

FR 11.12.09 20.00 Uhr / SA 12.12.09 20.00 Uhr

Großer Saal, Abonnement B, 2. Konzert

Konzerthausorchester Berlin

Okko Kamu

Henri Sigfridsson Klavier

Hugo Alfvén (1872 – 1960)

»En Skärgårdssägen« (Eine Schärensage) op. 20

Edvard Grieg (1843 – 1907)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 16

1. Allegro molto moderato

2. Adagio –

3. Allegro moderato e marcato – poco più tranquillo – Tempo l animato – Andante maestoso

Pause

Jean Sibelius (1865 – 1957)

»Tapiola« – Sinfonische Dichtung für Orchester op. 112

Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 105 »in einem Satze«

Adagio – Vivacissimo – Adagio – Allegro molto moderato – Adagio

»Nationale Sauce« oder »nordischer Klang«?

»Im Konzert hörte ich auch einige Stücke von Sibelius, dem finnischen Nationalkomponisten, von dem nicht nur hier, sondern auch in der musikalischen Welt großes Aufheben gemacht wird. In dem einen hörte ich ganz gewöhnlichen Kitsch, durch diese gewissen ›nordischen‹ Harmonisationsmanieren als nationale Sauce angerichtet. ... So sehen übrigens überall die Herren nationalen Genies aus. In Rußland und Schweden ist es ein Gleiches – und im Italien dieser Huren und Louis erst recht.«

Gustav Mahler in einem Brief an seine Frau Alma vom 1.11.1907

»Sibelius war schon am Vormittag bei mir. Auch ein äußerst sympathischer Mensch wie alle Finnländer.«

Gustav Mahler an Alma am 2.11.1907

Nicht nur Jean Sibelius, sondern auch Hugo Alfvén und Edvard Grieg könnte man durchaus zu den »Herren nationalen Genies« zählen, über die sich Gustav Mahler echauffierte. Sie sind bis heute Ikonen der Musikkultur ihrer Länder, gelten als »Nationalkomponisten«. Aber gibt es in der Musik dieser Komponisten wirklich etwas, das typisch und unverwechselbar »schwedisch«, »norwegisch« oder »finnisch« wäre? Lässt sich gar so etwas wie ein »nordischer Klang«, der alle diese Werke eint, ausmachen?

Zwar haben sich Grieg und Alfvén durchaus intensiv mit der Volksmusik ihrer Länder beschäftigt. In den zur Rede stehenden Werken sind aber folkloristische Spuren eher nicht oder nur »subkutan« wirksam. Die beiden sinfonischen Dichtungen von Alfvén und Sibelius beziehen sich auf Landschaft bzw. Mythologie der Heimatländer beider Komponisten. Wer diese Hintergründe aber nicht kennt, würde allein durch die klangliche Erscheinung der Werke nicht auf die ihnen zugrunde liegende Programmatik schließen können. Allein die in beide Werken entfalteten musikalischen Ideen verleihen sowohl Alfvéns glutvollem Orchesterwerk als auch Sibelius' radikalem Spät-



Nordkap. Gemälde von Peder Barke, um 1870

werk innere Stimmigkeit. Und wie steht es um die von Mahler bemerkten »gewissen ›nordischen‹ Harmonisationsmanieren«? Meinte er damit den Rückgriff auf modale Skalen, also die alten Kirchentonarten? Für die hatte auch Brahms ein Faible. Oder spielte er auf die flächigen, über lang gehaltenen Orgelpunkten entfalteten Strukturen an, wie sie gelegentlich bei Alfvén, häufig bei Sibelius begegnen? Die finden sich auch bei Bruckner. Und jene Eigenarten, die Grieg vermeintlich oder wirklich der Volksmusik seiner Heimat abgelauscht hat, finden sich auch in der Musik anderer Völker und Kulturen. Was hat es also mit dem Nationalen in der Musik dieser Komponisten auf sich? Man bedenke den historischen Kontext, in dem insbesondere Grieg und Sibelius wirkten. Es waren Jahrzehnte, in denen sowohl Norwegen als auch Finnland um nationale Unabhängigkeit kämpften. Da verwundert es kaum, dass auch Künstler von Rang als Identifikationsfiguren taugten, zumal wenn sie auch international Anerkennung fanden. So konnte es geschehen, dass das jeweilig unverwechselbare Idiom der einzelnen Komponisten gleichsam »per Akklamation« zum Nationalstil erho-

