

Q  
♠

MARISS JANSONS

Chor und  
Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks

BR  
KLASSIK

♠

PIQUE  
DAME

♥



TSCHAIKOWSKY  
Tatiana Serjan  
Misha Didyk  
Larissa Diadkova

BR  
KLASSIK

♥  
Q



Pjotr Iljitsch Tschaikowsky

PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY 1840–1893

## PIQUE DAME THE QUEEN OF SPADES

*Oper in drei Akten nach der gleichnamigen Novelle von Alexander Puschkin*

*Opera in three acts after the novella of the same title by Alexander Pushkin*

Libretto: Modest Tschaikowsky

CD 1		Total Time: 66:40
01	Introduktion / Introduction	3:39
<b>Akt 1 / Act 1</b>		
<b>Bild Nr. 1 / Scene No. 1</b>		
02	<b>Nr. 1</b> Chor der Kinder / Children's Chorus Gori, gori yasno ( <i>Kinderchor / Children's Chorus, Frauenchor / Womens Chorus, Kommandeur / Commander</i> )	5:23
03	<b>Nr. 2</b> Szene und Arioso des Hermann / Scene and Arioso of Herman Chem konchilas vchera igra? ( <i>Tschekalinskij, Surin, Tomskij, Hermann</i> ) Ya imeni yeyo ne znayu ( <i>Hermann</i> ) A yesli tak, skorei za delo! ( <i>Tomskij, Hermann</i> )	7:31
04	<b>Nr. 3</b> Chor der Spaziergänger und Szene / Chorus and Scene Nakonets-to Bog ( <i>Chor / Chorus</i> ) A ty uveren ( <i>Tomskij, Hermann</i> ) Duet: Schastlivy den ( <i>Jeletzkij, Hermann</i> ) Skazhi, na kom ty zhenishsya? ( <i>Tomskij, Hermann, Jeletzkij, Lisa, Gräfin / Countess</i> )	5:31
05	<b>Nr. 4</b> Quintett und Szene / Quintet and Scene Mne strashno! ( <i>Lisa, Gräfin / Countess, Hermann, Jeletzkij, Tomskij</i> )	2:43
06	<b>Nr. 5</b> Szene und Ballade des Tomskij / Scene and Ballad of Tomsky Kakaya vedma ( <i>Surin, Tschekalinskij, Tomskij</i> ) Odnazhdy v Versalye ( <i>Tomskij</i> )	5:40
07	<b>Nr. 6</b> Schlusszene / Final Scene Se non è vero ( <i>Tschekalinskij, Surin, Chor / Chorus, Hermann</i> )	4:18

**Bild Nr. 2 / Scene No. 2**

- 08 **Nr. 7** Duett Lisa, Polina / Duet Lisa, Polina 2:47  
Uzh vecher (*Lisa, Polina*)
- 09 **Nr. 8** Szene und Romanze der Polina / Scene and Romance of Polina 5:59  
Obvorozhitelno! (*Frauenchor / Women's Chorus, Lisa, Polina*)  
Da, vspomnila ... Podrugii milie (*Polina, Frauenchor / Women's Chorus*)  
Nu-ka, svetik Mashenka (*Polina, Frauenchor / Women's Chorus*)
- 10 **Nr. 9** Szene und Arioso der Gouvernante /  
Scene and Arioso of the Governess 1:42  
Mesdemoiselles (*Gouvernante / The Governess*)
- 11 **Nr. 10** Schlusszene / Final Scene 21:27  
Pora uzh raskhoditsya (*Gouvernante / The Governess, Polina, Lisa*)  
Ne nado zatvorit (*Lisa, Mascha / Masha*)  
Zachem zhe eti slyozy (*Lisa*)  
Ostanovites (*Hermann, Lisa*)  
Prosti, prelestnoe sozdanye (*Hermann*)  
Liza, otvoril! (*Gräfin / Countess, Lisa*)  
'Kto strastno lyubya pridyyot (*Hermann, Lisa*)

CD 2

Total Time: 55:18

**Akt 2 / Act 2****Bild Nr. 3 / Scene No. 3**

- 01 **Nr. 11** Entreact und Chor / Entr'acte and Chorus 3:42  
Radostno, veselo v den sei (*Chor / Chorus*)
- 02 **Nr. 12** Szene und Arie des Fürsten / Scene and Aria of the prince 7:09  
Khozyain prosit dorogikh  
(*Festordner / Major Domo, Tschekalinskij, Surin, Tomsnij, Jeletzkij, Lisa*)  
Ya vas lyublyu (*Jeletzkij*)
- 03 **Nr. 13** Szene / Scene 2:38  
Posle predstavleniya (*Hermann, Tschekalinskij, Surin*)
- 04 **Nr. 14 a** Intermezzo 2:06  
Khozyain prosit dorogikh gostei (*Festordner / Major Domo, Chor / Chorus*)  
Sarabande (*Tanz der Schäfer und Schäferinnen /  
Dance of the Shepherds and Shepherdesses*)

