

**Shiyeon
Sung**

**Anton
Barakhovsky**

**Sebastian
Klinger**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BRSO

23–24

Donnerstag
23. November 2023
Freitag
24. November 2023
20.00 – 22.15 Uhr
3. Abo A

Isarphilharmonie

23–24

Konzerteinführung: 18.45 Uhr
Moderation: Julia Schölzel

Shiyeon Sung
Dirigentin

Anton Barakhovsky
Violine

Sebastian Klinger
Violoncello

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround

im Radioprogramm

Freitag, 24. November 2023, 20.05 Uhr

PausenZeichen: Julia Schölzel im Gespräch mit Shiyeon Sung

Audio on demand

br-klassik.de und brso.de

Programm

Maurice Ravel

»Boléro«

- Tempo di Boléro moderato assai

György Ligeti

»Concert Românesc« für Orchester

- Andantino
- Allegro vivace
- Adagio ma non troppo
- Molto vivace – Presto

Maurice Ravel

»Tzigane«

Konzertrhapsodie für Violine und Orchester

- Lento, quasi cadenza – Moderato – Allegro – Vivo

Pause

György Ligeti

Konzert für Violoncello und Orchester

- Viertel = 40
- Lo stesso tempo

Maurice Ravel

»Ma mère l'oye«

Ballettmusik

- Prélude. Très lent
- 1. Tableau: Danse du rouet et scène. Allegro
- 2. Tableau: Pavane de la Belle au bois dormant.
Lent – Allegro – Mouvement de valse modéré
- 3. Tableau: Les entretiens de la Belle et de la Bête.
Mouvement de valse modéré
- 4. Tableau: Petit Poucet. Très modéré – Lent
- 5. Tableau: Laideronnette, impératrice des pagodes.
Mouvement de marche – Allegro – Très modéré
- Apothéose. Le jardin féerique. Lent et grave

»Wer bitte ist schon Arbós?«

Zu Maurice Ravel's »Boléro«

Von Nicole Restle

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Département Basses-Pyrénées) – 28. Dezember 1937 in Paris

Entstehungszeit

1928

Widmung

À Ida Rubinstein

Uraufführung

22. November 1928 in einer Produktion von Ida Rubinstein in der Pariser Oper unter Walther Straram

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 4. Oktober 1957 im Münchner Herkulesaal unter Lorin Maazel (*musica viva*)

Weitere Aufführungen unter Rudolf Kempe, Charles Dutoit, Lorin Maazel, Thomas Dausgaard und Franz Welser-Möst

Zuletzt auf dem Programm: 14./15./16. Mai 2015 in der Münchner Philharmonie im Gasteig unter Lionel Bringuier

Wer an Maurice Ravel denkt, der denkt sogleich auch an seinen *Boléro*. Und umgekehrt. Denn kaum ein anderes Werk der klassischen Musik steht so unangefochten als Synonym für seinen Komponisten wie dieses Stück. Es bescherte seinem Schöpfer eine ungeheure Popularität – sehr zu dessen Erstaunen, da Ravel selbst den *Boléro* als »nichts Besonderes« ansah und ihn in erster Linie als »Experiment in einer sehr speziellen und begrenzten Richtung« verstanden wissen wollte. Seine Entstehung verdankt der *Boléro* eigentlich einer Notsituation. Die Tänzerin Ida Rubinstein, eine der faszinierendsten Frauen ihrer Zeit, Vorläuferin der Performance-Kunst und gute Freundin von Maurice Ravel, hatte den Komponisten beauftragt, für eine ihrer Ballett-Aufführungen sechs Stücke aus Isaac Albéniz' Klavierzyklus *Iberia* zu orchestrieren. Ravel ging mit großer Begeisterung ans Werk, nur um bald erfahren zu müssen, dass sich der spanische Dirigent Enrique Fernández Arbós bereits die Rechte an der Orchestrierung gesichert hatte. Wie der Pianist und Komponist Joaquín Nin berichtet, erwiderte Ravel auf diese Mitteilung zunächst völlig ungerührt: »Das ist mir vollkommen egal. Wer bitte ist schon Arbós?« Gleichwohl beschloss er dann aber doch, für Ida Rubinstein ein Originalwerk zu schreiben. Das spanische Idiom sollte allerdings beibehalten werden.

Exotischer Reiz

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übte die Volksmusik Spaniens eine große Faszination auf die Komponisten Frankreichs aus. Die von orientalischen Musiktraditionen beeinflussten Melodien und Rhythmen des Nachbarlands besaßen einen ganz eigenen exotischen Reiz, dem sich keiner der großen französischen Tonschöpfer entziehen konnte und wollte. Zumal in Paris viele spanische Musiker und Komponisten lebten und arbeiteten. Sie versuchten der provinziellen Enge ihrer Heimat zu entkommen und in der französischen Metropole, die eine der führenden Musikzentren der damaligen Zeit war, den Anschluss an die musikalische Avantgarde zu finden. Zwischen den Spaniern und Franzosen fand also ein intensiver kultureller Austausch statt. Auch Maurice Ravel, dessen Mutter baskischer Herkunft war und zu dessen Freundes- und Bekanntenkreis viele spanische Künstler gehörten, schrieb von Beginn seiner Komponistenlaufbahn immer wieder Werke im spanischen Stil. Wobei es ihm nie um folkloristische Effekthascherei ging, sondern darum, die besondere Exotik der iberischen Musik in seinen eigenen Stil zu integrieren. Er war nicht der erste Komponist, der den *Boléro*, eine der Seguidilla verwandte Form, in der

Kunstmusik verwendete. Dieser spanische Tanz im 3/4tel-Takt, dessen Rhythmus dem der Polonaise ähnelt, kam Ende des 18. Jahrhunderts in Mode. Bereits 1802 beschrieb ihn Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* mit folgenden Worten: »Die Wirkung dieses Tanzes, der von zärtlichem Charakter ist, und die Bewegung der Menuet hat, wird von allen, die Spanien besucht haben, als außerordentlich gerühmt, und dabey versichert, dass er für andere Nationen unnachahmlich sei.« Unnachahmlich, aber inspirierend für eine ganze Reihe von Komponisten, u. a. Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Frédéric Chopin, Daniel-François-Esprit Auber oder Hector Berlioz.