ben wurde. Verbale Bekenntnisse, programmatische Hinweise und die Bezugnahme auf Folkloristisches erleichterten das zusätzlich. Freilich: Wenngleich sich ein musikalischer »Nationalstil« nur schwer oder überhaupt nicht dingfest machen lässt, soll umgekehrt aber nicht geleugnet werden, dass sich die Individualität der Künstler im Kontext der kulturellen, mentalen und auch landschaftlichen Gegebenheiten ihrer jeweiligen Heimatländer ausgeprägt hat und dass diese Bedingungen die psychische und schöpferische Disposition der Künstler – wie vermittelt auch immer – mit beeinflusst haben können.

»Eine Schärensage«

Entstehung 1904

Uraufführung 31. März 1905 in Stockholm

Besetzung 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Triangel, Große Trommel, 2 Harfen, Streicher

Dauer ca. 16 Minuten

Hugo Alfvén ist der international am wenigsten bekannte der drei hier betrachteten skandinavischen Komponisten. Alfvén war eine Doppelbegabung, er studierte ab 1887 sowohl Musik (Komposition und Violine) als auch Malerei. Der Erfolg seiner 2. Sinfonie (1899) brachte ihm ein Stipendium ein, das ihm in den folgenden Jahren Studienaufenthalte in Mittel- und Südeuropa ermöglichte – eine Parallele zu Grieg und Sibelius, denen die Musikkultur des deutschsprachigen Raumes und Italiens wichtige Impulse vermittelte. Über ein halbes Jahrhundert hinweg prägte Alfvén das schwedische Musikleben maßgeblich: als langjähriger Leiter verschiedener Chöre, als Musikdirektor der Universität Upsala, als renommierter Orchesterdirigent und als Komponist. Seine Orchesterwerke (unter anderem fünf Sinfonien und drei Schwedische Rhapsodien) weisen ihn als einen Musiker von ausgeprägtem Klangsinn aus, dessen musikalische Sprache durch die späte Romantik der nachwagnerschen Ära an der Wende zum 20. Jahrhundert geprägt wurde.

Zudem integrierte er Elemente schwedischer Folklore in manche seiner Werke.

»Meine besten Einfälle sind mir während der Nächte auf meinen Seereisen gekommen, und besonders die stürmischen Herbstzeiten waren für mich die besten Zeiten zum Komponieren.« – meinte Hugo Alfvén einmal. Gut möglich, dass sich auch die »Schärensage« solcher Inspiration verdankt. Seiner Tondichtung stellte der Komponist einen knappen Kommentar voran: »Die sinfonische Dichtung ›Eine Schärensage‹ ist trotz ihres epischen Titels lyrisch in der Stimmung und beschreibt die seeseitigen Schären: in einer Herbstnacht im schimmernenden Mondlicht – während der Sturm tost – in ruhigen Träumen – in den Überlebenskämpfen. Diese Naturszenen mögen als ein Gleichnis verstanden werden für die dunklen Kräfte der menschlichen Leidenschaften.« Alfvéns Sprache steht auf der Höhe seiner Zeit, ist vergleichbar mit der seiner Zeitgenossen Alexander Zemlinsky, Edward Elgar, Josef Súk oder Ralph Vaughan Williams. Die Farbpalette des groß besetzten Orchesters ist nuanciert eingesetzt; die lyrische Emphase, die manchmal rauschhaft auflodert, wird durch klare formale Konturen ausbalanciert. Sublim eingesetzte harmonische Archaismen (Quintparallelen, Akkordrückungen) tauchen die langsame Einleitung in ein eigentümliches Licht, ehe der Hauptsatz über einem filigran gesponnenen Klangteppich mit einem weit geschwungenen, inspiriert erfundenen Thema einsetzt. Der Seitensatz, der in seiner Terzenseeligkeit wie von fern an Brahms erinnert, bestätigt die lyrische Haltung. Die überleitenden und abschließenden Partien dieses Expositionsabschnittes erhalten eigenständiges motivisches Gewicht und sind durchaus dramatisch akzentuiert. So vermag derjenige, welcher Musik gern mit bildhaften Vorstellungen assoziiert, die von Alfvén in seinen einleitenden Worten angedeuteten vier Szenerien durchaus nachzuvollziehen. Die zentrale Durchführungspartie evoziert weniger Entwicklung, als sie – dem quasi impressionistischen Charakter dieser Tondichtung gemäß – die musikalischen Gestalten in sich wandelnder harmonischer und klangfarblicher Beleuchtung zeigt.

