



BR
KLASSIK

SCHTSCHEDRIN
CARMEN-SUITE

RESPIGHI
PINI DI ROMA

MARISS JANSONS
SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

RODION SCHTSCHEDRIN *1932

Carmen-Suite

44:38

Ballettmusik für Streichorchester und Schlaginstrumente
Ballet for Strings and Percussion

- | | | |
|----|--|------|
| 01 | Einleitung / Introduction. Andante assai | 1:28 |
| 02 | Tanz / Dance. Allegro | 2:19 |
| 03 | Erstes Intermezzo / First Intermezzo. Allegro moderato | 0:59 |
| 04 | Wachablösung / Changing of the Guard. Moderato | 1:57 |
| 05 | Carmen-Auftritt und Habanera /
Carmen's Entrance and Habanera. Allegro moderato | 3:09 |
| 06 | Szene / Scene. Allegro moderato | 6:53 |
| 07 | Zweites Intermezzo / Second Intermezzo. Larghetto | 1:58 |
| 08 | Boléro. Allegro vivo | 1:18 |
| 09 | Torero. Moderato con stoltezza | 3:22 |
| 10 | Torero und / and Carmen. Lento | 4:10 |
| 11 | Adagio. Andante moderato | 5:30 |
| 12 | Wahrsagung / Fortune telling. Andantino | 4:40 |
| 13 | Finale. Allegro | 6:55 |

OTTORINO RESPIGHI 1879–1936

Pini di Roma

21:31

Symphonische Dichtung für Orchester
Symphonic Poem for Orchestra, P 141

- | | | |
|----|--|------|
| 14 | I pini di Villa Borghese. Allegretto vivace
Die Pinien der Villa Borghese / The Pines of Villa Borghese | 3:00 |
| 15 | Pini presso una catacomba. Lento
Pinien bei einer Katakombe / The Pines near a Catacomb | 6:47 |
| 16 | I pini del Gianicolo. Lento
Die Pinien auf dem Gianicolo / The Pines of the Gianicolo | 6:23 |
| 17 | I pini della Via Appia. Tempo di marcia
Die Pinien der Via Appia / The Pines of the Appian Way | 5:21 |

Total time 66:09

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons Dirigent / conductor

Carmen-Suite Live-Aufnahme / live recording: München, Philharmonie im Gasteig, 13.–17.11.2017 · Tonmeister / Recording Producer: Wilhelm Meister · Toningenieur / Recording Engineer: Winfried Meßmer · Schnitt / Editing: Leonie Wagner · Verlag / Publisher: Sikorski · **Pini di Roma** Live-Aufnahme / live recording: München, Herkulesaal der Residenz, 15.–17.05.2019 · Tonmeister / Recording Producer: Bernhard Albrecht · Toningenieur / Recording Engineer: Peter Urban · Verlag / Publisher: Ricordi

Mastering Engineer: Christoph Stickel · Photos: Mariss Jansons © Peter Meisel; Symphonieorchester des BR © Astrid Ackermann · Design/Artwork: [ec:ko] communications · Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Dr. Vera Baur
Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. ©+© 2019 BRmedia Service GmbH

MEISTGESPIELT, MEISTGELIEBT ZU RODION SCHTSCHEDRINS *CARMEN-SUITE*

Rodion Schtschedrin komponierte sein weltweit meistgespieltes und beliebtestes Werk, die *Carmen-Suite* nach der Vorlage von Bizets berühmter Oper, 1967 für seine Ehefrau Maja Plissezkaja, die langjährige Primaballerina des Moskauer Bolschoi-Theaters. Zuvor schon hatte die legendäre Tänzerin vergeblich bei Dmitrij Schostakowitsch und Aram Chatschaturjan angefragt, ihr ein Carmen-Ballett auf den Leib zu schreiben, bevor sich ihr Mann endlich dazu bereitfand. In seiner *Carmen-Suite*, für die er eine ungewöhnliche Besetzung mit Streichern, Pauken und vier Schlagzeug-Gruppen wählte, verwendete Schtschedrin nicht nur Motive aus Bizets Opernvierakter *Carmen*, sondern auch aus dessen *Zweiter L'Arlésienne-Suite* und der Oper *La jolie fille de Perth*. Der 1932 in Moskau geborene und in München lebende Komponist hatte zunächst Skrupel, mit der Arbeit an einer abendfüllenden Ballettmusik nach dem berühmten *Carmen*-Sujet zu beginnen – „dieser Stoff ist einfach untrennbar mit der Musik von Bizet verwachsen.“ Geplant war eine Ballett-Fassung nach Motiven der Erzählung von Prosper Mérimée für den kubanischen Choreographen Alberto Alonso, der die Dreiecksbeziehung zwischen Carmen, Don José und dem Torero und ihre psychologischen Auswirkungen ins Zentrum der Handlung und seines Librettos stellen wollte. Schtschedrins anfängliche Bedenken und die Furcht vor der Übermacht der Bizet'schen Opern-Vorlage führten ihn jedoch schon bald zu einer anderen