- 05 **Nr. 14 c** Duett Chloe und Daphnis / Duet Chloe and Daphnis 2:28  
Moi milenki družhok (*Prilepa [Chloe], Milovzor [Daphnis]*)
- 06 **Nr. 14 d** Finale (Intermezzo) 6:45  
Kak ty mila  
(*Slatogor [Plutus], Milovzor [Daphnis], Prilepa [Chloe], Chor / Chorus*)
- 07 **Nr. 15** Schlusszene / Final Scene 5:46  
Kto pylko i strastno lyubya!  
(*Hermann, Surin, Lisa, Festordner / Major Domo, Chor / Chorus*)

**Bild Nr. 4 / Scene No. 4**

- 08 **Nr. 16** Szene und Chor / Scene and Chorus 16:08  
Vsyo tak, kak mne ona skazala (*Hermann*)  
Shagi! syuda idut (*Hermann, Chor / Chorus, Lisa, Mascha / Masha*)  
Polno vrat vam! Nadoyeli! (*Gräfin / Countess*)  
'Je crains de lui parler la nuit' (*Gräfin / Countess*)
- 09 **Nr. 17** Finalszene / Final Scene 8:35  
Ne pugaites! (*Hermann*)  
Ona mertva! Sbylos (*Hermann, Lisa*)

CD 3

Total Time: 46:45

**Akt 3 / Act 3****Bild Nr. 5 / Scene No. 5**

- 01 **Nr. 18** Entreact und Szene / Entr'acte and Chorus 7:20  
Ya neveryu chtoby (*Hermann, Chor / Chorus*)
- 02 **Nr. 19** Szene / Scene 3:51  
Mne strashno! strashno! (*Hermann*)  
Ya prishla k tebe (*Geist der Gräfin / Ghost of the Countess, Hermann*)

**Bild Nr. 6 / Scene No. 6**

- 03 **Nr. 20** Szene und Arioso der Lisa / Scene and Arioso of Lisa 5:49  
Uzh polnoch blizitsya (*Lisa*)  
Akh! istomilas ya gorem (*Lisa*)
- 04 **Nr. 21** Szene und Duett / Scene and Duet 9:39  
A yesli mne v otvet (*Lisa, Hermann*)  
O da, minovali stradanya (*Lisa, Hermann*)

**Bild Nr. 7 / Scene No. 7**

- 05 **Nr. 22 Chor und Szene / Chorus and Scene** 3:44  
Budem pit i veselitsya! (*Chor / Chorus*)  
Dana! (*Surin, Tschaplitzkij, Narumow, Tschekalinskij, Tomskij, Jeletzki, Chor / Chorus*)
- 06 **Nr. 23 Lied des Tomskij und Chor der Spieler /**  
Song of Tomsky and Chorus 3:53  
Yeslib miliya devitsy (*Tomskij, Chor / Chorus, Tschekalinskij*)  
Tak v nenastnye dni (*Tschekalinskij, Surin, Tschaplitzkij, Narumow, Chor / Chorus*)
- 07 **Nr. 24 Schlusszene / Final Scene** 12:28  
Za dela, gospoda (*Tschekalinskij, Chor / Chorus, Tschaplitzkij, Narumow, Surin, Jeletzki, Tomskij, Hermann*)  
Chto nasha zhizn? (*Hermann*)  
Idyot yeshcho? (*Hermann, Tschekalinskij, Jeletzki, Chor / Chorus*)  
Knyaz! knyaz, prosti menya! (*Hermann*)  
Gospod! Prosti yemu! (*Chor / Chorus*)

MISHA DIDYK Tenor / tenor (Hermann)

TATIANA SERJAN Sopran / soprano (Lisa)

LARISSA DIADKOVA Mezzosopran / mezzo soprano (Gräfin / Countess)

ALEXEY SHISHLYAEV Bariton / baritone (Graf Tomskij / Count Tomsky, Slatogor [Plutus])

ALEXEY MARKOV Bariton / baritone (Fürst Jeletzki / Prince Yeletsky)

OKSANA VOLKOVA Mezzosopran / mezzo soprano (Polina, Milovzor [Daphnis])

VADIM ZAPLECHNY Tenor / tenor (Tschekalinskij)

TOMASZ SLAWINSKI Bassbariton / bass baritone (Surin)

