

SORHIEV

MUSSORGSKY

DERUSSY

STAGG

RAVEL

BRSO

Donnerstag 29.9.2022

Freitag 30.9.2022

20.00 – 22.00 Uhr

1. Abo B

Herkulesaal

2022/2023

TUGAN SOKHIEV

Leitung

SIOBHAN STAGG

Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Julia Schölzel

PRE-CONCERT

Foyer des Herkulesaals

19.15 Uhr

Schüler*innen des Städtischen Willi-Graf-Gymnasiums

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 30.9.2022

Pausenzeichen:

Julia Schölzel im Gespräch mit dem Dirigenten Tugan Sokhiev

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

CLAUDE DEBUSSY

Prélude à »L'après-midi d'un faune«

- Très modéré

Henrik Wiese | Solo-Flöte

MAURICE RAVEL

»Shéhérazade«

Trois poèmes pour chant et orchestre sur des versets de Tristan Klingsor

- Asie
- La flûte enchantée
- L'indifférent

Henrik Wiese | Solo-Flöte

Pause

MODEST MUSSORGSKY

»Bilder einer Ausstellung« – »Tableaux d'une exposition«

in der Orchestrierung von Maurice Ravel

- Promenade
- Gnomus
- Promenade
- Il vecchio castello
- Promenade
- Tuileries
- Bydło
- Promenade
- Ballet des poussins dans leurs coques
- Samuel Goldenberg und Schmuyle
- Limoges – Le marché
- Catacombae – Sepulcrum romanum
- Cum mortuis in lingua mortua
- La cabane sur des pattes de poule
- La grande porte de Kiev

»FEINHEIT, MELANCHOLIE UND REICHTUM«

Zu Claude Debussys *Prélude à »L'après-midi d'un faune«*

Susanne Stähr

Entstehungszeit

1892–1894

Widmung

Debussys Komponistenkollegen und ehemaligem Kommilitonen am Conservatoire Raymond Bonheur

Uraufführung

22. Dezember 1894 durch die Société Nationale de Musique in der Salle d'Harcourt in Paris unter Leitung von Gustave Doret

Lebensdaten des Komponisten

22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye – 25. März 1918 in Paris

Enttäuscht und ernüchert hatte der 24-jährige Claude Debussy Anfang März 1887 Italien den Rücken gekehrt, die Villa Medici verlassen, in der er als Rom-Preisträger und Stipendiat der Académie des Beaux-Arts zwei Jahre verbringen musste – er wollte »die Luft dieser Spleen-Fabrik nicht mehr einatmen«. Gewiss hatte sein Entschluss auch mit mangelnder Anerkennung zu tun. Die Juroren, denen er von Zeit zu Zeit seine Kompositionen vorlegen sollte, sparten nicht mit Kritik. Als er zum Beispiel seine Symphonische Suite *Printemps* einreichte, attestierte man ihm zwar »ein Gefühl für musikalische Farbe, über dem er jedoch leicht die Bedeutung der Genauigkeit in Linienführung und Form vergisst. Es wäre sehr zu wünschen, dass er sich dieses verschwommenen Impressionismus erwehren würde.« Zurück in Paris, mied Debussy zunächst jeden Kontakt mit den offiziellen Institutionen des Musiklebens. Möglich, dass er zeitweilig gar in Erwägung zog, die kompositorische Laufbahn ganz aufzugeben: »Gärtner« trug er als Berufsbezeichnung ein, als er sich bei einer Hochzeit als Trauzeuge registrieren ließ. Die literarischen Salons waren es, in denen er sich wohler fühlte, die Zirkel der symbolistischen Dichter, die berühmten Dienstagstage etwa bei Stéphane Mallarmé, wo sich die Künstler versammelten. Nicht dass Debussy, der sich meist schweigend im Hintergrund hielt, hier die Zuwendung empfing, die er in Rom vermisst hatte – man nahm ihn eher am Rande wahr. Aber er fand Geistesverwandte: Maler, die auf Gegenständlichkeit und klare Konturen verzichteten, oder Poeten, die für ihre Lyrik nicht mehr die tradierten Versformen oder Reime benötigten. Wie Mallarmé selbst, der mit seiner 1876 veröffentlichten Ekloge *L'après-midi d'un faune* ein Stück Sprachmusik geschaffen hatte. Auch wenn die antike Hirtendichtung Pate stand bei diesem Werk und die Wahl des Alexandrinerverses auf historische Vorbilder verweist, beschritt Mallarmé doch ganz neue Wege. Sein Monolog des Fauns, der sich in sengender sizilianischer Sonne erotischen Träumereien hingibt, folgt nicht mehr den Gesetzen der erzählerischen Logik, sondern entspinnt ein loses Netz assoziativer Bilder. Das strenge Versmaß wird zugunsten eines schwebenden Rhythmus aufgelockert, Zeileneinschübe markieren Pausen und beschwören das Schweigen, zuweilen wird gar die grammatische Ordnung aufgehoben, Wörter dienen der Lautmalerei, Sprachklänge spiegeln Gefühle. Dieses Gedicht muss in Debussys musikalischer Phantasie sogleich eine Saite zum Schwingen gebracht haben, auch wenn es bis 1892 dauerte, ehe er seine Adaption in Angriff nahm. Zunächst als Triptychon unter dem Titel *Prélude, Interlude et Paraphrase finale pour »L'après-midi d'un faune«* geplant, entschied er sich im Sommer 1894 dafür, es beim ersten Teil allein zu belassen – die Reduktion auf ein knappes, prägnantes Stimmungsbild erschien Debussy als die einzig adäquate musikalische Antwort.

»Die Musik dieses *Prélude* ist eine sehr freie Illustration des schönen Poems von Mallarmé. Auf keinen Fall will es seine Zusammenfassung darstellen«, erläuterte Debussy und verdeutlichte auf diesem Wege bereits den großen Unterschied etwa zu den Symphonischen Dichtungen eines Franz Liszt oder den Tongemälden, an denen Richard Strauss zeitgleich arbeitete. Denn es ging ihm nicht darum, ein »Programm« zu gestalten oder die lyrische Vorlage Vers für Vers in Musik zu übertragen; nein, ganz wie Mallarmé strebte Debussy danach, eine lose Kette von Impressionen aneinanderzufügen, »durch welche sich die Wünsche und Träume des Fauns in der Hitze dieses Nachmittags bewegen«. Mallarmé, der Vertonungen seiner Gedichte grundsätzlich skeptisch

gegenüberstand, zeigte sich von Debussys Arbeit indes tief beeindruckt und bekannte, dass die Partitur »keine Dissonanz zu meinem Text ergibt, sondern wahrhaftig noch viel weiter darin geht, die Sehnsucht und das Licht mit Feinheit, Melancholie und Reichtum wiederzugeben«.