Form der Annäherung: „nicht als sklavische Verneigung vor dem Genius Bizets, sondern im Bemühen um eine schöpferische Auseinandersetzung“. Für ein groß besetztes Streichorchester, fünf Pauken und vier Schlagzeug-Gruppen, die von Marimba, Vibraphon, Bongos, Maracas und Kastagnetten bis zu Crotales, Guiro und Kuhglocken alle erdenklichen Schlaginstrumente zum Einsatz bringen, ist das rhythmisch geschärfte neue Arrangement entstanden. Die Gestaltung dieser zwei mächtigen Instrumentengruppen – Streicher und nicht weniger als 47 Schlaginstrumente –, die sich in dynamischer Feinabstufung gegenüberstehen und für Glanz und Varianz sorgen, ist frappierend. Vor allem aber ist die rigorose Abkehr von Bizets klassischer Orchesterbesetzung ein Geniestreich, denn insbesondere Schtschedrins Verzicht auf die vertrauten Holzbläser lässt die wohlbekannten *Carmen*-Melodien in gänzlich anderem Licht erscheinen. So erklingen hier zwar die populären Ohrwürmer aus Bizets Opéra comique, doch der stilistische Wandel ist immens – durch minimale metrische Verschiebungen, unerwartete rhythmische Wendungen, Phrasierungen und Stimmungswechsel oder subtile Veränderungen von Noten und Akkorden. Immer wieder hat der Hörer in dieser gewagten modernen Kombination von Streichern und Schlaginstrumenten seine Erweckungs-Erlebnisse, weil er vertraute Phrasen zwar wiedererkennt, zugleich aber irritiert und überrascht wird, sobald sich Minimalabweichungen plötzlich dazwischenschieben. Zudem sind in diese bilderstürmerische Nacherzählung des bekannten *Carmen*-Stoffes etliche ironische Brüche auf unterhaltsame Weise eingearbeitet, beispielsweise wenn die *Habanera* als freches Duett von

Vibraphon und Pauken beginnt. Oder die *Torero*-Szene nach einer pompösen Steigerung mit tiefem Schlagzeug regelrecht ins Leere läuft und das *Torero*-Lied mit abruptem Zögern ins Stocken gerät.

Allgegenwärtig ist in Schtschedrins gut 40-minütiger frischer und farbenreicher Ballettmusik naturgemäß das tänzerische Element. In 13 Musiknummern wird die Handlung in Rückblenden geschildert, also beginnend mit der Hinrichtung Don Josés, danach erfährt das Publikum, wie es hierzu kommen konnte: Don José hat seine heißblütige Geliebte Carmen getötet. In Erwartung seiner Hinrichtung lässt er die schicksalhaften Momente, die hierzu führten, noch einmal Revue passieren. Während seines Wachdienstes erscheint Carmen, eine Arbeiterin der Zigarettenfabrik, und versucht zunächst vergeblich, seine Aufmerksamkeit zu erregen. Mit anderen Arbeiterinnen gelangt sie in einen lautstarken Streit, woraufhin sie von der Wache festgenommen wird. Dank ihrer Verführungskünste gelingt es Carmen dann, José zu umgarnen, und er lässt sie frei. Nun ist er Carmen ganz verfallen. Als diese sich in den gefeierten Stierkämpfer Escamillo verliebt und Don José verlassen will, ersticht er sie rasend vor Eifersucht.

Für seine Ballett-Adaption nach Alberto Alonsos einaktigem Libretto wählte Schtschedrin die bekanntesten Titel der Oper aus: Nach einer knappen *Einleitung (Andante assai)* folgen ein *Tanz (Allegro)*, ein *Erstes Intermezzo (Allegro moderato)* und die *Wachablösung (Moderato)* mit ihrer grotesk-überspannten Akzentuierung von Einzelnoten, durch die der melodische Fluss stagniert. Dann ein *Carmen-Auftritt*, bei dem natürlich die *Habanera*

