

# Übersetzungen der Originalzitate und Originalwortlaute übersetzter Zitate

Zur Erläuterung: Alle deutschen Übersetzungen stammen, wenn nicht anders (als [Original]) markiert, vom Verfasser dieses Buches. Sie streben danach, Wortlaut und Syntax sehr eng am Ausgangstext wiederzugeben, um zentrale Lexeme und Passagen in ihrem originalen Kontext identifizieren zu können. Interlinearen und wörtlichen Übersetzungen, teils auch von Fachtermini, wird daher der Vorzug vor sprachlich-übersetzerischer Eigenständigkeit und Ästhetik gegeben. Aus diesem Grund wird in den Übersetzungen auch von einer gendergerechten Sprache abgesehen.

**i** Wie kommt es, dass diese Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?

**ii** [Finnischer Originalwortlaut:] Suomalaisen musiikin erityinen historiallinen kehitys, mahtitehtyjä Sibeliuksen vahva vaikutus sekä itsenäisyyden ensi vuosikymmenten poliittinen ilmapiiri viivästyttivät modernismin varsinaista läpilyöntiä Suomessa niin, että saksalaisen sarjallisen sävelkielen vaikutus saapui tänne lähes tasatahtia ajallisesti huomattavasti myöhemmän amerikkalaisen musiikin avantgarden kanssa.

**iii** Finnland ist nicht mehr der Rand der Welt. [...]. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg, als die westlichen Länder des Kontinents begannen, sich zu vereinigen, waren die Finnen anfangs gezwungen, die Entwicklung von außen zu verfolgen und sich mit dem Gedanken abzufinden, dass Europa nicht für sie da war. Das Glücksrad der Weltgeschichte hat sie nun in eine Situation versetzt, in der anstelle der Finnlandisierung, im Guten wie im Schlechten, die Europäisierung bevorsteht. Die Geschichte Finnlands [...] ist dabei, in eine neue Epoche einzutreten.

**iv** Schwarz bin ich in den Augen der anderen, weiß in denen der eigenen Ehefrau.

**v** Wenn wir ein zivilisiertes Leben führen wollen, müssen wir mit der ganzen Unmittelbarkeit und Anstrengung unseres Geistes in lebendiger Gemeinschaft mit dem europäischen Geistesleben bleiben.

**vi** Das finnische Volk will sich europäisieren; daher muss sich auch seine Sprache europäisieren und von ihrer schweren asiatischen Synthetizität hin zu einer leichteren europäischen Analytizität streben.

**vii** Wo der deutsche Arbeiter die Jahre, die er in der Schule herumlummelte, leichter Hand nicht nur als sinnlos, sondern sogar schädlich betrachtete, da erzog die finnische Arbeiterfamilie, die im Bürgerkrieg auf der Verliererseite gestanden hatte, ihren Sohn Varma Kosto zum Studenten, und es bevölkerten die Samuel Oinos die Bibliotheken und Arbeiterbildungsanstalten.

**viii** Es ist ja bereits bekannt und bewiesen, dass wir Finnen einen Hang zur Musik haben.

**ix** Die finnische Tonkunst ist als eigenständiges Phänomen relativ jung, aber sie hat in einer internationalen, für alle verständlichen Sprache bereits gezeigt, dass mit ihrer Hilfe vielleicht das Problem eines weit entfernt im Norden wohnenden Neuankömmlings als Kulturvolk gelöst werden kann. Denn es ist eine unbestreitbare Tatsache, dass die finnische Tonkunst als Ganzes in der Sinfonie der Nationen der Welt ihre eigene, höchst eigenartige und faszinierende Melodie bildet.

**x** Er [Sibelius] wird unsere Ohren mit finnischen Melodien streicheln, die wir als unsere eigenen kennen, obwohl wir sie noch nie als solche gehört haben.

**xi** Von dieser Art ist das erste wirklich f i n n i s c h e Tonwerk.

**xii** Wenn man Musik finnisch nennt, kann das zum Beispiel bedeuten, dass sie (1) a) von einem in Finnland lebenden oder b) in Finnland geborenen Komponisten geschrieben wurde, (2) einen Bezug zur nationalen Geschichte hat, (3) a) das Finnische in ihrem Namen oder b) in ihren Texten betont, (4) finnische Volksmusik enthält, (5) a) von Sibelius oder b) „sibelianisch“ ist, (6) a) einen traditionellen Stil hat, b) unentwickelt oder beschränkt ist, c) nicht international ist, (7) einen finnischen Charakter hat: z.B. dunkel, melancholisch, gemächlich.

**xiii** Man weiß, dass der Komponist [scil. Sibelius] **in der großen Welt** zumindest lange Zeit vor allem als sog. **nationaler Komponist** bekannt gewesen ist. Soweit man sich **bei uns** in letzter Zeit an der Debatte beteiligt hat, wurde wiederum seine **persönliche und allgemeine** Bedeutung betont. Diese beiden Einschätzungen müssen keineswegs im Widerspruch zueinander stehen, und in der Tat dürfte die Bedeutung von Sibelius als **großer Komponist** jetzt schon ebenso deutlich sein **für diejenigen, die das Finnische seiner Musik hervorheben**, wie für diejenigen, die **keinen besonderen nationalen Ton in ihr finden**. Aber es scheint, als ob die **Meinungsverschiedenheit darüber, ob Sibelius' Musik als spezifisch finnisch angesehen werden sollte, von tieferer Natur ist** als die, die aus einer bloßen Verwirrung der Begriffe resultiert.

**xiv** Sowenig, wie es einen Grund gibt, in **Beethovens** Meisterwerken **das Deutsche** zu betonen, gibt einen Grund, in **Sibelius'** jüngsten Werken **das Finnische** zu betonen.

**xv** Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass sich die richtige Auffassung **sowohl des Finnischen von Sibelius' Kunst als auch ihrer universellen Größe** früher oder später überall dort, wo man die Muse der Töne verehrt, durchsetzen wird.

**xvi** Und **die finnische Kultur entwickelt sich in den Augen der Welt** [...]. Er, Jean Sibelius, ist zweifellos der **erste unter allen unseren Künstlern**, dessen Schaffen heute am schwersten auf der Waage der strengen ausländischen Kritik wiegt.

**xvii** Das Porträtkonzert von Jean Sibelius [...] scheint [...] zu einem **unvergesslichen Fest** für alle **Freunde unserer Tonkunst** und für den Komponisten selbst ein Sieg geworden zu sein, dessen Ruf sich, wie man voraussagt, weit in der **gebildeten Welt** ausbreiten und die Berühmtheit dieses im großen Maßstab betrachteten einzigen **unserer schöpferischen Talente auch dort** verstärken wird, **wo man andernfalls wenig über uns wüsste**.

**xviii** Sein schnörkelloser Stil, die bisweilen, etwa in der vierten Sinfonie, beinahe asketische Einfachheit, und die wahre **allgemeinmenschliche** Herrlichkeit seiner besten Kompositionen machen ihn zum vielleicht größten Komponisten unserer Zeit.

**xix** An diesem Tag, dem 8. Dezember, wird das finnische Volk, über Partei- und Klassengrenzen hinweg, den Blick dankbar zu seinem Meisterkomponisten Jean Sibelius erheben. Es sieht in ihm einen Nationalkomponisten, die Verkörperung seiner eigenen Musikalität. Es weiß, dass er zugleich ein allgemein-menschliches Komponistengenie ist [...]. Nun hat die Aussage des Komponisten eine reife Größe erlangt, die ihm bald einen sicheren hohen Rang verleihen muss, mit gesamt-europäischen Maß gemessen.

**xx** [...] so wird doch erst ab der dritten Sinfonie die bewusst sich ausbildende und zu immer **allgemeingültigerem** Ausdruck aufsteigende klassische Größe seines künstlerischen Temperaments gesehen, die vor allem in den Sinfonien **über nationale und enge zeitliche Grenzen hinausgehende** Formen annimmt.

**xxi** **Die ganze zivilisierte Welt** hat kürzlich den 70. Geburtstag unseres Meisterkomponisten Jean Sibelius gefeiert.

**xxii** Erstens hat sich der Komponist trotz all seiner Schwerverständlichkeit die unmittelbare Liebe und Wertschätzung **seines Volkes** erworben, und zweitens hat das Ausland **gerade mit Hilfe des Finnischen in der Musik unseres Meisters** eine zustimmende Haltung zu ihr eingenommen.

**xxiii** Unvergesslich war das Jubiläumskonzert von Joonas Kokkonen, unbeschreiblich **wertvoll und bedeutend für das Vaterland und die Musik der ganzen Welt**.

**xxiv** Ich meine damit, dass, wenn seine Musik irgendeine **universelle Bedeutung** hat, dann **be ruht sie gerade auf ihrer** konkreten, fast physisch wahrnehmbaren **Lokalität**, Konkretheit, Spezifität und Einzigartigkeit [...] Gerade in diesem Sinne ist Sibelius' **Musik europäisch**. Das Europäische ist nichts anderes als **extreme Lokalität**.

**xxv** [Schwedischer Originalwortlaut:] Det är dags att erkänna att liksom Finland kulturellt, ekonomiskt och politiskt är en del av Europa, så är också finskan ett europeiskt språk.

**xxvi** Bisher war **das Schreiben über Musik in unserem Land eher national als international**. Um diese Situation zu ändern, wird eine der zukünftigen Ausgaben der Zeitschrift in englischer Sprache als Themanummer für den internationalen Vertrieb veröffentlicht werden.

**xxvii** Viele erinnern sich noch daran, wie unser verstorbener Professor, der Komponist Erkki Salmenhaara, zu betonen pflegte, dass die **Erforschung der finnischen Musik Aufgabe der Finnen sei**, da sie sonst völlig unerforscht bliebe. Obwohl diese Befürchtung im Falle Saariahos kaum zutrifft, ist es die Aufgabe der finnischen Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, die finnische Musik zu verstehen und zu bewahren. **Mit der Wahl des Themas meiner Dissertation möchte ich mich**, anders gesagt, dieser Salmenhaara-Schule und Forschungstradition der **finnischen Musikgeschichte anschließen, die sich vor allem auf die Musik finnischer Komponisten konzentriert**.

**xxviii** Die Praxis siegte [...].

**xxix** Die finnische Musikterminologie keimte zur gleichen Zeit, als Kulturfinland auch im Allgemeinen begann, ein neues Vokabular zu entwickeln und seine ersten dauerhaften Früchte reifen zu lassen, d.h. im dritten und vierten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts.

**xxx** [...] denn es gibt viele Finnen, die diese Kunst lieben und die sie von ihren natürlichen Begabungen her mit Erfolg betreiben könnten, wenn sie nur zur Unterstützung ihres Unterrichts ein ordentliches **muttersprachliches Lehrbuch** hätten.

**xxxi** Ein finnisches Lehrbuch der Harmonielehre wurde bei uns lange ersehnt, erhofft, erwartet, **in Zeitungen gefordert** usw.

**xxxii** Aber schon seit langem waren Ausbrüche der Unzufriedenheit darüber zu hören, dass die Unterrichtssprache ausschließlich Schwedisch ist, obwohl es an dem Institut vor allem unter den männlichen Schülern eine große Zahl derer gibt, die kein Schwedisch können. Wenn z.B. in der Musiktheorie, die für alle ein Pflichtfach und für viele ein schwieriges Fach ist, der Unterricht auf Schwedisch ergeht, ist es für finnischsprachige Schüler schwierig, zu folgen [...] Den größten Bedarf haben wir an unserem Musikinstitut also an einem Lehrer, zumal in der Theorie, , der finnischsprachige Schüler anleiten kann.

**xxxiii** und besonders heutzutage, da das **Musikinstitut beinahe vollkommen schwedisch** ist, wo sich die jungen finnischen Männer ausgegrenzt und in der Position eines Stiefsohnes fühlen, gäbe es keine Hoffnung, Schüler aus dem finnischen Volk zu bekommen. **Die Kantoren- und Organistenschule wird**, wenn überhaupt, **dann finnisch und national sein**, um ihren Zweck gänzlich erfüllen zu können.

**xxxiv** Es gibt keinen verstetigten Wortschatz. Eigensprachliche Bezeichnungen fehlen allgemein, und die fremdsprachlichen Entlehnungen schreibt der eine auf die eine, der andere auf die andere Weise.

**xxxv** Nicht einmal alle Musikkritiker wollen sich die Mühe machen, die Artikel ihrer Berufsgenossen zu verfolgen, um zu sehen, was ihr Nachbar auf diesem Gebiet Neues erfunden haben könnte, wahllos wird nur geschrieben, was einem in den Sinn kommt, man benutzt **eine fremdsprachliche Übersetzung**, wo es anderswo schon einen **treffenden eigensprachlichen Vorschlag** gibt, und so wird die Entwicklung rundheraus verlangsamt. Es ist zweifellos recht angenehm, sich nicht den Kopf zu zerbrechen, und nur **fremdsprachige Bezeichnungen mit finnischen Endungen** zu verwenden, aber richtig ist es nicht.

**xxxvi** Wir müssen bedenken, dass von **der Leserschaft**, die unseren Schriften folgt, **nur wenige sprachlich so gebildet sind**, das sie schon aus der ursprünglichen Bedeutung eines Wortes seine musikwissenschaftliche Bedeutung begreifen würden, **und auch kaum viele unter den Kritikern**. Wenn wir aber für ein Wort ein anschauliches finnisches Gegenstück erfinden, dann wird die Bedeutung des Wortes zumindest äußerlich, **intuitiv von jedem erfasst**, und wenn der Leser darüber hinaus durch das Lesen gelernt hat, es fachlich zu verstehen, was natürlich auch für das Verstehen von Fremdwörtern und insbesondere für deren Verstehen unumgänglich ist, dann wird der durch das Wort ausgedrückte Begriff viel klarer in seinem Kopf haften bleiben, als wenn er in einer Fremdsprache ausgedrückt würde.

**xxxvii** Wir könnten also so bequem sein, Entlehnungen nicht ohne Grund abzulehnen, seien sie auch fremdsprachig, wenn sie leicht auszusprechen und einigermaßen verstetigt sind. Aber der größte Teil unseres Musikwortschatzes ist z.B. für einen stockfinnischen Kantor eine Mühe auszusprechen und auch nicht so ersprießlich für den Sprachkundigen.

**xxxviii** Gehen wir also auf diesem Gebiet ans Werk, wie es Techniker, Ärzte und Geschäftsleute bereits getan haben! Fangen wir an, einen eigensprachlichen Fachwortschatz zu schaffen.

**xxxix** Es ist nicht zu leugnen, dass die Nationalisierung des Musikwortschatzes einen Beigeschmack von nationalistischem Eifer hat, der der Kunst nicht zum Vorteil gereicht.

**xl** Wir können sagen, dass **der gesamte finnische Musikwortschatz** auf der von Ilmari Krohn gelegten Basis ruht.

**xli** Als Höhepunkt dieser Entwicklung schuf Ilmari Krohn zu Beginn unseres Jahrhunderts auf Basis seiner theoretischen Forschungen eine finnischesprachige Musikterminologie besonders auf dem Gebiet der Formenlehre **so systematisch, dass kaum eine große Kultursprache etwas Vergleichbares vorweisen kann**.

**xlII** Wir müssen feststellen, dass **unser Wortschatz** Ende des 19. Jahrhunderts vergleichsweise wenig bereichert wurde. [...] Ilmari Krohn hatte also eine große Arbeit vor sich, als er danach strebte, auch in dieser Hinsicht **Eigenständigkeit** zu schaffen.

**xlIII** Ebenso betrüblich war das Ergebnis jenes von Seiten des Verbands bei der Kordelin-Stiftung eingereichten Gesuchs um einen Zuschuss von 10.000 Mark für die Fertigstellung eines ausdrücklich finnischen Musikwortschatzes.

**xlIV** Der Brief von Dr. T. Haapanen betreffend den finnischen Musikwortschatz wurde verlesen und dem Ausschuss für seine sachkundige Arbeit gedankt.

**xlV** „Quieta non movere“ ist eine alte vernünftige Regel, an die man sich auch im Eifer der Neuerung erinnern könnte. Ruhende Angelegenheiten sollte man nicht aufstören. Ebenso wenig sollte

man ohne dringenden Grund solche sprachlichen Ausdrücke ändern, die schon als verstetigt betrachtet werden können.

**xlvi** Da bisher noch **kein einziges kleineres Musiklehrbuch in finnischer Sprache** erschienen ist, hat es der Unterzeichner, sich dabei vielleicht übermäßig schwach angesichts einer solchen Aufgabe fühlend, gewagt, ein solches herauszugeben.

**xlvi** Der Autor hatte die ausdrückliche Absicht, den lange Zeit spürbaren **Mangel eines** vielleicht gar **ersehnten passenden Musikwörterbuchs zu beseitigen**.

**xlvi** Da ich nun **aus langjähriger Erfahrung dahin gekommen bin**, genau **zu wissen**, welche Menge des fraglichen Stoffes leicht bewältigt werden kann, und davon überzeugt, **was am nötigsten ist**, wage ich es, diesen von mir durchdachten Lernstoff im Druck zu veröffentlichen, um Unterrichtszeit zu sparen, das Vergessen des Gelernten zu verhindern, und denen zum Nutzen, die sich allein mit den ersten, gebräuchlichsten Gegenständen der Musik vertraut machen wollen.