Radikale Stilisierung

Was Ravel's *Boléro* so einzigartig macht, ist nicht die Verwendung eines spanischen Tanzmodells, sondern dessen radikale Stilisierung. Ravel arbeitet gleich mit mehreren Konstanten, die das ganze Stück über unverändert beibehalten werden: Da ist zunächst der Boléro-Rhythmus mit den charakteristischen, triolischen Sechzehnteln, den die kleine Trommel zu Beginn solistisch vorstellt und bis auf die letzten beiden Takte konsequent durchhält. Dieser Rhythmus bildet den Motor des Stücks, treibt es unerbittlich, mechanisch, – fast möchte man sagen – manisch voran. Hinzu kommt, weit weniger auffällig, das gleichbleibend zwischen ›G‹ und ›C‹ pendelnde Ostinato der Bässe. Rhythmus und Ostinato bilden den Grund, über dem sich zwei Melodien erheben, die wie Vorder- und Nachsatz eines weitschweifigen, archaisch anmutenden, melismatischen Themas wirken. Die die beiden Haupttöne ›c‹ und ›g‹ umkreisenden Melismen des »Vordersatzes« sowie die synkopischen Tonwiederholungen des »Nachsatzes« verleihen diesem Themenkomplex einen hartnäckig-insistierenden, gleichzeitig aber auch lasziv-sinnlichen Charakter. Er schließt mit einer charakteristischen Floskel, der so genannten Malagueña-Quarte, einer absteigenden Quartfolge mit abschließendem Halbtonschritt, die typisch für südspanische Tanzlieder ist. »Die Themen sind unpersönlich – Volksmelodien der üblichen spanisch-arabischen Art«, schreibt Ravel. Und er wird nicht müde in Gesprächen und verschiedenen Veröffentlichungen zu betonen, dass sein *Boléro* keine spezielle Form, keine musikalische Entwicklung und keine harmonische Modulation enthält. Die Wirkung des Stücks beruhe allein auf der Orchestrierung, die ein großes Crescendo sei. »Ich habe nur ein einziges Meisterwerk geschaffen – den *Boléro*. Leider hat es aber nichts mit Musik zu tun«, lautet sein berühmtester Ausspruch.

Meister der Instrumentierung

Tatsächlich zeigt sich Ravel in diesem Werk als Meister der Instrumentierung: Die kleine Trommel intoniert vier Takte lang den Boléro-Rhythmus, ehe die Flöte, das leiseste aller Orchesterinstrumente, pianissimo mit dem Thema einsetzt. Dieses wandert zunächst durch die Holzblasinstrumente, später kommen Trompete, Saxophone, Hörner und Posaunen hinzu. Das Thema wird anfangs nur von einem Instrument, später von zwei, schließlich von ganzen Instrumentengruppen im Unisono vorgetragen, die unermüdlich schlagende Trommel erhält Unterstützung, indem Streicher, Hörner und Holzbläser das rhythmische Modell aufgreifen und dadurch verstärken. Sukzessive baut Ravel somit eine enorme klangliche Steigerung auf, die – auf dem Höhepunkt angekommen – abrupt endet. Mit dem Einsatz spezieller, im normalen Symphonieorchester weniger gebräuchlicher Instrumente wie der Oboe d'amore, der Es-Klarinette und Saxophonen verstärkt er den exotischen Charakter der Komposition.

Bei der Uraufführung des Werks im November 1928 tanzte Ida Rubinstein eine Choreographie, in der sie in einem spanischen Café durch ihre lässigen Boléro-Schritte allmählich 20 junge Tänzer in ihren Bann zieht. Doch seinen Siegeszug trat Ravel's Komposition nicht als Ballett, sondern als Konzertstück an. Heute ist der *Boléro* eines der meistgespielten Werke des Konzertrepertoires. Übrigens: Der bereits erwähnte Enrique Arbós habe – so Arbie Orenstein in seiner Ravel-Biographie – großzügigerweise auf sein Exklusivrecht zur Orchestrierung von *Iberia* verzichten wollen, als er von Ravel's Plänen erfuhr. Doch da hatte sich der Komponist glücklicherweise schon anders entschieden ...

Basis und Ausblicke

Zu György Ligetis »Concert Românesc«

Von Reinhard Schulz

Lebensdaten des Komponisten

28. Mai 1923 in Dicsöszentmárton (Siebenbürgen) – 12. Juni 2006 in Wien

Entstehungszeit

1951

Uraufführung

Vermutlich 21. August 1971 beim Peninsula Festival (Wisconsin, USA)

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 13./14. Juli 2006 im Münchner Herkulesaal unter David Robertson

Weitere Aufführungen unter Sakari Oramo, Adam Fischer und Mariss Jansons

Zuletzt auf dem Programm: 7. September 2013 in Luzern unter Mariss Jansons

Neue Musik entsteht nicht, auch wenn das Böswillige manchmal durchklingen lassen, im luftleeren Raum. Sie knüpft an Bestehendes an, erprobt sich an Tradiertem, reibt sich daran oder treibt es in Zonen des Ungleichgewichts, aus denen dann das neue Eigene wächst. Das war immer schon so, und es gibt eine Fülle von zeitgenössischen Äußerungen, die sich angesichts der Entwicklung eines Komponisten, der hellstichtig nur das tut, was er muss, den Ton seines Frühwerks wieder herbeisehnten. Schon Beethoven irritierte seine Hörer angesichts der Ungeheuerlichkeiten seines Spätwerks. Ähnlich Schubert, dem die Freunde beim Hören der düsteren späten Lieder wieder einmal eine »Forelle« wünschten. Oder auch Brahms, bei dessen Vierter der treue Gefolgsmann Hanslick nur den Kopf schüttelte. Es mag sein, dass sich diese Tendenzen im 20. Jahrhundert verstärkt haben, zumal sich die Diskrepanz zwischen musikalisch künstlerischer Tat und dem Einverständnis der Hörer verschärft hat. Qualitativ sind sie die gleichen geblieben.

Der Geist rumänischer Dorfkapellen

Der Ungar György Ligeti wuchs im Siebenbürgischen auf, das heute zu Rumänien zählt, ging dort in Cluj (Klausenburg) zur Schule und studierte dann (er hatte bereits in Cluj am Konservatorium Kompositionsunterricht von Ferenc Farkas erhalten) nach den Wirren des Krieges von 1945 bis 1949 an der Budapester Musikhochschule. Dort traf er den drei Jahre jüngeren György Kurtág: Eine Freundschaft entstand, die bis zu Ligetis Tod am 12. Juni 2006 über 60 Jahre lang andauerte. Gemeinsam hatten sie auf die Rückkehr von Béla Bartók gewartet und sich von ihm eine Weitung des musikalischen Horizonts erhofft – allerdings vergeblich, denn der bedeutendste ungarische Komponist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war 1945 in New York gestorben. So blieb es bei der akademischen Ausbildung, die zudem unter neuen politischen Prämissen stand. An der Musikhochschule in Budapest waren die stilistischen Fixpunkte vorgegeben. Sie lauteten: Orientierung an der Volksmusik, wie sie Kodály und Bartók mit glänzenden Beispielen erfüllt hatten, und die Ausrichtung an den Thesen des Sozialistischen Realismus, der gegen Anklänge an die Folklore nichts einzuwenden hatte.

