

Nimm zwei

Dem breiten Publikum ist **Esa-Pekka Salonen** vor allem als Dirigent bekannt. Er selber bezeichnet sich jedoch mitunter halb scherzhaft als Komponist, der nebenbei auch ein bisschen dirigiert. Die Wahrheit liegt wohl in der Mitte. Mit Marcus Stähler hat er nach der deutschen Erstaufführung seines Klavierkonzerts über Bedeutung und Tradition dieser Doppelrolle gesprochen.

Wie geht der Dirigent Salonen mit dem Komponisten Salonen um?

Es ändert sich von Fall zu Fall. Wenn ich ein älteres Stück von mir dirigiere, habe ich keine besondere Beziehung mehr dazu. Es ist dann wie ein vertrautes Werk eines anderen Komponisten. Aber wenn es brandneu ist, fällt es mir schwer, meine Finger davonzulassen. Denn wie wir alle wissen, ist die Instrumentation und orchestrale Balance eine sehr komplexe Kunst – auch für jemanden, der sehr geübt darin ist. Jedes Mal, wenn man zu einem anderen Orchester oder in einen anderen Raum kommt, wandeln sich die Verhältnisse. Also, normalerweise ändere ich zum Beispiel viel an den Verdopplungen in der Orchestrierung, um den musikalischen Gedanken so klar wie möglich zu formulieren. Man schreibt erstmal zu viele Noten. Und im Laufe der Zeit, nach den Proben, werden die Partituren dann ausgedünnt, transparenter und klarer gemacht.

Das ging ja schon einigen Kollegen vor Ihnen so.

Genau. Denken Sie etwa an den Kommentar von Richard Strauss, nachdem er Mahlers sechste Sinfonie gehört hatte.

Das Einzige, was er sagte, war: Das Finale ist überorchestriert. Und Mahler war ziemlich verärgert. Aber später räumt er ein, Strauss habe Recht gehabt. Es ist eben meistens der Fall, dass man erst im Laufe der Zeit das Wesentliche herauskristallisiert.

Stichwort Strauss und Mahler: Früher war es eher der Normalfall, dass die Komponisten auch dirigiert haben und umgekehrt. Warum ist das heute anders?

Es könnte mit der Erfindung des Grammophons zu tun haben, das einen grundlegenden Wandel in der Wahrnehmung von Musik ausgelöst hat. Im 19. Jahrhundert wurde Musik vor allem durch vierhändige Klavierfassungen verbreitet. Damals gehörten solche Arrangements in einer Mittelklasse-Familie zum guten Ton. Es gab diese Neugierde auf das nächste Stück von Liszt oder die neue Sinfonie von Brahms. Und dann sah man es in seiner örtlichen Buchhandlung, und es war klar, man machte ein schönes Abendessen, es gab einen guten Wein, und anschließend wurde die Sinfonie am Klavier gespielt. Es war also eine sehr aktive Auseinandersetzung und ein gesellschaftliches Ereignis, das die Menschen zusammenge-

Foto: Kassara/DG

Der Man mit den zwei Gesichtern: Esa-Pekka Salonen spielt als Dirigent und Komponist eine Doppelrolle, deren Tradition heute fast vergessen ist.

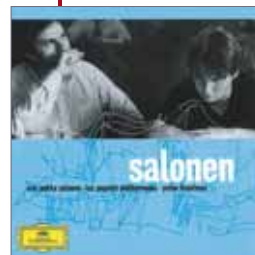


Das Werk

Salonens Klavierkonzert hat drei Sätze und ist rund eine halbe Stunde lang. Bei der deutschen Erstaufführung in Hamburg mit Yefim Bronfman und dem NDR-Sinfonieorchester wurde das Stück enthusiastisch gefeiert. Und das liegt wahrscheinlich nicht zuletzt am zweiten Satz. Nachdem der erste Teil viel rhythmische Energie und motorische Bewegung gebracht hat, beginnt der zweite mit einer ausgedehnten Solo-Kadenz und tastet sich dann allmählich in eine postromantische Klangwelt vor. Im Klavier deutet sich zaghaft ein Motiv an, das Salonen dann am Ende des Satzes mit großer Geste ausführt und auskostet. Herrlich!

Aktuelle CD

Salonen, Klavierkonzert, Helix für Orchester, Dichotomie für Klavier solo; Yefim Bronfman, Los Angeles Philharmonic, Esa-Pekka Salonen (2008)
DG/Universal CD 028947781035 (Kritik siehe S. 81)



bracht hat. Mit dem Grammophon wurde diese aktive Art der Musikwahrnehmung dann durch passives Hören ersetzt.

Und damit nahm das Interesse an den zeitgenössischen Werken ab?