**xlix** Die **Musiklehre in unseren Volksschulen** hat sich bisher meist auf den **mündlichen Vortrag gestützt**, und war selbst beinahe **eine Nebensache der Gesangslehre** [...] Da aber die neuesten Unterrichtsmethoden, durch welche die Fertigkeit des Singens nach Noten leichter zu erlangen ist, schon in der Volksschule in Gebrauch zu kommen begonnen hat, **ist die Musiklehre ein so wichtiger Teil der Gesangslehre geworden, dass die Notwendigkeit eines Lehrbuches unumgänglich geworden ist**. In der Tat sind, **um diesen Mangel zu beheben, bereits einige kleine Lehrbücher herausgegeben worden**, aber Unterzeichn. hat in diesen besonders praktische Übungen vermisst, durch deren Ausführung der Schüler seinen Stoff besser kennen lernen würde als durch bloßes Lesen.

**l** Da ich mich nun dazu rüste, eine **allgemeine finnischsprachige Musiklehre** zu planen, ist es meine erste Pflicht, jenen Werken Dank auszusprechen, durch die in unserer Literatur der Weg auf diesem Gebiet bereitet wurde. An erster Stelle ist Martin Wegelius zu nennen, [...] dessen schwedischsprachige Musiktheorie-Lehrbücher **auch in finnischer Übersetzung nach und nach einen festen Platz in unserem Musikunterricht erhalten haben**. Ungeachtet der enormen Menge an ausländischer Literatur auf diesem Gebiet begnügte er sich nicht damit, eines von deren Produkten zu übersetzen.

**li** Die Gründe dafür, dass es jetzt notwendig erscheint, ein originales finnischsprachiges Werk zu versuchen, das in Abschnitten die verschiedenen Seiten der Musiktheorie behandelt, sind die gleichen, die M. Wegelius seinerzeit dazu veranlassten, eine gleichartige Aufgabe in schwedischer Sprache in Angriff zu nehmen.

**lii** [...] um den für die Entwicklung der finnischen Tonkunst und die Ausübung dieser erhebenden Kunst schädlichen Mangel zu beheben, dass ein finnischsprachiges, alle Teile der Musiktheorie behandelndes, dem neuen Stand der Wissenschaft entsprechendes Werk nicht existiert.

**liii** Sein Zweck ist es, den Lesern **nur diejenigen unumgänglichen Anfänge der Musiklehre** zu vermitteln, deren Kenntnis als **notwendig und zur Allgemeinbildung gehörend** betrachtet werden muss, und dies in so einfacher Form wie möglich zu tun.

**liv** Um auf den eben verwendeten Vergleich zurückzukommen, würde der entwicklungsförmige Bau solch einer Form entsprechen, bei der **hohe und schön geformte Säulen die Hauptaufmerksamkeit auf sich ziehen**, den Gewölbebogen zwischen sich verbindend; **während in dem satzförmigen Bau die Mitte als Hauptteil erscheint**, während die Seitenpfeiler sie schüchtern von beiden Seiten stützen.

**lv** Die intervallräumliche Entsprechung des Halbtonschritts des Registerraums ist der Halbtonklassen-Schritt. Zwischen zwei benachbarten Tonklassen des Tonklassenkreises ist ein Halbtonklassen-Schritt. Der Ring des Tonklassenkreises unterteilt sich also in zwölf Halbtonklassen-Schritte.

**lvi** Eine Tonhöhenklassenmenge oder kürzer **Menge** (**pc set**, **pitch-class collection**, **pc collection**) wird definiert als eine Gesamtheit von Tonhöhenklassen, in der die Reihenfolge der Glieder nicht festgelegt ist und in der jedes Glied nur einmal vorkommen kann.

**lvii** Wie heißt die Tonleiter, in welcher auch alle erhöhten oder alle erniedrigten Töne, aber ohne ihre enharmonische Doppelschreibung, angegeben sind? Sie heißt die chromatische Tonleiter. Wie heißt dann aber zum Unterschiede von dieser die Tonleiter, welche diese eingefügten Töne nicht hat? Sie heißt die diatonische Tonleiter? [!] [Original (Lobe 1852: 14)].

**lviii** Eine Tonfolge, bei der die acht Töne schrittweise aufwärts oder abwärts voranschreiten, also anders gesagt: die Abfolge von **8 Tönen** von einer tieferen Note bis zu ihrer Oktave, ist eine **Leiter (Skala)**. Es gibt zweierlei: *Natürlich* (diatonisch) und *unnatürlich* (chromatisch). Natürlich ist eine Tonleiter, wenn nur die **7 Haupttöne** und der erste in der Oktave wiederholt aufeinander folgen; sie enthält **sowohl ganze als auch halbe Tonschritte**, von ersteren fünf und von letzteren zwei. [...] Die unnatürliche Leiter enthält, neben den 7 Haupttönen, auch die zuvor **erwähnten 5 Nebentöne**, so dass zwischen jeden einzelnen Ton der Leiter ein halber Tonschritt kommt.

**lix** Eine Leiter, in der fünf Ganz- und zwei Halbtonschritte sind, wird als natürlich (diatonisch) bezeichnet, weil sie sich natürlicher bildet, indem sie nur die Haupttöne einer Oktave nimmt. Eine Leiter, in der mehr als zwei Halbtöne sind, ist unnatürlich (chromatisch).

**lx** Eine Tonleiter ist eine Melodie, die **alle Töne einer Tonart** schrittweise nach der Tonhöhe geordnet enthält, beginnend mit der Tonika und endend mit ihrer Oktave. Eigentlich sind nur die Dur- und Molltonleiter, nicht aber die chromatische Tonleiter, als Tonleitern zu betrachten. Im Gegensatz zur letzteren werden erstere als diatonisch bezeichnet. NB. Früher wurde nur diejenige Tonfolge diatonisch genannt, die kein einziges # oder b enthielt. Heute wird diese Bezeichnung auf jede Tonfolge angewendet, in der keine anderen Töne als die zur Tonart gehörenden verwendet werden.

**lxi** 60. Es gibt verschiedene Arten von Tonleitern, in Abhängigkeit davon, in welcher Reihenfolge die Ganz- und Halbtonschritte aufeinander folgen. Sie werden mit einem gemeinsamen Namen als **diatonische** Leitern bezeichnet. 61. Es bilden sich auch Leitern, bei denen alle Zwischenstufen Halbtonschritte sind, d.h. die Ganztonschritte sind in zwei geteilt. Solche Skalen werden **chromatische** Skalen genannt.

**lxii** Was ist eine diatonische Tonfolge? Eine zu einer Dur- oder Molltonleiter gehörende, schrittweise Tonfolge. Das Gegenteil ist die chromatische oder enharmonische Tonfolge. - Was versteht man unter Chromatik? Eine Tonreihe, bei der die Noten mit halben Tonschritten aufeinander folgen. So kann man neben Dur- und Molltonleitern also auch von einer chromatischen Tonleiter sprechen, die man auf jedem beliebigen Ton aufbauen kann.

**lxiii** Die Sinfonie ist seit Sibelius das Schicksal des finnischen Komponisten gewesen.

**lxiv** Wenn man den Wert der Musik im Allgemeinen anerkennt, wenn man anerkennt, dass sie die Kraft hat, die menschliche Natur zu läutern und zu heiligen, dann sei in erster Linie von der Instrumental-, also Symphonie-)Musik die Rede, die die höchste und vollkommenste aller Musik ist. Mag die Opernmusik ihren Wert haben, nur ist in ihr die Musik nur Dienerin fremder Stoffe, Ergänzung und Verschönerung des Wortes und der Schauspielerarbeit, nicht frei und grenzenlos, wie es das innere Wesen der Musik ist und zu sein verlangt. Erst in der Symphonie ist die Musik frei,

ist von ihrem eigenen Wesen. Diese eröffnet uns eine unbekannte Welt, die mit dieser äußeren, natürlichen Welt nichts zu tun hat; in ihr geben wir alle bewussten Gefühle auf, und unser Geist erhebt sich über die Gegenwart und greift nach dem Himmel.

**lxv** Zwar sind wir in den Zwischenspielen der Rondoformen auf thematische Arbeit gestoßen, aber der Rahmen ist meist viel zu eng, um das oben genannte Ergebnis zu erreichen. Dieses Ergebnis ist hauptsächlich der **höheren Form vorbehalten: der Sonatenform**.

**lxvi** Das Wesentliche an der Sonatenform ist der *Gegensatz* zwischen Dreisatz und Entwicklung.

**lxvii** Hier repräsentieren Haupt-, Neben- und Schlusssatz **männlichen, weiblichen und knabenhaften Grundton**. Diese wiederum sind gleichermaßen charakteristisch für die Sätze der Zyklusform, in der der Kopfsatz männliche Energie, der Seitensatz weibliche Anmut und der Mittelsatz knabenhafte Frische ausdrückt, sodann der Schlusssatz diese verschiedenen Elemente zu einer endgültigen Einheit verbindet.

**lxviii** Im Bau der Sonate stehen die **Hauptmotive (Themen)** der Sätze derart **im Gegensatz** zueinander, dass sie in der Durchführung der Komposition in einen **Kampf** miteinander geraten.

**lxix** Das deutschsprachige „Durchführung“ ist als Terminus näher an der Wahrheit als „Entwicklung“, denn es bildet den rationalen, mechanischen und bewussten Charakter des Verfahrens ab.

**lxx** Eine ganz besondere Formkategorie ist die Reprise, **deren Übersetzung „Wiederholung“ ziemlich schlecht ist**, denn bei der Reprise ist das wirkungsvollste, entscheidende **Erlebnis nicht das der Wiederholung, sondern der Wiederkehr**.

**lxxi** Diese Wiederholung des Materials in neuer Anordnung, ja als Erneuerung, die durch eine veränderte Perspektive ausgelöst wird, in der Coda, ist ein Problem, das die Klassiker am organischsten lösen; nur eine oberflächliche Betrachtung der Dinge kann in der Reprise die Achillesferse der Sonatenform sehen.

**lxxii** Neben dieser tonalen Einheit soll die Einheit des melodischen Geschehens hervorgehoben werden, die Melodie **entsteht, wächst, entwickelt sich**, verwandelt sich und erfüllt die Form in den Themen mit ihren Zwischensätzen. Dieses **Wachstum ist organisch** und, mit all seinen Gegensätzen, inneren Kontakt und **Verwandtschaft zeigend**. Dieser thematische Prozess ist gerade das **Sinfonische, der Komponist wählt ein Nebenthema nicht, sondern es wächst aus dem Hauptthema**, vermittelt durch den Zwischensatz.

**lxxiii** Das **tonale Ziel**, die Grundfunktion der Haupttonart, ist erreicht, die **Chromatik verschwindet**, und nach zwei noch mit der vorangehenden Überleitung verbundenen **Steigerungssphären** beginnt die genaue Wiederholung des melodischen Materials des **Hauptabschnitts**, jedoch nicht aus dem **Hauptsatz**, sondern viel dramatischer aus dem **Zwischensatz**, dessen Crescendo zum Fortissimo der **Reprise** und zum **Hauptthema** führt!

**lxxiv** Symfonia, (gr.), Tonwerk für Orchester in der Form einer großen Sonate oder eines Quartetts.

**lxxv** Sonāti, (ital.), Tonwerk, in dem es drei oder vier Sätze unterschiedlichen Charakters, aber auf einer gemeinsamen Hauptidee gründende Sätze gibt, der erste gewöhnlich ein allegro, der zweite ein adagio oder andante, der dritte ein Menuett oder Scherzo.

**lxxvi** Im Kopf- und Schlusssatz stieg der so genannte „Entwicklungsabschnitt“ zur höchsten dramatischen Kraft auf, und die Themen der Kompositionen verfeinerten sich zu persönliche Individualität ausdrückenden Gegensätzen zueinander.

**lxxvii** Sonate, *mus.* (it. *sonāta* = Instrumentalkomposition), bezeichnete im 17. Jh. allgemein eine mit Instrumenten aufzuführende Komposition. Im 18. Jh. verstetigte sich die Bezeichnung allmählich und bezeichnete nur **eine mehrsätzliche Komposition für eines oder zwei Instrumente**, bei

der mindestens einer der Sätze (meist der 1.) nach der sog. Sonatenform (s. Musik) gebaut ist. **Die S.-Literatur gehört zu den wertvollsten Gebieten der Instrumentalmusik.**

**Ixxviii** Die Sonatenform (s. Sonate), *mus.*, ist die in ihrem Kunstwert **höchste** unter den 1-sätzigen Kompositionsformen (s. Musik). Ihre technische Beherrschung erfordert vom Komponisten volle **Reife**, und ihre Verwendung setzt eine entsprechende Vollgültigkeit im **Stimmungsgehalt** der Komposition voraus.

**Ixxix** 5. Die **höchste** Form der M. ist die Sonatenform, die in den Anfangs- und Schlussteilen von mehrsätzigen Kompositionen sowie in Ouvertüren verwendet wird. Diese Form hat Beethoven zur vollen Entfaltung gebracht, und seither ist sie der wertvollste Ausdruck der Kompositionstechnik geblieben. Die Sonatenform ist 3-abschnittig (Kopf-, Entwicklungs-, und Wiederholungsabschnitt). Sie unterscheidet sich **von der 5. Rondoform nur dadurch**, dass ihr 2. Abschnitt als großer satzförmiger Zyklus gebaut ist und keine neuen Themen enthält, sondern die Themen des Kopfabschnitts in verschiedenartigen Zusammenstellungen und Tonartwechseln weiterentwickelt. In Bezug auf die Qualität der Themen selbst werden an die Sonatenform daher höhere Ansprüche als an die Rondoformen gestellt; entsprechend ihrer Bezeichnung (A: Hauptthema oder "Hauptaussage", B: Nebenthema oder "Nebenaussage", C: Schlussthema oder "Schlussaussage") müssen sie gleichsam prägnante **Aussagesätze** sein, aus deren Qualität die Wirksamkeit des Gesamtwerks rührt.

**Ixxx** Sonatenform, die Kompositionsform, die üblicherweise im ersten Satz einer Sonate, Sinfonie, eines Quartetts, Trios usw. verwendet wird: 1) ein Hauptteil, bestehend aus einem ersten Thema und einem gegensätzlichen zweiten (od. Neben-)thema in einer eng verwandten Tonart sowie einem kurzen Schlussthema (und deren Wiederholung); 2) der [dt.] Durchführung; 3) der Reprise des Hauptteils in der Haupttonart und ein Schlussteil (od. Coda).

**Ixxxi** Die Abschnitte der Sonatenform werden als Vorstellungs-, Entwicklungs- und Wiederholungsabschnitt bezeichnet (dt.: Exposition, Durchführung, Reprise), an die meist als Schluss ein Zusatzabschnitt oder „Coda“ (it. = Schwanz) angeschlossen wird. In den Sätzen des Vorstellungsabschnitts **erscheinen die Hauptthemen** des Werkes sozusagen **in ihrem eigenen Charakter**, durch Zwischenabschnitte verbunden. Im Entwicklungsabschnitt **setzen sie sich gleichsam in Aktion**, sich **einander anpassend oder in Gegensätzen aufeinanderprallend**, und im Wiederholungsabschnitt sind sie wieder an ihrem Platz, aber **durch den vorangegangenen Aufruhr** (mehr oder weniger) **verändert**.

**Ixxxii** Einige neuere Symphoniker, z.B. Sibelius, haben die Sonatenform oft so frei behandelt, dass sie gerade eben noch erkennbar ist. – Generell ist darauf hinzuweisen, dass das obige Formschema, ebenso wie andere entsprechende Prinzipien in der Regel eher in Vergessenheit geraten, als sie klar in derartiger Form erscheinen. Das liegt daran, dass musikalische Ideen in der Regel nicht konstruiert werden, sondern gleichsam organisch wachsen, wobei jede von ihnen ihre eigene Form schafft.

**Ixxxiii** Sonatenform (dt. Sonaten[satz]form, ital. forma sonata), Form eines einzelnen, meist des 1., oft auch des Finalsatzes einer klassisch-romantischen Sonate, Sinfonie usw. (im 20. Jahrhundert meist nur noch im neoklassischen Stil) ebenso wie von Opern- oder anderen Ouvertüren, mit 3 Hauptabschnitten: Vorstellung oder Exposition, mit Hauptthema, modulierendem Zwischenabschnitt oder Überleitung, Nebenthema i. allg. in der Dominante, in Moll in der parallelen Durtonart, oft noch Schlussthema; Entwicklung (dt. Durchführung), thematisch-motivische Ausarbeitung des zuvor vorgestellten Themenmaterials, oft in polyphoner Anordnung; Wiederholung, in der die Themen



der Vorstellung i. allg. in der Haupttonart stehen und der noch als Zusammenfassung eine Koda (it. Coda) folgen kann. Die sich in der S. vereinigenden wichtigsten Gestaltungsprinzipien sind Gegensätzlichkeit und Einheit, Spannung und ihre Auflösung. **Die Form verstetigte sich im 19. Jahrhundert, hauptsächlich auf der Grundlage von Beethovens Werken (die ihrerseits nicht immer dem S.-Schema entsprechen).**

**lxxxiv** Sonatenform, eine →Kompositionsform, die häufig vor allem als erster Satz einer Wiener klassischen →Sonate, →Symphonie, eines →Quartetts, →Trios usw. verwendet wird. Die Sonatenform besteht aus einem Vorstellungs-, Entwicklungs- und Wiederholungsabschnitt. Zum Vorstellungsabschnitt gehört ein Hauptthema, ein dazu einen Gegensatz bildenden Seitenthema in einer neuen →Tonart und einem die Tonart des Seitenthemas verstärkenden Schlussthema. Im Entwicklungsabschnitt werden die →Themen und →Motive frei verändert. Im Wiederholungsabschnitt wird zum Hauptvokal zurückgekehrt und er ist in Struktur und Themen von der Art des Vorstellungsabschnitts.