Mit dem Schweizer Dirigenten Gustave Doret hatte Debussy zu seinem Glück einen Mitstreiter gefunden, der von der zukunftsweisenden Qualität des *Prélude* restlos überzeugt war und alles daran setzte, die Uraufführung zum Erfolg zu bringen. Keine einfache Aufgabe, denn für die Musiker der Société Nationale bedeuteten Debussys Klangwelt und Ästhetik absolutes Neuland, nicht einmal die notengetreue Wiedergabe schien selbstverständlich, geschweige denn eine gültige Interpretation. »Ich war wie in Trance, verführt und überwältigt«, schilderte Doret später seine ersten Eindrücke, als ihm Debussy das Werk am Klavier vorspielte. »Also versprach ich ihm, mir für die Einstudierung alle Zeit zu nehmen, die notwendig war. Niemals habe ich in Proben eine solche Atmosphäre engster Zusammenarbeit erlebt. Debussy feilte permanent weiter an den klanglichen Wirkungen. Wir probierten seine immer neuen Vorschläge aus, wiederholten, verglichen die Versionen.« Schließlich befand Debussy, dass seine Ideen besser verwirklicht seien, als er je zu hoffen gewagt habe. Und die Uraufführung am 22. Dezember 1894 wurde tatsächlich begeistert aufgenommen: »Es war ein vollkommener Triumph«, erinnerte sich Doret, »und ich zögerte nicht, alle gängigen Gepflogenheiten zu durchbrechen und das Werk gleich noch einmal zu spielen.«

Das *Prélude à »L'après-midi d'un faune«* markiere die Geburtsstunde der modernen Musik, lautet eine gängige Einschätzung. In der Tat verblüfft Debussys erstes Meisterwerk durch eine Fülle von Neuerungen. Das fängt schon mit der äußerst reduzierten Orchesterformation an, die wie ein Gegenmodell zur spätromantischen Gigantomanie erscheint: Die Holzbläser sind nur zweifach besetzt, Trompeten und Posaunen, Pauken, Trommeln und anderes Schlagwerk (mit Ausnahme der Cymbales antiques am Ende) fehlen vollständig. Dieses Instrumentarium wird häufig solistisch exponiert und kammermusikalisch eingesetzt – die einleitenden Arabesken der Solo-Flöte geben die Losung vor. Vor allem entbindet Debussy die Streicher von ihrer traditionellen Führungsrolle; es sind die Bläser, die das Geschehen prägen, die Streichergruppe fungiert zumeist eher als Klangschleier. Auf diese Weise entsteht ein transparentes, fein nuanciertes und farbenreiches Klangbild, luftig, leicht und delikate zugleich. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass Debussy mit der freien, ornamentalen Stimmgestaltung das Grundmetrum aufzulösen scheint: »Die Rhythmen lassen sich nicht in Takte sperren«, befand er. »Es ist Unsinn, von »einfachen« und »zusammengesetzten« Zählzeiten zu sprechen. Es sollte ein unaufhörliches Fließen sein.« Nicht zuletzt überwindet er die herkömmliche (symphonische) Prozesslogik und verarbeitet einzelne Motive nur in lose variativer oder dialogischer Form; er setzt aparte instrumentale Farbtupfer, schafft schillernde Klangflächen und evoziert über den häufigen Wechsel zwischen Chromatik und Diatonik den Eindruck harmonischer Ungebundenheit.

Zu wenig an Form, zu viel an Farbe? Mit seinem *Prélude* straffte Debussy die frühe Stilkritik seiner Gutachter Lügen und überhöhte die musikalischen Eigenarten, die man ihm ankneidete, zugleich zu einer neuen Kunst. Dennoch darf man seine Musik nicht als amorphen »Impressionismus« oder säuselnde Klangkulisse im Weichzeichner missverstehen – dies würde seinen Intentionen vollkommen widersprechen. Pierre Monteux, der 1912 die Weltpremiere des *Fauns* als Ballett von und mit Vaslav Nijinsky dirigierte, berichtete jedenfalls: »Debussy stand die ganze Zeit hinter mir, als wir »L'après-midi d'un faune« mit den Ballets russes erarbeiteten, denn er wollte nicht, dass zugunsten des Tanzes irgendetwas an seiner Partitur geändert würde. Und als wir zu einem »Forté« kamen, sagte er: »Monteux, das ist ein Forté, spielen Sie forte!« Er wollte nichts Schimmerndes, Vages, er bestand auf Klarheit und Präzision.«

Stéphane Mallarmé

DER NACHMITTAG EINES FAUN

(Ausschnitt)

Die Nymphen hier, ich will, dass sie mir bleiben.

Duft

von rosa Inkarnat durchflimmert diese Luft,
die dumpfer Schlaf betäubt.

War Traum nur meine Liebe?

Mein Zweifel letzter Nacht verliert sich in die Triebe
manch jungen Baums, der mir als Waldeswirklichkeit
bezeugt, dass, ach, allein, in stolzer Trunkenheit
ein wahnhaft Ideal von Rosen ich erkoren.

Bedenke ...

oder ob die Frauen, gern beschworen,
nur mehr ein Wunschtraum sind für deinen Fabelsinn!
Ach, Faun, ein Trugbild schickt der Reinsten Blick dir hin
mit Augen blau und kühl wie einer Quelle Tränen:
die andre aber, wie ein Seufzer, darfst du wähen,
dass gleich dem heißen Wind sie deinem Fell sich schmiegt?
Wohl nicht! Durch träge Luft, die regungslos erliegt,
erstickend in der Glut des Morgens kühne Röte,
ertönt kein Quell, und nur das Rieseln meiner Flöte
den Hain mit Klängen tränkt, und einzig und allein
der Hauch des Doppelrohrs, der willig strömend sein
Getön vergeudet wie in einem trocknen Regen,
wenn keine Wolken sich am Horizont bewegen,
ist sichtbarlich und froh der Atem, kunstverklärt,
des Schöpfergeistes, der hinauf zum Himmel fährt.