Zum Musikstudium gehörte auch die Feldforschung, die Aneignung von volksmusikalischen Elementen vor Ort. Auch Ligeti hatte solche Studien zu betreiben, sein Interesse daran war aber ohnehin wach. Denn in seiner Kindheit hatte er oft Musik erlebt, die in Klang und Stimmung nicht mit der Klassischen Musik in Einklang zu bringen war. Bis zu seinem Lebensende finden sich Spuren davon in seinem Werk. 1949/1950 bereiste er Rumänien, um Volksmusik insbesondere aus dem siebenbürgischen Raum zu sammeln. Auf dieser Basis entstand im Jahr 1951, nach Abschluss des Hochschulstudiums (Ligeti war zu dieser Zeit bereits Theorielehrer am gleichen Institut), sein *Concert Românesc*. Wenn es auch noch recht wenig damit zu tun hat, was wir heute mit dem Klang der Musik Ligetis verbinden, ist es doch Zeugnis einer ganz außergewöhnlichen

kompositorischen Begabung: Mit kühner Harmonik spricht das Konzert eine kraftvolle, energetisch durchpulste musikalische Sprache.

Ligeti erinnerte sich an diese Zeit: »1949, als ich 26 Jahre alt war, erlernte ich das Aufzeichnen von Volksliedern nach Gehör, von Wachsrollen, im Folklore-Institut in Bukarest. Viele Melodien blieben in meinem Gedächtnis haften, daraus entstand 1951 das ›Rumänische Konzert‹. Nicht alles ist original rumänisch, ich habe auch einiges dazugedichtet, im Geist der Dorfkapellen. Später konnte ich das Stück in Budapest bei einer Orchesterprobe hören – eine Aufführung wurde verboten: In der stalinistischen Diktatur war selbst Folklore nur in politisch korrekter Form erlaubt, zurechtgebogen gemäß den Normen des Sozialistischen Realismus. Das heißt, Dur-Moll-Harmonisierungen (à la Dunajewski) waren willkommen, modale Orientierungen (wie bei Chatschaturjan) noch erlaubt, doch Strawinsky war mit dem Bann belegt. Die Eigenart der Harmonisierungen, mit der die Dorfkapellen spielen, oft ›schräg‹ und voller Dissonanzen, galt als unkorrekt. Im vierten Satz des ›Rumänischen Konzertes‹ gibt es eine Stelle, an der ein ›fis‹ im Kontext von F-Dur erklingt. Das allein genügte den Kunstapparatschiks, das ganze Stück zu verbieten.«

Musik über Musik

Das *Concert Românesc* ist eines der markantesten Zeugnisse des reichen Frühschaffens von Ligeti. Gut 80 Kompositionen sind im Werkverzeichnis aus der ungarischen Zeit zwischen ca. 1944 und 1956 aufgelistet (nach dem Ungarnaufstand 1956 übersiedelte Ligeti in den Westen). Die meisten Werke sind allerdings verschollen. Das Konzert (der Titel bezeichnet den konzertanten Gestus des Stücks im Sinne von Concerto) besteht aus vier sehr knapp gehaltenen Sätzen, die alle auf Volkslied- bzw. Volkstanzelementen beruhen. Aber Ligeti belässt es nicht bei der Bearbeitung oder Orchestrierung dieser Melodien. Was er sucht, und das ist auch charakteristisch für sein ganzes späteres und so grundlegend anders geartetes Schaffen, sind die Wirkungsmechanismen, die diese Musik bestimmen. Es geht um Vertiefung harmonischer Aspekte, um bizarre Schärfung rhythmischer Wendungen, um Raum- und Echoaspekte. Und es macht den Eindruck, als würde das Stück im Durchlauf durch die vier Sätze an Kühnheit gewinnen. Sind die ersten beiden Sätze (*Andantino* und *Allegro vivace*) noch einigermaßen in den Kontext einer Bearbeitung einzuordnen, so wartet schon der wiederum langsame dritte Satz (*Adagio ma non troppo*) mit Momenten irrealer klanglicher Verschleierung auf, als dringe die Musik wie von Ferne und durch einen Nebel ans Ohr – ein Aspekt, der Ligeti immer wieder beschäftigen sollte. Der äußerst energische und deutlich längste Satz Nr. 4 (*Molto vivace – Presto*) erscheint fast wie eine Collage, in der Tanzmotorik, wie dem Selbstlauf der inneren Dynamik unterworfen, in Zonen des Überdrehten oder der Auflösung abdriftet. Es ist Musik über Musik, und der Abstand, der freilich neue Nähe herstellt, ist Ligeti ebenso wichtig wie der lebendige Puls der Volksmusik.

Maximale Virtuosität in ungarischem Gewand

Zu Ravels »Tzigane«

Von Judith Kemp

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Département Basses-Pyrénées) – 28. Dezember 1937 in Paris

Entstehungszeit

Sommer 1922 – April 1924

Widmung

À Jelly d'Arányi

Uraufführung

26. April 1924 in London (Fassung für Violine und Klavier) mit Jelly d'Arányi als Solistin; 15. Oktober 1924 in Paris (Fassung für Violine und Klavier mit Luthéal-Pedal) und 19. Oktober 1924 in Amsterdam (Fassung für Violine und Orchester), jeweils mit Samuel Dushkin als Solisten

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 17. April 1951 im Münchner Herkulesaal mit Arthur Grumiaux unter Franz André (*musica viva*)

Zuletzt auf dem Programm: 11. Juli 2015 bei Klassik am Odeonsplatz mit Julia Fischer unter Pablo Heras-Casado

»Ravel, ich flehe Sie an, lassen Sie es gut sein!« Louise Alvar blickt zum wiederholten Mal auf die Standuhr auf dem Kaminsims, die inzwischen halb fünf Uhr früh anzeigt, und dann auf die verbliebenen Gäste ihres Abendempfangs, die ermattet in ihren Sesseln liegen. »Nur noch ein Stück, liebe Madame Alvar, nur noch eins, bitte«, antwortet Ravel, ist schon aufgesprungen und eilt auf die Geigerin Jelly d'Arányi zu, um seinen nächsten Wunsch mit ihr zu besprechen. D'Arányi ist wie Ravel keinerlei Müdigkeit anzumerken, und so setzt sie bereitwillig den Bogen zu einer weiteren »Zigeunerweise« an. Alvar seufzt – das geht jetzt so seit Stunden ...