**lxxxv** Eine Sinfonie ist normalerweise alle Musik (ich spreche aus der Warte der Radiohörer), die wir nicht verstehen oder die uns nicht gefällt.

**lxxxvi** Die folgende Durchführung ist schwach angedeutet.

**lxxxvii** Die für die Durchführung angesehene Phase des ersten Satzes (6:1-10:4) hat viele Forscher verwundert.

**lxxxviii** Das lag wahrscheinlich daran, dass die amateurhafte Atmosphäre, die aus natürlichen Gründen für unser Musikleben bis auf Weiteres charakteristisch war, einen farbigen und nuancierten sich den verschiedenen Situationen anpassenden Sprachgebrauch begünstigte, selbst dann, wenn man aus unserer Sicht im Rahmen der Korrektheit und Präzision hätten bleiben müssen.

**lxxxix** Auf dem Programm stand auch Sibelius' **vor Urkraft strotzendes**, bemerkenswertes Werk „Luonnotar“.

**xc** Es wurden Kenner und Könner des Pinsels und des Meißels, der Töne und des Verses geboren, deren Schöpfung in genialer Weise zu uns und der Welt von der **Kalevala-Urkraft unserer Rasse** spricht.

**xc i** **Die Urkraft des Kalevala und grundfinnischer Eifer** toben und brechen darin [scil. in Sibelius' *Tulen synty*] vortrefflich aus.

**xc ii** Insgesamt sind die Kennzeichen von Kuulas Musik die Stärke des Gefühls, die Festigkeit und Klarheit der Form, die sein großes Können zum Ausdruck bringt, sowie eine häufig auftretende Urkraft, ein im Ausdruck finnischer Charakter, letzterer erscheint ebenso in seiner Kraft wie Zurückhaltung. Wir suchen in der Tat manchmal in seinen Kompositionen jene kultivierte Feinheit, jene Weite des Blicks, die den Künstler aus der Umklammerung des Parteimannes heraushebt und seiner Musik ihre schönste ideale Bedeutung gibt.

**xc iii** In der Tat ist die Natur des Werkes so individuell und seine Musik so "nach innen gerichtet" und vermeidet alle äußeren Kraftmittel, dass sie einen direkten Gegensatz zur unmittelbar wirkenden in den früheren Sinfonien erscheinenden **Urkräftigkeit** bildet.

**xc iv** [...] Nielsen, Gram, Lange-Müller und Glass. Die Werke zuvor Genannten vermittelten im Allgemeinen einen günstigen Eindruck von den schaffenden dänischen Musikmännern. **Sie überraschen den Hörer nicht mit ihrer Urkräftigkeit**, in ihrer Musik gibt es **keine auf der Nationalität beruhende geistige Stärke**. Aber stattdessen stützen die Dänen ihre Musiksprache, die oft **lau** wirkt, deren Grundlage jedoch eine Hochachtung weckende **Kultur** ist, **auf die Ideale reiner Schönheit**.

**xcv** Die angelsächsischen Länder, als Siegerstaaten nach dem Weltkriege weniger zersetzenden Mächten ausgeliefert, haben Sie schon eher in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen versucht, während man sich bei uns nach dem Kriege jahrelang einer ebenso unfruchtbaren wie volksfremden Kunstrichtung hingab. Sie aber, allein Volk und Heimat verbunden, schufen inzwischen ein herrliches Orchesterwerk nach dem anderen. Und so bezwang in jener unseligen Zeit die Urkraft Ihrer Tonsprache alle die deutschen Menschen, für welche völkische Begriffe immer schon Ewigkeitswert besessen haben. [Original (Thierfelder 1935: 759)].

**xcvi** Auf dem Gebiet der Literatur sind Juhani Aho, in den Kreisen der Malerei Albert Edelfelt und insbesondere Akseli Gallén-Kallela und in den Furchen der Tonkunst Robert Kajanus in die Tiefen unseres nationalen Geistes eingedrungen. Daraus haben sie die Magie der Schöpfung erfunden, die **finnisch-ugrische Mystik und die nationalen Werte haben sich ihnen urkräftig und zur Arbeit ermutigend eröffnet**.

**xcvii** Oder vielleicht ist es eine entfernte **Verwandtschaft mit Carl Orff** wahrnehmbar: eine suggestive, **urkräftige Repetitivität**. Aber wo der Lehrer an der archaischen Diatonik festhielt, entschied sich der Schüler schnell für Dodekaphonie und Feldtechnik.

**xcviii** Doch **am urkräftigsten** und in seinem Neuerungswillen am Blendendsten ist jener Strawinsky, der **Le Sacre** komponiert hat.

**xcix** Aubade hat einen klaren Gesamtcharakter, eine aus breiten Pinselstrichen sich ergebende starke und feste Grundstimmung, die es auf gleiche Weise leicht zugänglich macht wie die in dem zehn Jahre später angenommenen **urkräftigen** Stil des Komponisten geschriebenen Werke.

**c Pierre Boulez ist** aus dem avantgardistischen Triumvirat Stockhausen-Boulez-Nono vielleicht die **urkräftigste Begabung**.

**ci** Das ‚ewige Gesetz der Kritik‘ wäre vielleicht dass, dass man das Fremdartige, Unbegreifliche und Verbotene am Ende immer gutzuheißen lernt, aber das **Angepasste niemals urkräftig wird**.

**cii** Der große Säuberer des finnischen Orchesterspiels [scil. Paavo Berglund] schritt von den Idealen des Klassizismus zu einer schroffen Urkraft und schließlich zu einer wunderbaren Durchhörbarkeit voran.

**ciii** [Sibelius’] **Kullervo** war natürlich Nacht, eine düstere, grobe und schwerfällige **urfinnische Frühlämmerung**, **Lindbergs Klarinettenkonzert eine moderne, raffinierte**, elektrisch bewegungsschnelle und blitzende **Klarheit**. Müsste man nach gemeinsamen Nennern suchen, käme einem als erstes die **finnische Urkraft** in den Sinn – **was auch immer das bedeuten mag**.

**civ** Das gestrige **Porträtkonzert von Jean Sibelius** war von **besonderem Interesse, nicht nur**, weil neue Werke **unseres ersten Komponisten immer** gespannte **Erwartung** unseres Musikpublikums hervorrufen, sondern **viel mehr noch**, weil Sibelius ganz neue Seiten in **seiner Entwicklung als Komponist** zeigte.

**cv** Die von Sibelius durchgeführte Entwicklung des Motivs (24) gleich zu Beginn zeigt jedoch, dass das Cellothema Schritt für Schritt seinen eigenständigen Charakter verliert und am Ende des Abschnitts „C“ zu einem bloß färbenden, für sich genommen ununterscheidbaren Material wird.

**cvi** In der vierten Sinfonie gipfelt die nach innen gerichtete Entwicklung von Sibelius.

**cvii** Der Bogen von Sibelius’ Entwicklung als Sinfoniker, wie er sich von der ersten bis zur siebten Sinfonie zeigt, ist klar und unumwunden. Der junge Komponist, der als glühender Romantiker begonnen hatte, für den realistische Malerei noch alles war [1.-2.], schränkte zunächst seine Ausdrucksmittel ein [3.], **begab sich für eine Weile in eine introspektive Selbstbetrachtung** [4.], befreite sich davon [5.] und fand in klassischer Einfachheit sein künstlerisches Ziel [6.-7.].

**cviii** Und dann diese 4. Symphonie, die unendlich viel Gesprächsstoff gab! Über kaum ein Tonwerk wurde bei uns so viel diskutiert, debattiert, erklärt und gerätselt wie über Sibelius' neueste Sinfonie, die das geheimnisvolle Rätsel dieser Konzerte war. Jemand, der glaubte, den Inhalt einigermaßen verstanden zu haben, äußerte absolute Bewunderung, eine andere schüttelte ungläubig den Kopf. Einig war man sich nur darin, dass es sich um das bisher am schwierigsten zu verstehende Werk in Sibelius' Schaffen handelt.

**cix** Über kaum ein anderes Werk von Sibelius ist so viel geschrieben und gesprochen worden wie über die Vierte Sinfonie.

**cx** Eigentlich ist es noch viel zu früh, um etwas zu sagen, das Gültigkeit postuliert, zum Beispiel über die 4. Sinfonie, die nicht für diesen Moment geschaffen wurde und die **ein scharfer Protest gegen die moderne Art des Komponierens ist**. Denn sei der Gehalt der vierten Sinfonie von welcher Art auch immer, so scheint sie mir zumindest mir **eine direkte Kriegserklärung an die Oberflächlichkeit, die Bewunderung äußerer Mittel**, die leeren Wirkungen und die Vorherrschaft des Materiellen zu sein, die dabei sind, die moderne Musik zu verschlingen.

**cx** Man schreibt **Automobil-Sinfonien** und mit ihren dröhnenden Klangmassen die Ohren betäubende Opern, **man schreibt Werke, für deren Aufführung Tausende von Menschen benötigt werden**, und das alles zu keinem anderen Zweck, als mit Seltsamkeit zu verblüffen. **Berlioz lachte über Mozarts Requiem**, in dem das Kommen des Jüngsten Gerichts mit einer einzigen Posaune verkündet wurde. Er selbst verwendete einen ganzen Blechbläserchor. Und selbst seine Mittel sind unschuldig im Vergleich zu denen, die **moderne Komponisten** gebrauchen.

**cxii** Die Mittel werden zur Hauptsache und mit **der materiellen Kraft des Lärms** will man die Ohren überwältigen, das ist das Kennzeichen der neuen Musik. Die 4. Sinfonie von Sibelius ist dazu das **genaue Gegenteil**. Es ist eine Musik, **die allen Strebens nach äußerem Effekt, Gewalt der rohen Natur, aller Dekorativität und Zufälligkeit entkleidet ist**. Die musikalischen Ideen erscheinen rein, schmucklos, geradlinig, das **orchestrale Gewand ist durchscheinend zart** (der letzte Satz in A-Dur ist fast **wie ein Streichquartett**). Die Sinfonie will uns zu den ursprünglichen, linearen Quellen der ewigen Kunst führen, und ihr Hauptaugenmerk liegt, neben der Schmucklosigkeit der Themen, auf ihrer **lebendigen Entwicklung** und ihrer Wechselwirkung, man könnte sagen: ihren **mathematisch reinen Beziehungen zueinander**.

**cxiii** Es ist die neueste der neuesten Musik, die kontrapunktisch und harmonisch gewagteste Kunst, die je geschrieben wurde. Beim ersten Hören wirkt sie **schwerverständlich** gerade **wegen des Reichtums ihrer Dissonanzen und der Radikalität ihrer harmonischen Struktur**. Doch **bei näherer Betrachtung** des Werks **bekommt man eine Ahnung**, welche **außergewöhnliche Technik und eiserne Logik** sich in diesem Werk verbirgt, das anfangs so undurchsichtig erscheint.

**cxiv** Die Vierte Sinfonie ist eines der großen Meisterwerke des 20. Jahrhunderts und eines der größten Werke des Komponisten. Sie gehörte zur **modernsten Musik ihrer Zeit**, der **alles Ästhetisieren, alle Andeutungen des Gekünstelten ausgemerzt sind**. Die vierte Sinfonie ist von den Sinfonien des Komponisten die **am meisten mit Befremden aufgenommene und vielleicht sich am schwierigsten öffnende**, aber sie wird heute oft als Höhepunkt seines Schaffens angesehen, zusammen mit der siebten Sinfonie.

**cxv** Es ist natürlich, dass Sibelius zu dieser [scil. zur französischen] Seite neigt, da der alte Stil **den voranstrebenden Geist** nicht mehr befriedigt. Aber dass er sich so plötzlich eine solche musikalische Ausdrucksweise aneignen konnte, wie er sie in seiner 4. Sinfonie zeigte, darüber haben sich sicher **alle gewundert**.

**cxvi** Alles war seltsam. Seltsame, durchsichtige Wesen huschen hier und dort herum, sprechen zu uns etwas, das wir **nicht verstehen**, und das in unseren Ohren klingt wie das Zwitschern eines winzigen Vogels aus einer blühenden Eberesche.

**cxvii** Es fühlt sich an, als müsste sie immer von irgendwo weit weg in der warmen, duftenden Dunkelheit eines dunklen Sommerabends zu hören sein. **Wir verstehen sie nicht**, aber wir hören ihr trotzdem verzaubert zu.

**cxviii** Geistreiche, durchsichtige Themen jagen einander im **polyphonen** Wettbewerb, die **Instrumentation** leichtwüchsig, als würde sie nur von Kräutern und den saftigen Beeren des Waldes leben.

**cxix** Von den Sätzen der Sinfonie macht nur der 3. einen vordergründig stark wirkenden, auf **die von den Streichern gespielte diatonische Mollmelodie** gestützten leichter zu erfassenden Eindruck für den, dem dieser Stil fremd ist. In all seiner Einfachheit ist dieses **aufsteigende, sich in Quint- und Quartintervallen bewegende melodische Thema** wie das **Rauschen hundertjähriger Fichten in der stillen Einsamkeit eines Friedhofs**.

**cxx** Beim ersten Hören scheint es, als ob die gesamte Melodik in dieser Sinfonie auf einer **tonal gänzlich seltsamen und fremdartigen Machart** beruhe. Dies **dürfte zum Teil** von der polyphonen Behandlung der Themen herrühren, die **kontrapunktische Dissonanzen** verursacht und so oft den fremdartigen Ton eines für sich genommen schon melodisch eigenwilligen Themas verdoppelt.

**cxxi** Bei **genauerem Hinhören** stellt man jedoch fest, dass es in der Sinfonie **mehrere tonal sehr einfache Themen** gibt. So z.B. das im **Charakter lydische**, auf der Dominante endende Anfangsthema für die Oboe im zweiten Satz, das an die **Blütezeit der Traubenkirschen** erinnert, ebenso das gleichermaßen auf der Dominante endende 2. Thema für die Geigen, das bereits erwähnte elegische Moll-Thema des 3. Satzes und das Hauptthema des 4. Satzes.

**cxxii** In all diesen ist ein seltsam lieblicher, kindlich **reiner** Ton, frei von jeder Gesuchtheit und **gekünstelten** Tiefgründigkeit.

**cxxiii** Genau das hebt **Sibelius' Musik höher als die französischen Vorbilder**, denn, wie zumindest der Schreiber dieses zu bemerken meinte, **haben diese keinen seelischen Gehalt in ihren Melodien** in jenem Maße, dass die notwendige Balance zwischen diesem und dem klangdichterisch ausschmückenden äußeren Gewand entstünde.

**cxxiv** Es möge der Zukunft zu entscheiden überlassen bleiben, ob der Komponist bei der **melodischen Gestaltung einiger Themen** möglicherweise **die Grenze dessen überschritten hat, die eine gesunde natürliche Musikalität** intuitiv dem melodischen Spiel der Intervalle setzt, oder ob diese Richtung Anklang beim Publikum hervorrufen kann.

**cxxv** In diesem Werk hat der Komponist mit selten **einfachen Mitteln** umso bewundernswertere Wirkungen erzielt; ja, die **Art der Darstellung ist so karg** und daher vielleicht fremdartig, dass das Werk häufiger gehört werden muss, bevor man zu seiner Verwunderung lernt, zu bemerken, welch tiefes Gefühl sich in seiner geheimen Welt verbirgt.

**cxxvi** Das Fundament von Sibelius' Kompositionen ist das alles in allem **arme und karge**, aber dessen ungeachtet **teure und liebe** Vaterland.

**cxxvii** Unser **Land ist arm** und wird es bleiben, wenn du nach Gold dich sehnst / Der Fremde weist es wohl zurück, doch uns ist es **das teuerste Land** / seine Einöden und Inseln, für uns sind sie aus Gold.

**cxxviii** So arm wie diese Sinfonie an äußerlichen Wirkungsmitteln ist, so reich ist sie an innerer Schönheit.

**cxxix** Das absolute Verdienst dieser Interpretation war jedoch ihre karge Konsequenz, und man hat sich daran gewöhnt, dass das Wort „**karg**“ im Zusammenhang mit der Vierten Sinfonie **bis zur Abnutzung zu verwenden**.

**cxix** Die Orchestrierung der Vierten Sinfonie prägt, wie bekannt, eine gewisse **Kammermusikalität und Zurückhaltung im Vergleich zu spätromantischen Klangorgien**, eine Durchsichtigkeit, die mit einem gewissen **Streichquartett**-Klang verbunden ist, wie oft bemerkt wurde (Johnson, Tawaststjerna). Gegen diese allgemeine **Durchhörbarkeit, Kargheit und Dunkelheit** heben sich bestimmte Orchestereffekte hervor, die immer eine *débrayage* in dieser **Isotopie** markieren, d.h. eine Abweichung von dem, was dem Charakter des Werkes eigen ist, dem **Normalen**.

