



BR
KLASSIK

SCHOSTAKOWITSCH

Symphonie Nr. 10

Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks
Mariss Jansons



DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH 1906–1975

Symphonie Nr. 10

e-Moll / E minor, op. 93

01	Moderato	23:26
02	Allegro	4:42
03	Allegretto – Largo	12:13
04	Andante – Allegro	13:27

Total time 53:48

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons Dirigent / conductor

Live-Aufnahme / live recording: München, Herkulessaal der Residenz, 4. März 2010 · Tonmeister / Recording Producer: Wilhelm Meister · Toningenieur / Recording Engineer: Peter Urban · Schnitt / Editing: Elisabeth Panzer · Mastering Engineer: Christoph Stickle · Publisher: Sikorski · Photos: Schostakowitsch (Cover) © picture alliance / ZB / Agentur Voller Ernst; Mariss Jansons © Peter Meisel; Symphonieorchester des BR © Astrid Ackermann · Design / Artwork: [ec:ko] communications · Editorial: Thomas Becker · Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH · © & © 2019 BRmedia Service GmbH

MUSIK NACH STALINS TOD

Wie müsste das musikalische Porträt eines Tyrannen aussehen? Eines Gewaltherrschers wie Josef Stalin, der eines der schrecklichsten Terrorregime der Geschichte und den millionenfachen Tod in der eigenen Bevölkerung verantwortete? Die Antwort scheint einfach: Diese Musik muss laut sein, aggressiv, brutal, grobschlächtig, hässlich – eine eruptive Entäußerung nach jahrzehntelang ertragenen Qualen und Demütigungen. Aber ein solches Porträt konnte erst geschrieben werden, nachdem der Porträtierte tot war. Und selbst dann war noch Vorsicht geboten, es als solches zu deklarieren. Erst 1974, in seinen von Solomon Volkow aufgezeichneten *Memoiren*, sollte Schostakowitsch diesen Zusammenhang klar benennen: „Stalin habe ich später [nach der Neunten] dennoch in Musik gesetzt, und zwar in meiner nächsten Symphonie, in der Zehnten. Ich komponierte sie unmittelbar nach Stalins Tod. Und niemand hat bis heute erraten, worum es darin geht: um Stalin und die Stalin-Ära. Der zweite Satz, ein Scherzo, ist, grob gesagt, ein musikalisches Porträt von Stalin.“

Das Ableben des „großen Führers und Lehrers“ am 5. März 1953 war ohne Zweifel eine entscheidende Zäsur im Leben von Dmitrij Schostakowitsch. Er war damals erst 46 Jahre alt, aber die Spuren von Unterdrückung und Angst hatten sich längst bis ins Innerste seines Denkens und Schaffens eingegraben. Schostakowitsch habe große Erleichterung verspürt, berichtet Volkow, aber keine Euphorie. Dafür wog das Erlittene zu schwer. Dennoch markiert dieses Ereignis eine Art Aufbruch. Seit der Uraufführung seiner Neunten 1945, die die erwartete Feier des gewonnenen Krieges und des obersten „Heroen“ Stalin subtil, aber offenkundig verweigerte, hatte Schostakowitsch keine Symphonie mehr geschrieben. Der Diktator hatte sich über die Neunte maßlos erzürnt und Schostakowitsch im März 1948 durch sein Kontrollorgan, den Komponistenverband, öffentlich maßregeln und diffamieren lassen. Das Sowjetreich bestrafte einen seiner wichtigsten musikalischen Repräsentanten mit dem Entzug aller seiner Lehramter und einem Aufführungsverbot vieler seiner Werke. Danach war an das Komponieren einer weiteren Symphonie nicht zu denken, und ein zweites Mal (nach 1936, als er wegen seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* ins Visier des Regimes geraten war) sah sich Schostakowitsch der existenziellen Bedrohung durch Verhaftung und sogar Tod ausgesetzt. Einige Werke, die unmittelbar nach der offiziellen Maßregelung entstanden – u. a. das Erste Violinkonzert und der Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* –, komponierte er ohne Aussicht auf Aufführung, ein Umstand, der ihnen besondere Bedeutung zukommen lässt: Hier konnte er ohne Zugeständnisse zum Ausdruck bringen, was er empfand. Dass sich diese Situation mit dem Tod Stalins ändern und das erste große Werk nach dieser Zäsur die erlebte Zeitgeschichte in irgendeiner Form reflektieren würde, dürften die Zeitgenossen erwartet haben. Schon im Juni 1953 begann Schostakowitsch mit der Zehnten. Allein die Tatsache, dass er sogleich eine Symphonie in Angriff nahm, hatte erhebliche Symbolkraft: Damit war klar, dass sich Schostakowitsch an die breite Öffentlichkeit richtete.