Übersetzung: Carl Fischer

SEHNSUCHT NACH DEM ORIENT

Zu Maurice Ravels Liederzyklus *Shéhérazade*

Regina Back

Entstehungszeit

1903

Uraufführung

17. Mai 1904 in der Salle du Nouveau Théâtre in Paris mit der Mezzosopranistin Jane Hatto und dem Orchestre de la Société Nationale unter der Leitung von Alfred Cortot

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure bei Saint-Jean-de-Luz / Département Pyrénées Atlantiques –

28. Dezember 1937 in Paris

Scheherazade, die legendäre Geschichtenerzählerin aus *Tausendundeiner Nacht*, hat mit ihrem »schönen Antlitz« und ihrer Klugheit nicht nur König Schehriyar von Samarkand fasziniert, sondern auch unzählige Leser der berühmten orientalischen Märchen- und Legendensammlung. Nachdem der König – so die Rahmenhandlung in *Tausendundeiner Nacht* – von seiner ersten Gemahlin mit einem schwarzen Sklaven betrogen worden war, schwor er sich, an den Frauen Rache zu nehmen: Er heiratete jeden Abend eine andere Frau, die er dann am Morgen nach der Hochzeitsnacht töten ließ. Nur Scheherazade, der klugen Tochter des königlichen Wesirs, gelang es, mit

ihren über 1001 Nächte fortgeführten Erzählungen die Aufmerksamkeit des Königs so zu fesseln, dass er den Fluch löste und ihr das Leben schenkte.

1888 hatte bereits Nikolaj Rimskij-Korsakow (1844–1908) eine Orchestersuite über die Märchenerzählerin geschrieben, die in der Choreographie von Sergej Diaghilew (1872–1929) und seinen Ballets russes berühmt wurde. Maurice Ravel, der später mit Werken wie *Daphnis et Chloé* (1912), dem *Tombeau de Couperin* (1917) oder *La Valse* (1920) zu den wichtigsten französischen Komponisten der Moderne zählen sollte, begann 1898, noch als Student des Pariser Conservatoire, mit der Komposition einer Oper über Scheherazade, deren Ouvertüre er im Mai 1899 in einem Konzert der Société Nationale aufführte: »*Shéhérazade* ist kräftig ausgepiffen worden«, so der Komponist in einem Brief an Florent Schmitt. »Man hat auch geklatscht, und die Wahrheitsliebe verpflichtet mich sogar anzuerkennen, dass die Applaudierenden zahlreicher waren als die Protestierenden, denn ich wurde zweimal herausgerufen. [...] Soweit ich das von meinem Pult aus beurteilen konnte, war ich mit der Orchestrierung zufrieden. Man hat sie allgemein malerisch gefunden.« Gleichwohl setzte Ravel danach die Arbeit an der Oper nicht fort. Erst als er 1903 die Gedichtsammlung *Shéhérazade* von Tristan Klingsor kennenlernte, widmete er sich noch einmal – unabhängig von der unvollendet gebliebenen Oper – diesem Sujet.

Ravel hatte den französischen Dichter Tristan Klingsor (1874–1966) – mit bürgerlichem Namen Léon Leclère – 1902 im Kreis der »Apachen« kennengelernt, der sich um den Maler Paul Sordes versammelte und dem neben Ravel u. a. auch der Pianist Ricardo Viñes, der Komponist Florent Schmitt und der Musikkritiker Émile Vuillermoz angehörten. Vor diesem Forum, das seinen Namen dem humorvollen Ausruf eines Zeitungsverkäufers – »Attention les apaches!« – verdankte, stellten die Teilnehmer regelmäßig ihre neuesten literarischen, musikalischen und künstlerischen Kreationen zur Diskussion, und hier trug auch Tristan Klingsor einige Gedichte aus dem 1903 publizierten Band *Shéhérazade* vor. Ravel ließ sich vom orientalischen Zauber dieser Poesie inspirieren und gab sich damit nicht zuletzt als Kind seiner Zeit zu erkennen, denn die Faszination für die Exotik des fernen Ostens lag im Paris der Jahrhundertwende, der Epoche des »fin de siècle«, sozusagen in der Luft. Die großen Weltausstellungen von 1889 und 1900 hatten überdies die Musik fernöstlicher Länder nach Paris gebracht und mit ihr die Sehnsucht einer ganzen Generation von Komponisten nach neuen, unverbrauchten Klangfarben und Harmonien, die unter dem Etikett des musikalischen Impressionismus zum Ausdruck kommen sollten.

Ravel vertonte die drei Gedichte *Asie*, *La flûte enchantée* und *L'indifférent* syllabisch und mit überwiegend rezitativischer Melodik zu Orchesterliedern, die in Deklamation und Orchestration den Einfluss von Claude Debussys 1902 uraufgeführter Oper *Pelléas et Mélisande* nicht verleugnen können. Debussy hatte in seinem Epoche machenden Bühnenwerk erstmals konsequent die Prosodie der deklamierten französischen Sprache mit ihren hörbar gemachten Endsilben durch eine natürliche, dem gesprochenen Französisch folgende zu ersetzen versucht. Daran orientierte sich Ravel nun mit seinem rezitativischen Parlando-Stil, und nicht zuletzt eignete sich die freie, durchkomponierte Form des Orchesterlieds, die sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Frankreich großer Beliebtheit erfreute, in besonderer Weise für die impressionistische Vertonung von Klingsors Poesie. »Meine Gedichte«, so Klingsor, »sind wie Skizzen. Ein Gedicht sollte eben dies sein: ein Ausgangspunkt für ein Lied, eine Melodie [...]. Vielleicht habe ich deshalb das Glück gehabt, den Musikern zu gefallen. Sehen Sie, ich wollte nicht bloß ein Reimeschmied sein. Ich wollte ein Rhythmiker sein, Rhythmus ist das wichtigste künstlerische Mittel in Dichtung, Musik und Malerei.« Auch wenn sich Ravel selbst bei Aufführungen des Liederzyklus offenbar aus dramaturgischen Gründen dazu entschied, das inhaltlich substanziellste Stück *Asie* als krönenden Höhepunkt des Zyklus darzubieten, ist es heute üblich, die drei Lieder in der Reihenfolge der gedruckten Partitur aufzuführen: *Asie* stimmt zu Beginn auf die fernöstliche Thematik ein, während die beiden Liebeslieder *La flûte enchantée* und *L'indifférent* erst in Folge dieses Kontextes ihren exotischen Reiz entfalten. Dabei bleibt festzuhalten, dass sich die Handlung der unspektakulären, undramatischen Gedichte, die mit Andeutungen spielen und den Konjunktiv bevorzugen, in erster Linie in der Vorstellungskraft des Lesers abspielt.