Entrée zum Weltruhm – Griegs Klavierkonzert

Entstehung 1868

Uraufführung 3. April 1869 in Kopenhagen mit Edmund Neupert
als Solist

Besetzung Solo-Klavier, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher

Dauer ca. 29 Minuten

Das Klavierkonzert op. 16 war jenes Werk, das den gerade fünfundzwanzigjährigen Edvard Grieg international bekannt machte. 1868 hatte er das Konzert während eines Dänemark-Aufenthaltes komponiert, in Kopenhagen wurde es im Jahr darauf mit großem Erfolg vom Widmungsträger, dem norwegischen Pianisten Edmund Neupert, uraufgeführt. In der Folgezeit allerdings erfuhr das Konzert durchaus auch kritische Wertungen, etwa anlässlich seiner Leipziger Premiere 1872, als ein Rezensent von »mit Schumann und Chopin durchsetztem und verquickten Skandinavismus« sprach. 1885, als das Konzert von Eugen d'Albert in Wien gespielt wurde, verstieg sich Hugo Wolf gar zu der Bemerkung: »Dieses musik-ähnliche Geräusch mag vielleicht gut genug sein, Brillenschlangen in Träume zu lullen oder rhythmische Gefühle in abzurichtenden Bären zu erwecken: – in den Konzertsaal taugt es nicht, man hielte es denn mit den Sudanesen und ließe sich die Pflege ihres melodischen Charivari angelegen sein – dann allenfalls.« Doch selbst solche Wiener Gehässigkeiten vermochten nicht zu verhindern, dass sich das Konzert bis heute im Repertoire behaupten konnte.

In der Sache lag zumindest der Leipziger Kritiker nicht ganz falsch, freilich hatte sich Grieg zu genau jener »Melange« aus Eigenarten der (zumal deutschen) romantischen Tradition mit Elementen der Musik seiner Heimat bekannt: »In Stil und Formung bin ich deutscher Romantiker der Schumannschen Schule geblieben; aber zugleich habe ich den reichen Schatz der Volkslieder meines Landes ausgeschöpft und habe aus dieser bisher noch unerforschten Emanation der norwegischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen versucht.« Spuren

solcher Einflüsse kann man in bestimmten melodischen und harmonischen Eigenarten oder der streckenweise tänzerisch-motorische akzentuierten Rhythmik des Finales erblicken. Sie färben die Musik wie ein Dialekt die Sprache, aber sie verraten wenig über die Substanz der Komposition, über die Balance von klingender Erscheinung und struktureller Verankerung, die nicht zuletzt über die Qualität einer Komposition und ihre Repertoirefähigkeit entscheidet.

Der erste Satz ist unverkennbar am Modell des Schumannschen Klavierkonzertes orientiert, das Grieg als halbwüchsiger Student am Leipziger Konservatorium in Clara Wiecks Interpretation gehört hatte. Der Satz besticht durch eine klassizistisch klare Formgebung und Gestaltenreichtum auf engstem Raum: im eröffnenden Satzteil wird vom melancholisch getönten Hauptthema über die kapriziöse Überleitungspassage, die lyrische Emphase des Seitensatzes (der auf Prägungen Tschaikowskys und Rachmaninows vorausweist) bis hin zu den passionierten Tonfällen der Schlussgruppe ein weites Spektrum an Charakteren durchmessen. Die knappe Durchführung überrascht mit kühnen harmonischen Wendungen, die große Schlusskadenz hingegen bettet das Hauptthema in reiche Figurationen.

Der zweite Satz ist in seinen Hauptteilen aus dem eingangs von den Streichern intonierten Gesang entwickelt, während eine intermittierende, wunderbar frei atmende Passage sich aller motivischer Bindungen begibt und quasi improvisiert wirkenden Arabesken des Soloinstrumentes Raum gibt. Ohne Unterbrechung schließt sich das Finale an, das sich von traditionellen Vorbildern entfernt. Die beiden Außenteile führen ein motorisch-tänzerisch akzentuiertes Thema durch, während der Mittelteil dazu einen wirkungsvollen Gegensatz mit einer weit gespannten Melodie schafft, die ganz am Ende in hymnischer Steigerung das Konzert höchst wirkungsvoll beschließt.