**cxxxi** [...] des Meisters Vierte Sinfonie – die **Rindenbrotsinfonie, die große Stiltrennung** in Sibelius' Produktion.

**cxxxii** Wie **leuchtet nicht Gold** auf ihrem Boden durch die **karge, dürftige Instrumentierung**; welchen lebensrettenden Wert hat nicht dieses Stück **Rindenbrot**, diese **reiche Armut** in Zeiten, in denen die **Kunst** allzu oft zu einem **billigen Luxus** geworden ist?

**cxxxiii** Äußerlich ist sie arm und ohne sinnlichen Charme, aber was für echtes Gold glitzert auf dem Grund dieses Einödbaches.

**cxxxiv** Paavo nahm die Hand seiner Frau und sagte: „Der Herr versucht uns nur, er verstößt uns nicht. Misch du zur Hälfte **Rinde in das Brot**, ich werde doppelt so viele Gräben ausheben, aber vom Herrn werde ich Wachstum erwarten.“

**cxxxv** Ein Land, ein Volk finden sich in dieser **Wacholdermusik** [...].

**cxxxvi** [...] 30.000 herbstgraue Seen und auf irgendeine wunderliche Weise ein Gruß von Bach.

**cxxxvii** Das von Diktonius geschaffene Epitheton „Rindenbrotsinfonie“ kann leicht missverstanden werden, obwohl ich glaube, die Absicht des Autors zu verstehen: **den style dépouillé** [‘kargen, schmucklosen Stil’] **der Sinfonie mit der extremen Einschränkung alles Materiellen zu vergleichen, die die finnische Wildnis und ihre harten Lebensbedingungen dem Menschen abverlangen**.

**cxxxviii** Welche irritierenden Assoziationen weckt in diesem Zusammenhang die **Rede von der „Rindenbrot-Sinfonie“ – Diktonius' unglückliche Wortschöpfung**. Was hat der physische **Hunger**, das soziale **Elend** der Misserntenjahre mit der aus den **tiefsten Schichten der menschlichen Psyche** entspringenden depressiven Stimmung dieser Sinfonie und mit der **Knappheit des musikalischen Materials**, die diese widerspiegelt, zu tun? Der Vergleich ist unangebracht.

**cxxxix** Zu Hause war **Krankheit, die übliche Geldnot**. [...] Finnland lebte aufgrund des zunehmenden Drucks der Russen in einer „*finis Finlandiae*“-Stimmung, und das **musikalische Weltbild befand sich in einem starken Gärungsprozess**. Es gab genug Zutaten für die beklemmende „Rindenbrot“-Ausdruckshaltung.

**cxl** Anstelle einer „Rindenbrotsinfonie“ bot Sibelius seinen Zuhörern **„reines Wasser“**, dessen Wert nicht allgemein verstanden wurde. [...] Sibelius kannte die Grundsätze des von Busoni vertretenen **„jungen Klassizismus“**, die eher eine **Antithese sowohl zur Spätromantik als auch zu den -ismen seiner Zeit bedeuteten** (Tawaststjerna).

**cxli** Die Vierte Sinfonie gehört nicht zu Sibelius' **leichtverständlichsten**.

**cxlii** Die **dunkel sprechende Vierte wird allgemein** als Herausforderung für den Hörer betrachtet.

**cxliii** Aber, so dürfen wir noch fragen, was hat eine **schwerverständliche Sinfonie** mit dem **finnischen Volk** zu tun? Die Sinfonien von Sibelius dürfte ein Bruchteil eines Prozents des ganzen Volkes musikalisch genießen, während der Rest ausgeschlossen ist. – Wir wagen zu denken: **Das Verständnis dieser Kompositionsrichtung unseres Meisterkomponisten ist eine Sache der Zukunft.** Es geht Hand in Hand mit jeder **anderen kulturellen Vergeistigung.**

**cxliv** Auf beiden Gebieten finden wir eine breite Skala - von **schwierigen Werken** bis hin zu **billiger Unterhaltung.**

**cxlv** Aber war die Sinfonie so **bemerkenswert unverständlich?** Nein! Die Form ist bei näherer Betrachtung dennoch klar und prägnant, die Linien rein, die motivische Gestaltung meisterhaft und die Proportionen hervorragend abgewogen.

**cxlvi** Wäre es nicht an der Zeit, die **allgemeine Meinung zu erschüttern**, die in Sibelius' Vierter Symphonie **etwas Unbegreifliches sieht**, oder zumindest etwas, das nur mit widerwilliger Anstrengung und träger Beschwernis akzeptiert werden kann. Ein Rosengarten mit Maiglöckchen und geharkten Wegen ist diese Symphonie sicherlich nicht, aber auch keine Wüste, in der man stapft und durstet, bis man vergeht – **ein Stück absolute Musik umrahmt von finnischer Natur: das sollte man ertragen können.**

**cxlvii** [...] Sibelius' IV. Sinfonie, ein Werk, die mal **schwerverständlich**, mal verwirrend **genannt** wurde. Sie ist weder das eine noch das andere, sondern **streng kohärentes und zusammenhängend.**

**cxlviii** Begleitet vom Kräuseln der Violinen bläst die Solo-Oboe eine fröhliche Melodie, die **als Lerche in die Höhe steigt.**

**cxlix** Als **Lerche steigt** die fröhliche Melodie der Oboe im zweiten Satz **in die Höhe.**

**cl** Auf den **rätselhaften Naturgesang des ersten Satzes** folgt ein lebhaftes Vivace, in dem die Melodie **als Lerche** in den Himmel aufsteigt, **um gleich darauf mit eingefalteten Flügeln herabzustürzen:** eine bitter-ironische, überraschende Schlusslösung!

**cli** In Kenntnis von **Sibelius' großer Naturbewunderung** und unter Berücksichtigung des stark koloristischen Charakters, zu dem dieses Werk neigt, ist es unbezweifelbar, dass darunter eine große und tiefe **Naturmystik** liegt, Gefühle, die aus der überwältigenden Schönheit der Natur geboren wurden. Aber es ist **keine Naturmalerei** im üblichen Sinne. Das wissen wir schon aus der Tatsache, dass der Komponist dem Werk keinerlei Programm gegeben hat.

**clii** Er hat in der Tat in **technischer Hinsicht** die Entwicklung der modernen Musik nicht so viel beeinflusst wie z.B. **Richard Strauss**, aber die tiefe **Originalität** seiner **männlich** ernsten Kunst lässt Strauss' geniale, aber **gefühlslere Herrlichkeit** weit hinter sich.

**cliii** Es wäre sicher falsch, [...] den ersten Satz der Vierten Sinfonie als Gemälde einer nebligen Morgenlandschaft zu erklären. Zum Kern der Sache dränge man damit kaum vor. Die Musik dieser Sinfonien ist von rein musikalischer Qualität [...]. Die Eigenheit von Sibelius' Musik, ihre enge Verbundenheit mit der Natur, ist auch in diesen beiden Werken stark zu spüren, nicht jedoch als Abbildung der Natur, sondern als eine Art aus den geheimnisvollen Kräften der Natur unmittelbar schöpfende Inspiration.

**cliv** Der erste Satz [...] bringt auf jeden Fall vor allem ein **Naturbild in unsere Vorstellung.** Er ist wie eine feuchte, dunstige Landschaft, über der sich die Nebelbilder diffus bewegen und ihre Form verändern, wobei gelegentlich ein deutlicheres Merkmal der Landschaft zum Vorschein kommt

**clv** Für Sie ist in der Tat der glänzendste äußere Rahmen nie Selbstzweck, sondern das kostbare Gefäß eines noch kostbareren Inhalts. Natur! Natur! Nichts als Natur! Da scheint mir der

Hauptschlüssel für das Verständnis Ihres gesamten musikalischen Schaffens zu liegen. [Original (Thierfelder 1935a: 759)]

**clvi** Die Sinfonie wurde Koli-Sinfonie genannt, weil der Komponist vor der Entstehung seiner Sinfonie, mit Eero Järnefelt (dem das Werk auch gewidmet ist) auf dem Koli wandern ging. **Es ist jedoch einseitig** zu behaupten, es handele sich um ein (impressionistisches) **Naturgemälde**, da das Werk vor allem **Seelenbewegungen** abbildet.

**clvii** Ein Beispiel, wie Sibelius selbst sich zu den Gesetzen der absoluten Musik verhielt, ist der in Karl Ekmans Buch erwähnte Fall der Uraufführung der Vierten Sinfonie. Ein Kritiker hatte sich ausgedacht, Sibelius' kurz zuvor unternommene Reise auf den Koli in Zusammenhang mit der Sinfonie zu stellen und **die Musik** dieses oder jenes **Naturphänomen beschreiben zu lassen**, hier das Summen der Töne als Wind, dort, wie sie den monotonen Klang des Ödlands sangen. Sibelius war darüber so erzürnt, dass er entgegen seiner Gewohnheit öffentlich gegen die Kritik protestierte, die äußerliche Erlebnisse mit den **tiefsten** Werten der Gefühle der **Menschenseele** verwechselt hatte.

**clviii** Es ist ganz zu Recht darauf hingewiesen worden, dass die Vierte Sinfonie einen spontanen **Protest** gegen den hohlen Impressionismus, die geschmacklose Instrumentation und den **niederen Naturalismus** der Zeit enthält.

**clix** Unter den Zuhörern des Sinfoniekonzerts am Freitag dürfte niemand sein, auf den nicht die Botschaft dieses großartigen Kunstwerks gewirkt hätte, **wie die reinste, absolute Musik nur wirken kann**.

**clx** In der neuen amerikanischen Untersuchung stellt man sich auf den Standpunkt, Sibelius als typischen Programmmusiker zu betrachten und befürwortet sogar das „Kolin-kolin“-Programm der Vierten Sinfonie. **Die ganze Frage der Programmmusik im Zusammenhang mit bedeutender Musik ist in gewisser Weise absurd**. Jedes Musikstück – wie „absolut“ es auch war – hat immer seinen eigenen geistigen Hintergrund, der durch eine Reihe von Anregungen entsteht.

**clxi** Auf dem Koli! Einer der größten Eindrücke in meinem Leben. Pläne „La montagne“! Krank. Geschäfte.

**clxii** Der Brief scheint darauf hinzuweisen, dass die Koli-Reise Sibelius den Anstoß zu seiner vierten Sinfonie gegeben hat. Denn wenn das, was er Carpelan vorspielte, überhaupt die endgültige Form des Werks vorwegnahm, könnte der „Berg“ vielleicht mit dem ersten Satz in Verbindung gebracht werden, die „**Gedanken des Wanderers**“ mit dem dritten. Das bedeutet aber nicht, dass **das fertige Werk unbedingt direkt etwas** mit diesen Titeln zu tun hat.

**clxiii** Nach dem Konzert dinierten Sibelius und seine Frau sowie Eero und Saimi Järnefelt zu viert. Wollte Sibelius auf diese Weise und durch die Widmung der Sinfonie an Eero Järnefelt zum Ausdruck bringen, dass ihre gemeinsamen Koli-Erfahrungen mit der Sinfonie verbunden waren?

**clxiv** Was Sibelius im Herbst 1909 in der Vierten Sinfonie mit „Der Berg“ oder „Die Gedanken des Wanderers“ assoziierte, **mag sich im weiteren Verlauf der Arbeit** in etwas ganz anderes, in „absolute“ sinfonische Musik verwandelt haben. Das heißt nicht, dass nicht **etwas von der ursprünglichen Atmosphäre** erhalten geblieben wäre. Aber von hier ist es ein weiterer Schritt bis zu einer Programmmusik im Stil etwa der Alpensinfonie von Richard Strauss.

**clxv** **Mir war, als hätte ich etwas über die Entstehungsphase von Sibelius' Vierter Sinfonie geahnt**, und der kürzlich ans Licht gekommene Brief stützt wiederum meine Annahmen über die Koli-Reise **als Ausgangspunkt der Inspiration**. Und gleichzeitig besteige ich **selbst den Berg und tauche in die Gedanken des Wanderers** ein.

**clxvi** Sibelius' Vierte wurde **lange für ein Rätsel gehalten**, und die **Forscher** haben sehr **unterschiedliche Meinungen** darüber vorgestellt. Es wurde von einer Verbindung zwischen dieser "Rindenbrotsinfonie" und Sibelius' Koli-Reise gesprochen. **Sibelius selbst bestritt sogar öffentlich**, dass die Sinfonie irgendeine programmatische Darstellung der Natur auf Koli sei, doch Erik Tawaststjerna zufolge **hatten die Reise und die Landschaft ihre inspirierende Wirkung**.

**clxvii Das Rätsel der Vierten Sinfonie** wird mit einer Technik gelöst, die aus den besten Kriminalromanen bekannt ist. Und vielleicht geht es so, dass der Hörer selbst am Ende seine eigene Lösung finden darf. **Erik Tawaststjerna ist nämlich wie der Historicus, mit dessen Mund Sibelius spricht**. Die Tagebucheinträge, die er liest, sind authentische Texte, und in ihnen muss die Lösung gefunden werden. Tawaststjerna drängt seine eigenen Meinungen nicht auf.

**clxviii** Dann bleiben alle kindischen Gedanken der Zeitgenossen über die von der Koli-Reise ausgelöste Programmatik, „Topographie“ beiseite. **Zweifellos hatten die Naturerlebnisse ihre Wirkung gehabt**, aber **viel tiefer in der Seele** wurde die Form der Vierten Sinfonie gegossen.

**clxix** Am Mittwochabend haben **sicher viele Musikliebhaber vor ihren Radios gesessen** und sind dem Sibelius-Vortrag von Prof. Erik Tawaststjerna gefolgt [...] Das Hauptthema der Sendung war die Vervollendung der Vierten Sinfonie, deren Entstehung in früheren Sendungen verfolgt worden war. [...] K. F. Wasenius (Bis) sagte, die Sinfonie beschreibe den Aufstieg zum Berg Koli und die Aussicht von dort. Sibelius schickte der Zeitung (Hufvudstadsbladet) eine Erwiderung, dass die Annahmen des Kritikers nicht richtig seien. **Man weiß jedoch, dass Sibelius von der Koli-Reise inspiriert worden war**.

**clxx** Die Einrichtung des Nationalparks wird einen wichtigen Teil der vielleicht bekanntesten Nationallandschaft unseres Landes schützen. [...] **Man sagt, dass der Koli auch die Anfangsinspiration für die Vierte Sinfonie** von Jean Sibelius **gegeben habe**.

**clxxi** Gleichzeitig ergreifen die Violinen ein kühnes Thema, das als Blitz gegen den Himmel leuchtet, während ein liches Fis-Dur aus dem Orchester hervorbricht. Trompeten und Posaunen lassen einen sieghaften Ausruf erklingen, Streicher und Holzbläser beruhigen, sich in weichen, anmutigen Figuren drehend, der erste Satz des Werks endet im pianissimo.

**clxxii** Sibelius' [...] vierte Sinfonie [...], wo z.B. in den Violinen kaum eine einzige Melodie auch nur fünf Sekunden dauert.

**clxxiii** Die formale und thematische Struktur der Vierten Sinfonie ist in allen Sibelius-Studien als eigenwillig identifiziert worden, aber **trotz der verdienstvollen Analysen von Krohn und Roiha** gibt es bisher **keine einzige detailliertere Untersuchung** dazu.

**clxxiv** Sibelius' 4. Sinfonie gehört zweifellos zu den großen **Pionierwerken der modernen Musik**, auf Grund des erreichten Grades der tonalen, rhythmischen und formalen Entwicklung.

**clxxv** Wenn **man versucht**, die Idee der Sonatenform auf ein musikalisches Ganzes anzuwenden, in dem die auftretenden Phänomene mit irgendeinem wesentlichen Punkt dieses Formprinzips in Konflikt stehen, ist es für mein Verständnis fraglich, ob es dann noch sinnvoll ist, **von einer Sonatenform** zu sprechen.

**clxxvi Viele Tatsachen sprechen nämlich dafür**, dass die Textur von Sibelius' Musik, insbesondere in der 4. Sinfonie, so weit **über das ästhetisch-stilistische Feld hinausgeht**, für das das System **von Krohn und seinen Nachfolgern** konstruiert wurde, dass die detaillierte Anwendung dieses Systems auf unnötige Schwierigkeiten stößt. Für meine Begriffe kann man es als klar ansehen, dass der Formbau der 4. Sinfonie sinnvoll allein auf Grundlage dessen **umrissen werden kann**, was der Inhalt des musikalischen Geschehens in den verschiedenen Abschnitten ist.



**clxxvii** Ohne zu absoluten und verbindlichen Ergebnissen kommen zu wollen, **schlage** ich als Formlösung des Satzes **folgendes vor**:

**clxxviii** Auch Parmet [...] behauptet, dass die charakteristische Melodie der Holzbläser zu Beginn des Satzes mit ihren Begleitungen und Variationen „ihr eigenes Leben führt“, jenseits der Entwicklung des eigentlichen Hauptthemas. **Diese Auffassung ist zweifellos völlig falsch. Wir haben** schon früher **festgestellt**, wie die Konstruktion der genannten Themengruppen von Grund auf gemeinsam ist [...]. Er [scil. Roiha] bildet jedoch ein Schema E Ü A Z, das **ganz offensichtlich nichts** mit der musikalischen Struktur des Satzes **zu tun hat**. Hier **sieht man** deutlich, wie **schlecht** eine traditionelle Analyse im Falle von Sibelius funktionieren kann.