(*Allegro moderato*) im schon erwähnten ungewöhnlichen Klanggewand dabei ist. Eine *Szene (Allegro moderato)* und ein *Zweites Intermezzo (Larghetto)* schließen sich an, die *Farandole* vom Ende der *Zweiten L'Arlésienne-Suite* mutiert an achter Stelle innerhalb der *Carmen-Suite* zum *Boléro (Allegro vivo)*, auf den mit zwei *Torero*-Nummern (*Moderato con stoltezza* und *Lento*) dann Stierkampfmusik erklingt. Nach einem *Adagio* und einer *Wahrsagung (Andantino)* beschließt ein *Allegro-Finale*, das mit rund sechs Minuten Spieldauer eines der längsten Stücke ist, die Suite um das Liebesdrama der Carmen. In diesem elektrisierenden *Finale* zieht Schtschedrin noch einmal alle Register seiner Verwandlungskünste, verdreht Melodien, ordnet ihnen exotische Perkussionsinstrumente zu wie Marimba, Bongos, Guiros oder Tomtoms. In der Coda vertraut er nach einer grandiosen Steigerung das *Habanera*-Thema schließlich den Glocken an, die entrückt aus der Ferne über einer zarten Pizzicato-Grundierung der Streicher hereinklingen.

Bei der Uraufführung am 20. April 1967 am Moskauer Bolschoi-Theater geriet die *Carmen-Suite* zu einem veritablen Skandal. Schtschedrins Carmen war dem damaligen, offenbar pruden Sowjet-Publikum zu anzüglich, zu impulsiv, zumal in der unverkennbar erotisch aufgeladenen Interpretation durch Primaballerina Maja Plissezkaja, die nur leicht bekleidet und mit nackten Beinen tanzte. „Ihre Carmen wird sterben!“, ereiferte sich die seinerzeit stramm auf Parteikurs eingeschossene sowjetische Kulturministerin Jekaterina Furzewa nach der Premiere. Und auch bei den übrigen obersten sozialistischen Kulturrichtern zog das Ballett heftige Kritik und Verunglimpfung auf sich:

„Schon die zweite Aufführung wurde verboten, wobei man als Gründe die Beleidigung des Meisterwerks von Bizet und die sexuelle Behandlung der Carmen-Figur nannte“, erinnerte sich der Komponist, „und erst durch die Intervention Dmitrij Schostakowitschs, der sich im Kulturministerium für mich einsetzte, gelangte das Ballett nach und nach in die Repertoires der Theater.“ Von all dem ließ sich die Plissezkaja nicht beirren. „Carmen stirbt, wenn ich sterbe!“, soll sie mutig entgegnet haben. Sie gab die Carmen ihres Mannes in rund 350 Aufführungen und tanzte die Rolle noch 1990 mit 65 Jahren.

Susanne Schmerda

THE MOST POPULAR, THE MOST OFTEN-PLAYED RODION SHCHEDRIN'S *CARMEN SUITE*

It was in 1967 that Rodion Shchedrin composed his *Carmen Suite*, which remains his most popular and most often-played work worldwide. Based on source material from Bizet's famous opera, it was written for his wife Maya Plisetskaya, long-time prima ballerina of Moscow's Bolshoi Theatre. The legendary dancer had previously asked both Dmitri Shostakovich and Aram Khachaturian in vain to write a Carmen ballet especially for her, before her husband finally agreed to do so. In his *Carmen Suite*, which he scored unusually for strings, timpani, and four percussion groups, Shchedrin used motifs not only from Bizet's four-act opera *Carmen* but also from his *L'Arlésienne Suite No. 2* as well as his opera *La jolie fille de Perth*. Shchedrin, who was born in Moscow in 1932 and lives in Munich, initially had scruples about working on a full-length ballet based on the famous *Carmen*: "This material has simply become inseparable from the music of Bizet." His original plan had been a ballet version based on motifs from Prosper Mérimée's tale, with a libretto commissioned from the Cuban choreographer Alberto Alonso, who wanted to place the triangular relationship between Carmen, Don José and Don Escamillo and its psychological effects at the heart of the action. Shchedrin's initial misgivings and the fear of the superiority of Bizet's operatic source material soon led him to adopt a different approach, however: "Not paying obsequious homage to the genius of Bizet but instead attempting to tackle

it in a creative way.” A new and rhythmically sharper arrangement thus emerged, scored for large string orchestra, five timpani, and four percussion groups containing every conceivable percussive instrument from marimba, vibraphone, bongos, maracas and castanets to crotales, guiros and cowbells. The creative juxtaposition of these two powerful instrumental groups – strings combined with no less than 47 percussion instruments, all of them finely graded dynamically and together providing a brilliant and varied sheen – is quite remarkable. It is Shchedrin’s rigorous departure from Bizet’s classic scoring that is a true stroke of genius, however: his decision to dispense with the familiar woodwinds, in particular, places the well-known *Carmen* melodies in a completely different light. Even though the popular and catchy tunes from Bizet’s *opéra comique* still ring out, the stylistic change is immense – there are minimal metric shifts, unexpected rhythmic twists, sudden changes in phrasing and mood, or subtle alterations of notes and chords. Within this daring and modern combination of strings and percussion instruments, the listener is constantly puzzled and surprised when phrases that he recognizes are suddenly interspersed with minimal deviations. Moreover, this iconoclastic retelling of the well-known *Carmen* story contains all kinds of witty and ironical interruptions – for example, when the *Habanera* begins as a cheeky duet played on vibraphone and timpani, or when the *Torero* scene starts with a pompous low drum roll getting louder and then suddenly petering out, whereupon the *Torero* song hesitates abruptly and comes to a halt.