»Asie, vieux pays merveilleux des contes« – »Asien, alte, wunderbare Länder der Märchen«, mit diesen Worten beginnt das erste Orchesterlied und bringt so die Faszination für den Orient zum Ausdruck. Tristan Klingsor hielt in der Zeitschrift *Colette* (1939) den Prozess der Vertonung fest: »Um sicher zu sein, dass er sich nicht über die Intentionen des Autors täusche, ließ mich Ravel

das Gedicht vorlesen. Als ich das Anfangswort ›Asie‹ dreimal wiederholte, tat ich das mit jedem Mal etwas tiefer, um jede Affektiertheit zu vermeiden. Ravel hat, wie Sie wissen, das Gegenteil getan und die drei Worte in einer aufsteigenden Linie vertont. Offensichtlich hatte er Recht, denn dieser Aufstieg zieht die Aufmerksamkeit auf die ›wunderbaren Länder der Märchen‹ zunehmend auf sich.«

Das dreiteilig angelegte Gedicht fasst Ravel zunächst in eine langsame Einleitung, die von einem pentatonischen Flötenmotiv geprägt wird und damit musikalisch einen ersten Hinweis auf den orientalischen Kontext gibt. Die geheimnisvolle Stimmung der »vieux pays merveilleux« ist mit dem Klangteppich aus repetierenden Streicherfigurationen zweifellos an Debussys *Pelléas et Mélisande* geschult. Der *Allegro*-Teil nimmt dann die lebhaftere Schilderung der orientalischen Visionen in leidenschaftlichem Tonfall auf, und nicht zuletzt die ungewöhnliche Klangfarbe von Harfen und Tamburin macht die Szene vor einem persischen Minarett sinnfällig. Mit der Hinwendung nach China übernehmen Celesta und Harfe die instrumentale Begleitung mit typischen Harmoniefolgen aus der chinesischen Folklore. Die Coda des Gedichts, in der der Erzähler die Motivation für seine Wunschträume liefert, nimmt Ravel musikalisch ganz zurück und lässt sie leise verklingen: »m'en revenir plus tard narrer mon aventure« – »um später zurückzukehren und mein Abenteuer [...] zu erzählen«.

Auch das zweite Lied des Zyklus, *La flûte enchantée (Die Zauberflöte)*, beginnt mit einer langsamen Einleitung und gibt dem Bekenntnis einer Frau Raum, die in der Nacht hingebungsvoll der Flöte ihres Geliebten lauscht, während ihr Ehemann schläft. Es liegt nahe, dass Ravel die Soloflöte in den Vordergrund stellt, und auch den im *Allegro* vorgetragenen Monolog der Frau gibt Ravel als rezitatives Duett von Singstimme und Soloflöte. Die Töne der Flöte umschmeicheln dabei wie ein »mystérieux baiser«, wie ein geheimnisvoller Kuss, die Wangen der Liebenden. Ravel rundet die Szene musikalisch ab, indem er noch einmal die nächtliche Stimmung des Beginns heraufbeschwört.

In *L'indifférent (Der Gleichgültige)* steht die Beschreibung eines fremden jungen Mannes im Zentrum, dessen schönes, verführerisches Antlitz besungen wird. Mit sinnlichen Klängen und einer schleppend langsamen Bewegung nimmt Ravel die provozierende Pose des Verliebten auf, der den Fremden zu einem Glas Wein einlädt. Diese Einladung ist offensichtlich mit erotischen Wünschen verbunden, doch den Regeln symbolistischer Dichtung folgend wird dies sowohl in Klingsors Gedicht wie auch in Ravels Musik nur mit knappen Gesten und aufs Äußerste reduzierten Mitteln angedeutet. Der gleichgültige Fremde zieht weiter und lässt den Liebenden mit seinem Schmerz zurück.

Besonders eindrucksvoll an Ravels *Shéhérazade*-Liedern ist die unwirkliche und dichte, dabei aber überaus sinnliche Atmosphäre, die ihnen eigen ist. »Im ganzen hat Ravels Musik schon damals den eigentümlichen Charakter der Abseitigkeit«, so der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt, »des geborgenen Wuchses in einem Raum fern dem irdischen Betrieb, sowie einer ästhetischen Geschliffenheit, die nur bei esoterischer Distanzierung erreichbar ist. Sie wirkt als Kunst aus der Perspektive Mallarmés, voll Verachtung gegen den Erfolg, gegen alle Popularwirkung, gegen das Akademische wie gegen das Bürgerliche. Sie ist überdies mit höchster Sorgfalt gearbeitet, und Ravel bemüht sich spürbar, auch nicht das geringste Detail dem Zufall zu überlassen.«

Tristan Klingsor über die Entstehungszeit seiner *Shéhérazade*

Der Orient war in der Luft. Durch Bakst, durch Rimsky und den Doktor Mardrus, der *Tausend und eine Nacht* übersetzte. Die Übertragungen, die die Symbolisten ihren Gefühlen gaben, indem sie sie unter dem Schleier von erfundenen Legenden darstellten, diese Gefühle wollte ich als die meinen nach einigem Nachdenken unter einem persischen Schleier präsentieren. Es handelt sich selbstverständlich um ein imaginiertes Persien. Ein gut gewähltes Wort, ein glücklicher Klang, ein Farbtupfen genügten. Kannte ich damals schon eine Anthologie orientalischer Verse? Ich bin dessen nicht sicher. Ich schaute auch keine Landkarte an. Erst spät las ich Hafis und Omar Khâyyam. Ich wurde damals mehr von den Dichtern Chinas angezogen. Vielleicht lässt sich in meinen persischen Miniaturen der Sinn für das Einfache, die Perfektion ahnen.