**clxxix** Die kraftvolle Unisono-Melodie (1) **wurde als Nebenthema betrachtet**, Gray hält sie für eine Variante des Hauptthemas („Motto-Thema“).

**clxxx** Nach diesem „Fegefeuer“ beginnt das Thema „c“ **sich wieder zu verselbständigen, es findet seine endgültige Entwicklungsrichtung**, und die Bedeutung der Gruppe „abde“ beginnt sich zu verringern. Der 9. Abschnitt bedeutet vom Gesichtspunkt der formalen Entwicklung her das sich verdichtende Warten auf den endgültigen Ausbruch, eine Art „**Ruhe vor dem Sturm**“. [...] Doch nach dem Zwischenabschnitt v2 folgt im Schlussteil eine **Krise**: Die Motive b und c geraten in ein neues Licht und **gehen im Aufruhr des Orchesters unter**. Die Episode verwandelt sich in ein Zwischenspiel, das in die Coda mündet.

**clxxxi** Aber wenn die Coda die endgültige Macht nach dem Abschnitt A+V erhält, sind alle herrschenden Themen gewichen, und die endgültige Entscheidung wird Themen anvertraut, die vorher nur beiläufig auftauchten. Das ist ein sehr pathetisches Verfahren, aber deshalb nicht weniger wirkungsvoll [...] Der Beginn des großen Themas des B-Abschnitts taucht als Vorankündigung zweimal im ersten v1-Zwischenabschnitt auf (K-Bässe, 21 Takte nach A). Dies muss ein völlig berechnetes Vorgehen sein, denn das kleine Motiv der Bässe ist in keiner Weise organisch oder unumgänglich mit den schnellen Figurationen der anderen Streicher verbunden.

**clxxxii** Keine Regelmäßigkeit lässt sich in diesen Abwechslungen wie in den inneren Veränderungen der verschiedenen Motive finden

**clxxxiii** Wesentlich für die Motivik der Sinfonie ist, wie festgestellt wurde, dass das thematische Material aus einigen wenigen **Grundgestalten** ableitbar ist. Die wichtigsten davon sind in der eröffnenden Kontrabasslinie c-d-fis-e zu finden. Sie enthält vor allem **jenen berühmten Tritonus**, dessen Anteil am Gesamtcharakter der Sinfonie nicht überschätzt werden kann.

**clxxxiv** Den *Tempo molto moderato, quasi adagio*-Satz **kann man, wenn man will**, ganz logisch in der Sonatenform entsprechende Abschnitte unterteilen. Aber die Verwendung dieser Bezeichnung **erscheint** in diesem Zusammenhang **gezwungen**. Der ganze Satz **ist nämlich** thematische Bewegung, jeder Takt und jeder Schlagfuß sind Teil einer größeren Ereignisreihe und nicht nur ein bestimmter ‚Entwicklungsteil‘.

**clxxxv** Es wurde auch versucht, davon loszukommen, indem man die Phase als Zusatzabschnitt einer Rondoform klassifizierte – eine **Notlösung** auch das.

**clxxxvi** Im thematischen Material des Satzes lassen sich deutlich **drei melodische Schwerpunkte** unterscheiden: der erste ist die **Melodie des Solocellos**, der zweite ist der **kraftvolle Ausbruch der Blechbläser** und das ihnen antwortende Unisono der Violinen, der dritte ist die **kurze ff-Replik der Trompeten**.

**clxxxvii** Die inneren Prinzipien der Form wurden nicht erforscht, sondern es wurde sich dieser von außen genähert, unzureichend bewaffnet, von Formeln aus, sich mit Themen, „Sätzen“,

Modulationen, Kadenzen, Sequenzen usw. begnügt, als Gewürz ein paar ästhetisierende Adjektive hinzugefügt, das ist alles.

**clxxxviii** Der **folgende Versuch einer Korrektur der bisherigen Analysen** der Sonatenhauptsätze von Sibelius' Sinfonien nimmt als Ausgangspunkt im allgemeinen Krohns Analysen als die wissenschaftlich maßgeblichen, aber berücksichtigt auch andere verfügbare Quellen.

**clxxxix** Krohns Analyse sieht auf dem Papier mit ihren schönen regelmäßigen Phrasen zahlenmäßig gut aus, aber sie entspricht nicht dem Höreindruck und der Stimmung.

**cxc** Die Tiefe unseres eigenen Seins ist die Dimension dieser Musik, und der kontemplative Kontakt mit ihr erfordert den Verzicht auf intellektuelle Überprüfung.

**cxci** Krohns Formanalyse steht wesentlich auf dem Boden der Realität, und die Zweifel an ihr sind durch eine formalistische Auffassung von Form diktiert.

**cxcii** Man kann begründet argumentieren, dass der I. Satz eine Sonatenform ist, aber das Verständnis der Struktur bringt den Hörer nicht näher an sein Innerstes heran. Genauso wenig wie die Beobachtung und statistische Erfassung der organischen Transformation und der totalen Variation der Thematik und Motive (s. Rydman, a.a.O.). In Anbetracht der Intuitivität von Sibelius' Kompositionsstil **bedeutet dies jedoch noch nicht, dass er sich irgendwelche modernen „Methoden“ aneignet.**

**cxcii** Für dieses klanglich-dynamische Schema ist die Wiederholung des Hauptsatzes keine Notwendigkeit, wenngleich seine Reduktion als Ellipse eine Seltenheit ist. Die Form ist hier allgemein auf ihr Minimum, auf ihr Wesentlichstes reduziert - aus **inhaltsästhetischen Gründen, wie zuvor erläutert wurde.** Die Ellipse ist eines der wichtigsten Mittel einer perspektivischen, die Gesamtheit verdichtenden Formbildung, und ihre **Verwendung ist hier leicht sowohl durch die Natur des Hauptthemas als auch durch die oben beschriebene Entwicklung begründbar.**

**cxci** Unter den Komponisten gehen meine Gedanken nicht zu einem von Sibelius' Zeitgenossen, sondern um sein Vorbild in der Wiener Klassik und die zentrale Figur seiner musikalischen Welt: Beethoven.

**cxcv** Nach den sequenzartigen Fanfaren der Blechbläser intonieren die Streicher eine in eine Zerfallskonstellation versetzte Variante des Kernmotivs, deren Spannung in einen Fis-Dur Dreiklang aufgelöst wird: [Notenbeispiel] Die neue Gestalt des Kernmotivs, die vor allem aus dem Rhythmus der vorherigen Variante erkennbar ist, **führt zu einer dauerhafteren Auflösung** der Spannung in der Subdominante h. In den Hörnern klingen **entfernte Naturharmonien** nach: [Notenbeispiel] Ein **sakrales** Motiv der Blechbläser, das **ein wenig Parsifal-Stimmung** hat und das mit der Durakkordfolge E-B-C# harmonisiert wird - man beachte, wie sich die Tonartbeziehungen der Exposition kleine Terz-Tritonus auch in dieser Kleinstruktur widerspiegeln - **führt zur Schlussgruppe:** [Notenbeispiel].

**cx cvi** Auch Carl Dahlhaus' Meinung nach „erreichte Sibelius in seiner Vierten Sinfonie ein ‚Niveau des musikalischen Materials‘, das er nie wieder übertraf, auch nicht in seiner Siebten Sinfonie.“

**cx cvii** Aufgrund der ungewöhnlichen Modulationsweise erscheint die neue Tonart trotz des Orgelpunkts zunächst nicht gefestigt: Es folgt eine neue **Tristan-Sequenz**, der Eintritt in die Nachsatzphase des Seitenthemas und als Scheinauflösung – in Fis-Dur statt V7-vi V7-IV – das **Schließen auf der H-Subdominante.** Die **aus der Ferne widerhallenden Naturquinten-Fanfaren der Hörner beruhigen die Situation**, und die Blechbläser-Akkordfolge E-B-Cis - eine präzise Transposition der C-Fis-a-Tonartbeziehungen der Exposition - führt zur ersten und einzigen die Seitensatztonart festigenden Dominant-Tonika-Kombination.

**cxviii** Ausweichende Blicke, **Kopfschütteln, verwirrtes oder heimlich ironisches Lächeln**. Es kamen nicht viele Gratulanten in das Künstlerzimmer.

**cxcix** Ich [scil. Furuhejm] erinnere mich recht lebhaft an die in mancher Weise kurios erste Ausführung: **das Kopfschütteln**, die bedenklichen Mienen, die **strengen oder ironischen Urteile** [...].

**cc** Auch wenn Rydmans Formlösung [...] als Ganzes nicht akzeptabel wäre, hat sie die in die richtige Richtung gehende Zweiteiligkeit. [...] Howell verwendet für die erste Hälfte den Begriff ‚Statement‘, während die zweite Hälfte in Bezug auf die erste Hälfte die Bezeichnung ‚Counterstatement‘ bekommt (1985: 132): [Grafik] Es handelt sich also um eine genuin binäre Form, die bereits im Barock und in der Frühklassik gebräuchlich war und die als Grundlage für die spätere Sonatenform diente. Wie Beethoven in seinem Spätwerk sucht Sibelius die Wurzeln der Klassik auf!

**cc** Wenn zum Untersuchungsgegenstand eines finnischen Musiksemiotikers ein so eng mit seinem eigenen Hintergrund verbundener Komponist wird wie Jean Sibelius, kann die Situation problematisch, ja sogar unmöglich werden. Die Analyse der Musik selbst wird unweigerlich zu einer kulturellen Selbstanalyse, denn kein Musikwissenschaftler, der in Finnland aufgewachsen ist, konnte sich dem Druck des **Nationalkomponistenkults** nicht entziehen. Andererseits ist der Ausgangspunkt und der Vorteil des ‚**Nationalsemiotikers**‘ ein solches Maß an Kompetenz in Bezug auf sein Thema, dass es lächerlich wäre, dies ungenutzt zu lassen. Außerdem brauchen Musikwissenschaftler nicht unter den Sibelius-Komplexen zu leiden, die unsere Komponisten geplagt haben.

**ccii** Der innerlich-spatiale Gehalt des Abschnitts ist klar: die Verstärkung vorübergehenden H-Dur durch seine Dominante (Fis). Äußerlich beginnt der Abschnitt mit einem **großen Sprung**, wie oben erwähnt, aber dieser wiederholt sich **in einem noch größeren Sprung** in das hohe Register der Streicher und von dort schrittweise abwärts. Aber der Abschnitt enthält auch **eine Erweiterung, die débrayage-Tiefenrichtung**. Diese vertreten die **Signale der Hörner, die man in der Ferne im Verhältnis zu dem ihnen folgenden Blechbläserthema hört**. Dieses Thema bringt den Hörer zurück ins Mittelregister und in den Vordergrund, und in die düstere Klangwelt. Der Abschnitt ist also sowohl innerlich als auch äußerlich sehr **zentrifugal**. Im zeitlichen Sinn sind ebenfalls nur die einzelnen Themen metrisch präzise in ihrem Rhythmus, aber sie scheinen in einem zeitlichen ‚Zwischenmaterial‘ zu treiben, unverbunden und ohne Beziehung zueinander. Die zeitliche Indexikalität ist also ziemlich schwach. Im aktorialen Sinn ist der Abschnitt recht reichhaltig: Er umfasst die **Inversion der Durvariante des epischen Erzähler-Akteurs** (3, 1 1), einen Verweis auf den **Hagen-Akteur** (3, 12-1) sowie einen völlig neuartige, euphorische absteigende Skalenverlauf im ‚Himmel‘ der Streicher, gefolgt von den Signalen der Hörner - die keinen eigenständigen Akteursstatus haben - und schließlich das Parsifal-Thema der Blechbläser (vgl. das im Parsifal oft wiederholte absteigende Quintmotiv, das Wunde-Motiv).

**cciii** Die Kompositionen von Brahms **fordern** jedoch, wenn überhaupt etwas, **mehrmaliges Hören**, bevor man dahin gelangt, die ganze **Schönheit** voll zu genießen, die in ihnen **verborgen** ist. Brahms ist **schwerverständlich**, denn die Poesie seiner Melodien ist **tiefgründig und nachdenklich**. Jegliche **äußere Kraftwirkung fehlt in seiner Musik fast völlig**. Die **größte Einfachheit herrscht z.B. in der Anwendung der Instrumente** vor, obwohl diese dennoch füllig und schön ist.

**cciv** In der Sauna darf man sich nicht verhalten wie zu Hause. Hier muss man sich benehmen. In der Sauna pflegt man eine zurückhaltende Ausdrucksweise und spricht allgemein nur über **edle und schöne Dinge**, wie z.B. die **vierte Sinfonie von Sibelius**, Frauen oder sich selbst.

**ccv** Das Interesse an dem Konzert wurde durch Joonas Kokkonens Musiikkia jousille vermehrt, die **unbestreitbar an die Spitze der heutigen Kompositionsproduktion unseres Landes aufgestiegen ist** und der sich in naher Zukunft der Zugang auch zur großen Welt eröffnen wird.

**ccvi** Der entscheidende Punkt in Kokkonens Entwicklung - **und zugleich eine der Sternstunden in der Geschichte unserer Musik** - war die Entstehung der „Musiikkia jousille“ im Jahr 1957.

**ccvii** Ein anspruchsvoller, gehaltvoller Name in seiner scheinbaren Unverbindlichkeit.

**ccviii** Kokkonen selbst bekannte sich zu seiner geistigen Verwandtschaft, indem er den Namen seines Werks von dem ungarischen Meister übernahm.

**ccix** Vor allem im I. Satz erscheint das zielstrebige Bemühen, das gesamte Klangmaterial aus einem möglichst konzentrierten Anfangskeim zu entwickeln, ein Bemühen, das in den folgenden Werken zur Dodekaphonie führte.

**ccx** Joonas Kokkonens „Musiikkia jousiorkesterille“ markiert **den ersten Schritt** des Komponisten **auf dem Gebiet der eigentlichen Orchestermusik**. Wie der Titel vermuten lässt, **beschränkt** sich dies hier jedoch ausschließlich auf die Streichinstrumentengruppe. Einen **positiven Eindruck macht** das Werk vor allem durch zwei wesentliche Elemente: **die musikalische Aussage und den gelungenen Gebrauch des Orchesters**. Die von den Tönen erzeugten Stimmungen bewegen sich in einem ersten Bereich. Am deutlichsten wird dies im dritten Satz, „Adagio religioso“ (gläubig). Dieser und der inhaltsreiche und ein lebendiges Interesse aufrechterhaltende letzte Satz scheinen die **gewichtigsten Teile der Komposition** zu sein. Bemerkenswertes Geschick und Geschmack hat Kokkonen hat beim ausgewogenen Einsatz der verschiedenen Instrumentengruppen gezeigt und im Schaffen einer **schönen Gesamtheit**. Der Komponist selbst war bei der Uraufführung seines Werks anwesend [...] **Der Publikumserfolg im Konzert war etwas schwach**.

**ccxi** Joonas Kokkonens Musiikkia jousiorkesterille ist eine viersätzig **Orchestersuite**. Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, die später auf vor allem instrumentatorisch sehr **lebendige** und **einfallsreiche** Weise entwickelt wird. Der frischbewegte zweite Satz ist **ebenfalls geschickt** gebaut. Hier gibt es einen gekonnt benutzten polyphonen Kompositionsstil, wie auch in den anderen Sätzen. Der dritte Satz interessiert vor allem mit seinem farbigen Klanggewand. **Das Finale, vielleicht am besten im Hinblick auf die musikalische Erfindung**, gab einen **frischen** Abschluss für die Suite, die bewies, dass ihr Autor für sein erstes Orchesterwerk **bereits eine persönliche Aussage** gefunden hat.

**ccxii** Die Uraufführung eines einheimischen Werks ist immer ein gespannte Erwartungen hervorruftendes Ereignis. Joonas Kokkonen hat als Komponist die Welt nicht mit einem reichlichen Strom aus seiner Feder verblüfft, aber das, was bisher von seinem Schaffen gehört wurde, war qualitativ abgewogene, durch ein feines Sieb hindurch gebrauchte Rede. In seiner nun aufgeführten **Streichorchestersuite** hat sich Kokkonen ein gutes Stück von den vor einigen Jahren gehörten kammermusikalischen Werken entfernt und ist in eine **strengere**, absolutere Richtung vorangeschritten, aber gleichzeitig in eine Richtung, in der **tieferer** und **fester** klingender **Nachdruck** hervortritt. Da es sich um ein Werk handelt, das als selbständige, ganz auf sich selbst reduzierte Musik sprechen will, ist von dessen Baumaterial **ein besonderes Entwicklungspotenzial vorzusetzen, einen eigenständigen Charakter ausdrückende Gesichtszüge**: Kokkonen erzielt in dieser Hinsicht offenbar nachdrücklichere Ergebnisse, wenn er mit einem auf elastischen und sich markant abzeichnenden Rhythmen basierenden Thema operiert, wie nun insbesondere im zweiten und im letzten Satz der Suite.