Die Schallplattenfirmen waren nicht daran interessiert, die neuen Werke von Schönberg und Webern aufzunehmen, sondern wollten Beethoven, Brahms und Verdi. Ja, nicht einmal Mozart – er war nicht sehr populär in dieser Zeit. Es ging vor allem um Musik, die für die Massen zugänglich ist. Was dabei verloren ging, war das Interesse an der aktuellen Musik – dieser wichtige Anteil ist von der Klassik in die Popmusik gewandert.

Und wie hat sich dieser Wandel auf die Interpreten ausgewirkt?

An diesem Punkt wurde ein neuer Typus des Musikers geboren. Er war nun in erster Linie ein Interpret von Meisterwerken, wie Toscanini, der zwar ursprünglich auch ein Komponist war, aber bei dem das keine Rolle mehr gespielt hat. Von Furtwängler wissen wir, dass er viel geschrieben hat und sich genauso als Komponist verstand. Auch Otto Klemperer hat selber komponiert. Dann kam Karajan, der im Traum nicht ans Komponieren gedacht hat, und wurde zum berühmtesten und erfolgreichsten Dirigenten aller Zeiten – im Hinblick darauf, wie viele Platten er verkauft und wie viel Geld er verdient hat. Mit ihm war die Trennung zwischen Komponist und Interpreten endgültig.

„Mit Karajan vollzog sich die Trennung zwischen Komponist und Interpret“

Nichts gegen Karajan – ich bin ein großer Fan von ihm –, aber mit ihm wurde die Idee eines Musikers, der mehr als nur eine Sache macht, begraben. Dabei ist das historisch gesehen wirklich eine ziemlich neue Erfindung. Früher war es ja auch bei den Solisten selbstverständlich, dass sie sich ihre eigenen Stücke geschrieben haben. Umgekehrt musste man als Komponist selbstverständlich auch Ausführender sein.

Ist dieser Prozess überall gleich verlaufen?

Nein. Es gibt ein Land, in dem die Idee noch ein bisschen weiterlebt, und das ist England. Dort wird von einem jungen Komponisten erwartet, dass er seine eigenen Stücke auch spielen und dirigieren kann. Ich denke, das stammt aus der Zeit von Benjamin Britten. Die Komponisten der Generation nach ihm – denken Sie an George Benjamin, Oliver Knussen oder Thomas Adès – haben auch diese praktische Seite. Es lebt also schon noch weiter fort, aber eigentlich nur in einem Land.

Profitiert Ihre Arbeit als Dirigent von der kompositorischen Arbeit?

Schwer zu sagen. Natürlich kann ich als Komponist eine Partitur gut lesen. Ich weiß, wie man sie zusammensetzt und deshalb auch, wie man sie auseinandernimmt. Technisch gesehen hilft es also. Aber davon einmal abgesehen, habe ich im Laufe der Jahre bemerkt, dass mich als Komponist nicht unbedingt je-

de Musik interessiert. Von einem Dirigenten der großen amerikanischen oder europäischen Sinfonieorchester wird heute erwartet, dass er ein riesiges Repertoire abdeckt. Von Rameau bis Xenakis. Ich kann das nicht, weil ich nur Stücke dirigiere, die mich wirklich interessieren, und das heißt, dass ich eine Menge auslasse. Ich mache nichts, wozu ich keine persönliche Beziehung habe. Wenn man nicht selber komponiert, fällt es wahrscheinlich leichter, einen enzyklopädischen Geschmack zu entwickeln. Komponisten sind wählerischer, die Neigungen und Abneigungen sind stärker.

Kommen wir zu Ihrem neuen Klavierkonzert. Können Sie ein bisschen von der Entstehung erzählen?

In vielen Fällen hat meine Musik eine direkte Beziehung zu einer bestimmten Person; meistens sind es Musiker. Diese „Begegnung mit der Aura einer Person“, wie es mein Lehrer gesagt hat, setzt einen bestimmten Prozess in Gang. Beim Klavierkonzert war es der Pianist Yefim Bronfman, ein alter Freund von mir, mit dem ich schon über 100 Konzerte weltweit gespielt und zahlreiche Aufnahmen gemacht habe. Wenn man also eine bestimmte Inspirationsquelle definieren möchte, ist er es: ein Musiker ohne technische Grenzen, der auch eine breite Palette an Farben produzieren kann. Wir kennen ihn ja vor allem für die große russische Literatur und seine Fähigkeit, dem Affen so richtig Zucker zu geben. Darin ist er so gut wie kaum ein anderer. Weniger bekannt ist dagegen, wie delikat er spielen kann. Sein Mozart ist zum Beispiel fantastisch, ebenso wie sein

Beethoven. Ich wollte diese verschiedenen Facetten zeigen – aber es hat ein paar Jahre gedauert, bis ich von den ersten Skizzen bei der Partitur angelangt bin. Ich habe lange über die Beziehung zwischen Klavier und Orchester nachgedacht.