Schostakowitschs Zehnte wird inzwischen allgemein als eine Abrechnung mit Stalin gedeutet. Doch ist dies nur ein Aspekt eines weitgespannten symphonischen Wurfes, der auf faszinierende Weise erlittenes Weltgeschehen, persönliche und universale Gedanken mit der Eigengesetzlichkeit der Musik zusammenspannt. Betrachtet man den Aspekt der Abrechnung, fällt auf, dass das eigentliche Porträt, der zweite Satz (*Allegro*), extrem kurz ist. Keine fünf Minuten Musik widmete Schostakowitsch dem ehemaligen Machthaber, doch die haben es in sich. „Angesichts der drastischen Gewaltintonationen dieses Satzes erübrigt sich fast ein Kommentar“, schreibt der Schostakowitsch-Experte Michael Koball. Angetrieben von einer Figur aus drei kurzen, scharfen Tönen – dem „Hetzmotiv“ (Koball) –, walzt eine beispiellose Orgie entfesselter Aggression über den Hörer hinweg, und der Eindruck einer fast physischen Materialisierung von Brutalität ist sicher der Hauptzweck der Musik. Wie so oft bei Schostakowitsch finden sich aber in einer zweiten Schicht musikalische Chiffren, die bestimmte Bedeutungen transportieren. Krzysztof Meyer, Bernd Feuchtnner und Michael Koball haben auf die Verwandtschaft des Hauptthemas dieses Satzes (ab T. 7 in den Holzbläsern) mit dem Beginn des Prologs zu Mussorgskys Oper *Boris Godunow* hingewiesen, von der Schostakowitsch 1939/1940 eine eigene Instrumentierung erstellt hatte. Da es in diesem Schlüsselwerk der russischen Musik um die Konstellation Volk, Herrscher und Machtmissbrauch geht und gerade der Prolog die von der Obrigkeit geknechtete Menge zeigt, ist die Bezugnahme wohl kein Zufall. Im weiteren Verlauf des Satzes setzt dann das so genannte „Gewalt-Motiv“ ein – eine kurze, brutal tönende Formel mit charakteristischer Doppelnote am Ende, die ursprünglich aus der Oper *Lady Macbeth* stammt und schon in der Siebten Symphonie, der *Leningrader*, von zentraler Bedeutung war –, um hier mit beißender Penetranz in den Blechbläsern zu wüten.

Denkt man sich das „Stalin-Scherzo“ als verheerendes Gravitationszentrum, als „bösen“ Nukleus der Symphonie, wird bei einem Blick auf das ganze Werk schnell klar, dass sich Schostakowitsch weniger für das Phänomen Stalin selbst als für das interessierte, was es bewirkte. Die Stimmung von permanenter Bedrängnis, dumpfem Brüten und unentwirrbaren Grübeleien bestimmt über weite Teile die Atmosphäre des ersten und mit gut 25 Minuten längsten Satzes der Symphonie (*Moderato*). Schostakowitsch arbeitet mit drei Themen unterschiedlichen Charakters, die in ihren kleinen Intervallschritten und langgedehnten Verläufen einander aber ähneln. Der Satzbeginn mit dem ersten Thema ist durch die tiefen Streicher besonders dunkel und pessimistisch gefärbt. Auch wenn die Klarinette im zweiten Thema einen lyrischeren, kontemplativen Ton anschlägt, bleibt die Stimmung gedämpft und zögerlich. Und selbst der Versuch der Flöte, dem Satz mit dem leicht beschwingten dritten Thema etwas Tänzerisches zu geben, will nicht recht gelingen. Die Entwicklung verliert entweder ihre Kraft oder kippt ins Bedrohliche um. Fast wichtiger als die Themen selbst ist die Arbeit, die diese Themen in Gang setzen, der Prozess ihrer Entwicklung, Verdichtung und simultanen Verknüpfung. Sie verheddern sich wie ausweglose Gedanken und lassen einen keine Ruhe finden. Und so erscheinen einem die quälenden, lärmenden Klangballungen, zu denen sich die Musik immer wieder,