Sibelius – Genie oder Stümper?



Jean Sibelius

Die Lebensspanne von Jean Sibelius umschließt nahezu ein Jahrhundert. Als er zur Welt kam, war Finnland noch ein russisches Großfürstentum, als er starb, eine unabhängige parlamentarische Demokratie. In Sibelius Lebenszeit fallen zwei Weltkriege, der Völkermord an den Juden Europas, die Erfindung der Atombombe, des Automobils, des Radios, des Fernsehers, der Schallplatte. Als er geboren wurde, stellten allenfalls die Eisenbahn, ansonsten eher Postkutschen die gängigen Beförderungsmittel dar. Zwei Wochen nach seinem Tod flog der Sputnik um die Erde.

Im Jahr seiner Geburt war Robert Schumann noch kein Jahrzehnt tot, Johannes Brahms hatte keine seiner Sinfonien vollendet, Anton Bruckner gerade seine erste. Richard Wagners »Tristan« wurde urauf-

geführt. Als Sibelius starb, waren alle Vertreter der Neuen Wiener Schule bereits tot, der Neoklassizismus »out«, bestimmten Stockhausen, Boulez und Nono die musikästhetischen Debatten der Avantgarde. Noch stand der Serialismus in voller Blüte, ein Jahr später sollte John Cage seinen legendären Auftritt in Darmstadt haben.

Freilich ist das schöpferische Leben des Jean Sibelius auf einen weit- aus engeren Zeitraum begrenzt. Die frühesten ernst zu nehmenden Kompositionen datieren vom Beginn der 1890er Jahre, das letzte Orchesterwerk, »Tapiola«, entstand 1926. Das sind gut dreieinhalb Jahrzehnte – kaum mehr als ein Drittel seiner Lebenszeit. Freilich komponierte Sibelius in einer für die europäische Musikgeschichte entscheidenden Zeit: als eine Epoche verabschiedet und der Aufbruch in die Moderne gewagt wurde.

Sibelius' Musik provozierte Bewertungen, wie sie gegensätzlicher kaum vorstellbar sind: »Der schlechteste Komponist der Welt« sei Sibelius, meinte René Leibowitz, für einen »Stümper« hielt ihn Theodor W. Adorno und spottete: »Symphonien sind keine 1000 Seen, auch wenn sie 1000 Löcher haben«. »Der wichtigste Sinfoniker seit Beethoven« war Sibelius hingegen für den englischen Komponisten Constant Lambert, »nicht nur der Größte seiner Generation, sondern eine der großen Gestalten in der gesamten Geschichte der Musik« gar für Cecil Gray.

Genie oder Stümper? Nationale Sauce oder große Sinfonik? Finden sich Zugänge zur Musik von Sibelius jenseits der Extreme von Apologie und Verachtung? Befragen wir »Tapiola« und die 7. Sinfonie, die letzten großen Orchesterwerke Sibelius.

»Tapiola«: Zukunftsmusik

Entstehung 1926 im Auftrag der New York Symphonic Society

Uraufführung 26. Dezember 1926 in New York unter Leitung von Walter Damrosch

Besetzung 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher

Dauer ca. 18 Minuten

Das knappe Programm, das Sibelius der Partitur voranstellte, spielt auf die finnische Mythologie an. »Tapiola« bezeichnet den Wohnort von Tapio, dem König der Wälder:

Da dehnen sich des Nordlandes düstre Wälder
Uralt-geheimnisvoll in wilden Träumen;
In ihnen wohnt der Wälder großer Gott,
Waldgeister weben heimlich im Dunkel.