**ccxiii** Doch was dem Werk sein besonderes Gewicht verleiht, ist **nicht die Farbigkeit, nicht die Blüte** der musikalischen **Fantasie**, **sondern** etwas, das man als **Ethik** bezeichnen könnte: Man spürt dahinter einen Willen, der **keinen Schritt eines Zugeständnisses in die Richtung billiger Siege macht**. Dies bedeutet jedoch **keine Manieriertheit oder künstliches Streben nach Besonderheit**; im Gegenteil scheint eine völlig selbstleuchtende und autonome Sicht die gesamte musikalische Gestaltung zu bestimmen.

**ccxiv** Der Komponist Joonas Kokkonen [...] stellte sich gestern in seinem neuen Werk „Musiiikkia jousiorkesterille“ als „**volljähriger**“ Schöpfer dar. Kokkonen hat seit den Jahren seines Musikstudiums eine **Neigung zur sog. Neuen Musik** gespürt, er hat verstanden, dass es die Aufgabe jeder Epoche ist, etwas Neues zu schaffen [...]. Das **umfangreiche sinfonische** Werk, das gestern uraufgeführt wurde, zeigt, dass der Komponist sein Ziel sehr ernst genommen hat - die erweiterte Tonalität und die vielfältige **Entwicklung des Rhythmus wachsen organisch aus dem Erdboden der Persönlichkeit, ohne das geringste gekünstelte Streben nach einem -ismus**.

**ccxv** Der künstlerische Höhepunkt des Werkes ist zweifellos sein Adagio religioso-Satz. Darin offenbart sich eine starke schöpferische Kraft, die dem **Ethos** untergeordnet einen monumentalen Bogen von den Tiefen der Erde zum Himmel spannt. **Um eine so breite und intensive Steigerung zu komponieren, reichen selbst die besten erlernten Fertigkeiten nicht aus; Ausgangspunkt dafür ist vielmehr eine geistige Urkraft**, die die Komposition weiter in die erhabene Atmosphäre der Zeitlosigkeit zu heben vermag. Insbesondere dieses Ergebnis der Arbeit von Joonas Kokkonen rechtfertigt es, die höchsten Hoffnungen in seine Zukunft zu setzen, ebenso wie das Werk in seiner Gesamtheit, **mit seinen weiten Linien und seiner sinfonisch festen formalen Struktur** die besten Glückwünsche verdient.

**ccxvi** Kulmination | Bogen | monumental | Himmel | Aufstieg | erhaben | Atmosphäre | erhebt

**ccxvii** Das ernste, gewichtige Erlebnis des Abends war Joonas Kokkonens viersätziges Werk „Musiiikkia jousille“, das seine Uraufführung erlebte. Ein anspruchsvoller, inhaltsreicher Titel in seiner scheinbaren Unverbindlichkeit. **Der in das reife Mannesalter eingetretene Komponist hat ihn mit vollem Recht eingelöst**. Aus wenigen, reduzierten Anfangsmotiven baute sich eine weitgespannte, in ihrer unerbittlichen Steigerung kraftvoll dominierende Schöpfung. Sie war demütig, in sich gekehrt, **in ihrer Wärme und heiligen Ehrfurcht** von einem **klaren Intellekt** bewacht. In ihr verirrte sich die Kunstfertigkeit nicht ins Konstruktive [scil. wohl: Konstruierte], sondern vielmehr die Konstruktion in die lebendige Kunstfertigkeit. Der genaue technische Plan des Komponierens und die hochfliegende Freiheit des menschlichen Geistes in den unerschöpflichen Welten der **Liebe, des Glaubens und der Philosophie** waren in idealem Gleichgewicht. **Es gab nichts Gesuchtes, von Auftrumpfen ganz zu schweigen**. Der natürliche, auf dem Grund des Mittelregisters dunkeltönend friedlich ruhende Klang der Streicher war in seiner Abtönung angenehm. Die Prinzipien der Kammermusik und der Sinfonie reichten einander auf glücklich beherrschte und verfeinerte Weise in die Hand.

**ccxviii** Seriös | gewichtig | anspruchsvoll | inhaltsreich | unerschöpflich | kraftvoll dominierende Schöpfung

**ccxix** Die freie, reiche Tonalität, Polyphonie, die zu sensiblen Akkordformationen führende Polyphonie und der Nachdruck des Komponisten als inneren Verkünders, der die Musik als geistigen Ausdruck liebt, schufen eine **lebendige Tonkunst**, vor der die **Punkt- und Elektronenmänner die Erlaubnis bekämen, den Hut zu ziehen, wenn ihre musikalische Intelligenz so weit reichen würde**.

**ccxx** Es wurde einhellig als ein Meilenstein unserer Tonkunst der Nachkriegszeit anerkannt.

**ccxxi** Zum zweiten schon lange ins **internationale Bewusstsein** gelangten Durchbruchswerk wurde die 1957 uraufgeführte „Musiikkia jousille“, die Kokkonens starke Neigung zur Erneuerung des sinfonischen Denkens offenbarte.

**ccxxii** [...] Musiikkia jousiorkesterille, ein **Erfolgswerk unserer neueren Musik**, das bereits begonnen hat, **auch kontinentale Berühmtheit** zu erlangen.

**ccxxiii** Aber Kokkonen hat sich auch als einer der relativ wenigen erwiesen, dessen **geistige Eigenart** es nie zulässt, dass **eine Stilrichtung** sich die Deutung des **innersten ethischen Lebens** des Menschen **unterwirft**. Infolgedessen **entwickelt** sich auch die **große sinfonische Form** zu einem **völlig organischen**, von persönlicher geistiger Kraft diktierte Ganzen, **das keinerlei sekundäre Mittel stören**.

**ccxxiv** Wertvoll und im Hinblick auf künftige Entwicklungen typisch für den Autor ist vor allem sein logisches, organisches Wachstum zu einer breiten, elastischen Form: seine echte Sinfonizität.

**ccxxv** Die Musiikkia jousille ist Kokkonens erstes werthaltiges Werk. Aber es ist stilistisch und technisch **doppelgesichtig**; Kokkonen zeigte seine **vollen Maße als Künstler**, schon bevor er seine **Eigenständigkeit als Musiker durch Reduktion** erreicht hatte [...] Die Musiikkia jousille dehnt die führende Bedeutung des Anfangskeims noch nicht auf alle Fäden des Gewebes aus. In ihrer Intervallsprache spürt man noch den **Hindemith-Duft der frühen Periode**.

**ccxxvi** Das thematische Material ist **einfach**, manchmal **auch uncharakteristisch** [...] Die Steigerungen sind **einfach** (aber meist effektiv) auf **Sequenzarbeit** aufgebaut.

**ccxxvii** Als **stilistische Verwandtschaft** zu Kokkonens Werk kann man entsprechende Kompositionen von Lars-Erik Larsson und Michel Spisak nennen.

**ccxxviii** Kokkonens Musiikkia jousille ist meiner Meinung nach ein gutes Werk vor allem deshalb, weil sie so **maßhaltend und stilvoll** ist. Die **aus kleinen Keimen gewobene Gesamtheit** bewegt sich unaufhaltsam in die Tiefendimension **und löst früher oder später alles ein, was sie verspricht**. Neben den **zwischen Alltag und Heiligem** wechselnden Ideen war es angenehm, die Musiikkia auch im Vergleich mit Kokkonens eigenem stilistischen Wandel zu betrachten.

**ccxxix** Unter den Dreiklängen wächst ein starkes expressives, freitonales und polyphones Gewebe, dessen Kräften Kokkonen später **jahrzehntelang nachforschte**.

**ccxxx** Das Orchester traf den persönlichen, suggestiven Geist von Joonas Kokkonens Musiikkia jousille, die sich sowohl durch **spirituell-religiöse** als auch durch **erdnahe**, von Bartok[!] inspirierte Mystik auszeichnet, gut.

**ccxxxi** Das Adagio religioso beginnt mit den Choralakkorden des Scherzotrios. Darüber lässt die Solovioline von Ton zu Ton den melodischen Kern des Satzes wachsen (z. Bsp. 4 k), dessen Quartkombinationen den **Hindemith-inspirierten Stil** der frühen Werke andeuten, aber dessen **imposantes Wachsen** vom eher koloristischen als melodischen Keim der Anfangstöne der Solovioline zu einem **himmelhohen Gewölbe** auf die kommende sinfonische Gestaltungskraft hinweist.

**ccxxxii** Heute gehört, klingen viele Werke Kokkonens relativ **streng und in ihrem Grundton grau**, insbesondere die frühen Werke seiner Karriere. Eine architektonische Metapher könnte der **Betonbrutalismus** des späten 20. Jahrhunderts sein.

**ccxxxiii** [...] Man könnte auch sagen, dass Kokkonens Kompositionen eine **Flughahn in den Himmel zeichnen wie ein Verkehrsflugzeug, das genauen Anweisungen folgt**. Das ist ihre **Schwäche**: alles läuft sehr präzise ab, **ohne Überraschungen**. Wie viel reicher ist die Musik von Debussy! Sie hat beides, Erdnähe und Fantasie im Stil von ‚Was der Westwind sah‘. [...] Und wenn man sich

die vier Kammerorchesterwerke anhört, [...] kommt man nicht umhin, ein paar Manierismen zu bemerken. Kokkonen **Bewegungsenergie** in seine Musik **fast immer ein, indem er Begleitmuster verwendet, die in schnellem Tempo fortschreiten** und zwischen denen eine lange, anhaltende Melodie auftaucht. Allmählich fängt es an, **holzig zu schmecken, obwohl** die Melodien schön sind. **Sehr oft ist die Form auch vom ABA-Typ**, mit einem langsamen Anfang und Ende und einer leichten Temposteigerung in der Mitte. Kokkonen erschafft kaum je einen wirklich rasanten Sturm, und wenn ich seine Musik höre, habe ich immer eine visuelle Vorstellung: **Ein dicker und würdevoller Mensch geht langsam zum Bahnhof, beschleunigt dann sein Tempo ein wenig, als er merkt, dass er sich verspätet (aber keineswegs rennt er wirklich; das wäre stillos),** bemerkt nach einem Moment, dass der Zug bereits abgefahren ist, und schreitet ruhig zu seinem Ziel, um zu sehen, wann der nächste Zug geht. Tatsächlich sind die **Dramen** in Kokkonens Musik durchaus erhaben, aber dennoch irgendwie **zahm**, wie ein gerahmtes Gemälde einer stürmischen See. In ihnen spricht der **zivilisierte, urbane Mensch, keinerlei Naturgewalt**.

**ccxxxiv** Wichtig in Kokkonens Musik ist auch, dass **alles so organisch aus dem zu Beginn vorgestellten Material wächst**. Daraus entsteht eine große strukturelle Festigkeit, eine Solidität, ein an einen mathematischen Beweis erinnernde Haltbarkeit.

**ccxxxv** Die Idee des Organischen war auch mit der Ästhetik des Musikwerks verbunden: Zu den Eigenschaften eines qualitativvollen Musikwerks gehörte die Entwicklung eines **begrenzten Materials**, thematische **Einheit** und die **Beherrschung der großen Form**. Mit diesen Eigenschaften konnte Musik „organisch“ werden.

**ccxxxvi** Sibelius' thematische Zelle und die daraus wie nach organischen Gesetzen wachsende Form hat den Kultivierern der Sinfonie unserer Zeit viel gegeben.

**ccxxxvii** Wenn Sibelius' Beitrag zur europäischen Sinfonietradition durch zwei Begriffe definiert werden sollte, so wären dies die musikalische Bedeutung der Motive und das **organische Wachstum der Form aus Motiven**.

**ccxxxviii** Opus sonorum ist vielleicht die ‚avantgardistischste‘ Komposition von Joonas Kokkonen - wenn das Wort in diesem Zusammenhang erlaubt ist. Der Komponist, **dessen Musik allgemein** ein klares thematisches Denken und eine **organische Entwicklung** eignet, scheint mit diesem Werk der **globalen Moderne der letzten Jahrzehnte ziemlich nahe** gekommen zu sein, wenngleich er seine persönlichen Merkmale beibehält.

**ccxxxix** Neben Bach stützt sich Kokkonen in seinem motivischen Denken auch auf Sibelius. In diesem Sinne ist Kokkonen einer der wenigen, vielleicht der einzige Fortsetzer der sinfonischen Linie von Sibelius. Das Wachstum des thematischen Materials aus dem **Kernmotiv**, die „Verbindung von allem mit allem“, das organische, fast in der Art eines biologischen Prozesses aus wenigen Intervallen **Sich-Entwickeln** des Sinfonischen Ganzen passiert in Kokkonens Musik in völlig anderer stilistischer Umgebung, aber seine **geistige Verwandtschaft mit Sibelius' Sinfonietechnik** ist offensichtlich.

**ccxl** Ein Vergleich des zentralen motivischen Materials der Sätze offenbart deren **organischen Zusammenhang** [...]. Wie der Vergleich der Motive untereinander zeigt, ist die **Kernidee der Sinfonie** eine Art Ausdehnung, eine Erweiterung, die sich in der **intervallischen Entwicklung** der Motive von der großen und kleinen Terz zur Quinte oder Quarte widerspiegelt: [Notenbeispiel] Dieser Ausdruck der Erweiterung, eines sich erweiternden Horizonts, eines tiefen **Atems**, wird am Ende von Kokkonens dritter Sinfonie in einer Weise realisiert, die zu den **feierlichsten Momenten der finnischen Sinfonieliteratur** gehört.

**ccxli** Ein weiteres allgemeines Prinzip des Themas ist die Transposition des ersten Motivs (fis-a-e) in **Sekundverhältnissen auf verschiedene Tonstufen. Ein entsprechender organischer Prozess der Themenbildung** findet im A-Thema statt, wo die auf verschiedenen Stufen liegenden Gestalten und Beziehungen der Strukturen enger mit den Strukturen des ersten Motivs verbunden sind.

**ccxlii** Dieses **Kernmotiv** ist eben das Quart-Sekund-Motiv, das sich, geleitet vom inneren **Genom**, in der melodisch-harmonischen Intervallsprache reflektiert. Das Quart-Sekund-Motiv ist das linear-vertikale Kernmotiv, das die meisten **Themen und organischen Prozesse** in Klaviertrio, Violinduo, Sonatine und Streichermusik dominiert.

**ccxliii** Die Strukturprinzipien der Streichersteigerung, ihr **einstimmiger, vorsichtiger Beginn**, die fugenartige Imitation, **die allmähliche Vervielfältigung** in allen Instrumenten, die **organische** Ausdehnung des thematischen Materials auf **immer höhere Tonstufen** und die dynamische Steigerung [...].

**ccxliv** Kokkonen wagt es, ein **Mystiker** in der gegenwärtigen Blütezeit der **musikalischen Scholastik** zu sein.

**ccxlv** Jahr für Jahr, Stück für Stück, wird die **Satzhaftigkeit**, die **Grafizität**, zu einem immer zentraleren Merkmal von Kokkonens Musik. Kokkonen ist einer der wenigen Komponisten unserer Zeit, der **fast demonstrativ die Schlemmerei mit Schlaginstrumenten vermeidet**, und allgemein die kuriosen Extremregionen der Instrumente, mit denen so viele **schaffende Musiker heute ihr Ausdrucksspektrum zu erweitern versuchen**.

**ccxlvi** Der neue Akademiker ist nämlich **kein Bewohner** eines ästhetischen **Elfenbeinturms**, sondern eine kreative Persönlichkeit mit Verantwortungsbewusstsein: ein Musiker als **Teil der menschlichen Gemeinschaft**.

**ccxlvii** Kokkonen hat die **sinnliche Haltung** der Spätromantik, insbesondere von **Richard Strauss**, entschieden abgelehnt und sich für einen **kargeren, intellektuell bewussteren** Ansatz entschieden. Man könnte sagen, dass Kokkonen das Ethos der Musik dem Pathos vorzieht. [...] **Ein hohes Ethos wird dadurch erkaufte, dass das Pathos, das unmittelbare Gefühl, reduziert wird.**

**ccxlviii** Als **Protest gegen die Dominanz des Schlagzeugs in der zeitgenössischen Musik** könnte vielleicht der vollständige Verzicht des Komponisten auf diese Instrumentengruppe in Opus sonorum verstanden werden. Zeitenössische Musik ohne das Klirren des Xylophons, das Rasseln der Maracas und das Donnern der Trommeln!

**ccxlix** [...] denn das Werk ist in der Tat ein bewusster **Protest** gegen den übermäßigen **Einsatz von Schlagzeug** in dieser Stilrichtung.

**cc** Obwohl ich objektiv immer bereit bin, Debussys Genialität anzuerkennen, **sagt mir seine Musik heute sehr wenig**. [...] Um den Ausgangspunkt klarer zu umreißen, werde ich auch **ein Beispiel von Musik erwähnen, an die ich nie geglaubt habe**, weder früher noch heute. [...] **Richard Strauss'** ‚Ein Heldenleben‘ [...]. Als Beispiel für Musik, an die ich als Schuljunge geglaubt **habe und immer noch glaube**, möchte ich **Sibelius' Vierte Sinfonie** erwähnen.

**ccli** Als Komponist folgt Kokkonen nicht der Linie Wagner-Mahler-**Richard Strauss**-Schönberg, und auch **nicht dem Impressionismus**. Seine Ausgangspunkte waren vielmehr Bartók und vielleicht **der Sibelius der Vierten Sinfonie**.