Etwa in dieser Form mag sich der Abend abgespielt haben, der im Sommer 1922 die ersten Impulse zur Entstehung von Ravels Rhapsodie für Violine und Orchester *Tzigane* gab. Im Rahmen einer privaten Soirée bei der schwedischen Sängerin Louise Alvar in London brachte d'Arányi zu später Stunde auf Ravels Wunsch immer neue Weisen ihrer ungarischen Heimat zu Gehör. Wie sie über sich selbst berichtete, hatte die 1893 in Budapest geborene Geigerin von den Roma-Musikern »Ungezwungenheit, Wärme und Natürlichkeit im Spiel« erlernt. Diese prägten ihr Spiel ebenso wie ihre musikalische Erziehung durch Jenő Hubai, einen Schüler des großen Geigers Joseph Joachim und seinerseits Großonkel von d'Arányi. Typische Merkmale des Joachim'schen Stils, die auch das Spiel von d'Arányi formten, waren u. a. eine vorzügliche Bogentechnik und eine zurückhaltende Verwendung von Vibrato.

Fingerbrecherisches Bravourstück

Gemeinsam mit ihrer Schwester Adila, ebenfalls einer herausragenden Geigerin, ließ sich Jelly d'Arányi 1913 in London nieder, wo sie auf ein begeistertes Publikum stieß und diverse Komponist*innen wie Ethel Smyth, Vaughan Williams und Gustav Holst zu Violinkompositionen inspirierte. Und auch Ravel, der d'Arányi im April 1922 nach einem Konzert mit Bartóks Erster Violinsonate op. 21 in Paris kennenlernte, war so von der Geigerin angetan, dass er ihr seine *Tzigane*, zu Deutsch »Zigeuner«, widmete. Der Bezug zur Musik der Roma ist denn auch unüberhörbar, wenngleich diese im Grunde nur als formales Mittel zur Umsetzung von Ravels kompositorischer Kernidee diente: der Zurschaustellung größtmöglicher Virtuosität. So erklärt Ravel: »Mein Ziel war es, ein Violinstück für Virtuosen zu schreiben, und es schien mir, als ob eine solche Komposition nichts anderes als ungarisch sein könnte.«

Und so kleidet Ravel sein hals- oder besser fingerbrecherisches Bravourstück, das seinem Interpreten mit schnellen Läufen, Doppel- und Oktavgriffen, Glissandi, natürlichen und künstlichen Flageolets, Arpeggien, hohen Passagen auf der G-Saite und Linke-Hand-Pizzicati die größtmöglichen technischen Raffinessen abfordert, also in ein ungarisches Gewand. Als deutlich erkennbares Vorbild dienten ihm Franz Liszts *Ungarische Rhapsodien*, aber auch die *Capricen* von Niccolò Paganini, die Ravel Anfang April 1924 gemeinsam mit der befreundeten Geigerin Hélène Jourdan-Morhange durchsah. Wenig später brachte d'Arányi gemeinsam mit dem Pianisten Henri Gil-Marchex die Fassung für Violine und Klavier einem staunenden Londoner Publikum erstmals zu Gehör. Im Oktober des gleichen Jahres präsentierte dann der amerikanische Geiger Samuel Dushkin die Uraufführungen der beiden weiteren Fassungen für Violine und Orchester sowie Violine und Luthéal. Bei letzterem handelt es sich um eine 1919 patentierte Vorrichtung, die das Klangspektrum eines Flügels mithilfe dreier eingebauter Register erweitert. So können die Klänge der Harfe bzw. Laute, des Cembalos und des ungarischen Zymbals, einer Art Hackbrett, imitiert werden. Zweifellos waren es diese klanglichen Mittel, die Ravel inspirierten, das Luthéal in *Tzigane* einzusetzen, ging es ihm bei der Gestaltung der Begleitstimme doch ganz erkennbar um die Nachahmung einer ungarischen Volksmusikkapelle. Diese kommt allerdings erst verhältnismäßig spät zum Einsatz, denn die Komposition beginnt mit einer weit ausladenden Solo-Passage, in der sich die Violine über fast 60 Takte scheinbar frei und rezitativisch entfaltet. Ravel folgt der typischen Zweiteilung des ungarischen Csárdás und lässt auf diese langsame, pathetische Einleitung, die dem ausschließlich von Männern auszuführenden Kreistanz (»Lassu«)

nachempfunden ist, einen schnelleren Part im hart akzentuierten 2/4-Takt folgen, der dem wildbewegten Paartanz »Friszka« entspricht, ehe die Musik in eine panikartige Stretta mündet.

Bewunderung für die Interpretin

Bei Ravels Zeitgenossen stieß *Tzigane*, das zur allgemeinen Verwunderung den Bogen zu der aus der Mode gekommenen Virtuosen-Tradition des 19. Jahrhunderts schlug, auf gemischte Reaktionen. »Die wilden und wehmütigen Themen sind mit einer ironischen Bravour gemacht, die sich über ihr eigenes Mühen und Gelingen lustig zu machen scheinen«, lautete das Urteil eines Kritikers, während ein anderer in *Tzigane* eine »Parodie auf die ungarische Violinmusik der ganzen Liszt-Hubay-Brahms-Joachim-Schule« vermutete, die allerdings »kaum von Bedeutung« sei. Auf uneingeschränkte Bewunderung hingegen stieß d'Arányi, der gegenüber Ravel im Anschluss an die Uraufführung geäußert haben soll: »Wenn ich das gewusst hätte, hätte ich es noch schwieriger gemacht: Ich dachte, ich hätte etwas sehr Schwieriges geschrieben, aber Sie haben das Gegenteil bewiesen.« Freilich eine kokette Verharmlosung, übertrifft *Tzigane* doch alle zuvor geschriebenen Virtuosenkompositionen allein schon durch die Fülle technischer Feinheiten, die Ravel auf engstem Raum zusammendrängt. In den hundert Jahren seit seiner Entstehung hat *Tzigane* sich als außerordentlich beliebtes Bravourstück etabliert, das seine Interpret*innen immer wieder aufs Neue zum Schwitzen und das Publikum zum Staunen bringt.

