die IV. Symphonie. Kann sich die Aufgabenstellung noch einmal wandeln? - Und was tun, wenn man das erreichte schöpferische Plateau bei kommenden Hauptwerken nicht mehr unterschreiten möchte, die Selbstkritik unaufhörlich und ins Bedrohliche wächst, die Nebenwerke irgendwann doch keine Lust und keinen Sinn mehr geben?

Die zur Jahreswende 1926/27 entstandene Freimaurer-Ritualmusik op. 113 setzt die erreichte Eigensprachlichkeit im intimen Rahmen zum Teil auf höchstem Niveau fort. 1927 scheint eine schöpferische Pause gekommen, es werden vor allem die Suiten aus ›The Tempest‹ hergestellt (op. 109). Spätestens 1928 nimmt Sibelius die neue, die VIII. Symphonie in Angriff. Ihr Schicksal wurde weiter oben bereits skizziert. Zeitgleich oder kurze Zeit später anzusetzen ist das so umfang- wie aufschlussreiche Skizzen-Konvolut unter der Registratur ›1728‹ aus dem Jean-Sibelius-Manuskripte-Archiv der Universitätsbibliothek Helsinki. Es zeigt, wie sehr die vier 1929 fertiggestellten (und nur zur Hälfte zu Lebzeiten veröffentlichten!) Miniatur-Suiten miteinander zusammenhängen: zwei für Violine und Klavier (op. 115 und 116; klarer Höhepunkt in diesem Genre!), eine für Violine und Streichorchester („op. 117“) und eben eine für Klavier (op. 114). Im selben Konvolut findet sich auch die unter dem später ausgestrichenen Titel ›Landscape II‹ skizzierte Klavierfassung wesentlicher Teile des späteren Orgelstücks ›Surusoitto‹ op. 111b, welches höchstwahrscheinlich - wie das vierhändige Klavierstück ›Rakkaalle Ainolle‹ aus demselben Jahr 1931 - Musik aus der später vernichteten VIII. Symphonie enthält.

Es versöhnt mit manchen Beiträgen zweifelhafter Notwendigkeit, wie Sibelius in den **Fünf Skizzen op. 114** ohne Abstriche an das 1912 erreichte Niveau seiner Klaviermusik anzuknüpfen vermochte, ja das Charakter- und Ausdrucksspektrum demgegenüber noch zu weiten verstand. (Allerdings fielen bei den Klavierstücken die Dreier- und Sechsertakte weg, die in den anderen anlässlich des Skizzenkonvoluts beschriebenen Miniatur-Suiten von 1929 zum Teil ausgiebig vertreten sind; wahrscheinlich ein singulärer Fall in Sibelius' Klavierschaffen...) Und es berührt schmerzlich und rätselhaft, sich vergegenwärtigen zu müssen, dass der Komponist - nach der Ablehnung der Werke op. 114-117 durch den amerikanischen Verleger Carl Fischer, wegen des »zu hohen Standards« besagter Werke (und daraus resultierender zu geringer Absatzmöglichkeit) - bei seinem Angebot an Breitkopf & Härtel op. 117 schon nicht mehr vorschlägt und op. 114 telegraphisch wieder zurückzieht. Was ließ ihn unsicher werden?

Landschaft möge für sich selbst sprechen. Bekommt man beim Hören mit, wie **Winterbild** so organisch wie wohlkonstruiert ganz aus der Anfangszelle entsteht? Kennt jemand, außer vielleicht bei Bartók, ein Stück, das wie **Der Deich** auf dem halbverminderten Terzquartakkord in weiter Lage basiert, wo somit dorischer, lokrischer und lydischer Modus ineinander schillern? Und wie selbstverständlich ist der Tritonus Ausgangs- und Zielpunkt für **Lied im Walde**, wird also Tonalität von ihrer Schattenseite her angesteuert! Schließlich ist der (noch dreimal wiederkehrende) Modus der Anfangstakte in **Frühlingserscheinung** derselbe, den Béla Bartók ein Jahr später (1930) zur Grundreihe seiner ›Cantata profana‹ machen wird; schon 1904 in Debussys ›L'isle joyeuse‹ war sie zu hören, die (laut Hermann Pfrogner) »in die Klaviertemperatur eingefrorene« Skala, korrespondierend mit der 8. bis 14. Position der Naturtonreihe.

Zwei Anmerkungen aus Liebe-zur-Sache: Die Titel auf Sibelius' Reinschrift sind eindeutig auf deutsch angegeben, im zweiten und dritten Stück abweichend von der bislang immer noch einzigen erhältlichen finnischen Druckausgabe, wo es sich um Rückübersetzungen aus dem Englischen handelt. (Über das Schlussstück schrieb Sibelius ›Im Frühling‹, bot es dem amerikanischen Verleger als ›Spring Vision‹ an.) Und, dem Erscheinen des III. Bandes der Jean-Sibelius-Gesamtausgabe notgedrungen vorgreifend: die zum Teil deutlich hörbaren Abweichungen auf dieser CD gegenüber besagter Druckausgabe stützen sich auf einen akribischen Vergleich des dortigen Notentextes mit Sibelius' Reinschrift und einer von ihm korrigierten Kopistenabschrift. NB: Den letzten Druckfehler, gis¹ statt ais¹ in ›Der Deich‹/Takt 32, entdeckte ich am 20. IX. 2007...

Rudi Spring, Anfang Juli 2009