Mit welchem Resultat?

Ich wollte die Beziehung von Klavier und Orchester flexibel gestalten. Das heißt, sie verändert sich ständig. Natürlich gibt es Passagen mit dem traditionellen Verhältnis von Solo und Begleitung, aber dann wird das Klavier auch zum Kammermusikinstrument in einer kleineren Besetzung, wie es oft bei Mozart geschieht. Diese verteilten Rollen liebe ich sehr, wenn die Holzbläser zu Solisten werden und das Klavier begleitet. An anderen Stellen ist das Klavier Teil eines Größeren, aber immer noch obligat, oder es geht ganz im Orchesterklang auf. Das andere Extrem ist die Solo-Kadenz zu Beginn des zweiten Satzes. So bleibt das Klavier nie in einer Position, sondern wechselt ständig die Rollen. Gleichzeitig soll es natürlich immer gut hörbar bleiben, damit die riesige Menge Arbeit, die der Solist investiert, nicht umsonst war.

Im zweiten Satz gibt es eine Passage, die etwas postromantisch klingt – ein ziemlich überraschender Moment ...

Ich wollte eine Melodie schreiben, was ich lange nicht gemacht hatte, denn es war ja verboten. (lacht) In den siebziger Jahren wurde uns gesagt, dass so etwas wie eine Melodie nicht länger zum Werkzeugkasten eines Komponisten gehört. Als junger Mann habe ich daran geglaubt. Aber was für ein verrücktes Dogma! So ist der klassischen Musik etwas Wichtiges verloren gegangen. Ich habe mich jedenfalls an dieser Stelle für eine große Geste entschieden. Eine Art Nostalgie für die großen Konzerte der Vergangenheit, ohne aber dabei etwas zu zitieren. Es war wirklich sehr spannend, das zu schreiben – mit einer heimlichen Lust! Es ist ein bisschen, wie in ein Bordell zu gehen oder so. Es macht irgendwie Spaß, aber man redet nicht gern drüber. (lacht) Ein Verstoß gegen die Regeln der E-Musik. Wenn ich in der Aufführung an diese Stelle komme, bin ich immer noch selbst etwas geschockt. Ich schäme mich ein bisschen und bin zugleich auch ein bisschen stolz.

Nicht nur an dieser Stelle Ihres Konzerts ist ein angenehm unverkrampfter

Umgang mit verschiedenen Traditionen und Stilen zu spüren. Diese undogmatische Haltung hat ja auch Ihre Arbeit als Chefdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra geprägt. Wie haben Sie es hingekriegt, dass die Zuhörer wieder Interesse für Neue Musik aus ganz unterschiedlichen Ecken zeigen?

In Los Angeles hatten wir in nahezu jedem Konzert ein Werk Neuer Musik. Das Publikum gewöhnt sich zuerst daran und fängt dann an, es zu erwarten. Und nun, nach all den Jahren, sind sie absolut glücklich über die Herausforderung. Vor den Konzerten gebe ich eine kurze Einführung. Nichts Analytisches, sondern nur um ein kleines Bild oder den Kontext zu haben. Und wann immer ein Komponist anwesend ist, versuche ich ein Interview zu machen, damit das Publikum merkt, dass das nichts Abstraktes ist, sondern von ganz normalen Menschen geschrieben wird. Auf diese Weise schafft man Identifikation und die Möglichkeit, dass die Hörer zu Fans werden. Wenn zum Beispiel John Adams bei uns ist, wird seine Musik gefeiert, und auf der Straße ist er ein echter Promi, wie Anne-Sophie Mutter oder Simone Rattle. So sollte es sein. ■

Nachgefragt bei Yefim Bronfman

Wie fühlte es sich an, als Sie den Klavierpart zum ersten Mal sahen?

Pianistisch ist es nicht besonders komfortabel, es sitzt nicht unbedingt bequem in den Händen. Das alles gut zusammenzubringen erfordert eine Menge Arbeit – aber das macht die Musik eben auch intensiv. Manchmal ist dieses Element des Kampfes mit der Materie ein ganz bewusster Bestandteil der Komposition.

Hat Salonen Sie um Rat gefragt?

Er hat nicht gefragt – ich hab's ihm selber gesagt. Es gab eine nahezu unspielbare Passage, die ich vielleicht hätte hinkriegen können, wenn ich mir ein ganzes Jahr frei nehme. Aber diese Zeit habe ich natürlich nicht. Ein paar Tage später hatte er es auch schon geändert.

Aber insgesamt hat sich der Aufwand gelohnt?

Auf jeden Fall, es ist ein tolles Stück. Und neulich habe ich erst Brahms' Zweites Klavierkonzert gespielt – das war noch schwieriger! ■



Foto: PR