ANATOLI SIVKO Bass / bass (Narumow)

MIKHAIL MAKAROV Tenor / tenor (Tschaplitzki)

OLGA SAVOVA Mezzosopran / mezzo soprano (Gouvernante / The Governess)

PELAGEYA KURINAYA Sopran / soprano (Prilepa [Chloe])

**KINDERCHOR DER BAYERISCHEN STAATSOPER**

STELLARIO FAGONE Einstudierung / chorus master

**CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

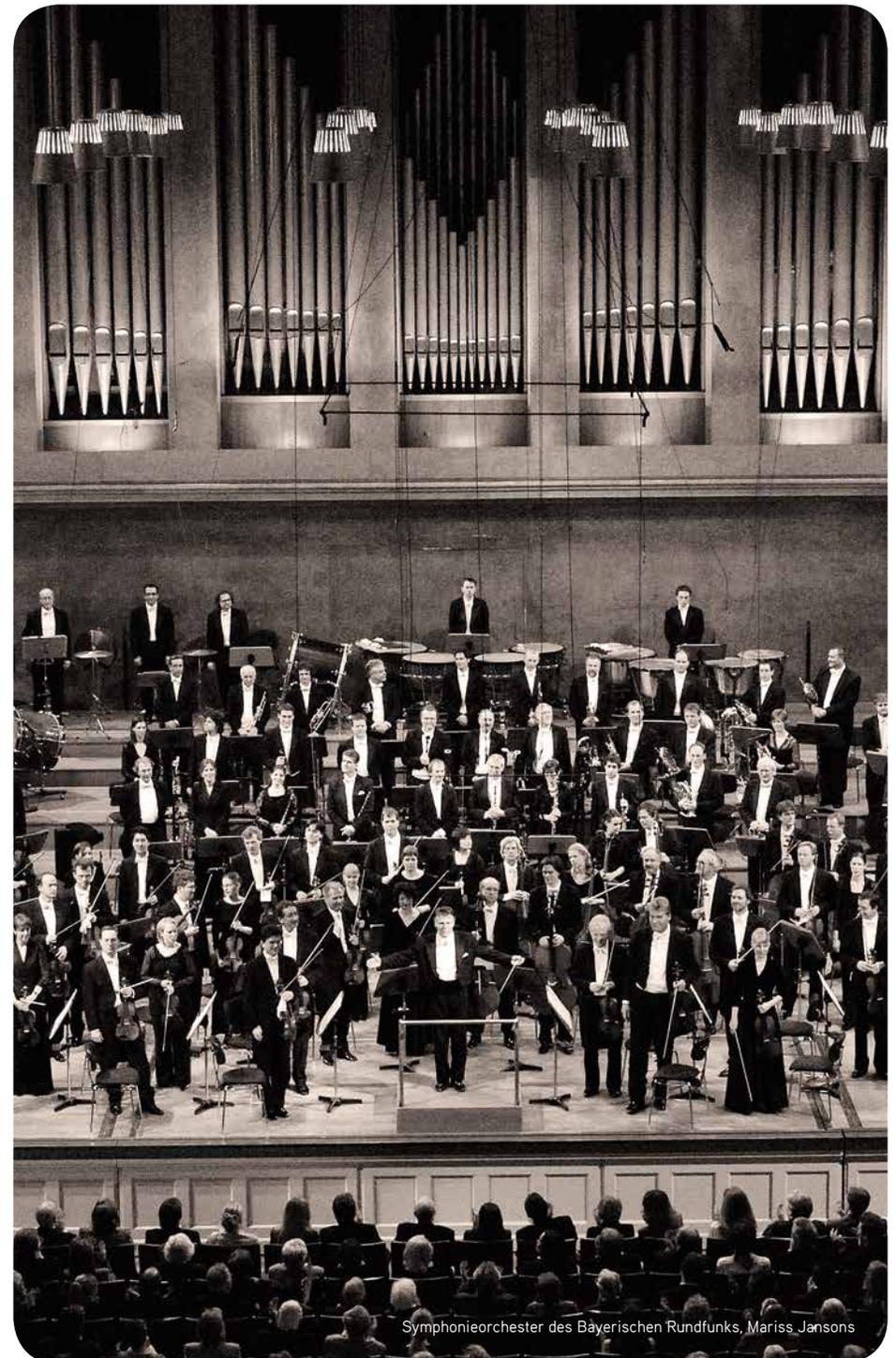
MARTIN WRIGHT Einstudierung / chorus master

BERNHARD SCHNEIDER Tenor / tenor (Festordner / Major Domo)