Maurice Ravel: *Shéhérazade*, Liederzyklus nach Gedichten von Tristan Klingsor

Asie

Asie, Asie, Asie,
vieux pays merveilleux des contes de
nourrice
où dort la fantaisie comme une
impératrice
en sa forêt tout emplie de mystère.
Asie,
je voudrais m'en aller avec la goélette
qui se berce ce soir dans le port,
mystérieuse et solitaire
et qui déploie enfin ses voiles violettes
comme un immense oiseau de nuit dans
le ciel d'or.

Je voudrais m'en aller vers les îles de fleurs
en écoutant chanter la mer perverse
sur un vieux rythme ensorceleur.
Je voudrais voir Damas et les villes
de Perse
avec les minarets légers dans l'air;

Je voudrais voir de beaux turbans de soie
sur des visages noirs aux dents claires;

je voudrais voir des yeux sombres d'amour
et des prunelles brillantes de joie
en des peaux jaunes comme des oranges;

je voudrais voir des vêtements de velours
et des habits à longues franges.

Je voudrais voir des calumets entre des
bouches
tout entourées de barbe blanche;

Asien

Asien, Asien, Asien.
Alte, wunderbare Länder der Märchen,

wo die Fantasie wie eine Kaiserin
in ihrem Wald voller Geheimnisse
schlummert.

Asien,
ich möchte dorthin mit dem Schiff reisen,
das sich heute Abend geheimnisvoll
und einsam im Hafen wiegt
und das endlich seine violetten Segel
wie ein ungeheurer Nachtvogel am
goldenen Himmel entfaltet.

Ich möchte zu den Blumeninseln fahren,
währenddessen ich das unheilvolle Meer
im alten Hexenrhythmus wispern höre.
Ich möchte Damaskus und die persischen
Städte
mit ihren anmutigen, schlanken
Minaretten sehen.

Ich möchte schöne Seidenturbane
auf schwarzen Gesichtern mit hellen
Zähnen sehen;
ich möchte vor Liebe dunkle Augen
und vor Freude glänzende Pupillen sehen,
inmitten bronzener Haut ähnlich den
Orangen;
ich möchte Samtkleider und
Gewänder mit langen Fransen sehen.

Ich möchte Pfeifen zwischen Lippen
sehen,
ganz gesäumt von weißem Bart;

je voudrais voir d'après marchands aux
regards louches,
et des cadis, et des vizirs
qui du seul mouvement de leur doigt qui
se penche
accordent vie ou mort, au gré de leur désir.

Je voudrais voir la Perse, et l'Inde et puis
la Chine,
les mandarins ventrus sous les ombrelles,
et les princesses aux mains fines,
et les lettrés qui se querellent
sur la poésie et sur la beauté;
je voudrais m'attarder au palais enchanté

et comme un voyageur étranger
contempler à loisir des paysages peints
sur des étoffes en des cadres de sapin
avec un personnage au milieu d'un verger;

je voudrais voir des assassins souriant
du bourreau qui coupe un cou d'innocent
avec son grand sabre courbé d'Orient.

Je voudrais voir des pauvres et des reines;
je voudrais voir des roses et du sang;
je voudrais voir mourir d'amour ou bien
de haine.

Et puis m'en revenir plus tard
narrer mon aventure aux curieux de rêves
en élevant comme Sindbad ma vieille
tasse arabe
de temps en temps jusqu'à mes lèvres
pour interrompre le conte avec art ...

ich möchte geldgierige Händler mit ihren
undurchsichtigen Blicken sehen
und Kadis und Wesire,
die, von einer Bewegung ihres Fingers,
der sich senkt,
nach ihrem Belieben über Leben und
Tod entscheiden.

Ich möchte Persien und Indien und dann
China sehen,
dickbäuchige Mandarine unter Schirmen
und Prinzessinnen mit zarten Händen,
und Gelehrte, die sich über Dichtung
und Schönheit ereifern;
ich möchte mich im Zauberpalast
aufhalten
und mit Muße wie ein fremder Reisender
die gemalten Landschaften
auf den Stoffen im Tannenholzrahmen
betrachten, mit Menschen inmitten eines
Obstgartens.

Ich möchte Mörder sehen, den Henker
belächelnd,
der den Hals eines Unschuldigen
mit seinem großen, orientalisches
gekrümmten Säbel durchtrennt.

Ich möchte Arme und Königinnen sehen;
ich möchte Rosen und Blut sehen;
ich möchte sehen, dass man aus Liebe
stirbt oder ebenso gut aus Hass.

Um später zurückzukehren und mein
Abenteuer
den auf Träume Neugierigen zu erzählen,
indem ich wie Sindbad meine alte
arabische Tasse
ab und zu an meine Lippen führe,
um die Geschichte kunstvoll zu
unterbrechen ...

La flûte enchantée

L'ombre est douce et mon maître dort,
coiffé d'un bonnet conique de soie
et son long nez jaune en sa barbe blanche.

Mais moi, je suis éveillée encor
et j'écoute au dehors
une chanson de flûte où s'épanche
tour à tour la tristesse ou la joie,
un air tour à tour langoureux ou frivole

que mon amoureux chéri joue,
et quand je m'approche de la croisée,

il me semble que chaque note s'envole
de la flûte vers ma joue
comme un mystérieux baiser.

Die Zauberflöte

Der Schatten ist zart, und mein Meister
schläft,
angetan mit seinem spitzen Seidenhut
und seiner langen gelben Nase in seinem
weißen Bart.

Aber ich bin immer noch wach,
und ich höre draußen
eine Flötenmelodie, die abwechselnd
Traurigkeit und Freude verbreitet.
Eine Weise, mal schmachtend mal
leichtsinnig,
spielt mein verliebter Schatz,
und wenn ich mich dem Fensterkreuz
nähere
scheint es mir, als flöge jede Note
von der Flöte zu meiner Wange
wie ein geheimnisvoller Kuss.