The dance element is of course omnipresent in Shchedrin’s 40-minute-long fresh and colourful ballet music. In 13 numbers, the story is told in flashbacks. That is, it begins with the execution of Don José, and the audience then learns the reason for it: Don José has murdered his hot-blooded lover Carmen. As he awaits execution, he reviews the fateful moments that led up to this. During his guard duty, Carmen, a cigarette factory worker, appears; at first she tries in vain to attract his attention. She then gets into a row with other women workers, whereupon the guards arrest her. Thanks to her powers of seduction, Carmen succeeds in captivating José, and he releases her. He has now fallen for Carmen completely. When she falls in love with the celebrated bullfighter Escamillo and wants to leave Don José, the latter stabs her in a fit of jealous rage.

For his ballet adaptation of Alberto Alonso’s one-act libretto, Shchedrin chose the best-known numbers in the opera. A brief *Introduction (Andante assai)* is followed by a *Dance (Allegro)*, a *First Intermezzo (Allegro moderato)* and the *Changing of the Guard (Moderato)* with its grotesquely overdone accentuation of individual notes that makes the melodic flow stagnate. Then a *Carmen* performance, which of course features the *Habanera (Allegro moderato)* in the unusual musical arrangement mentioned earlier. A *Scene (Allegro moderato)* and a *Second Intermezzo (Larghetto)* follow; the *Farandole* from the end of the *Second L’Arlésienne Suite* comes eighth, and mutates within the *Carmen Suite* into the *Boléro (Allegro vivo)*, and this is followed by two *Torero* numbers (*Moderato con stoltezza* and *Lento*) and bullfighting music. After an Adagio and a *Fortune Telling (Andantino)*, the *Carmen Suite* concludes with an

Allegro finale, one of the longest numbers with a playing time of six minutes. In this electrifying *Finale*, Shchedrin once again pulls out all the stops, twisting melodies around and assigning them to exotic percussion instruments such as marimba, bongos, guiros or tom-toms. In the coda, after a grandiose crescendo, he finally entrusts the *Habanera* theme to the bells, which enter rapturously from afar, accompanied by delicate pizzicato from the strings.

At its premiere on April 20, 1967 at Moscow's Bolshoi Theatre, the *Carmen Suite* caused an all-out scandal. Shchedrin's *Carmen* was too impetuous and too impulsive for the seemingly prudish Soviet audience of the time, especially when it came to the unmistakably erotic performance by the scantily-clad and bare-legged prima ballerina Maya Plisetskaya. "Your *Carmen* will die!" fumed the hardline Soviet Minister of Culture Yekaterina Furtseva after the premiere. The ballet also came in for fierce criticism and denigration from other supremos of socialist culture. "The second performance was banned, the reasons being the insult to Bizet's masterpiece and the sexual treatment of the *Carmen* figure," the composer recalled, "and it was only through the intervention of Dmitri Shostakovich, who supported me at the Ministry of Culture, that the ballet gradually entered the theatre repertoires." Plisetskaya remained quite unfazed by all this: "*Carmen* dies when I die!" she is said to have retorted. She went on to give around 350 performances of her husband's *Carmen*, and was still dancing the role in 1990 at the age of 65.

Susanne Schmerda
Translation: David Ingram

DER KLANG DER EWIGEN STADT ZU OTTORINO RESPIGHIS *PINI DI ROMA*

„Doch wenn ich nach Rom zurückkehre, verschließen sich mir Kopf und Hirn. Keine Note lässt sich herauspressen – nichts.“ Ottorino Respighi, seit 1913 Kompositionsprofessor am Konservatorium Santa Cecilia, war beruflich an die Hauptstadt gebunden, aber geplagt von Heimweh nach seiner Vaterstadt Bologna. Die Grandiosität, die Rom zur Schau stellte, empfand er eher als Bedrückung. Dann aber inspirierten ihn die römischen Brunnen, wie so viele Dichter und Maler vor ihm. Mit den 1916 vollendeten *Fontane di Roma* war das Eis gebrochen. Mit den Pinien und Festen wählte er zwei weitere Wahrzeichen der „ewigen Stadt“, und es entstand jene Römische Trilogie, die ihn berühmt machen sollte.