KERSTIN ROSENFELDT Sopran / soprano (Mascha / Masha)

**SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

MARISS JANSONS Leitung / conductor



Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Mariss Jansons

## „DAS LEBEN IST EIN SPIEL“ Zu Tschaikowskys Puschkin-Oper „Pique Dame“

Seit Jahren wünschte sich der Direktor des Mariinskij Theaters eine repräsentative Oper nach Puschkins Novelle *Pique Dame* für seine St. Petersburger Bühne – eine Art russische „*Carmen*, aber prächtiger“. Auf sein Geheiß hatte Tschaikowskys Bruder Modest längst einen szenischen Entwurf angefertigt, doch niemand schien ernsthaft an einer Vertonung interessiert. Auch Tschaikowsky selbst, dem die Attribute der „grand opéra“ stets suspekt waren, ließ verlauten, der Stoff „berühre ihn nicht“. Im Dezember 1889, als er sich auf Drängen der Theaterdirektion die Skizze noch einmal vorgenommen hatte, änderte er schlagartig seine Meinung. Er reiste nach Florenz und begann fern aller heimatlichen Ablenkung fieberhaft zu komponieren, obwohl das Libretto noch gar nicht fertig war und ihm Szene für Szene nachgeschickt werden musste. So groß war Tschaikowskys Ungeduld, dass er manche Textpassage (z.B. die Arie des Fürsten Jeletzkij) lieber selbst dichtete, als die nächste Briefsendung abzuwarten. In einem wahren Schaffensrausch brachte er binnen sechs Wochen das komplette Particell der Oper zu Papier: „Ich sage Ihnen nur, dass ich mit Begeisterung und Selbstvergessenheit schrieb und dass ich meine ganze Seele in diese Arbeit gelegt habe“, meldete er schließlich dem hoch erfreuten Theaterdirektor.

### Gut und Böse nur ein Traum?

Doch woran entzündete sich Tschaikowskys plötzliche Begeisterung für das Sujet? Es muss die Erkenntnis gewesen sein, dass Modest ihm die Möglichkeit bot, die Handlung ganz aus der Perspektive des unglücklichen Protagonisten Hermann zu erleben und somit Puschkins intellektuell distanzierte Erzählhaltung emotional zu durchbrechen. „Schrecklich geweint, als Hermann seinen Geist aufgab“ – dieser Tagebucheintrag verrät, wie sehr Tschaikowsky sich bei der Komposition mit seinem Anti-Helden identifizierte. Seinem Bruder erklärte er, „dass Hermann für mich nicht nur der Anlass war, diese oder jene Musik zu komponieren, sondern jederzeit ein wirklicher lebendiger Mensch, der mir sehr sympathisch ist.“ Sympathie für einen ehrgeizigen Eigenbrötler, der in seinem rücksichtslosen Aufstiegswillen über Leichen geht? Der den Tod einer alten Frau billigend in Kauf nimmt und seine Geliebte durch blinde Spielsucht in den Selbstmord treibt? Der kurz vor dem eigenen Tod sein nihilistisches Credo – „Das Leben ist ein Spiel! Und Gut und Böse nur ein Traum!“ – als zynischen Trinkspruch formuliert? Tschaikowsky verurteilt Hermann nicht, sondern zeigt ihn als Besessenen, als Opfer gesellschaftlicher Umstände und psychischer Prädisposition. Vielleicht sogar als Seelenverwandten.

### Sympathie mit dem Außenseiter

Ein deutschstämmiger Offizier ohne Adel und Vermögen. Einer, der stundenlang das Glücksspiel der anderen beobachtet, ohne je eine Karte anzurühren. Einer, der weder über die nötigen Mittel, noch über die ererbte Nonchalance verfügt, um an den Vergnügungen der St. Petersburger „Jeunesse dorée“ teilzuhaben. Einer, der sich fremd fühlt und andere befremdet. Als typischen Außenseiter stellt uns Tschaikowsky seinen Protagonisten vor – eine Rolle, die ihm aufgrund seiner homosexuellen Veranlagung durchaus vertraut war. Hermanns ersten Auftritt markiert ein elegisches Motiv des Solocellos, das ihm unmissverständlich tiefes Empfindungsvermögen attestiert. Dieses Motiv blüht im Orchester auf, als Hermann dem Regimentskameraden Tomskij seine Liebe zu einem unbekanntem Mädchen (Lisa) gesteht. Wenig später muss er erkennen, dass Lisa als Enkelin der Gräfin und Verlobte Fürst Jeletzkis für ihn doppelt unerreichbar ist. Doch dann erzählt Tomskij vom Geheimnis der als „Pique Dame“ bekannten Gräfin, wobei ausgerechnet der den drei Karten gewidmete Refrain seiner Ballade („Tri karti, tri karti, tri karti“) Hermanns gefühlvolles Motiv aufgreift. Eine musikalische Schlüsselszene, denn luzider könnte Musik kaum darstellen, was in diesem Moment in Hermanns Seele geschieht: Seine Liebe zu Lisa wird eins mit dem Drang, die gewinnversprechende Kartenfolge zu ergründen. Denn durch schnellen Reichtum hofft er, die gesellschaftlichen Schranken auf dem Weg zu Lisa zu durchbrechen. Wie dieses Mittel jedoch allmählich zum Zweck seines Handelns mutiert, wie die Spielsucht immer beherrschender wird und sich schließlich sogar gegen die Liebe wendet – diesen schleichenden Prozess am Rande des Wahnsinns schildert Tschaikowskys Musik mit beispielloser Prägnanz.