**cclii** Mit Joonas **Kokkonen tritt die Sinfonie** in die Finnische Akademie ein, eine der Kulturformen, in denen **unsere Kultur zu universellen Errungenschaften** aufgestiegen ist.



**ccliii Mit Joonas Kokkonen nimmt die sibelianische Tradition ihren Platz in unserer wichtigsten Kultureinrichtung ein** - nicht als blasses Epigonentum, sondern in der Absolutheit der schöpferischen Linie. Der neue Akademiker ist nämlich ein Vollblut-Vertreter der „reinen Musik“ - ein Linearist, ein Sinfoniker, für den das Wesen der musikalischen Schöpfung der „Satz“ ist, das eigentliche Gewebe der Melodie, eben und nur das, was zwischen den Tönen geschieht.

**ccliv Für ihn ist das Sinfonische eine angeborene Eigenschaft, eine Art zu atmen, in der Musik zu leben.** Aus diesem Grund ist und bleibt das sinfonische Schaffen für ihn der höchste, vollkommenste Bereich der Musik.

**cclv Das formale Denken erinnert sowohl an Schönberg als auch an Sibelius: Aus der zellartigen, dichten Materialgruppierung des Anfangs wächst die Form des gesamten Werkes.**

**cclvi Ich würde sagen, es handelt sich eher um eine seelische Ähnlichkeit, um die Suche beider Komponisten nach der gleichen Urquelle, dem Kern der kreativen finnischen Kultur.** Kokkonen ist mit der Welt der Vierten, Sechsten und Siebten Sinfonie verwandt: die **kontemplative Naturmystik**, der Auf- und Abstieg des musikalischen Denkens zurück in die schöpferische Stille, in den **Kosmos der Zelle, des Moleküls, des Atoms**. Kokkonens Lebensgefühl ist, wie das des reifen Sibelius, kosmisch.

**cclvii Während des Wartens auf die Sinfonie des Komponisten** muss man sich mit der Feststellung begnügen, dass es sich zweifellos um etwas von der besten Musik handelt, die bei uns nach Sibelius geschrieben wurde.

**cclviii Die finnische Sinfonie hat seit Sibelius lange auf ihre Wiedergeburt warten müssen.** Sinfonien wurden geschrieben, aber mit ganz wenigen Ausnahmen waren die neuen schon bei der Geburt alt, irgendwie eingepfercht in das uralte Muster der zyklischen Form, schwankend in ihrer Entwicklung, langweilig in ihrer „Tiefe“, **neunmalklug, nicht weise**, sinfonisch nur dem Namen nach. Die **erste Sinfonie von Joonas Kokkonen**, ein Auftragswerk des finnischen Rundfunks, wurde am Dienstag uraufgeführt: **Wir sind nach Jahren der Not zum „Goldstandard“ zurückgekehrt.** Kokkonens Profil als Komponist ist in seiner Robustheit das eines echten **Sinfonikers**.

**cclix Denn einigen extremen Meinungen zufolge scheint der Sinfoniekomponist derzeit die größte Bedrohung für unsere Musikkultur zu sein, eine Art Parasit der Gesellschaft, den man schleunig loswerden sollte.**

**cclx Die Schaffung eines finnischen Musikpublikums im aktiven und kritischen mitteleuropäischen Sinne des Wortes wird - so glauben wir - die Linie sein, auf der der neue Akademiker wirklich arbeiten wird - mit all den Mitteln seiner Position.**

**cclxi unsere Kultur ist es aufgestiegen | in unserer wichtigsten Kulturinstitution | durch unsere dramatisch konzipierte Mythenwelt | zu einem bedeutenden Werk unserer Nachkriegsmusik | unser Akademiker | eine festere Grundlage für unser Musikleben zu schaffen**

**cclxii Joonas Kokkonen hat sich zu einem Voll-Europäer entwickelt. Er ist kein finnischer Außen-seiter in der neu entstehenden Gemeinschaft, sondern voll in sie integriert.** Aber er hat keinen Deut seiner Unabhängigkeit aufgegeben, **er folgt nicht den Darmstädter [...] Rezepten [...].** Joonas Kokkonen war immer gut informiert über das, **was in der sog. großen Welt passiert.** Er hat daraus die einzig mögliche Schlussfolgerung gezogen: Er **hat seine eigene Welt geschaffen, die zu einer großen gewachsen ist.**

**cclxiii Ich denke, dass dies der Weg ist, den die unsrige zeitgenössische Musik einschlagen sollte, damit sie instande wäre, sich von fremden Elementen zu lösen und zu unterscheiden, zu einer**

finnischen neuen Musik, in der der Kalevalaismus in der Aussage von Menschen unserer Zeit klingt.

**cclxiv** Das Porträtkonzert von Joonas Kokkonen war unvergesslich, unbeschreiblich **wertvoll und bedeutend für das Vaterland und die Musik der Welt**.

**cclxv Kokkonen hat seinen Weg durch die Ruinen des Krieges** und den stumpfen intellektuellen Konstruktivismus unserer Zeit in seine Welt gefunden. **Sibelius** fand seinen Weg dorthin Edda-artig, durch unsere dramatisch konzipierte Mythenwelt. Um eine ähnliche Suche geht es auch bei der Entwicklung von der ersten Folge der **Helkavirsiä** zu den statischeren, aber intellektuell unendlich viel umfangreicheren Naturmythen der zweiten, und um dasselbe Ziel geht es bei der **Wanderung gewisser Brüder** vom Hiisstein zu den auf den letzten Seiten wogenden goldenen Kornfeldern.

**cclxvi** In all diesen Werken hat er sein musikalisches Material in einer **im Grunde unveränderlichen Weise** behandelt; seine Musik ist **stilistisch klar und in Ausdruck und Entwicklung gleichmäßig**. Erik Bergman hingegen ist das genaue Gegenteil, ein **Benutzer** großer stilistischer Variationen, **exotischer und oft literarischer Themen**, ein **Kolorist**, dessen **Skala viel breiter ist** als Kokkonens. [...] Kokkonen - Bergman [...] Klassizist - Romantiker, fertig geboren - Suchender, Vorurteilslosigkeit.

**cclxvii** realistisch, etwas spielerisch, rational, möglich, objektiv-subjektiv, unpersönlich; abstrakt; potentiell dynamisch; dialektisch präsentierend, argumentativ, etwas deduktiv.

**cclxviii** Ich halte Ismo Kajander für einen besseren Komponisten als Joonas Kokkonen, was daher kommt, dass er überhaupt kein Komponist ist. Ich glaube nicht, dass ein Komponist der 60er Jahre ein Komponist ist, aber lass ihn den Titel eines Kampfkompunisten oder sogar eines Pfeifers führen. Auf jeden Fall ist *Cookery in colour* ein besseres Werk als *Opri* von Tauno Pylkkänen.

**cclxix Elektronische Träume** | Die Beziehung zwischen Klangfarbe und Harmonie in Kaija Saariahos frühen Kompositionen | Phänomenologie von **Raum und Zeit** in Kaija Saariahos Soloflötenwerk *Laconisme de l'aile* | Die Bedeutung von **Gender** in Kaija Saariahos Musik | **Seelandschaften** und **Blütenblätter: Raumeffekte und Elektronik** in Kaija Saariahos *Petals* und *Près* | **Aufführungstechnik** in Kaija Saariahos Kompositionen *Laconisme de l'aile*, *NoaNoa* und *Lonh* | **Rhizom**, **Chaosmosis** und Saariahos Stilleben | **Transelemente** in Kaija Saariahos Oper *Kaukainen rakkaus* | **Träume** über Musik, Musik über **Träume** | Geschichten über den Mund: Durch Sprechen und Flüstern gesetzte **Flötistinnenidentitäten**

**cclxx Sinne, Traum, Liebe** | **Zeit, Ort, Leben** | **Landschaften der Sinne**: Körperlichkeit und die Einheit der Sinne | **Licht, Pilgern, Weltraum und Schlaf** - Mysterienbilder in der Orchestermusik von Kaija Saariaho

**cclxxi Die Sinfonie ist seit Sibelius das Schicksal des finnischen Komponisten gewesen** – und das hat kulturelle Gründe: Die Sinfonie repräsentierte die Tiefe der deutschen Kultur und zugleich der finnischen Kultur eigene Idee von harter Arbeit, Fleiß und tiefreligiöser Askese – im Gegensatz zur sinnlichen italienisch-französischen Kultur oder dem angelsächsischen Wunsch nach Annehmlichkeiten. **Fast alle mit dem Wihuri-Preis ausgezeichnete Komponisten haben Sinfonien geschrieben, mit Ausnahme von Lindberg und Saariaho.**

**cclxxii** [Englische Originalfassung der Komponistin:] Study for Life is a twine of glass and white light twisted together. It sometimes becomes entangled around the stem — the vocal part — sometimes pushes out new shoots, which prevent seeing the stem. Light is silent glass, a living image with the parametre of time; scratching glass, tinkling, breaking of glass are sounds of light.

**cclxxiii** In Finnland hat man wenig Verständnis für die „offiziellen“ Richtungen der internationalen Avantgarde, und deren Vertreter jubeln ihrerseits nicht über die Früchte nationalfinnischer Steifheit. Die Erfahrung der letzten Jahre zeigt jedoch, dass man in die Richtung zum Besseren hin gegangen ist.

**cclxxiv** [...] das Werk ist eine Errungenschaft einer wahrhaft **vielfältigen Minderheitskultur**. Erstens ist es eine **finnische Komposition** unter den Produkten der Völker der Welt. Zweitens ist es eine **finnische Computerkomposition**, und davon gibt es nicht viele. Drittens ist es ein **ganz besonderes Werk unter allen** bisherigen **Computerkompositionen**, ein **seltsamer und farbenfroher Vogel** auf einem (bisher) hauptsächlich von **kalter und grauer, berechnender Ästhetik** beherrschten Gebiet. Viertens (und ausdrücklich erst viertens) handelt es sich um ein Werk, das **von einer Frau komponiert wurde**; aus unerklärlichen Gründen sind auch solche Werke immer noch sehr selten. Fünftens, oder erstens, ist es natürlich eine **gute Komposition**, und davon gibt es nicht eine zu viel.

**cclxxv** Finnisch<>international | speziell<>von allen | seltsam und farbenfroh<>kalt, grau und berechnend | Werk, das von einer Frau komponiert wurde

**cclxxvi** Wie einige andere Kompositionen von Saariaho hat auch Verblendungen einen **engen Bezug zur visuellen Welt und Kunst**. Der Titel bezieht sich darauf, was **klares, blendendes Licht** mit unseren Augen macht. Auf musikalischer Ebene manifestiert sich diese Helligkeit des Lichts in Form von breiten, **reichlich harmonische Information enthaltenden Klangfeldern** [...]. Es passiert ein **Treiben von klarer Harmonie zu Rauschen** und umgekehrt. [...] Verblendungen ist keine aktive, sondern eine fast ausschließlich **passive** Komposition. Deshalb ist ‚Treiben‘ ein richtigerer Begriff als ‚gehen‘, und wenn man dieses Stück als Entwicklung betrachtet, **ist es auch eher das Ergebnis eines Treibens als eines dramatischen, zielgerichteten Fortschreitens**. [...] Es enthält viele Details, aber auch diese bereichern nur das monolithische Ganze. Vor allem **kennt es weder zu einer Klimax strebende Steigerungen noch ebenso berechnende Abstiege, die darauf folgen**, sondern definiert einen einzigen, reichen, sich ständig verändernden und zugleich **dauerhaften Seinszustand**; ob dies die **vielbeschworene weibliche Perspektive ist, bleibe von mir unbeantwortet**.

**cclxxvii** Der Titel der Komposition Lichtbogen ist eine Erinnerung an das **Nordlicht**, das ich im Dezember 1984 am Nordhimmel sah: Als ich den Himmel in der Stille der Nacht beobachtete, der von **oszillierenden**, sich zerbrechlich anfühlenden **Lichtern** erfüllt war, begann die Musik in meinem Kopf Gestalt anzunehmen. In diesem Werk benutze ich zum ersten Mal den **Computer** als Arbeitsmittel gemeinsam mit reiner Instrumentalmusik. Insbesondere für die Erarbeitung von Harmonik und Rhythmus habe ich mit Hilfe des Computers generiertes **Material** verwendet. Die Harmonik basiert auf Analysen von **Celloflageoletts**, die durch Erhöhung des Bogendrucks und Veränderung der Bogenposition **allmählich zu einem Geräusch zerbrochen werden**. Das rhythmische Material wurde mit meiner eigenen Software erstellt, die es ermöglicht, verschiedene **Übergänge** für unterschiedliche Parameter der Musik zu erzeugen. Die gesamte Computerarbeit wurde **im Ircam** durchgeführt.

**cclxxviii** Als Eröffnungsnummer des Konzerts hörte man Kaija Saariahos Lichtbogen für neun Instrumente als finnische Erstaufführung. In ihrem neuen Werk, bei dessen **Materialbearbeitung** ein **Computer** benutzt wurde, setzt Saariaho ihre **Experimente fort**, um neue **Klangfarbenwelten** zu entdecken.

**cclxxix** Die Komposition enthält vor allem **klare** und **helle** Nuancen, **brechende** und schön schimmernden Klänge. Das Zentrum des klanglichen Geschehens bildet eine oft aus dem Tremolo der Streicher hervorgehende Basissäule, auf der als Spiegelung das obere Ende des **Spektrums** aufgeschichtet wird: glockenartiges Klingeln, hohe **glasartige** Einschnitte der Flöte. Lichtbogen erzeugt einen kraftvollen Eindruck von **aufflackernden und verklingenden** Farbschwaden, **plötzlichen Eruptionen und deren Erlöschen** – von Meteoriten, zusammenbrechenden Welten. Eine eindrucksvolle und schöne Neuheit!

**cclxxx** Lichtbogen für neun Musiker und Live-Elektronik besteht aus für sich genommen angenehmen und **zarten** Klängen, die **die Quelle ihrer Inspiration gut widerspiegeln, das tonlose Spiel der Nordlichter am nördlichen Horizont**. Nordlichter und bildende Kunst haben jedoch die gute Seite, dass der Zuhörer selbst bestimmen kann, wie viel Zeit er für die Betrachtung aufwendet. In der Musik bestimmt die Komponistin die Zeit, nicht der Zuhörer – es sei denn, man beschließt, das Zuhören vorzeitig zu beenden. Saariaho scheint Lichtbogen in erster Linie beendet zu haben, als sie **ihrer Materials** überdrüssig geworden war. Es ist auf der **Detailebene genau bearbeitet, aber die größere Form ist monoton** und das Ende kommt, indem es plötzlich aufhört. Meditation ist nützlich, aber sie garantiert noch nicht, dass das Ergebnis eine solide und funktionierende Komposition ist.

**cclxxxi** Kannst du **etwas über die Form** von Lichtbogen **sagen**? – Diese großen, scharfen Ambituswechsel sind natürlich formal sehr wichtig, ebenso wie die Unisono-Passagen (Stellen, die an einem Ton festhalten), die sich dann auf unterschiedliche Weise ausweiten. Es ist eine Art Balanceakt um den Anfangs- und Schlussston herum. Aber ganz allgemein, **was könnte man jetzt darüber sagen? Was kann man über die Form sagen? Ich habe es auf Papier gezeichnet und dachte, so muss es jetzt sein**. Jetzt muss nur noch die Musik geschrieben werden, die das aufrecht erhält.

**cclxxxii** Die Tatsache, dass in Lichtbogen die **Flöte so zentral ist, ist ein bisschen rätselhaft: Ich weiß eigentlich selbst nicht**, wie es dazu gekommen ist. Es war auf keinen Fall geplant. Zum Beispiel gibt es am Ende des Stückes ein Flötensolo, und alles, was die Flötistin in ihr Instrument spricht: es kam einfach nur dahin, ich weiß nicht, woher. Ich weiß noch, wie ich Esa-Pekka (Esa-Pekka Salonen dirigierte die Uraufführung des Werkes) die Partitur gezeigt habe. Er sagte: **„Das ist jetzt so ein Drama der Flöte.“** Ich schaute ihn an und sagte: „Nun, schau mal, ja, genau richtig.“ Die Phonetik, die die Flötistin da hineinflüstert, die stammt zwar aus einem wichtigen Text, aber sie ist nicht dazu gedacht, verstanden zu werden.

**cclxxxiii** Die Möglichkeiten der Computeranalyse von Klängen, die in der Gruppe *L'itinaire* in Richtung instrumentale Synthese gehen, erscheinen Saariaho als Mittel zur **Erforschung** und Herstellung von Kompositionswerkzeugen.

**cclxxxiv** Drittens bearbeitete Saariaho das Material nach dem Gehör und entfernte unerwünschte Intervalle, wie z.B. Oktaven.

**cclxxxv** Stockhausens abstraktes Modell der Parametrisierung und die Instrumentalsynthese von *L'itinaire* können als zwei unterschiedliche Lösungen für dieselbe Herausforderung der modernen Ästhetik gesehen werden: Wie können Form und Material kombiniert werden?

**cclxxxvi** Zur Frage, ob die instrumentelle Synthese als Grundlage für umfassendere Strukturen verwendet werden kann und ob dies überhaupt wünschenswert wäre, bezieht Saariaho in ihren Texten keine Stellung.