Damit wurde ein symphonisches Werk aus Italien erstmals weltweit populär. Eine ganze Gruppe jüngerer Komponisten, die sogenannte „Generazione degli Ottanta“, verfolgte das Ziel, ihr Land aus dem Opern-Klischee herauszuholen. Man wollte im Konzert der europäischen Moderne mitspielen, da waren Tenöre und Primadonnen nicht mehr zeitgemäß. Respighi schrieb zwar weiterhin Opern, teilte aber die Aufbruchsstimmung dieser Generation, den Drang, über den Stiefelrand hinauszublicken. Als er Gelegenheit hatte, ein paar Monate in St. Petersburg zu verbringen, ging er bei Nikolaj Rimskij-Korsakow, dem Magier des Orchesterklanges, in die Lehre. Neben dem märchenhaften Klangkolorit Russlands interessierte ihn aber auch der französische Impressionismus

und selbst das Riesenorchester eines Richard Strauss. Aus diesen doch sehr unterschiedlichen Einflüssen destillierte er dann heraus, was er für seine eigene Klangvorstellung brauchte. Die exquisite Mischung goss er in klare, schlichte Formen, angereichert mit dem gesanglichen Melos Italiens. Sein aus vier kürzeren Sätzen gebautes „Poema sinfonico“ geht überhaupt auf beträchtliche Distanz zur deutschen Symphonischen Dichtung. „Wahrheit in klingende Materie“ umsetzen wollte Respighi, und als „Wahrheit“ sah er bereits rein physische Vorgänge, die Oberfläche der Dinge – die doch eine magische, mythische Aura haben.

Vier Orte im Schatten der mächtigen Bäume beschwören die *Pini di Roma* (1924). Die Parkanlagen um die *Villa Borghese* liefern die Kulisse zum typisch italienischen Volksleben. Um der Szene der spielenden Kinder ein möglichst „wahres“ Kolorit zu geben, verwendet Respighi Kinderlieder, die in Rom seit Jahrhunderten erklingen. Die Tarantella, die Marschsignale und Abzählverse sind gleichsam photo-realistisch dargestellt, aber auch kunstvoll collagiert: Zunächst formieren sich die Motive geordnet, laufen miteinander, dann aber auch gegeneinander, verkeilen sich und ballen sich zu scharfen Dissonanzen. Dass dies in einem handfesten Tumult endet, ist unvermeidlich. Schlagartig geht das Licht aus, dem Hörer wird es wie schwarz vor Augen. Die Übergänge zwischen den Sätzen, die sorgfältig inszenierten Schauplatzwechsel sind einzigartig in diesem Werk. Man befindet sich nun in den *Katakomben*, den unterirdischen Gemeinschaftsgräbern der frühen Christen. Langsam wird eine gregorianisch angehauchte Melodie vernehmbar. So offenbar stellte

sich Respighi die früheste Musik der Christen vor. Gekleidet in düstere Quint-Akkorde, gesellt sich zu diesem Gesang ein Motiv, das in seiner steten Wiederholung wie eine rituelle Gebetsformel wirkt. Dabei entsteht tatsächlich der Eindruck, dass diese archaischen Klänge aus der Tiefe, ja wie aus der Ferne der Zeit heraufsteigen: Mit harmonischen und instrumentatorischen Mitteln erzeugt Respighi eine diffuse und unbestimmte Akustik. Mit der Steigerung gewinnt die Musik dann immer mehr Präsenz und Klarheit, bis die Szene dem Hörer groß und hell vor Augen steht und schließlich wieder im Dunkel verschwindet.

Draußen ist es Nacht geworden, und man sieht sich in ein romantisches Stimmungsbild versetzt. Ein glitzerndes Arpeggio, eine „wie im Traum“ zu spielende Klarinettenmelodie, gesangliche Linien und impressionistische Farbwerte zaubern die Atmosphäre einer lauen, mondbeglänzten Sommernacht herbei – und man findet sich wieder auf dem *Gianicolo*. Tagsüber hat man von dem Hügel einen großartigen Ausblick auf die Stadt, abends gehört er den Verliebten, die sich hier an lauschigen Plätzchen zum Schäferstündchen treffen. Irgendwo in den Pinien singt eine Nachtigall. Traditionell von der Flöte repräsentiert, kommt sie bei Respighi bekanntlich aus der Tonkonserve. Aber den schwirrenden Streicherklängen beigemischt, verwandelt sich auch dieser reale Klang eins zu eins in ein Stück Magie.

Das taghelle Gegenstück zu den Katakomben ist die *Via Appia*, einst die Hauptverkehrsstraße des Römischen Reiches. Nahe der Stadt säumen sie viele Gräber und Grabmonumente, eine Art Friedhof an einer Lebensader.