### Schicksal als Leitmotiv

Die von Hermann ausgehende, verhängnisvolle Gefährdung spüren alle Beteiligten schon beim ersten Zusammentreffen. Im großen Quintett des ersten Bildes versinken Hermann, Lisa, die Gräfin, Jeletzkij und Tomskij im Idyll des St. Petersburger Sommergartens scheinbar grundlos in tiefer Betroffenheit. Ein unerbittliches Fatum verknüpft sie mit Hermanns labiler Persönlichkeit in einer ausweglosen Konstellation. Nicht umsonst fühlt man sich an den tragischen Sog von Tschaikowskys späten Symphonien erinnert, denen die Oper *Pique Dame* auch hinsichtlich der expressiven Gestaltbarkeit der Themen und der Komplexität ihrer Entwicklung in nichts nachsteht. Das KopftHEMA der sogenannten „Schicksalssymphonie“ (Symphonie Nr. 5 e-Moll) weist überdies eine starke Verwandtschaft mit dem Eröffnungsmotiv des knappen Orchestervorspiels auf, das die wichtigsten Themen der Oper wie in einem dramatischen Brennspiegel zusammenfasst. Da ist zunächst das schmerzlich absinkende Motiv der Streicher, das die Munterkeit der einleitenden Bläserpassagen relati-

Kinderchor der Bayerischen Staatsoper



viert und an ähnliche Seufzermotive in der wenig später entstandenen *Symphonie Pathétique* (Symphonie Nr. 6 h-Moll) denken lässt. Im selben leid- oder mitleidvollen Gestus erscheint es in der Oper, z.B. in der Szene am Newa-Kai, als die Liebe der Protagonisten in Wahn und Selbstmord mündet, und in der Todesszene Hermanns, da er die tragische Verblendung seines Handelns erkennt. Als fahle Erinnerung an das verspielte Glück blitzt an dieser Stelle noch einmal das schwärmerisch aufsteigende Liebesmotiv auf, das – ebenfalls in der Introduction eingeführt – nach seinem leidenschaftlichen Auftritt beim nächtlichen Besuch Hermanns in Lisas Zimmer nur noch ein Schattendasein führt. Von Sentimentalität also keine Spur.

### Drei, Sieben, As

Während die Liebe samt ihrem Thema im Lauf der Oper schlichtweg abhandelt, drängt sich ein anderes Motiv immer mehr in den Vordergrund: In der Orchestereinführung von den Posaunen wuchtig intoniert, erhält es in der Oper durch Tomskijs Ballade seine eindeutige Konnotation: Das starre dreitönige, meist den tiefen Holzbläsern vorbehaltene und oft sequenzierte Motiv steht für die alte Gräfin und ihr Kartengeheimnis im engeren, für krankhafte Spielsucht im weiteren Sinn. Natürlich bestimmt es die nächtliche Szene, da der Geist der toten Gräfin die magische Kartenfolge „Drei, Sieben, As“ verrät, genauso wie den finalen Showdown am

Spieltisch. Noch verstörender sind die kurzen Einblendungen des extrem wandelbaren Motivs, das sich durch obsessive Wiederholung in Hermanns Gemüt einnistet und durch seinen höhnischen Gestus jede andere Empfindung zersetzt. Selbst in dem Moment, da Lisa ihm während des Balls ihren Zimmerschlüssel zusteckt, verkündet das Kartenmotiv in den Posaunen nur allzu laut, welcher Gedanke Hermann bei dieser amourösen Einladung ins Palais der Gräfin am meisten verlockt. Tschaikowskys Themen – so viel ist klar – gehen über die Bedeutung schlichter Erinnerungsmotive weit hinaus: Sie führen direkt in die Gedanken der Figuren, demaskieren ihre geheimsten Wünsche, Ängste und Wahnideen. Ihr Wandlungsreichtum und ihre psychologische Raffinesse lassen Assoziationen mit Berlioz' „idée fixe“ und Wagners leitmotivischen Strukturen zu.