Das Orchester tuschelt, der Solist flüstert

Zu György Ligetis Konzert für Violoncello und Orchester

Von Rüdiger Heinze

Lebensdaten des Komponisten

28. Mai 1923 in Dicsőszentmárton (Siebenbürgen) – 12. Juni 2006 in Wien

Entstehungszeit

1966 im Auftrag des Senders Freies Berlin

Widmung

Siegfried Palm

Uraufführung

19. April 1967 in Berlin mit Siegfried Palm und dem Radio-Sinfonie-Orchester Berlin unter Henryk Czyż

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 31. Januar 1969 im Münchner Herkulessaal mit Siegfried Palm unter Michael Gielen (*musica viva*)

Die Geschichte der abendländischen Kunstmusik ist auch eine Geschichte der Ausdifferenzierung und der Erweiterung um zuvor Unerhörtes. Zwischen dem einstimmigen gregorianischen Choral des Mittelalters und den oft vielstimmigen Orchesterwerken gerade des ausgehenden 20. Jahrhunderts, in der womöglich jeder Instrumentalist einen individuellen Part zu spielen hat, liegen Epochen und Welten.

Und auch in der Ausreizung weiterer klingender Parameter künstlerisch anspruchsvoller Musik gab es im Verlauf der Historie nachgerade »Quantensprünge«: Bis zu den (erst einmal unscharf) notierten Tempo- sowie Lautstärke-Angaben seitens der Komponisten dauerte es ebenso Jahrhunderte wie zu Vorschriften hinsichtlich Artikulation und Ausdrucksgehalt einer Passage – zusammen genommen im Grunde erst Standard seit dem 18. Jahrhundert und seitdem stetig verfeinert. Gegen Ende des Konzerts für Violoncello und Orchester von György Ligeti fordert der Komponist von den Streichern etwa ein »ferocissimo« – zu übersetzen nicht mit »erbittert«, sondern superlativisch mit »erbittertst«. Und noch ein Drittes gehört zur (jüngeren) Entwicklung

einer sich heute weltweit gegenseitig beeinflussenden Kunstmusik: die Einbeziehung bislang unberücksichtigter Laute, die Einbeziehung des dezidiert Geräuschhaften.

Wenn nun zum 100. Geburtstag von György Ligeti sein Cellokonzert aus dem Jahr 1966 erklingt, dann erklingt damit auch ein Werk, dem ein vorläufiges Ende der hier beschriebenen jahrhundertelangen Entfaltung von Musik referenzhaft eingeschrieben ist. Ein Beispiel wurde bereits genannt, weitere sind: Wenn Gustav Mahler in seiner Vierten Symphonie auch mal ein fünffaches Piano vorschreibt, dann Ligeti zu Beginn seines Cellokonzerts ein achtfaches – und zum Ausklang des Werks die auskomponierte »absolute Stille«, rund zehn Sekunden lang. Zuvor aber hat das Solo-Cello in einer so genannten »Flüsterkadenz« regelrecht »geräuschhafte Klänge« hervorzurufen. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass Ligeti durch überaus zahlreiche Spielanweisungen sowie extra beigefügte Erläuterungen ein Höchstmaß eben an Ausdifferenzierung des klanglichen Geschehens anstrebte – von seiner grundsätzlichen Überzeugung begleitet, Intention, Entstehungsgeschichte und Aussage seiner Werke in vermittelnden Abhandlungen festzuhalten.

Zu seinem Cellokonzert formulierte er als Handreichung: »Das Cellokonzert stammt aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre – seine zwei Sätze sind Abkömmlinge meiner Kompositionen aus den frühen sechziger Jahren: Der erste, ein langsamer Satz, gehört zum Typus von *Atmosphères*, seine Form ist statisch, ohne Rhythmus, kontinuierlich; der kontrastierende zweite Satz dagegen ist dynamisch, abrupt, zum Teil hektisch und mit *Aventures* verwandt. Die Musiksprache ist chromatisch, jedoch nicht dodekaphonisch, und dies bezieht sich auf alle meine Stücke der sechziger Jahre.« Damit wird ein wesentliches Charakteristikum von Ligetis Werken der 1960er Jahre, diese wohl innovativste Zeitspanne für sein gesamtes Œuvre, ausdrücklich benannt: »statisch, ohne Rhythmus, kontinuierlich«. In der Partitur zum Cellokonzert heißt es, geltend auch für andere Werke Ligetis dieser Zeit: »Die Taktstriche und Takteinteilungen bedeuten niemals eine Betonung: Die Musik ist gleichsam fließend zu gestalten, die Taktstriche dienen nur zur Synchronisierung der Stimmen und zur Orientierung.« Über seine Komposition *Atmosphères* nämlich (1961), die den Wechsel von akustischen Ereignissen und Pausen aufzuheben suchte (und den künstlerischen Durchbruch des Komponisten bedeuten sollte), war Ligeti 1966 auch zu seinem Cellokonzert gekommen.

Alleinsein und Verlorenheit

Was aber genau geschieht nun in diesem etwas kürzeren ersten Satz des Cellokonzerts? Wenn Mahler seine Erste Symphonie aus dem (Kammer-)Ton »a« als Einklang entwickelt, dann Ligeti sein Konzert aus dem Einklang des Tons »e«, der an Intensität ständig zunimmt – bis er auch in Nachbartöne ausweicht, so dass sich eine kontemplative Klangfläche von Liegetönen entwickelt. Die Harfe setzt dem durch einen Akkord (»gerissen, sehr schrill«) ein Ende; was folgt, sind wenige Takte Flageolett des Solo-Cellos (»13., 14., 15. Oberton«, »gefährlich dünn«) zu weiteren Liegetönen von Kontrabass und Posaune. Ligeti: »Diese Stelle wirkt wie ein Riss. Der Bogen wird weiter und weiter gespannt, bis er die Spannung nicht mehr aushält.« Was damit suggeriert werden soll, sei »Alleinsein und Verlorenheit«.

Auf der Grenze zwischen Musik und Poesie

Den zweiten Satz dann stellt Ligeti in Verwandtschaft zu seinem Werk *Aventures* für drei Sänger und sieben Instrumentalisten (1962). Zum Geschehen darin notierte er: »Seit mehreren Jahren beschäftigt mich das Problem der totalen Verschmelzung von Sprache und Musik. Statt Texte zu »vertönen«, möchte ich eine Kunstform auf der Grenze zwischen Musik und Poesie schaffen: Musik wird artikuliert wie Sprache – ein imaginärer, nichtsemantischer Text wird komponiert wie Musik.« In der Tat weckt dieser zweite Teil des Cellokonzerts starke Assoziationen zu einer (kollektiven) sprachlich-musikalischen Entäußerung: Unmerklich mit Umspielungen des Tons »e« anhebend, gefolgt von ausgedehnten Wechselnoten-Passagen, steigert sich ein Stimmengemurmel, Stimmengewirr – bis hin zu gemeinsamer »Empörung« des Orchesters mit einem Klageschrei. Wie planmäßig das geschieht, belegen etliche hochdifferenzierte Vortragsforderungen, die akustische menschliche Regungen kennzeichnen: »tuschelnd«, »kapriziös«, »ungestüm«, »wild« und zum ersterbenden Schluss des Satzes dann das erwähnte »Flüstern« – als Solo-Kadenz vor der das Werk beschließenden zehnhundertjährigen Stille. Auch diese Kadenz greift den ersten Satz wieder auf: »Sie ist eine figurierte Variante des früheren zerbrechenden Flageoletttons«, so Ligeti. Man überspitzt wohl nicht, wenn man den zweiten Satz des Cellokonzerts in Verbindung mit Ligetis so