Dieses Programm ist nicht mehr als ein klischeehafter Topos. Die Musik freilich entführt nicht in romantische Märchengefilde, sondern Sibelius entfaltet eine kompositorische Idee mit einer bis dahin unerhörten Radikalität. Das gesamte Werk basiert im wesentlichen auf einer simplen, skalenartigen Tonfolge. Aus diesem »Nichts« an Material treibt Sibelius ein gut viertelstündiges Werk hervor: seine klanglich und strukturell avancierteste Schöpfung. Wir erleben, wie die elementare Tonfolge in die gravitativen Mühlen von harmonischen Zentren gerät, wie deren Schwerkraft aufgehoben wird und über viele Partiturseiten hinweg schneidende Dissonanzen der Gestalt sekundieren. Sie wird gedehnt, ins Riesenhafte projiziert, erscheint verdoppelt, vervielfacht, wie im Zerrspiegel entstellt, wird in immer neues klangfarbliches Licht getaucht. Die Gestalt zerstiebt in kleinste Klangpartikel, die wie Funken durch den Raum jagen, tönt wie ein lastender Choral, wie ein hysterischer Schrei, wie gespenstisches Geheul, gewaltig wie Donnerhall, dann wieder zart wie ein Hauch. Sie begegnet entblößt, verhüllt, deformiert, maskiert oder wie vom Sturm umtost. Sibelius erweist sich hier als ein Meister feinsten instrumentaler Schattierungen, die er einem nicht übermäßig groß besetzten Orchester entlockt, das ohne Tuba, Harfen und umfängliches Schlagwerk auskommt. Seine orchestralen Farben wirken manchmal wie Vorahnungen der Klangkompositionen der 1960er Jahre. Der als konservativ verschriene Sibelius wird mit diesem Werk zum Zeitgenossen der Zukunft. Umso schmerzlicher erscheint, dass Sibelius bald nach Beendigung dieses Werkes als Komponist verstummte.

Werden und Vergehen – 7. Sinfonie

Entstehung 1924

Uraufführung 24. März 1924 in Stockholm unter Leitung des Komponisten

Besetzung 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher

Dauer ca. 23 Minuten

Gemessen an den klanglichen Wagnissen von »Tapiola« erscheint der Tonfall der 7. Sinfonie gebändigter. Dennoch geht der Sinfoniker Sibelius auch hier ganz eigene Wege – jenseits der Sinfonik spätromantischer Provenienz oder des damals durchaus schon etablierten Neoklassizismus. Dem einsätzigen Werk kommt man mit Begriffen traditionellen sinfonischen Musizierens kaum bei: Weder begegnen dem Hörer zunächst klare thematische Setzungen, noch lassen sich die formalen Wegmarken des klassischen sinfonischen Modells ohne weiteres ausmachen. Stattdessen werden wir Zeugen eines unausgesetzten Werdens und Vergehens, eines Changierens zwischen amorphen Partien, deren Gestalten kaum greifbar scheinen und Passagen, die stärker konturiert sind und thematisches Profil gewinnen.

Der Beginn der Sinfonie ertastet gleichsam das klangliche Terrain: mit dissonant gegeneinander versetzten Skalen, merkwürdig ineinander geschobenen Harmonien, kreisenden Melodiefragmenten und einem sich allmählich verdichtenden, wie ein instrumentales Madrigal wirkenden Gesang, aus dem schließlich eine plastische Gestalt entlassen wird: im sonoren Klang der Posaune erklingt ein prononciert individuell gezeichnetes Thema, die zentrale Gestalt des Werkes. So gleicht dieser erste große Abschnitt der Sinfonie einem Geburtsprozess. Danach dissoziiert das Klangbild, sinkt zurück ins Amorphe, wandelt sich in einer Metamorphose, um sich anschließend erneut zu verdichten: die Materialien des Beginns erscheinen in neuem Kontext, wirbeln wie im Kaleidoskop umher, konfigurieren sich oder zerfallen, ehe das Hauptthema über wogendem Klanggrund und nach Moll versetzt wiederkehrt. Neue Motive werden etabliert, beherrschen einen Abschnitt in raschem Tempo (gleichsam ein Rondo en miniature), um einer letzten Wiederkehr des Posaunen-Themas zu weichen, die zum expressiven und dynamischen Höhepunkt des Satzes führt.