### Schäferspiel und Salonromanze

Dass die Zeit der Handlung vom frühen 19. Jahrhundert bei Puschkin in die letzten Regierungsjahre Katharinas der Großen zurückverlegt wurde, geschah auf Wunsch des St. Petersburger Theaterdirektors, dem eine prunkvolle Ausstattung im Geiste von Russlands „Goldenem Zeitalter“ vorschwebte. Und das pastorale Intermezzo, das die Gäste des Maskenballs im zweiten Akt unterhalten soll und bei der Uraufführung von Marius Petipa choreographiert wurde, erfüllte diese Hoffnung voll und ganz. Dennoch ist dieses Intermezzo nach einer Dichtung des 18. Jahrhunderts mehr als eine gefällige Balletteinlage mit Puder und Perücke: Schon die scheinbar naive Geschichte um die schöne Schäferin Chloe (Prilepa), die den reichen Bewerber Pluto (Slatogor) abweist und die Hand dem armen Hirten Daphnis (Milovzor) reicht, ist in Bezug auf die Personenkonstellation der Haupthandlung natürlich alles andere als beliebig: Auch Lisa entscheidet sich just während des Balles gegen ihren fürstlichen Verlobten, für den mittellosen Hermann. Doch anders als sein bukolisches Alter Ego kann dieser mit bescheidenem Liebesglück nichts mehr anfangen – zu sehr haben seine Aufstiegsträume die Gefühle für Lisa bereits kontaminiert. So prallen auch musikalisch zwei Welten aufeinander: Die Melodie des Duettts Daphnis-Chloe mag an Papagenos „Ein Mädchen oder Weibchen“ erinnern, kombiniert aber offenbar Themen aus Mozarts Klavierkonzert KV 503 und dessen Bläuserserenade KV 388, weitere historische Zitate sind nachweisbar. Tschaikowsky liebte dieses Spiel mit dem Stil, das er auch in seinen *Rokoko-Variationen* op. 33 und der Suite *Mozartiana* op. 61 praktizierte. Doch das graziöse Rokoko-Idyll der *Pique Dame* ist kein dekorativer Selbstzweck, sondern liefert inhaltlich und musikalisch den größtmöglichen Kontrast zur tragischen Ausweglosigkeit und symphonischen Dichte der Haupthandlung. Diese Aufgabe übernehmen auch ähnlich zitathaft Episoden wie die salonartige Romanze der Polina und das folkloristische Tanzlied im zweiten Bild. Und die „Versatzstücke“ der „grand opéra“ wie die chorisch angelegte

Spaziergänger-Szene im St. Petersburger Sommergarten, das pompöse Erscheinen der Zarin auf dem Ball oder die launigen Offizierslieder im Casino lassen das psychologische Kammerspiel um die Protagonisten in seiner subtilen Zeichnung nur noch deutlicher hervortreten. Die Couleur historique des „goldenen St. Petersburg“ ist ein oberflächlicher Lack, der die klaffenden Brüche der Gesellschaft kaum mehr übertünchen kann. Arkadien ist eine Idylle, zu der Hermann und Lisa keinen Zutritt mehr haben.