vor allem in der Durchführung, auftürmt, als Folge mehr der inneren als der äußeren Bedrohung. Der äußere Feind mag zwar tot sein, aber dem Verhängnis im eigenen Inneren entkommt man nicht. „Die Musik schreit sich aus bis zur Erschöpfung, ohne zu einer Lösung zu finden.“ (Bernd Feuchtnr)

Wer ist es, der all das durchleidet? Es könnte jeder sein, aber es ist vor allem Dmitrij Schostakowitsch selbst. Ab Mitte der 1940er Jahre arbeitete der Komponist in seinen Werken mit einem viertönigen Motiv, das die musikalische Umschreibung seiner Initialen darstellt: D-Es-C-H. Im dritten Satz seiner Zehnten (*Allegretto*) stellt er es geradezu obsessiv ins Zentrum des Geschehens. Zwar klang es zuvor schon am Ende der Exposition des ersten Satzes in den Ersten Violinen an, hervorgehoben durch lange, feierliche Notenwerte. Allerdings versteckte es sich hier noch hinter einer Verdrehung der Tonfolge: D-C-H-Es. Ein weiteres Mal würfelt Schostakowitsch die Buchstaben nun zu Beginn des dritten Satzes durcheinander: Das erste Thema beginnt mit den Tönen C-D-Es-H. Daraus formt der Komponist ein etwas täppisches Gebilde, das wie ferngesteuert wirkt. Das deformierte Individuum stolpert ziellos durch die Welt, erfährt durch sein „dolce“-Gewand aber dennoch eine liebevolle Betrachtung. Die originale Gestalt des Monogramms präsentieren dann wenig später Flöten und Oboe mit vehementer Staccato-Gebärde. In einem Ausdrucksspektrum von kraftloser Ermattung bis zur grimmigen Selbstbehauptung werden diese beiden Themen den Satz bestimmen, dabei aber mit einer dritten Kraft konfrontiert. Mit einem Quatpendel erhebt das Horn seine Stimme zu geheimnisvollen Mahnrufen, die an die Klangwelt Mahlers denken lassen. In den tiefen Streichern erklingt das düstere erste Thema aus dem Kopfsatz, bald darauf sind Tamtam-Schläge zu hören, ein Symbol des Todes. Später werden die Hornrufe mit fast panischen Wiederholungen des D-Es-C-H verzahnt. Am Ende herrscht vollkommene Verlorenheit, und es „treiben nur noch Fragmente durch den Klangraum“ (Michael Koball), bis die Musik „morendo“ erlischt. „Ich hatte nur einen Gedanken: Wie viel Zeit zu leben habe ich noch?“, schrieb Schostakowitsch in seinen *Memoiren* über eine Reise zum Weltfriedenskongress in New York 1949, auf der er genötigt wurde, die offizielle Kulturpolitik der UdSSR zu vertreten.