L'indifférent

Tes yeux sont doux comme ceux
d'une fille,
jeune étranger,
et la courbe fine
de ton beau visage de duvet ombragé

est plus séduisante encor de ligne.

Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
une langue inconnue et charmante

comme une musique fausse ...
Entre! Et que mon vin te réconforte ...

Mais non, tu passes
et de mon seuil je te vois t'éloigner

me faisant un dernier geste avec grâce

et la hanche légèrement ployée
par ta démarche féminine et lasse ...

Der Gleichgültige

Deine Augen sind so sanft wie die
eines Mädchens,
fremder Jüngling,
und die zarte Rundung
deines schönen Gesichtes, vom Flaum
verschattet,
ist noch bezaubernder im Profil.

Du singst direkt vor meiner Tür
in einer unbekannten und bezaubernden
Sprache
wie eine unwirkliche Musik ...
Tritt ein! Auf dass mein Wein dich
stärken möge ...

Aber nein, du gehst vorüber,
und von meiner Schwelle aus sehe ich,
wie du dich entfernst,
indem du zu mir eine letzte Geste voller
Anmut schenkst
und die Hüfte leicht drehst
zu deinem femininen und lässigen Gang ...

(Übersetzung: Renate Ulm)

HOMMAGE AN EINEN FREUND

Zu Modest Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung* in Ravels Bearbeitung

Egon Voss

Entstehungszeit

Originalfassung für Klavier von Mussorgsky: Februar – Juni 1874

Bearbeitung für Orchester von Ravel: Mai – September 1922

Widmung

Wladimir Wassiljewitsch Stassow

Uraufführung

Originalfassung für Klavier von Mussorgsky: unbekannt

Bearbeitung für Orchester von Ravel: 19. Oktober 1922 in der Opéra de Paris unter Serge Kussewitzky

Lebensdaten der Komponisten

Modest Mussorgsky: 9. (21.) März 1839 in Karewo / Gouvernement Pskow – 16. (28.) März 1881 in St. Petersburg

Maurice Ravel: 7. März 1875 in Ciboure bei Saint-Jean-de-Luz / Départementen Pyrénées-Atlantiques – 28. Dezember 1937 in Paris

Die *Bilder einer Ausstellung* sind heute beinahe jedem bekannt, doch verdanken sie dies nicht dem Original, das Modest Mussorgsky 1874 für Klavier schrieb, sondern der Orchesterfassung, die Maurice Ravel 1922 schuf. Ravel übertrug Mussorgskys oft holzschnitthaft-karg anmutende Komposition gleichsam in ein Ölgemälde. Er wandte aber nicht nur die weitgefächerte Palette seiner Orchesterfarben darauf an, sondern nahm zugleich eine intensive Dynamisierung der Musik vor. Das beste Beispiel dafür liefert Nr. 4 *Bydło* (wörtlich: Vieh, bei Mussorgsky verstanden als polnischer Ochsenkarren). Im Original ist es ein statisches Stück, das fast durchgehend im Fortissimo gehalten ist; bei Ravel dagegen wird daraus ein Geschehen, ein Anschwellen, nämlich vom Pianissimo zum dreifachen Forte, um dann wieder zum Pianissimo zurückzukehren: Wir hören gleichsam den Ochsenkarren sich nähern, an uns vorbeiziehen und sich wieder entfernen. Bearbeitung ist stets, das liegt in ihrer Natur, auch Um- und Neudeutung.

Der Titel *Bilder einer Ausstellung* ist wörtlich zu nehmen. Er bezieht sich tatsächlich auf eine Ausstellung von Bildern, die am 8. Februar 1874 zum Gedenken an den Architekten, Maler, Bühnen- und Kostümbildner Viktor Hartmann (1834–1873) in St. Petersburg eröffnet wurde. Mussorgsky hat diese Ausstellung, zu der auch ein Katalog erschien, besucht.

Von den zehn Bildern, die Mussorgsky in Musik übertragen hat, sind allerdings nur noch vier erhalten: Nr. 5 *Ballet des poussins dans leurs coques* (*Ballett der Küken in ihren Eiern*); Nr. 8 *Catacombae – Sepulcrum romanum*; Nr. 9 *La cabane sur des pattes de poule* (*Die Hütte auf Hühnerfüßen, Baba-Jaga*) und Nr. 10 *La grande porte de Kiev* (*Das große Tor von Kiew*). Die in diesem Zusammenhang meist gezeigten Bilder eines reichen und eines armen Juden als Vorlage für Nr. 6 sind wahrscheinlich Fehlzuweisungen; denn der Titel *Samuel Goldenberg und Schmuyle* geht angeblich auf ein Bild dieses Titels zurück, das heute allerdings verschollen ist, nicht anders als die übrigen fünf: *Gnomus*, *Il vecchio castello*, *Tuileries*, *Bydło* und *Limoges*.

Bemerkenswert ist, dass drei von Mussorgskys »Bildern« im Ausstellungskatalog von 1874 gar nicht enthalten sind: Nr. 2 *Il vecchio castello*, Nr. 4 *Bydło* und Nr. 7 *Limoges*. Gerade dieses Faktum aber wirft ein besonderes Licht auf Sinn und Bedeutung der Komposition.

Bekanntlich war Mussorgsky Mitglied der Komponistengruppe des so genannten »Mächtigen Häufleins«, als deren theoretischer Kopf der Kunst- und Musikkritiker Wladimir Stassow gilt. Nicht zufällig sind die *Bilder einer Ausstellung* ihm gewidmet. Durch Stassow hatte Mussorgsky Viktor Hartmann kennengelernt, der ähnliche künstlerische Ziele verfolgte wie er selbst, und aus dieser Bekanntschaft war eine Freundschaft geworden. Der plötzliche Tod Hartmanns erschütterte Mussorgsky darum tief. Die *Bilder einer Ausstellung* sind zwar nicht der unmittelbare Reflex dieser Erschütterung; denn sie sind weder Toten- noch Trauermusik. Aber sie sind eine Hommage an den Freund, weshalb sie in Mussorgskys Original auch den Untertitel »Erinnerung an Viktor Hartmann« führen. In Ravels Fassung fehlt dieser wichtige Zusatz, doch ist das nicht ihm anzulasten. Er kannte Mussorgskys Original gar nicht, das erst 1932 veröffentlicht wurde. Ravel

musste sich mit der Erstausgabe begnügen, die 1886, fünf Jahre nach Mussorgskys Tod, herausgekommen war und in der der Untertitel unterschlagen worden war.