genannter »kollektiver« Komposition *Die Zukunft der Musik* von 1961 sieht: Der Komponist war seinerzeit aufgefordert worden, öffentlich eine Prognose zur Weiterentwicklung der Tonkunst zu stellen, entledigte sich dieser im Grunde unmöglichen Aufgabe aber durch achtminütiges Schweigen – worauf er peinlich genau die Reaktionen des Auditoriums in Worten festhielt: »Erwartung«, »Verwunderung«, »Unruhe«, »Zischen«, »Gelächter«, »Verärgerung«, »Geschrei«, »Getrappel« etc. Die daraus entstehende *Musikalische Provokation für einen Sprecher und Auditorium* wurde im selben Jahr in Alpbach »uraufgeführt«. Unangemessen wäre es freilich, das Solo-Cello des Cellokonzerts mit Ligeti als stummen Vortragenden gleichzusetzen. Zur Rolle des auch technisch hochbeanspruchten Instrumentalisten schrieb er 1967: »Der Konzertcharakter des Stückes ist weder so zu interpretieren, als wären Solo-Cello und Orchester zwei gesonderte Einheiten, die einander wetteifernd und kontrastierend gegenüberstehen, noch entspricht das Stück dem Typus des symphonischen Konzerts der Romantik ... Immer neue Instrumentengruppen spinnen die Bewegungen weiter, wobei das Solo-Cello stets die Grundlage der wechselnden Instrumentenkombinationen bildet.«

»Poesie der Kindheit«

Zu Maurice Ravels Ballettmusik »Ma mère l'oye«

Von Susanne Schmerda

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Département Basses-Pyrénées) – 28. Dezember 1937 in Paris

Entstehungszeit

1908 bis 1910 (Klavierfassung)

1911 (Orchesterfassung und Ballettfassung)

Uraufführung

20. April 1910 in Paris (Klavierfassung)

28. Januar 1912 in Paris (Ballettfassung)

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 20./21./22. Dezember 2018 in der Münchner Philharmonie im Gasteig unter David Robertson

Zuletzt auf dem Programm: 19./20. Juli 2020 in der Münchner Philharmonie im Gasteig unter Simon Rattle (unter Corona-Auflagen)

Ma mère l'oye entstand in den Jahren 1908 bis 1910 als Klavierkomposition für vier Hände und war ein Geschenk für die Kinder des polnischen Ehepaars Godebski, bei dem Maurice Ravel zu dieser Zeit ein- und ausging. Das kultivierte Haus von Ida und Cyprien Godebski in der Rue d'Athènes in Paris war damals ein beliebter Treffpunkt für die intellektuelle und künstlerische Elite der Seine-Metropole, es stand Jean Cocteau, André Gide und Paul Valéry ebenso offen wie den Komponisten Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie, Manuel de Falla und Igor Strawinsky. Mit Kindern soll der zierliche, nur 1,61 Meter große Maurice Ravel immer ein herzliches, unkompliziertes Verhältnis gehabt haben, vielleicht, weil sie klein waren wie er. Es wird berichtet, dass der Komponist, der noch als Erwachsener eine eigene Spielzeugsammlung besaß, bei Abendgesellschaften nicht selten in den Kinderzimmern seiner Gastgeber wiederzufinden war, beschäftigt mit Geschichtenerzählen und Kinderspielen. In welchem Maß er sich die eigene Kindheit tief in seinem Inneren bewahrt hatte, davon künden Ravels fünf Klavierduette *Ma mère l'oye* auf wundersam entrückte Weise. »Es war meine Absicht, die Poesie der Kindheit wachzurufen«, schrieb Ravel, »und dies führte natürlich dazu, dass ich meinen Ausdruck und Schreibstil vereinfachte«.

Fragile Märchengestalten und magische Wunder sind Teil der von Charles Perrault zusammengetragenen französischen Märchensammlung *Les contes de ma mère l'oye* aus dem

17. Jahrhundert, die ihm neben Erzählungen von Marie-Catherine d'Aulnoy (um 1650–1705) und Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780) als Vorlage diente. Der Titel *Ma mère l'oye* ist irreführend, meint er doch wörtlich »Meine Mutter, die Gans«, wobei diese lediglich als Erzählerin der Märchen fungiert. Treffender wäre also etwa eine Übersetzung mit »Mutter Gans erzählt«. Die Kinder Mimi und Jean Godebski, denen Ravel diese pianistischen Adaptionen traditioneller französischer Märchen zugeordnet hatte, mögen hingerissen gewesen sein. An die musikalische Uraufführung der fünf Klavierduette am 20. April 1910 in Paris wagten sich indes größere Kinder: die elfjährige Jeanne Leleu, eine Schülerin der berühmten Pianistin und Klavierpädagogin Marguerite Long, und die zehnjährige Germaine Durony. Auch wenn Ravel erklärt hatte, in den *Cinq pièces enfantines* seine »Schreibweise durchsichtiger« gemacht zu haben – um leichte Kinderstücke handelt es sich hier schon aufgrund der verlangten Virtuosität keineswegs.

Vom Klavierduett zum Ballett

In der fünfsätzigen Originalgestalt als Klavierduett besticht *Ma mère l'oye* durch Transparenz. Ravels Verleger Durand aber witterte in diesen Klavierstücken das Potenzial für eine Orchesterfassung, die Ravel 1911 einrichtete und die heute zumeist gespielt wird. Auf Wunsch des Impresarios Jacques Rouché erweiterte der Komponist diese Orchestersuite im selben Jahr jedoch noch zu einem Ballett in sechs Tableaux, indem er ein *Prélude*, den *Tanz des Spinnrades* (*Danse du Rouet et Scène*) sowie Zwischenspiele hinzufügte und die originale Satzfolge umstellte.

Tanz des Spinnrades und Szene

Nach dem getragenen *Prélude*, das bereits alle wichtigen Themen der nachfolgenden Bilder anklingen lässt, entledigt sich im *Danse du rouet et scène* eine alte Dame am Spinnrad, musikalisch symbolisiert durch Triller, auf wundersame Weise ihrer alten Kleider und präsentiert sich in kostbaren Gewändern.