Schostakowitsch blieb noch Zeit zu leben. Man konnte Stalin zwar nicht bezwingen, aber man konnte ihn – Wunder genug! – überleben. Nun musste man sich nicht mehr verstecken. Von diesem grundlegenden Wandel spricht das *Finale* der Zehnten. Es beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Andante*) voller Töne der Introspektion. Oboe, Flöte und Fagott spinnen lange, in sich versunkene Monologe: Sie markieren den Bezirk der inneren Reflexion, in den keine Diktatur der Welt eindringen kann. Mit dem sich allmählich herausschälenden, quirligen *Allegro*-Thema nimmt der Satz dann für ein paar Momente die Fahrt eines fröhlichen Kehraus auf. Doch wie so oft bei Schostakowitsch verliert sich das Bild von Harmlosigkeit bald in grotesken Verzerrungen. Stumpfsinniger Gleichschritt in den Streichern, hysterische Windungen in den Holzbläsern und eine immer schriller werdende Massierung des Klangs – der kurze Ausflug in die Gefilde der Heiterkeit wird brachial niedergepeitscht. Und sollte das Kehraus-Thema zeigen,

wie optimistische Musik im Sinne des Sozialistischen Realismus klingen könnte, so ist dieser Reigen des Schreckens (in dem sogar die zarten Motive der Einleitung verunstaltet werden) ein beißender Kommentar dazu. Auf ihrem Höhepunkt mündet die Entwicklung in das vom vollen Orchester intonierte und manisch wiederholte „Hetzmotiv“ aus dem Stalin-*Scherzo*. Doch diesmal wird es gestoppt: Mit „gigantischem Getöse“ (Bernd Feuchtnr) stemmt sich das D-Es-C-H dagegen und bringt das Geschehen gebieterisch zum Stillstand. Nach diesem Schock formieren sich die bekannten thematischen Gestalten noch einmal neu, doch nicht im Sinne einer regulären Reprise, aber darauf kommt es auch nicht mehr an. Immer wieder tönt das D-Es-C-H durch und wird schließlich zur alles bestimmenden Kraft. In den verschiedensten Instrumenten bis hin zur Pauke scheint es in die Welt schreien zu wollen: Ich bin da! Doch ist es eine uneingeschränkt freudige Manifestation? Das über den Satz angehäuften Gerassel des Irrsinns klingt lange mit. Und selbst wenn es sich am Ende in Ausgelassenheit auflöst, bleibt diese doch sonderbar überdreht.

Wenige Monate nach der Uraufführung am 17. Dezember 1953 in der Leningrader Philharmonie kam es zu einer öffentlichen Erörterung des Werkes, die durch den Komponistenverband organisiert wurde. Ihre Beiträge wurden in einer Sonderausgabe der *Sowjetskaja Musyka* abgedruckt. Neu war, dass sich Gegner und Anhänger gleichberechtigt zu Wort melden durften. Am 7. April 1954 vermeldete Schostakowitsch seinem Freund Isaak Glikman: „Die Diskussion verlief lebhaft und endete zu meinen Gunsten.“

Vera Baur

EBENFALLS ERHÄLTlich
ALSO AVAILABLE



SCHOSTAKOWITSCH
Symphonie Nr. 7
„Leningrader“

MUSIC AFTER STALIN'S DEATH

What would the musical portrait of a tyrant sound like? A despot like Joseph Stalin, responsible for one of the worst reigns of terror in history and for the deaths of millions of his own people? The answer seems simple: it would have to be loud, aggressive, brutal, uncouth and ugly – an eruptive externalisation after the endurance of decades of pain and humiliation. Such a musical portrait could only be composed after the subject's death, however – and even then, one would still have to be cautious about declaring it as such. It was only in 1974, in his *Memoirs* recorded by Solomon Volkow, that Shostakovich made this connection quite clear: "Later on [after the Ninth] I did depict Stalin in my next symphony, the Tenth. I wrote it right after Stalin's death, and no-one has yet guessed what the symphony is about: Stalin and the Stalin era. The second movement, a scherzo, is, roughly speaking, a musical portrait of Stalin."