### Die Gräfin und Grétry

Auch die Arie, mit der sich die alte Gräfin in Erinnerung an ihre galante Jugend in den Schlaf singt, ist ein Zitat: Sie stammt aus der Opéra comique *Richard Cœur de Lion* von André Grétry, die 1784 in Paris uraufgeführt wurde. Da war Madame de Pompadour, auf deren Versailler Soirées die Gräfin diese Arie erstmals vorgetragen haben will, längst verblichen. Genauso unhistorisch wie der Walzertakt im Wien des *Rosenkavalier*, steht diese melancholisch-maliziöse Arie für das imaginierte Lebensgefühl einer verlorenen Zeit, für ein Paradis artificiel, das der trostlosen Gegenwart gegenübergestellt wird. In Grétrys Oper schildert die junge Laurette in dieser Arie („Je crains de lui parler“) ihr Herzklopfen vor einem nächtlichen Treffen mit ihrem Verehrer. In grotesk-makabrer Umdeutung singt bei Tschaikowsky die ehemalige „Venus von Moskau“ als Mumie des Ancien régime dieselben Worte, kurz bevor ein nächtlicher Besucher ihr mit vorgehaltener Pistole ein „Herzklopfen“ bereitet, das sie nicht überleben wird. Diese beiden abgründigen Seelen pflegen ein schicksalhaftes „Verhältnis“, das für beide tödlich endet. Nach ihrem Tod wird die Gräfin vollends zur dämonischen Pique Dame, die Hermann höhnisch lächelnd ins Verderben führt. Dass ihre nur für ihren Mörder sichtbaren Erscheinungen von einer absteigenden Ganztonleiter begleitet werden, wie sie Alexander Dargomyschskij in seiner Oper *Der Steinerne Gast* für den rächenden Auftritt des Komturs im Hause Don Juans verwendet hatte, deutet das Gespenst als innere Stimme des Protagonisten, der nicht zuletzt an seinem Gewissen scheitert – und an einem Schicksal, das ebenso wenig vorherseh- und beeinflussbar ist wie eine Kartenfolge im „Jeu de la Reine“. Ist Hermann das tragisch-empathische Zentrum der Handlung, so ist die Gräfin mit ihrem schillernden Charakter das ästhetische Prinzip dieses hochreflektierten Werks, das mit verschiedenen Zeit-, Stil-, und Textebenen spielt und sie zwingend zur dramatischen Aussage bündelt. Tschaikowsky empfand sicher richtig, als er nach Abschluss der Skizze seiner vorletzten Oper resümierte: „Entweder befinde ich mich in einem schrecklichen Irrtum, oder *Pique Dame* ist wirklich mein Chef d'oeuvre.“

Alexandra Maria Dielitz



Live recording of the semi-staged performance  
at the Philharmonie im Gasteig, Munich, in October 2014



Mariss Jansons

## MARISS JANSONS

Mariss Jansons wurde 1943 in Riga als Sohn des Dirigenten Arvid Jansons geboren. Er studierte am Leningrader Konservatorium die Fächer Violine, Klavier und Dirigieren und vervollständigte seine Ausbildung als Schüler von 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 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, und mit der Saison 2004/2005 begann zudem seine Amtszeit beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam. Als Gastdirigent arbeitet Mariss Jansons u.a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er in den Jahren 2006 und 2012 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 und der Royal Academy of Music in London. Die Berliner Philharmoniker würdigten ihn mit der Hans-von-Bülow-Medaille, 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 Bundesverdienstkreuz 1. Klasse.

## 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 Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks immer wieder seine Position in der ersten Reihe der internationalen Spitzenorchester. Die Geschichte des Symphonieorchesters verbindet sich auf das Engste mit den Namen der bisherigen Chefdirigenten: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelik (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. Ihre Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch wurde im Februar 2006 mit dem Grammy (Kategorie „Beste Orchesterdarbietung“) ausgezeichnet. Im Dezember 2008 wurde das Symphonieorchester bei einer Kritiker-Umfrage der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* zu den zehn besten Orchestern der Welt gezählt. 2010 erhielten Mariss Jansons und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks einen ECHO Klassik in der Kategorie „Orchester/Ensemble des Jahres“ für die Einspielung von Bruckners 7. Symphonie bei BR-KLASSIK. Der auch auf CD erschienene Zyklus aller Beethoven-Symphonien, den das Symphonieorchester 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.

## CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Der Chor wurde 1946 als erster Klangkörper des Bayerischen Rundfunks gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief ab 1949 parallel zur Entwicklungsgeschichte des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Von Beginn an verbindet beide Klangkörper eine intensive Konzerttätigkeit. 2005 wurde Peter Dijkstra zum Künstlerischen Leiter des Chores berufen, der als bekennender Anti-Spezialist vielfältige Programme vorgestellt hat. Dazu gehören A-cappella-Produktionen ebenso wie die Zusammenarbeit mit den beiden Orchestern des BR sowie den Originalklang-Ensembles Concerto Köln, B'Rock und der Akademie für Alte Musik Berlin. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. So gastiert der Chor regelmäßig bei namhaften Festivals wie dem Lucerne Festival, den Salzburger Festspielen oder dem Beethovenfest Bonn sowie bei europäischen Spitzenorchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Lucerne Festival Orchestra und dem Concertgebouworkest Amsterdam, die Sächsische Staatskapelle Dresden und die Bamberger Symphoniker – Bayerische Staatsphilharmonie. In der Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Christian Thielemann, Giovanni Antonini, Andris Nelsons, Riccardo Muti, Simon Rattle, Herbert Blomstedt und Robin Ticciati. Im Dezember 2012 trat er zusammen mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Mariss Jansons mit Beethovens Neunter Symphonie bei umjubelten Konzerten in Tokio auf. In den Reihen musica viva und Paradisi gloria sowie in der eigenen Abonnementreihe profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt der Chor zahlreiche hochrangige Preise, zuletzt 2014 den ECHO Klassik für die auf dem Label BR-KLASSIK erschienene CD mit Werken von Alfred Schnittke und Arvo Pärt. Erst jüngst wurde dem Chor der Bayerische Staatspreis für Musik 2015 in der Kategorie „professionelles Musizieren“ zuerkannt. Neuer Künstlerischer Leiter des Chores wird ab der Saison 2016/2017 Howard Arman sein.