Pavane des im Wald schlafenden Dornröschens

In der *Pavane de la Belle au bois dormant* (ehemals der Eröffnungssatz) wird der Zauber eines verwunschenen Schlosses und Waldes heraufbeschworen, im Tonfall verhalten und melancholisch, einfach und zart.

Die Unterhaltungen zwischen der Schönen und dem Untier

Zwei Melodien und die Klangfarben der Instrumente versinnbildlichen im dritten Satz (zuvor Satz 4) *Les entretiens de la Belle et de la Bête*. Sie sind dem 1757 veröffentlichten *Magasin des enfants* von Marie Leprince de Beaumont entlehnt und der Komposition in einem dreiteiligen Auszug vorangestellt. Die Musik folgt der Gliederung dieser Vorgabe. Zunächst erkennt das Mädchen das »gute Herz« des Untiers, seine von Harfen begleitete Klarinetten-Melodie ist lieblich und steht im Walzerrhythmus: »Wenn ich an Ihr gutes Herz denke, erscheinen Sie mir nicht hässlich.« Mit einem zärtlich-brummenden Kontrafagott-Solo, einer absteigenden Linie im Triolen-Rhythmus, antwortet das Tier, als wolle es schon jetzt signalisieren, für die spätere Rückverwandlung in einen schönen Prinzen bereit zu sein. Doch es stellt zunächst die fatale Frage: »Belle, wollen Sie meine Frau werden?« und erhält eine Absage. Es folgt erneut der Walzer-Gesang vom Beginn, wobei die Schöne diesmal vom Bass des Tieres begleitet wird. Im dritten Teil dann bekennt das Biest: »Ich sterbe zufrieden, denn ich habe das Glück, Euch noch einmal zu sehen.« – »Nein, mein liebes Untier, du wirst nicht sterben: Du wirst leben, um mein Gemahl zu werden!« Nach ihrem erlösenden Kuss verschwindet das Ungeheuer und wird zurückverwandelt in einen eleganten, Violine spielenden Prinzen, »schöner als die Liebe zu ihren Füßen«.

Der kleine Däumling

In der Erzählung von Perrault, auf der *Petit Poucet* (in der Klavierfassung Satz 2) beruht, betritt tippelnden Schrittes der Däumling in der musikalischen Gestalt einer Oboe die Szene: Er streut zur Markierung Brotkrumen, um aus dem Walddickicht wieder herauszufinden, die jedoch von Vögeln gefressen werden. Alle wichtigen Momente seines Irrwegs sind von Ravel musikalisch eingefangen, von den gierigen Vögeln in den Holzbläsern bis zum gehetzten Umherschauen des Däumlings am Schluss.

Laideronnette, Kaiserin der Pagoden

In eine fremde Welt entführt dann der chinesische Marsch *Laideronnette, impératrice des pagodes*, ursprünglich der dritte Satz. Die Badezeremonie der Kaiserin wird graziös begleitet vom Gesang und Spiel der Pagoden und Pagodinnen, »einige hatten Theorben aus Nusschalen, einige Violen aus Mandelschalen«, heißt es in der 1698 erschienenen Märchensammlung von Marie-Catherine d'Aulnoy, die als Vorlage diente. Die Musik basiert auf der pentatonischen Leiter und lässt mit der Beharrlichkeit ihres Ablaufs an eine chinesische Spieluhr denken, helle Spielfiguren in der Flöte imaginieren die winzigen Instrumente der Pagodenbewohner, Schlaginstrumente wie Xylophon und Woodblocks und die an ein Glockenspiel erinnernde Celesta sorgen für exotisches Kolorit.

Feengarten

Der *Jardin féérique*, ehemals Satz 5, steigert als Apotheose mit warmen impressionistischen Klängen noch das märchenhafte Wunder der Prinzwerdung. Glissandi führen in eine jubelnde farbenprächtige Glückseligkeit in C-Dur: Eine Vision tiefer Ruhe tut sich auf in diesem Zauberreich, das als Sarabande gefasst ist. Hiermit knüpft Ravel, wie schon in der *Pavane* zu Beginn, abermals an die Formenwelt des 18. Jahrhunderts an.

Biographien

Anton Barakhovsky

Bereits als Sechsjähriger trat Anton Barakhovsky, 1973 in Novosibirsk geboren, als Solist mit dem Philharmonischen Orchester seiner Heimatstadt auf. Der Geigenpädagoge Matwej Liebermann erkannte die besondere Begabung des Kindes und förderte ihn an der Spezialschule des Michail-Glinka-Konservatoriums. Mit 19 übersiedelte Anton Barakhovsky nach Deutschland, wo er an der Musikhochschule Hamburg bei Mark Lubotsky und Kolja Blacher studierte. Nachdem er 1997 den Young-Concert-Artist-Preis in New York gewonnen hatte, erhielt er ein Stipendium der Juilliard School und wurde Schüler von Dorothy DeLay und Itzhak Perlman. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits mehrere wichtige Auszeichnungen erhalten, u. a. beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau und beim Joseph Joachim Violinwettbewerb in Hannover.

Der Geiger hat als Solist u. a. mit den St. Petersburger Philharmonikern, dem Russischen Nationalorchester, den Berliner Symphonikern, dem NDR Sinfonieorchester und dem New York Chamber Orchestra konzertiert. Mit den Hamburger Philharmonikern spielte er das Violinkonzert von Strawinsky für eine Ballettchoreographie von George Balanchine an der Hamburgischen Staatsoper. Weitere Konzerte führten ihn ins Moskauer Konservatorium, in die St. Petersburger Philharmonie, die Carnegie Hall in New York, die Londoner Wigmore Hall, in die Hamburger Laeiszhalle, nach Berlin, Dresden, Prag, Mailand, Genf, Mexiko City, Sapporo und Peking. 1999 spielte er mit Vadim Repin die Sonate für zwei Violinen von Prokofjew auf CD ein. Von 2001 bis 2009 war Anton Barakhovsky Erster Konzertmeister des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Seit 2009 ist er Erster Konzertmeister des BRSO, mit dem er auch als Solist auftrat, so mit dem Doppelkonzert von Brahms (mit Maximilian Hornung) unter Jiří Bělohlávek, dem Konzert für Violine und Viola von Britten (mit Wen Xiao Zheng) unter Mariss Jansons und dem Violinkonzert von Esa-Pekka Salonen unter der Leitung des Komponisten.