Unheimliches Seufzen steigt aus dem Morgennebel, klagende Schalmeyen werden laut wie aus einer ertümlichen Zeit. Aber auch hier inszeniert Respighi eine mächtige Steigerung: „Unter dem Geschmetter der Buccinen naht ein Konsul mit seinem Heer, um im Glanze der neuen Sonne zur Via Sacra und zum Triumph auf's Kapitol zu ziehen.“ Hinter diesem Bild haben viele kritische Köpfe die marschierenden Schwarzhemden Mussolinis vermutet, eine Verherrlichung des Faschismus. Entscheidend für das Verständnis des Stücks ist jedoch der kunstvolle Aufbau der Hörperspektive: Zwei verschiedene Impressionen schieben sich akustisch ineinander. Während man schon die tiefen Frequenzen des Marsches in der Ferne vernimmt, erklingt aus der Nähe noch das Klagen der Schalmeyen. Dann hört man, wie vom Wind herbei geweht, Fetzen der Marschmusik (in den Klarinetten). Diese gewinnt dann allmählich Konturen, bis sich die einzelnen Gruppen von Bläsern (die altrömischen „Buccinen“ in Gestalt von sechs Flügelhörnern) klar und strahlend voneinander abheben. Diese Klangvision ist von überwältigender Kraft, sie könnte auch einen Triumph des Lebens über den Tod darstellen. Respighi selbst soll, aus Angst vor dem Tod, nie einen Friedhof betreten haben...

Jörg Handstein

THE SOUNDS OF THE ETERNAL CITY OTTORINO RESPIGHI'S *PINES OF ROME*

“Whenever I return to Rome, however, my head and my brain both seize up. Not a single note can be squeezed out – nothing.” Ottorino Respighi, Professor of Composition at the Conservatory of Santa Cecilia from 1913 onwards, was professionally bound to Italy's capital, but plagued by homesickness for his native Bologna. The representative grandeur of Rome was oppressive to him – but, like so many poets and painters before him, he was then suddenly inspired by the city's fountains. His *Fountains of Rome*, completed in 1916, broke the ice, and he went on to choose two further landmarks of the “eternal city” – its pines and its festivals. This resulted in the Roman trilogy that would make him famous.

It was the first time that a symphonic work from Italy had ever gained popularity worldwide. A whole group of young composers – the so-called „Generazione degli Ottanta“ – were intent on freeing their country from operatic cliché. They wanted to be part of European modernity, and felt that tenors and prima donnas were no longer up-to-date. Respighi did continue to write operas, but he also shared that generation's spirit of optimism and its urge to look beyond the country's borders. When he had the opportunity to spend a few months in St. Petersburg, Respighi took lessons with Nikolai Rimsky-Korsakov, that magician of orchestral sound. In addition to the fairytale atmosphere of Russian music he was also interested in French Impressionism and even in

the giant orchestras of composers like Richard Strauss – and it was from these very different influences that he distilled what was needed for the sound he personally envisioned. He poured this exquisite mixture into clear, simple forms, enriching them with the vocal melos of Italy. Respighi's *Pini di Roma*, which he termed a "Poema sinfonico", composed of four short movements, is already a long way from the German symphonic poem; his intention was to realise „truth in sonorous material". That truth was something he already envisioned as a purely physical process, as the surface of things – and as something that possessed a magical, mythical aura.

The movements of his *Pines of Rome* (1924) conjure up four locations at different times of day or night, all of them in the shadow of the mighty trees. In the first one, the grounds of the *Villa Borghese* provide a backdrop to typically Italian folk life. To make the scene of the children playing as „authentic" as possible, Respighi used children's songs that had been heard in Rome for centuries. The tarantella, the marching signals and counting games, conveyed with almost photographic realism, become a skilfully assembled collage. At first the motifs form in an orderly manner and run together, then collide with each other, becoming wedged together and building into sharp dissonances. It is inevitable that all of this will end in a tangible tumult. The light is then suddenly extinguished – and darkness descends for the second movement. The transitions between the movements and the carefully-staged scene changes are unique in this work. We now find ourselves near the entrance to a *Catacomb*, one of the subterranean communal sepulchres of the Early

Christians. A Gregorian-inspired melody – evidently how Respighi imagined the earliest music of the Christians to have sounded – slowly becomes audible. This chant, dressed up in gloomy fifths, is joined by a prayer-like motif that, constantly repeated, sounds like a mantra. The archaic sounds seem to be rising from the depths, or coming from somewhere far away in time. Respighi uses harmonic and instrumental means here to create a diffuse and indefinite effect. The music then intensifies, gaining more and more presence and clarity, and the scene becomes larger and brighter in the listener's imagination before finally disappearing into darkness again.