Wie sehr die *Bilder einer Ausstellung* mit der Person Hartmanns verknüpft sind, veranschaulicht die Tatsache, dass Mussorgsky sie während der Komposition im Frühsommer 1874 kurzerhand »Hartmann« nannte. Es kommt hinzu, dass Mussorgsky eine Mitschuld am Tod Hartmanns zu tragen glaubte, da er meinte, die Symptome von dessen Todeskrankheit geringgeschätzt oder sogar ignoriert zu haben. Die *Bilder einer Ausstellung* sind daher möglicherweise auch ein Werk gleichsam der Abbitte, vielleicht sogar der Buße. Jedenfalls spricht aus der Radikalität der Ausdrucksmittel in dem Bild *Catacombae* (Nr. 8) ein Ernst, der durch das zugrundeliegende Bild allein kaum geweckt worden sein kann. Auch besteht wenig Zweifel, dass es sich bei dem folgenden *Cum mortuis in lingua mortua* um das Gespräch Mussorgskys mit seinem toten Freund handelt. Diesem besonderen Bezug entspricht es schließlich auch, dass Mussorgsky in Nr. 2, 4 und 7 sich auf Bilder bezieht, die gar nicht zur Ausstellung von 1874 gehörten und bis heute nicht als Bilder Hartmanns haben nachgewiesen werden können. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass sich in ihnen vielmehr Eindrücke aus dem persönlichen Umgang Mussorgskys mit seinem Freund widerspiegeln.

Besonders auffällig an den *Bildern einer Ausstellung* ist, dass sich ihre Titel unterschiedlicher Sprachen bedienen. Es begegnet nicht nur Russisch, sondern auch Italienisch (Nr. 2), Polnisch (Nr. 4), Deutsch (Nr. 6), Latein (Nr. 8) und Französisch (Nr. 3 und 7). Das erscheint wie ein Programm. Mussorgsky porträtiert seinen Freund gleichsam als Kosmopoliten, zumindest als einen Reisenden, der seine Eindrücke aus fremden Ländern wiedergibt und – diesen Gedanken legen die letzten beiden Bilder nahe – schließlich nach Russland heimkehrt. Allerdings ist es nicht die Heimkehr zu einem Russland der Gegenwart, sondern zu einem mythisch-fernen. Dessen Kennzeichen sind die Hexe *Baba-Jaga* (Nr. 9) und das *Bogatyr-Tor in der alten Hauptstadt Kiew* (Nr. 10), wie es in Mussorgskys Original heißt. Damit wird auf die Tatsache angespielt, dass Kiew vom 9. bis ins 12. Jahrhundert hinein die Hauptstadt des russischen Reiches war und dass dort Wladimir, der Heilige, gegen Ende des 10. Jahrhunderts das Christentum einführte. Mussorgskys Musik lässt keinen Zweifel an diesem Bezug durch den archaisch-altertümlichen Choral im letzten Bild.

Als Folge von Klavierstücken, die von einer bestimmten Idee zusammengehalten werden, steht Mussorgskys Werk in der Tradition von Robert Schumanns poetischen Klavierzyklen wie *Papillons* oder *Carnaval*. Die einzelnen Stücke sind formal einfach und übersichtlich; ihr wesentliches Merkmal ist die markant-prägnante, Schumanns Romantik durch Realismus ersetzende Gestaltung jener Charaktere, Geschehnisse, Stimmungen, usw., die in den Titeln angedeutet sind. Der Tendenz zur Buntheit des Ganzen, die in dieser Art der Anlage steckt, hat Mussorgsky als Mittel der Einheit die *Promenade* entgegengestellt. Sie leitet das Werk ein und kehrt zwischen den Bildern wieder, allerdings unregelmäßig. Die regelmäßige Wiederholung erschien Mussorgsky vermutlich allzu schematisch. Ravel könnte ähnlicher Meinung gewesen sein; denn er eliminierte in seiner Bearbeitung die in Mussorgskys Original vor Nr. 7 (*Limoges*) auftretende Wiederkehr der *Promenade*.

Die *Promenade* hat bei jedem Auftreten eine andere Gestalt und einen anderen Tonfall. Sie bezeichnet nicht nur den Gang von einem Bild zum nächsten, sondern gibt zugleich die Stimmung wieder, in der sich der Betrachter befindet. Und dieser Betrachter ist Mussorgsky selbst. In einem Brief an Stassow schrieb er im Juni 1874, also während der Komposition: »Mein eigenes Abbild erscheint in den Zwischenspielen.« Die auf die *Promenade* folgenden Bilder sollen in Mussorgskys Original stets *attacca*, also unmittelbar-pausenlos, angeschlossen werden, so dass eine enge Beziehung zwischen dem Bildbetrachter Mussorgsky und den Bildern Hartmanns entsteht. In Ravels Bearbeitung fehlen diese *Attacca*-Anweisungen, weil sie bereits im Erstdruck ausgelassen worden waren. Stattdessen werden die Zäsuren durch Pausen und Fermaten betont. *Promenade* und Bild stehen also jeweils getrennt nebeneinander, die Dramaturgie ist die der Distanz.

BIOGRAPHIEN

SIOBHAN STAGG

»Überragend«, schrieb die *taz* 2020 über den Auftritt der Sopranistin Siobhan Stagg in Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream* an der Deutschen Oper Berlin. Sie »ist eine Tytania, die Strenge, Witz und Leidenschaft vereint«, lobte die *FAZ*. An dem Berliner Opernhaus war die Sopranistin von 2013 bis 2019 Ensemblemitglied, seither ist sie weltweit gefragt und erhielt bisher Engagements an der Lyric Opera in Chicago, am Royal Opera House Covent Garden in London, am Opernhaus Zürich, an der Opéra de Dijon, an der Victorian Opera in Melbourne, an den Staatsoper in Hamburg und München, an der Dutch National Opera in Amsterdam und am Grand Théâtre de Genève.