Sebastian Klinger

In München geboren und in Spanien aufgewachsen, erhielt Sebastian Klinger mit sechs Jahren seinen ersten Cellounterricht. Später studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien sowie bei Boris Pergamenschikow in Berlin. 2001 gewann er den Deutschen Musikwettbewerb in Berlin. Es folgten Debüts bei den Festivals in Schleswig-Holstein, im Rheingau, in Mecklenburg-Vorpommern und in Ludwigsburg sowie mehrere Recitals im Concertgebouw Amsterdam. Auftritte im Rahmen der Rising Stars Series der European Concert Hall Organization führten ihn u. a. in die New Yorker Carnegie Hall, in die Wigmore Hall in London, ins Palais des Beaux-Arts in Brüssel und ins Konzerthaus Wien.

Inzwischen konzertiert Sebastian Klinger als Solist mit Orchestern wie dem BRSO, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, dem Gulbenkian Orchestra Lissabon, der Hong Kong Sinfonietta und dem Münchener Kammerorchester. Dabei hat er bisher mit Dirigenten wie Mariss Jansons, Antoni Wit, Mario Venzago, Christoph Poppen, Joseph Bastian, Daniel Cohen, Oksana Lyniv, Markus Poschner, Michael Sanderling, Constantin Trinks oder Joshua Weilerstein zusammengearbeitet. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen u. a. Silke Avenhaus, Yuri Bashmet, Lisa Batiashvili, Veronika Eberle, Julia Fischer, Vilde Frang, Christian Gerhaher, Kirill Gerstein, Janine Jansen, Gidon Kremer, Lang Lang, François Leleux, Yo-Yo Ma, Alice Sara Ott, Enrico Pace, Emmanuel Pahud, Gil Shaham, Antoine Tamestit, Jörg Widmann, das Belcea, das Fauré, das Goldmund und das Rosamunde Quartett. Für seine Einspielung der Cellosuiten von Bach wurde er mit einem Diapason d'Or ausgezeichnet. Des Weiteren liegen u. a. das Cellokonzert und das *Dumky-Trio* von Dvořák sowie eine Duo-CD mit der Pianistin Milana Chernyavska und französischem Repertoire vor. Sebastian Klinger war elf Jahre Erster Solo-Cellist im BRSO, bevor er 2015 einem Ruf als Professor an die Musikhochschule Hamburg folgte. Seit der Saison 2022/2023 spielt er – neben seiner Lehrtätigkeit in Hamburg und der eigenen Konzerttätigkeit – wieder auf seiner alten Position im BRSO.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. 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, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahme­tätigkeit erhielt das BRSO viele Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Auftritte in den Musikzentren der Welt. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von weltweit führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

Shiyeon Sung

Shiyeon Sung ist eine echte Pionierin ihres Metiers: Als erster südkoreanischer Dirigentin überhaupt gelang ihr der Sprung an die Pulte international renommierter Klangkörper, darunter das Concertgebouworkest Amsterdam, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Los Angeles Philharmonic, das Konzerthausorchester Berlin sowie die Bamberger Symphoniker. Seit 2023 ist sie Principal Guest Conductor des Auckland Philharmonia Orchestra in Neuseeland. Ihre Dirigierstudien absolvierte Shiyeon Sung von 2001 bis 2006 bei Rolf Reuter an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und anschließend bei Jorma Panula am Royal College of Music in Stockholm. 2007 wurde sie Assistentin beim Boston Symphony Orchestra, kurz zuvor hatte sie den Internationalen Dirigentenwettbewerb Sir Georg Solti und den Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb in Bamberg für sich entschieden. Parallel zu ihrer dreijährigen Assistenz in Boston begann ihre Zusammenarbeit mit dem Seoul Philharmonic Orchestra, dessen Saison­eröffnungskonzert sie 2007 dirigierte. Von 2009 bis 2013 bekleidete sie die vom Orchester eigens für sie eingerichtete Stelle als Associate Conductor. Anschließend konnte sie als Chefdirigentin das Gyeonggi Philharmonic Orchestra zu internationalen Erfolgen führen. Besondere Höhepunkte waren dabei das Konzert beim Musikfest Berlin 2017 und die CD-Produktion mit Mahlers Fünfter Symphonie.

2018 verlegte Shiyeon Sung ihren Lebensmittelpunkt nach Berlin, bleibt jedoch ihrer Heimat und damit auch der Korea National Opera und dem Seoul Philharmonic Orchestra verbunden. Zu der beachtlichen Liste von Orchestern, mit denen sie bereits zusammengearbeitet hat, gehören u. a. das Rotterdam Philharmonic Orchestra, das Swedish Radio Symphony Orchestra, die Bamberger Symphoniker, das Philharmonia Orchestra, das National Symphony Orchestra Washington oder das Sydney Symphony Orchestra. Daneben war sie am Teatro Colón in Buenos Aires sowie an der Stockholmer Oper zu Gast. Beim BRSO stand Shiyeon Sung erstmals 2022 in der *musica viva* am Pult, woraufhin sie sogleich für die Konzerte dieser Woche erneut eingeladen wurde. Auch das Royal Philharmonic Orchestra lud sie nach ihrem erfolgreichen Debüt 2022 für weitere Konzerte im Februar 2024 ein. Darüber hinaus wird Shiyeon Sung in der laufenden Saison beim Detroit Symphony, beim Vancouver Symphony, beim Pacific Symphony und beim Adelaide Symphony Orchestra debütieren, zur Seattle Symphony und zum Orquesta Sinfónica de Tenerife zurückkehren sowie mit verschiedenen asiatischen Orchestern konzertieren.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Druck

Gotteswinter und FIBO Druck- und Verlags-GmbH, München

Gedruckt auf Papier der Sorte CircleSilk Premium White – eine FSC-zertifizierte Kombination aus silk-matt-gestrichenem Bilderdruckpapier und Recyclingpapier

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Nicole Restle: aus den Programmheften des BRSO vom 14./15./16. Mai 2015; Reinhard Schulz:

aus den Programmheften des BRSO vom 13./14. Juli 2006; Judith Kemp und Rüdiger Heinze:

Originalbeiträge; Susanne Schmerda: aus den Programmheften des BRSO vom 19./20. Juli 2020;
Biographien: Archiv des BR (Barakhovsky, Klinger, BRSO); Felicitas Strobl (Sung).

Aufführungsmaterialien

© Durand Éditions Musicales, Paris (Ravel: *Boléro*, *Ma mère l'oye*); © Schott Music, Mainz (Ligeti: *Concert Românesc*); © Bärenreiter Verlag, Kassel (Ravel: *Tzigane*); © Edition Peters, Leipzig (Ligeti: Cellokonzert).