In the third movement, night has fallen, and the mood now becomes romantic. A glittering arpeggio, a clarinet melody (to be played "as if in a dream"), vocal lines and impressionistic colours all convey the magical atmosphere of a balmy, moonlit summer night – and we find ourselves on Rome's *Gianicolo*. During the daytime this hill provides one of the great views of the city; in the evenings, it belongs to lovers. Somewhere up in the pines, a nightingale sings. The bird is traditionally represented by the flute, but here Respighi chose to use a recording originally made on a phonograph. When blended together with the buzzing strings, the entirely genuine sound is transformed into something quite magical.

In the last movement we have the daylight counterpart of the catacombs: the *Appian Way*. Formerly the main thoroughfare of the Roman Empire., it is lined just outside the city by numerous graves and funerary monuments, like a kind of extended cemetery. Eerie sighs rise from the morning mist, and mournful-

sounding shawms, seemingly from some ancient time, grow gradually louder. Here, too, Respighi stages a mighty build-up: in the light of the newly-rising sun, and accompanied by the blaring sounds of the Ancient Roman brass instruments called *buccine*, a consul leads his army in triumph up to the Via Sacra and the Capitoline Hill. Many critics have interpreted this passage as a reference to the marching blackshirts of Mussolini, and as a glorification of fascism. The listening perspectives are artistically structured here, however, and this is crucial to an understanding of the work: two different impressions are acoustically intertwined. While the low frequencies of the march slowly become audible in the distance, the mournful sound from the shawms can still be heard close at hand. From the clarinets we then hear scraps of marching music, seemingly blown about by the wind. These gradually gain shape until the individual groups of wind instruments (including the *buccine*, played by six flugelhorns) can be clearly and brightly distinguished. The resulting sound-vision here is absolutely overwhelming; it could also represent a triumph of life over death. Apparently Respighi himself never visited graveyards – he was too frightened of dying...

Jörg Handstein

Translation: David Ingram

MARISS JANSONS

Mariss Jansons wurde 1943 in Riga als Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons geboren. Er studierte am Leningrader Konservatorium die Fächer Violine, Klavier und Dirigieren und vervollständigte seine Ausbildung bei Hans Swarowsky in Wien und Herbert von Karajan in Salzburg. 1971 wurde er Preisträger beim Karajan-Wettbewerb in Berlin und begann seine enge Zusammenarbeit mit den heutigen St. Petersburger Philharmonikern, zunächst als Assistent von Jewgenij Mravinskij, später als ständiger Dirigent. Von 1979 bis 2000 stand Mariss Jansons dem Philharmonischen Orchester Oslo als Musikdirektor vor: Unter seiner Ägide erwarb sich das Orchester internationales Renommee und gastierte in den bedeutendsten Konzerthäusern der Welt. Von 1997 bis 2004 leitete er das Pittsburgh Symphony Orchestra, zur Spielzeit 2003/2004 wurde er Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mit der Saison 2004/2005 begann zudem seine Amtszeit beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, die 2015 endete. Als Gastdirigent arbeitet Mariss Jansons u.a. mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er im Jahr 2016 zum dritten Mal leitete. Außerdem dirigierte er die führenden Orchester in den USA und Europa. Seine Diskographie umfasst viele preisgekrönte Aufnahmen, darunter die mit dem Grammy ausgezeichnete 13. Symphonie von

Schostakowitsch. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und der Berliner Philharmoniker, die ihn bereits mit der Hans-von-Bülow-Medaille gewürdigt hatten. Die Stadt Wien überreichte ihm das Goldene Ehrenzeichen, der Staat Österreich das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, und 2010 wurde ihm der Bayerische Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft verliehen. 2007 und 2008 erhielt er den ECHO Klassik. Für sein dirigentisches Lebenswerk wurde ihm im Juni 2013 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Am 4. Oktober 2013 überreichte ihm Bundespräsident Joachim Gauck in Berlin das „Große Bundesverdienstkreuz mit Stern“. Das Ministerium für Kultur der Französischen Republik ernannte Mariss Jansons 2015 zum „Commandeur des Arts et des Lettres“. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal. Im März 2018 erhielt Mariss Jansons den Internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis, im Juni wurde er zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt, und im August verliehen ihm die Salzburger Festspiele die Festspielnadel mit Rubinen.