Siobhan Stagg stammt aus Australien und studierte an der Universität Melbourne sowie an der Wales International Academy of Voice in Cardiff. Sie gewann mehrere Wettbewerbe und wurde 2014 Preisträgerin beim Internationalen Mozartwettbewerb in Salzburg. Inzwischen hat sie sich ein breitgefächertes Repertoire aufgebaut: mit den Mozart-Partien Pamina in der *Zauberflöte*, Zerlina in *Don Giovanni*, Elettra in *Idomeneo*, Blonde in der *Entführung aus dem Serail*, mit der Leonore in Beethovens *Fidelio*, Gilda in Verdis *Rigoletto*, Michaëla in Bizets *Carmen*, Adele in Strauß' *Fledermaus*, Musetta in Puccinis *La bohème*, Sophie in Strauss' *Rosenkavalier*, Mélisande in Debussys *Pelléas et Mélisande* und Woglinde in Wagners *Rheingold* sowie dem Waldvogel im *Siegfried* – letztere Partien gestaltete Siobhan Stagg in Simon Rattles *Ring*-Zyklus mit den Berliner Philharmonikern.

Als Konzertsängerin war Siobhan Stagg in Mahlers Vierter Symphonie, in den *Vier letzten Liedern* von Strauss und in großen Sakralwerken wie in Mozarts c-Moll-Messe, seinem Requiem, Beethovens *Missa Solemnis* und Brahms' *Deutschem Requiem* zu hören. Die Sängerin widmet sich darüber hinaus dem französischen Repertoire, so Ravels *Shéhérazade* und Debussys *Ariettes oubliées*. Außerdem führte sie Julian Andersons Suite from »Exiles« unter der Leitung von Simon Rattle in London erstmals auf. Zuletzt arbeitete sie mit so bedeutenden Orchestern, Dirigentinnen und Dirigenten zusammen wie den Berliner Philharmonikern (Christian Thielemann), dem Chamber Orchestra of Europe (Yannick Nézet-Séguin), den Bamberger Symphonikern (Nathalie Stutzmann) und dem BBC Symphony Orchestra (Simone Young). Die Sopranistin war bei den Salzburger Festspielen wie beim Glyndebourne Festival engagiert. Im Oktober 2020 wurde Siobhan Stagg zu einer der Direktoren am Melba Opera Trust Board in Australien ernannt. Nun gibt Siobhan Stagg mit Ravels Orchesterliedern *Shéhérazade* ihr Debüt beim BRSO.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

TUGAN SOKHIEV

Tugan Sokhiev, geboren im nordossetischen Wladikawkas, studierte am Konservatorium von St. Petersburg, wo er einer der letzten Schüler des legendären Dirigentenlehrers Ilya Musin war. Außerdem besuchte er die Dirigierklasse von Yuri Temirkanov. Im März 2022, zu Beginn des Ukraine-Krieges, trat Sokhiev von seinen Ämtern in Moskau und Toulouse zurück: Von 2014 bis 2022 war er Musikdirektor und Chefdirigent des Moskauer Bolschoi-Theaters und von 2008 bis 2022 Musikdirektor des Orchestre National du Capitole de Toulouse, mit dem er eine Reihe von Uraufführungen realisieren konnte. Regelmäßig leitete er das Orchester auf ausgedehnten Tourneen im Ausland. Von 2012 bis 2017 bekleidete Tugan Sokhiev die Position des Chefdirigenten beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. 2016 rief er in Toulouse die Conducting Academy ins Leben, zudem war er Künstlerischer Direktor des Festivals Les Musicales franco-russes. Im Rahmen dieses Festivals wie auch in der Philharmonie in Paris war er mit dem Orchester des Bolschoi-Theaters zu erleben. Als Gastdirigent erhält Tugan Sokhiev Einladungen von namhaften Klangkörpern aus aller Welt, u. a. vom Concertgebouworkest Amsterdam, den Wiener und den Berliner Philharmonikern, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, des Finnischen Radio-Symphonieorchesters und den großen amerikanischen Orchestern in Boston, Chicago, New York und Philadelphia. Dem Opernrepertoire widmet sich der Dirigent an vielen weiteren renommierten Bühnen. 2003 debütierte er mit Tschaikowskys *Eugen Onegin* an der Metropolitan Opera in New York, 2004 folgte sein Einstand beim Festival d'Aix-en-Provence mit Prokofjews *Die Liebe zu den drei Orangen*, eine Produktion, die er anschließend auch am Théâtre de la Ville de Luxembourg und am Teatro Real in Madrid zur Aufführung brachte. An der Houston Grand Opera feierte Tugan Sokhiev 2006 mit Mussorgskys *Boris Godunow* einen großen Erfolg. Eine umfangreiche Aufnahme­­tätigkeit begleitet die Arbeit des Dirigenten. Mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse hat er u. a. Tschaikowskys Vierte und Fünfte Symphonie, Rachmaninows *Symphonische Tänze* sowie Strawinskys *Le sacre du printemps* und *L'oiseau de feu* eingespielt. Die zuletzt erschienene Aufnahme der Achten Symphonie von Schostakowitsch wurde 2020 mit einem Diapason d'or ausgezeichnet. Mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin hat Tugan Sokhiev u. a. *Iwan der Schreckliche*, die *Skythische Suite* und die Fünfte Symphonie von Prokofjew veröffentlicht. Unter dem Motto *A Fairytale Night* dirigierte Tugan Sokhiev 2019 Werke von Prokofjew und Ravel beim Waldbühnenkonzert der Berliner Philharmoniker, dessen Mitschnitt als DVD vorliegt. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gibt Tugan Sokhiev mit dem heutigen Konzert sein Debüt.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Susanne Stähr: aus dem Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 5./6. März 2009; Übersetzung der Gedichte von Stéphane Mallarmé: Carl Fischer, in: *Stéphane Mallarmé – Sämtliche Dichtungen*, Carl Hanser Verlag München 1992; Regina Back: aus dem Programmheft des BRSO vom 19./20. Juni 2003; Gesangstexte nach der Partitur; Übersetzungen: Renate Ulm; Egon Voss: aus dem Programmheft des BRSO vom 13./14. November 2014; Biographien: Renate Ulm (Stagg); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Sokhiev).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Debussy)

© Durand Éditions Musicales, Paris (Ravel)

© Boosey & Hawkes, London (Mussorgsky)