In der 7. Sinfonie bringt Sibelius die Eigenarten seines sinfonischen Musizierens zu überaus konzentrierter Synthese. Obgleich Sibelius von traditionellen harmonischen Grundlagen ausgeht und die Gravitationswirkungen der Tonarten wirkungsvoll zu nutzen versteht, gibt es eine gegenläufige Tendenz, welche die tonalen Strukturen unterläuft. Harmonik ist streckenweise nicht mehr eine Funktion melodischer Verläufe, ist auch nicht mehr durch »logische« Beziehungen zwischen den Akkorden gestiftet, sondern etabliert sich in weiträumigen Feldern, die durch einzelne oder ostinat wechselnde Akkordgebilde gesteuert werden und in denen sich die melodischen Gestalten entfalten. Solche Felder werden gelegentlich überlagert und ineinander geschoben wie tektonische Blöcke. An die Stelle prägnanter thematischer Setzungen tritt die allmähliche Morphose und permanente Wandlung von Gestalten, herrscht gleichsam unausgesetzte Durchführung.

Wolfgang Rihm bekannte: »Ich liebe Sibelius' Musik. ... Alles an ihr ist unvergleichlich, frisch und eigen und – ohne Absicht – immer noch und wieder neu. Es wird immer gesagt, diese Musik töne wie ›Natur‹. Ich meine, ihre Hervorbringung, ihre Erfindung hat Teil an der Natur und deren Nerven-Logik, der Klang ist aber hörbar Kunst und braucht nicht die Anlehnung an Naturlaut. Was mag Adornos Hass hervorgerufen haben? Sicher auch, dass diese Musik Logik veranschaulicht, ohne sie als ›Beziehungsreichtum‹ auf dem Papier vordergründig nachzuzeichnen. Die subkutanen Beziehungen sind unerschöpflich reich. Die Löcher, von denen Adorno sprach, erweisen sich als Freiräume, als Orte der gelassen-beredten Atmung. Organisch, dabei ohne Gelenkigkeit, kennt Sibelius' Musik das Strömen ohne Druck. Großzügig und unvorhersehbar verweist sie nicht ständig auf sich und die Absichtserklärungen ihres Komponisten. Gerade weil es eine rücksichtslos persönliche Musik voller Geheimnisse ist, wird sie als Sprache verstanden.«

Porträt der Mitwirkenden



Okko Kamu

Okko Kamu, 1946 geboren, erhielt bereits mit zwei Jahren ersten Violinunterricht von Väinö Arjava. Von 1952 an wurde er von Onni Suhonen an der Sibelius Academy in Helsinki unterrichtet, hier bekam er auch Klavierunterricht. 1964 übernahm er die Leitung des Suhonen Quartet, im Jahr darauf wurde er Mitglied des Helsinki Philharmonic Orchestra. 1966 wurde er zum musikalischen Leiter des Finnish National Opera Orchestra ernannt, der Beginn seiner Laufbahn als Dirigent. 1969 holte ihn die Royal Swedish Opera als Gastdirigenten, und er gewann den ersten Preis beim Internationalen Herbert von Karajan Wettbewerb in Berlin.

Für seine Vielseitigkeit bekannt, dirigiert Okko Kamu zahlreiche weltweit renommierte Orchester. Er leitete das Finnish Radio Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic, Finnish National Opera, Stockholm Sinfonietta, Helsingborg Symphony Orchestra und Helsinki Philharmonic Orchestra, war Erster Gastdirigent des City of Birmingham Symphony Orchestra, des Lausanne Chamber Orchestra und des Copenhagen Philharmonic Orchestra. Gegenwärtig ist er Erster Gastdirigent des Singapore Symphony Orchestra.

Als Operndirigent wurde er an die Metropolitan Opera in New York, Covent Garden in London und an das Bolschoi Theater in Moskau eingeladen.

Für die Deutsche Grammophon nahm Okko Kamu zusammen mit Herbert von Karajan einen Zyklus mit Sibelius-Sinfonien auf. Seitdem erschienen über 100 Aufnahmen mit dem finnischen Dirigenten. Eine der gefragtesten CDs ist seine Aufnahme der drei Klarinettenkonzerte von Bernhard Henrik Crusell mit Martin Fröst und dem Gothenborg Symphony Orchestra. Seit 1994 ist Okko Kamu Mitglied der Royal Swedish Academy of Music.