MARISS JANSONS

Mariss Jansons, son of conductor Arvīds Jansons, was born in Riga in 1943. He studied violin, piano, and conducting at the Leningrad Conservatory, completing his education as a student of Hans Swarowsky in Vienna and of Herbert von Karajan in Salzburg. In 1971 he became a laureate of the Karajan Competition in Berlin and began his close partnership with today's St. Petersburg Philharmonic, first as an assistant to Yevgeny Mravinsky and then as a permanent conductor. From 1979 to 2000 Jansons served as Music Director of the Oslo Philharmonic Orchestra; under his tenure, the orchestra earned international acclaim and performed in the world's leading concert halls. Between 1997 and 2004 he was Principal Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra, and in the 2003/2004 season he took over leadership of the Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. It was in the 2004/2005 season that he also began his tenure as head of the Royal Concertgebouw Orchestra, ending it in 2015. As a guest conductor, Mariss Jansons works with orchestras including the Berlin Philharmonic and the Vienna Philharmonic (conducting the latter's New Year Concert for the third time in 2016), as well as with the leading orchestras in the U.S.A. and Europe. His discography comprises many prize-winning recordings, including his Grammy-winning account of Shostakovich's

13th Symphony. Mariss Jansons is an honorary member of the Society of Friends of Music in Vienna, the Royal Academy of Music in London and the Berlin Philharmonic, who had already honoured him with the Hans-von-Bülow Medal. The City of Vienna has awarded him the Golden Medal of Honour, the State of Austria has conferred on him the Cross of Honour for Science and Art, and in 2010 he was also awarded the Bavarian Maximilian Order for Science and Art. In 2007 and 2008 he received the ECHO Klassik Award. In June 2013, for his life's work as a conductor, he received the prestigious Ernst von Siemens Music Prize, and on 4 October 2013 he was awarded the "Knight Commander's Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany" by German President Joachim Gauck in Berlin. In France in 2015, the Ministry of Culture named Mariss Jansons "Commandeur des Arts et des Lettres", and in 2017 he was awarded the Gold Medal by the Royal Philharmonic Society in London. In March 2018, Mariss Jansons was honoured with the international Léonie Sonning Music Prize, in June he was made an honorary member of the Vienna Philharmonic, and in August he was awarded the Ruby Festival Brooch by the Salzburg Festival.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Orchester. Besonders die Pflege der Neuen Musik hat eine lange Tradition, so gehören die Auftritte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Auf ausgedehnten Konzertreisen durch nahezu alle europäischen Länder, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika beweist das BRSO immer wieder seine Position in der ersten Reihe der internationalen Spitzenorchester. Die Geschichte des Orchesters verbindet sich auf das Engste mit den Namen der bisherigen Chefdirigenten: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) und Lorin Maazel (1993–2002). 2003 trat Mariss Jansons sein Amt als Chefdirigent an. Mit zahlreichen CD-Veröffentlichungen, u.a. einer Reihe von Live-Mitschnitten der Münchner Konzerte, führt Mariss Jansons die umfangreiche Diskographie des Orchesters fort. Die Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch wurde im Februar 2006 mit dem Grammy (Kategorie „Beste Orchesterdarbietung“) ausgezeichnet. Im Dezember 2008 wurde das BRSO bei einer Kritiker-Umfrage der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* zu den

zehn besten Orchestern der Welt gezählt. Der auch auf CD erschienene Zyklus aller Beethoven-Symphonien, den das BRSO unter der Leitung von Mariss Jansons im Herbst 2012 in Tokio gespielt hat, wurde vom *Music Pen Club Japan*, der Vereinigung japanischer Musikjournalisten, zu den besten Konzerten ausländischer Künstler in Japan im Jahr 2012 gewählt.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Not long after it was established in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Bavarian Radio Symphony Orchestra) developed into an internationally renowned orchestra. The orchestra's performance of new music enjoys an especially long tradition, and right from the beginning, appearances in the *musica viva* series, created by composer Karl Amadeus Hartmann in 1945, have ranked among the orchestra's core activities. On extensive concert tours to virtually every country in Europe, to Asia as well as to North and South America, the BRSO continually confirms its position in the first rank of top international orchestras. The history of the orchestra is closely linked with the names of its previous

Chief Conductors: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) and Lorin Maazel (1993–2002). In 2003, Mariss Jansons assumed his post as new Chief Conductor. With a number of CD releases, among others a series of live recordings of concerts in Munich, Mariss Jansons continues the orchestra's extensive discography. In February 2006, Maestro Jansons, the Chor and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks were awarded a Grammy in the "Best Orchestral Performance" category for their recording of Shostakovich's 13th Symphony. In December, 2008, a survey conducted by the British music magazine *Gramophone* listed the BRSO among the ten best orchestras in the world. The complete Beethoven symphonies, performed by the BRSO under Mariss Jansons in Tokyo in the autumn of 2012, were voted by the *Music Pen Club Japan* – the organisation of Japanese music journalists – as the best concerts by foreign artists in Japan in 2012.

BR
KLASSIK



900183