The demise of the "great leader and teacher" on March 5, 1953 was, without doubt, a decisive turning-point in the life of Dmitri Shostakovich. He was only 46 years old at the time, but traces of oppression and fear had long since entrenched themselves into the very core of his thinking and his oeuvre. Shostakovich felt great relief, Volkow reports, but no euphoria. He had suffered too much for that. Nevertheless, the event did mark a kind of departure. Ever since the premiere of his Ninth in 1945, which subtly yet palpably refused to celebrate the war that had been won and the "supreme hero" Stalin, Shostakovich had not written any more symphonies. In March 1948, utterly furious about the Ninth, the dictator had Shostakovich publicly rebuked and denounced by his controlling body, the Union of Composers. The Soviet Union punished one of its most important musical representatives by withdrawing all of his teaching posts and banning the performance of many of his works. There could be no thought of composing a further symphony after that, and for the second time in his life (in 1936 his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* had been targeted by the regime) Shostakovich found himself exposed to the existential threat of arrest and even execution. Some of the works written immediately after the official denunciation – including his First Violin Concerto and the vocal cycle *From Jewish Folk Poetry* – were composed with no prospect of them ever being performed. This circumstance gives them a special significance because, in these works, Shostakovich was able to express his true feelings without any reservations. His contemporaries would have expected this situation to change with the death of Stalin, and the composer's first great work after this turning-point to reflect in some form or other what he had been forced to live through. Shostakovich began work on his Tenth as early as June 1953. The mere fact that he started composing a symphony right away had considerable symbolic power: it was clear that Shostakovich was addressing the general public.

Shostakovich's Tenth is now generally interpreted to be a settling of accounts with Stalin. Yet this is only one aspect of a wide-ranging symphonic success that, fascinatingly, yokes together traumatic world events and personal and universal thoughts with the autonomy of music. As far as the "settling of accounts" aspect is concerned, it is striking

that the actual portrait, the second movement (*Allegro*), is extremely short. Shostakovich devotes less than five minutes of music to the former tyrant – but what music it is! “The extreme violence intoned in this movement renders any comment almost superfluous,” wrote Shostakovich expert Michael Koball. To the sound of a driving figure made up of three short, sharp tones (referred to by Koball as the “hounding motif”), the listener is steamrolled by an unprecedented orgy of unbridled aggression, and the main purpose of the music is certainly a near-physical realisation of brutality. As so often with Shostakovich, however, a second layer contains musical cyphers that convey certain meanings. Krzysztof Meyer, Bernd Feuchtnner and Michael Koball have pointed out the relationship between the main theme of this movement (from bar 7 in the woodwind) and the start of the prologue to Mussorgsky’s opera *Boris Godunov*, of which Shostakovich had scored a version in 1939/1940. Since this key work of Russian music deals with the constellation made up of the Russian people, their ruler and abuse of power, and its prologue in particular shows a crowd of people oppressed by the authorities, the reference is probably no coincidence. As the movement continues we then hear the so-called “violence motif” – a short, brutal-sounding formula with two characteristic tones at the end that came originally from the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and was also of central importance in the Seventh Symphony, the *Leningrad*. Here, caustic and obtrusive, it rages through the brass.

If one thinks of the “Stalin-Scherzo” as a devastating centre of gravitation, as a kind of “evil nucleus” of the symphony, it quickly becomes clear from a look at the whole work that Shostakovich was less interested in the phenomenon of Stalin than in the effect it had. The atmosphere of permanent affliction, dull brooding and tangled musings dominates most of the symphony’s first movement (*Moderato*), which, at 25 minutes, is also its longest one. Shostakovich works with three themes here – different in character, but similar in their short interval steps and long-drawn-out processes. The deep strings make the opening of the movement with the first theme sound especially dark and pessimistic. Although the clarinet in the second theme strikes a more lyrical, contemplative tone, the mood remains muted and hesitant. And even the attempt by the flute to give something dancelike to the movement with the slightly uplifting third theme does not quite succeed. The development either loses momentum or veers towards menace. Almost more important than the themes themselves is the process that sets them in motion: their development, consolidation and simultaneous interlinking. They become entangled, like desperate thoughts, and will not leave one in peace. As the music piles up again and again into agonizing, noisy concentrations of sound, especially in the development section, one senses that it is more the result of an internal rather than an external threat. The external enemy may indeed be dead, but one cannot escape the catastrophe within oneself. “The music screams to the point of exhaustion, without finding a solution.” (Bernd Feuchtnner)