Henri Sigridsson

Henri Sigfridsson, 1974 geboren, studierte am Konservatorium in Turku, Finnland, in der Klasse von Erik T. Tawaststjerna an der Sibelius-Akademie Helsinki und in der Meisterklasse von Pavel Gililov an der Kölner Musikhochschule. Von 1995 bis 1997 studierte er auch in der Klasse von Lazar Berman in Weimar. In den letzten Jahren hat er sich auf vielen wichtigen Konzertpodien Europas etabliert, u. a. in der Tonhalle Zürich, in den Philharmonien von Köln, Budapest und St. Petersburg und im Herkulesaal München. Nach zahlreichen Wettbewerbserfolgen erhielt er beim Beethoven-Wettbewerb in Bonn 2005 den Ersten Preis, den Publikumspreis und den Kammermusikpreis.

Der Finne ist Gast bei vielen internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen, Beethoven Festival Bonn, der Styriarte, Klavierfestival Ruhr, dem Lucerne Festival, Kissinger Sommer, dem Augsburger Mozart-Festival, dem Menuhin Festival Gstaad und dem Lockenhaus Festival. Als Solist trat er mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, den St. Petersburger Philharmonikern, der Weimarer Staatskapelle, dem RSO Helsinki, der Camerata Salzburg und dem Stuttgarter Kammerorchester unter Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Lawrence Foster, Sakari Oramo, Alexander Lazarev, Georg Alexander Albrecht, Volker Schmidt-Gertenbach und Dennis Russell Davies auf. Seit 2000 führen ihn regelmässig Einladungen nach Japan. Auf dem Gebiet der Kammermusik arbeitete Sigfridsson u. a. mit Gidon Kremer, Ivry Gitlis, Mischa Maisky, Leonidas Kavakos, Patricia Kopachinskaya, Sol Gabetta und Johannes Moser. Seine Diskographie enthält u. a. Aufnahmen mit Klavierkonzerten von Mozart, Sibelius und Rachmaninow.

2008 übernahm Henri Sigfridsson eine Professur für Klaviermusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

Aktuell

Sehr geehrte Konzertbesucher!

Ergänzend zur Konzertreihe wird im Beethoven-Saal vom 10.12.09 bis zum 10.01.10 »Finland – kleine Großmacht der Musik?«, eine Wanderausstellung des Finland-Instituts in Deutschland gezeigt. Geöffnet ist sie jeweils eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn, der Eintritt erfolgt in Verbindung mit einer gültigen Konzertkarte.

Unterstützen Sie das Konzerthaus Berlin!

Werden Sie Förderer bei Zukunft Konzerthaus e. V.
und nehmen Sie teil am Geschehen in diesem
außergewöhnlichen Haus!

Der Verein Zukunft Konzerthaus unterstützt u. a.

- den Konzertzyklus »Vereinte Klassik«
- Neuinszenierungen für Kinder und Jugendliche
- zeitfenster - V. Biennale für Alte Musik
- das Konzerthausorchester mit wertvollen Instrumentenspenden

Mit herzlichen Grüßen



Dr. Lore Maria Peschel-Gutzeit
Kuratoriumsvorsitzende

Zukunft Konzerthaus e. V.

Tel. 030.20309-2344

Fax 030.20309-2076

Email: zukunft@konzerthaus.de

www.zukunft-konzerthaus.de

**Sie wollen das Konzerthaus fördern und unterstützen
oder interessieren sich für eine Stuhlpatenschaft?**

Zukunft Konzerthaus e.V.

Gendarmenmarkt 2 10117 Berlin

Telefon: (030) 20309-2344, Fax: (030) 20309-2076

E-Mail: zukunft@konzerthaus.de

www.zukunft-konzerthaus.de

Freundeskreis Konzerthaus Berlin e.V.

Informationen über Detlef Gogalla, 10106 Berlin

Telefon: (030) 20309-2020, Fax: (030) 20309-2021

E-Mail: freundeskreis@konzerthaus.de

IMPRESSUM

Herausgeber Konzerthaus Berlin

Intendant Prof. Dr. Sebastian Nordmann

Text Jens Schubbe

Redaktion Tanja-Maria Martens

Titelfoto Christian Nielinger

Abbildungen Christian Nielinger, Kaapu Kamu, Manfred Esser, Archiv

Satz und Reinzeichnung www.graphiccenter.de

Herstellung REIHER Grafikdesign & Druck

2,30 €

Die Intendanz möchte darauf hinweisen, dass das Fotografieren sowie die Nutzung ton- und videotechnischer Geräte nicht zulässig sind.