**cclxxxvii** Die intime Nähe zwischen den Lippen der Flötistin und dem Blasloch des Mundstücks wird auch dem Hörer als Intimität vermittelt, da die „Vergrößerungsfähigkeit“ der Technik (s. Sihvonen 2001, 41) vor allem die unterschiedlichen Mundvolumina in den verschiedenen Klängen flüsternd einfängt.

**cclxxxviii** Über **Licht, Glas** und das Komponieren (Siltanen 1982) | Kaija Saariaho – Komponistin im Kraftfeld von **Farben, Licht** und Visualität (Linjama 1987) | Musik, aus den **Grenz**gebieten von **Licht** und **Schatten** (Bacon 1988)

**cclxxxix** Lichtbogen und Verblendungen beschreiben schon als Namen das Interesse der Komponistin an **Farben**, verschiedenen **Farbtönen, Licht** und **Klarheit**. Und es gibt eine Verbindung dazu, dass Kaija Saariaho **reflektierende Oberflächen, Gläser und Spiegel und Kugeln** als ihre Obsessionen nennt. Ihre drei „Spielsachen“ sind **Prisma, Kristallkugel** und **Kaleidoskop**.

**ccxc** [...] immer wenn ich an **Licht** denke, denke ich, es ist **weiß** [...].

**ccxci** Vielleicht interessiert mich das **Licht** auch, weil es ein so **abstraktes** Element ist.

**ccxcii** Saariaho gilt als eine sehr visuelle Komponistin [Saariaho:] – Das sagen alle. Vielleicht haben Valeurs und Oberflächen meine Gedanken ergriffen. Aber ich denke nicht an sie, wenn ich komponiere. Dann mache ich Musik, keine Bilder.

**ccxciii** Die Hilfe des Computers scheint auch die Grundlage für den Schönheitswert des Werkes Du Cristal zu sein: Die **Klangkristalle** und ihre Formationen sind außerordentlich gut miteinander verbunden.

**ccxciv** Saariahos Du Cristal **funkelt vor Licht**. Sein **Kristall** scheint aus Tausenden von Mosaiksteinen zu bestehen, die **das Licht** in Abertausenden von **Strahlen** brechen und **reflektieren**. Saariaho war schon immer bereit, **Licht** in die Sprache der Musik zu übersetzen. Verblendungen und Lichtbogen sind bereits Namen, die verraten, worum es geht: ein **blendendes Lichtphänomen**, das den ganzen Menschen überwältigt. Bei Verblendungen ist es ein inneres Licht, bei Lichtbogen sind die **Nordlichter**, die den Nachthimmel Lapplands durchziehen, die Inspirationsquelle [...]. Du cristal hebt dieses **Lichtphänomen** in die höchste Potenz. Es scheint, als ob der ganze Himmel **in Flammen stünde, die Musik glüht, blendet, wärmt, reinigt, führt zu einer Katharsis**, an der der Zuhörer glücklich teilhat.

**ccxcv** Licht und Dunkelheit sind keine absoluten binären Artikulationen, denn da wir uns im Bereich der Musik, einer Zeitkunst, bewegen, sind die Kategorien des Nicht-Lichts (Licht, das sich verdunkelt) und des Nicht-Dunkels (Dunkelheit, die sich aufhellt) mindestens ebenso wichtig.

**ccxcvi** In Pariser **Nächten** wacht Kaija über stille Maschinen. Kaija programmiert Computer und nimmt die Musik, die sie komponiert, im Herzen von Paris auf, in den **Kellern** des Centre Pompidou, im Institut für Musik- und Akustikforschung IRCAM. [...] „**Nachts** ist in den Kellern von Beauborg Ruhe“. Kaija Saariahos Komposition Vers le Blanc[!] – **hin zum Weiß** wirft die **Satelliten** aus der Bahn. Die **unterirdische** Musik hallte durch den **abgedunkelten** Festsaal des Alten Studentenhauses wie das gefrorene Echo der Vergangenheit in den **Höhlen** von Altamira. Die Komponistin stand hinter ihrem Klangtisch im **schummrigen Schein der Signallichter**.

**ccxcvii** Darin ist mehr inneres Leben als in anderen Werken, als ob Saariaho, die sich selbst gerne als Nachteule bezeichnet, zur Abwechslung das **unter der Erde gelegene IRCAM** verlassen und festgestellt hätte, dass die Welt das eine oder andere Wunderbare auch **bei Tageslicht** bietet. [...] Schade nur, dass ihre Musik so einseitig im **bleichen Licht des Mondes badet**. Ihre imaginären „Rollengestalten“ sind wie blutleere Geister, unwirkliche **Traumgestalten** oder tonlose **Nordlichter**.

**ccxcviii** Kaija Saariahos Study for life nutzt **Rauch** und **Licht** als effektives Mittel.

**ccxcix** Ich zögere nicht zu sagen, dass Du cristal von Kaija Saariaho ein Meisterwerk ist, dessen Fortsetzung ich mit Ungeduld erwarte. Für die Helsinki-Biennale im kommenden Frühjahr wurde denn auch der zweite Teil der Komposition versprochen, in dem sich der **Kristall in Rauch** verwandelt.

**ccc** Die Werke sind eigenständig, bilden aber gleichzeitig ein Ganzes „vom Kristall zum Rauch“.

**ccci** Der subtile Einsatz elektronisch bearbeiteter Klänge in Kombination mit einem traditionellen Sinfonieorchester schafft einen unnachahmlichen Saariaho-Klang, **der spektral schimmert wie ein im Mondlicht badender seltener Diamant**.

**cccii** Eine der zentralen Thesen der futuristischen Kunst ist, dass Bewegung und **Licht** die Materialität von Objekten zerstören, d.h. durch Bewegung wird Materie in Energie umgewandelt.

**ccci** Diese Themen – Licht, Himmelskörper, Wandern, Träume und körperliche Prozesse – kreisen in Saariahos Musik umeinander und bilden ein dichtes Netz, das so interpretiert werden kann, dass es sich auf ein und derselben Basispoetik formt: Der Mensch ist auf der Suche nach seinem Platz im Universum [...]. So sind die Themen des Wanderns und der Suche mit den Themen des Lichts und des Raums verwoben.

**ccciv** Die Grenze zwischen Wahrnehmung und Imagination, Lichtphänomene und traumhafte Realitäten oszillieren dicht in Saariahos Musik [...], wie in Bergmans – und Tarkowskis – Filmen. [...] Saariahos *Laterna magica* besteht aus sich gasartig verändernden und verschwindenden Feldern, aus Klangluftspiegelungen. In Abständen flüstern die Holzbläser – allen voran die Flötisten – durch ihre Instrumente Worte aus Bergmans Memoiren, die verschiedene Lichter beschreiben: [...] Die ins Deutsche übersetzten Worte sprühen vor geheimnisvollen h-Klängen. Der Zuhörer kann das Zischen mit dem **Licht eines Bildprojektors** assoziieren.

**cccv** Der April ist ein Raum zwischen Tod und Leben – **Dunkelheit und Licht**, Verdammnis und Auferstehung. Diese Idee eines Zwischenraums ist eine gute Beschreibung des gesamten Konzerts Notes on Light: [...] **Gegensätze verschmelzen**. Licht ist Dunkelheit, Dunkelheit ist Licht, Leben ist Tod, Tod ist Leben.

**cccvi** Das Eliot-Zitat in Saariahos Werk kann auf dieselbe Weise interpretiert werden wie Zitate in vielen Gedichten von Eliot: als am Ende positioniertes **Etikett**, **als tag, das das Thema des Werks zusammenfasst** und als Symbol für das gesamte Werk dient.

**cccvi** In den letzten acht Takten – in die Saariaho den Eliot-Text platziert hat – gibt das Orchester nur noch einen ätherischen und langsamen, eintönigen Puls, gegen den das Solocello sein letztes Lichtflackern spielt.

**cccvi** [...] weil meine Beziehung zum Instrument immer so ...unkonkret ist [...], und jetzt ist dieses das erste Instrument, das so **konkret** für mich ist, und ich **mache seinen Klang** [...], ich **erschaffe ihn hundertprozentig**.

**cccix** Kaija Saariaho **benutzt** die Möglichkeiten gierig, die die **Technik** bietet. Sie **faszinieren** sie. Aber etwas sentimental kann man dennoch sagen, dass die **Naturverbundenheit** des **finnischen Mädchens keineswegs aus ihr verschwunden ist**. **Technologie und Natur** – vielleicht ist das das **Geheimnis der Musik** von Kaija Saariaho.

**cccix** Die futuristische Kunst gleitet immer wieder zwischen verschiedenen Dualismen wie **Natur und Technik** oder Wissenschaft und Kunst hin und her [...] In **Verblendungen bilden Tonband und Orchester** einerseits und **Geräusch und Klang** andererseits einen sich überschneidenden ästhetischen **Dualismus, den das Werk** zunächst **aufbaut** und gleichzeitig wieder **abreißt**.

**cccxi** Das Porträtkonzert von Helvi Leiviskä (23. XI.) war besonders interessant auch in der Hinsicht, dass bei uns in der feierlichen Öffentlichkeit der Universität mit ihren eigenen, ernsthaften Schöpfungen ein weiblicher Komponist, also eine Komponistin, auftrat.

**cccxi** In Finnland herrscht eine seltsame Situation: Einerseits sind wir alle gleich, andererseits gibt es ein **patriarchalisches System: In jedem Bereich muss es eine Vaterfigur geben, Kekkonen oder Kokkonen...**

**cccxi** Alle wichtigen Finnen sind **alte Männer** - auch in der Musik - [...] Das kommt direkt aus der finnischen Mythologie [...] Es gibt immer **Väinämöinen**, die den Willen zum Herrschen haben.

**cccxi** Sollte jedoch eines Tages eine bemerkenswerte Komponistin auf der Bühne erscheinen, so würde zu ihrem Bild diese außergewöhnliche Begabung, eine Vorliebe für abstraktes und quantitatives Denken, Belastbarkeit angesichts schwerer Enttäuschungen, Geduld bei der Entwicklung ihrer Begabungen, bis sich das Talent frei entfalten kann, und die Überzeugung, dass Komposition der Hauptzweck des Daseins ist, gehören [...] Sie wird auch über **ein praktisches Wissen über Maschinen und Elektronik** verfügen, wenn sie den **musikalischen Klang weiterentwickeln** soll.

**cccxi** Kaija Saariaho ist ein **fremdartiger Eindringling** in die **Bruderschaft** der Musik.

**cccxi** Verblendungen [...] ist ein seltsamer und farbenfroher Vogel [...].

**cccxi** **Ein fremdartiger Vogel in einer Männerwelt** [...] Kaija Saariaho sagt, sie habe sich mit Gewalt zur Kompositionsschülerin von Paavo Heininen **gedrängt**.

**cccxi** Kaija Saariaho – der fremdartige Vogel, der nach Paris flog.

**cccxi** Koskelins Idiom ist konkret **kompromisslos und klar**, damit verbindet sich eine einer spürbare, aber **schwer fassbare Maskulinität**. An sich interessant, dass, während Kaija Saariahos Cello- und Klavierstück – **ebenso undefinierbar weiblich – mit einem glissando aufwärts in die Unendlichkeit endet**, Koskelin sein Act mit einem **Abstieg ins Bodenlose** beendet.

**cccxi** Aus Saariahos Computer fließt eine weiche und glitzernde Klangmasse, aus Lindbergs Mahlwerk wiederum brutaler und grober Schrot.

**cccxi** Als ich das Stück Im Traume komponierte, hatte ich zwei Ziele: eine neue, überwiegend **zarte und klare Klangwelt** für diese Instrumente zu finden und **formal eine Ganzheit zu bauen**.

**cccxi** Die Komponistin hat darin versucht, eine neue, **zarte und klare Klangwelt** für das Cello und das Klavier zu finden, **ein weiblich träumerischer Wunsch**, aber was mir an dem Werk am meisten in Erinnerung geblieben ist, sind die fast **gewalttätigen**, wilden Ausbrüche, die **den Schleier des Traumes** durchbrechen.

**cccxi** Wenn ich von meinem Ansatz spreche, denke ich vor allem an die Erweiterung des Klangvokabulars der Streichinstrumente und an den Kontrast zwischen **klaren, sanften Texturen und heftigen, zerbrechenden Klangmassen**.

**cccxi** **Gewalt** ist ein ziemlich häufiges Merkmal in der neuen finnischen Musik. Kaija Saariaho hat bisher in der Tat meist **weiblich zart und subtil** komponiert, aber nun gibt es offensichtlich Grund dazu, die Rollenverteilung zu vergessen.

**cccxi** „Die Urteile sind davon beeinflusst, dass ich eine Frau bin: **Sie beschreibt die Nordlichter**, sie macht diese Art von **weiblicher, schleierartiger** Musik, die **keine Struktur** hat, sie macht Tonpoesie.“ Das ist das Schema, in das ich hineingedrängt werde, und das ärgert mich ziemlich, weil ich mich für die **musikalische Form interessiere**.“

**cccxi** Aus der Synthese von Sprache und Klang wuchs ein Ziel: **abstraktes Denken** zu entwickeln und dadurch die **Sensibilität zu kontrollieren, die Balance zwischen Intellekt und Herz** zu finden.

**cccxxvii** Kaija Saariaho, eine **ätherische** Augurin, die bei der Verwirklichung **weiblicher Abstraktionen** nicht herumtastet.

**cccxxviii** Man muss über **abstrakte Aspekte spekulieren** – man kann nicht ständig darüber nachdenken, was es heute Abend zu essen gibt und ob das Geschirr abgewaschen ist. **Mädchen** werden von klein auf **dazu erzogen**, ein **konkretes Leben** zu führen.

**cccxxix** Die eigentliche Geschichte von Maa entsteht durch das Gleiten zwischen diesen Klangkategorien, das tiefe Durchbohren der Klangstruktur, den **Austausch bedeutungsvoller und vertrauter Klänge gegen abstrakte und synthetische** [...] „Ohrentäuschungstricks“ schaffen eine Saariaho liebgewonnene Traumlandschaft, in der surrealistische Transformationen und Parallelen möglich sind. Alles ist **sensibel beherrscht**.

**cccxxx** **Weiblichkeit konstruiert sich in ihrer Musik durch zwei dominante Prinzipien.** Das erste ist das Interesse an Themen, die in der westlichen Kultur mit Weiblichkeit assoziiert werden. Saariaho integriert in ihre Werke Texte, Textfragmente oder Phoneme, deren Themenkreis **weiblich** ist. [...] die Themen Licht, Glas, Vögel und Träume tauchen in vielen von Saariahos Werken auf [...]. Diese Themen wurden typischerweise **als weiblich angesehen** [ ... ] (Nieminen 1986, 15.) [...] **Vernunft und Rationalität** werden in der westlichen Kultur typischerweise mit **Männlichkeit** assoziiert, während Irrationalität und Träume mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden [...], ebenso wie zum Beispiel **Formlosigkeit** im Gegensatz zu **klarer Form oder Dunkelheit** im Gegensatz zu **Licht**.

**cccxxxi** Erst in den späten 1980er Jahren scheint der internationale Erfolg Saariahos biologisches Geschlecht gerechtfertigt zu haben, und **auch ihr Stil wird weiblicher als zuvor**.

**cccxxxii** Wir können uns fragen, ob ein so stark **visueller Ausgangspunkt** in unserer westlichen Musikkultur als **weiblich vergeschlechtlicht** wurde. [...] Die deutsche Musikästhetik, die im Zentrum des Kanons ihren Einfluss hatte, hat oft einen formalistischen Ansatz betont, der eine negative Haltung gegenüber dem sinnlichen Genuss des Klangs widerspiegelt.

**cccxxxiii** Saariahos Musik ist eine spannende Kombination aus **Sensibilität und Systematik**. Bewaffnet mit einem **Chirurgiemesser** und einem Mikroskop durchdringt sie den Klang, ordnet seine Stränge, flechtet und bündelt. Die **zartzähe** Sicherheitsmusik **kommt trotz ihrer lebhaften Gesten nur schreitend voran** und **jubelt höchstens nach innen**.

**cccxxxiv** Anne Sivuola-Gunaratnam (1998, 537) stellt fest, dass Saariaho der **Transition** einen von ihrer traditionell marginalen Stellung völlig abweichenden Wert gibt.

**cccxxxv** Die **Lévi Strauss-artigen Synthesen von Sinnlichem und Intellektuellem** finden wird besonders in Saariahos Werk, aber ohne den beißenden Cerebralismus der deutschen Theoretiker, eher als eine Art Nietzsche'sche **Traumkünstlerin** [...] Andererseits zeigt der **hochtechnologische Aspekt** von Saariahos Produktion, dass sie Cocteaus Prinzip folgt: Die Träumerin ist eine schlechte Dichterin.

**cccxxxvi** Das Geheimnis der Existenz schwingt in den durchscheinenden Akkorden, Echos, Obertönen, Flageolets, Schatten- und Spiegelklängen von Saariahos Werken mit. Sie schaffen das Gefühl einer **unsichtbaren, aber greifbaren „anderen“ Welt** – oder „anderer Welten“ – in der Musik. Das Geheimnisvolle findet auch in den **subtilen, genau definierten Verschiebungen der Klangfarben** seinen Widerhall.

**cccxxxvii** Wir können **in einem Wort den Duft einer ganzen Kultur** erspüren – so, wie wir im Duft einer Blume den ganzen Frühling erspüren können.