Who is the person suffering all of this? It could be anyone, but it is primarily Dmitri Shostakovich himself. In his works from the mid-1940s onwards, the composer used a

four-note motif that represented his initials: D-Es-C-H (consisting of the notes D-E flat-C-B). In the third movement of his Tenth (*Allegretto*) he places it almost obsessively at the centre of the action. It was previously heard at the end of the development section of the first movement in the first violins, highlighted by long and solemn note values, but there it was still concealed behind a distortion of the sequence: D-C-B-E flat. Shostakovich turns the letters around once again at the beginning of the third movement: the first theme begins with the notes C-D-E flat-B. From this, the composer forms a somewhat clumsy structure that almost seems remote-controlled. The deformed individual stumbles aimlessly through the world, nevertheless experiencing affectionate consideration by being dressed up in “dolce”. A short while later the original form of the monogram is presented, in vehement staccato, by the flutes and oboe. In a series of moods ranging from powerless exhaustion to grim self-assertion, these two themes will go on to determine the movement – but will then be confronted by a third force. Fourths on the horn enter the conversation, with mysterious warning calls reminiscent of Mahler’s sound-world. In the deep strings, we hear the gloomy opening theme from the first movement; soon afterwards there are tam-tam beats, a symbol of death. Later, the horn calls are interlaced with almost panic-stricken repetitions of the D-E flat-C-B. In the end there is total loss, and all that remains are “fragments drifting through the sound-space” (Michael Koball) until the music dies away (“morendo”). “I had only one thought: how much time do I have left to live?” Shostakovich wrote those words in his *Memoirs* about his trip to the World Peace Congress in New York in 1949, where he was forced to represent the official cultural policy of the USSR.

Shostakovich did have time left to live. Stalin could not be defeated, but – miraculously enough – he could be outlived. There was no longer any need to hide. The *Finale* of the Tenth speaks of this fundamental transformation. It begins with a slow introduction (*Andante*) full of introspection. Oboe, flute and bassoon deliver long, self-reflective monologues – conveying the area of inner reflection that no dictatorship in the world can penetrate. The lively *Allegro* theme gradually peels away, giving the movement the feel of a cheerful grand finale for a few moments, but, as so often with Shostakovich, the apparent harmlessness is soon lost inside grotesque distortions. Mindless marching in the strings, hysterical convolutions in the woodwinds, an ever shriller piling up of sound – and the brief excursion into the realm of cheerfulness is cut brutally short. If the grand finale theme was meant to convey the sound of “optimistic music” in the Socialist Realism sense, this dance of horror (in which even the delicate motifs of the introduction become disfigured) delivers biting criticism. At its peak, the development culminates in the “hounding motif” from the Stalin *Scherzo*, maniacally repeated and intoned by the full orchestra, but this time it is suddenly stopped. With “a gigantic roar” (Bernd Feuchtnner), the D-E flat-C-B braces itself against the “hounding motif” and, imperiously, brings events to a halt. After this shock, the familiar thematic figures re-form, but not in the sense of a regular recapitulation – that is no longer of importance. Again and again, the D-E flat-C-B sounds through, finally becoming an all-determining force. In the most

diverse instruments, all the way to the timpani, it seems to want to scream to the world: I am here! But is this a manifestation of unrestricted joy? The rattle of insanity, built up throughout the movement, can still be heard along with it. And even if it does dissolve into exuberance at the end, the exuberance still remains strangely over-excited.

A few months after the premiere on December 17, 1953 in the Leningrad Philharmonia, a public discussion of the work was organised by the Union of Composers, and the contributions printed in a special issue of *Sovietskaya Muzyka*. What was new here was that opponents and supporters were allowed to speak on equal terms. On April 7, 1954, Shostakovich told his friend Isaak Glikman: "The discussion was a lively one, and ended in my favour."

Vera Baur

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 Mrawinskij, 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 internationale 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.

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 Orchester-darbietung“) 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.

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 and 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

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 Kubelik (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.