MISHA DIDYK



TATIANA SERJAN



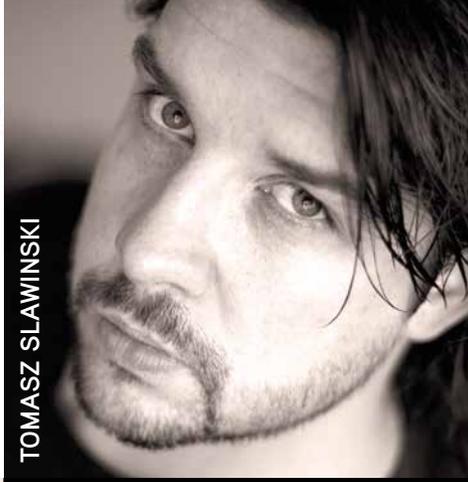
LARISSA DIADIKOVA



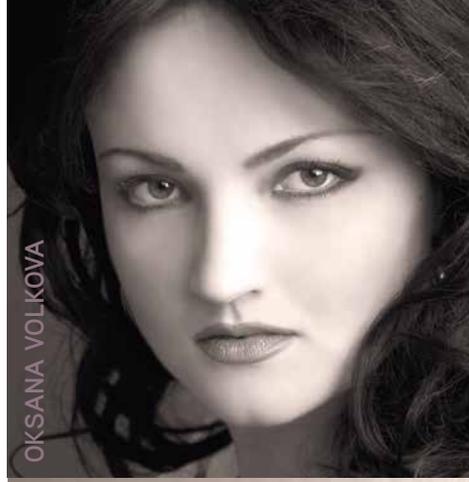
OLGA SAVOVA



PELAGEYA KURINAYA



TOMASZ SLAWINSKI



OKSANA VOLKOVA



ALEXEY MARKOV



MIKHAIL MAKAROV



ALEXEY SHISHLYAEV



ANATOLI SIVKO



VADIM ZAPLECHNY

## “LIFE IS BUT A GAME”

### Tchaikovsky's Pushkin opera “The Queen of Spades”

For years, the director of the Mariinsky Theatre wanted a representative opera based on Pushkin's short story *The Queen of Spades* for his St. Petersburg stage – a kind of Russian “*Carmen*, but more magnificent”. At his behest, Tchaikovsky's brother Modest had already sketched out scenes for it, but no one seemed seriously interested in a musical setting of the work. Tchaikovsky himself, always suspicious of the attributes of *grand opéra*, also announced that the subject was “of no emotional interest” to him. In December 1889, having drafted the work again on the insistence of the theatre management, he suddenly changed his mind completely. He travelled to Florence and, far from all distractions of home, began to compose feverishly, even though the libretto was not even finished and had to be forwarded to him scene by scene. So great was Tchaikovsky's impatience that he preferred to write some of the text himself (e.g. Prince Yeletsky's aria), rather than wait around for the next item of correspondence. In a true creative frenzy, he took just six weeks to commit the complete short score of the opera to paper, and was finally able to report to the highly gratified theatre director: “All I can tell you is that I have composed with enthusiasm and self-forgetfulness, and that I have put my whole soul into this work.”

#### Good and evil just a dream?

What was it that fired Tchaikovsky's enthusiasm for the subject matter so suddenly? It must have been the realization that Modest had offered him the opportunity to experience the action entirely from the perspective of the unfortunate protagonist Herman, and that this would free him emotionally from Pushkin's intellectually detached narration. “Wept terribly when Herman gave up the ghost” – this diary entry reveals just how far Tchaikovsky identified with his anti-hero while composing the work. As he explained to his brother: “Herman, for me, was not only an opportunity to compose this or that music, but a genuine living person at all times, of whom I am extremely fond.” Fond of an ambitious loner who stops at nothing during his ruthless rise? Who tacitly accepts the death of an elderly woman, and whose addiction to gambling drives his mistress to suicide? And who, shortly before his death, formulates his nihilistic credo (“Life is but a game! And good and evil just a dream!”) as a cynical toast? Tchaikovsky does not condemn Herman, but portrays him as a man possessed – as a victim of his social circumstances and of his psychological predisposition. Even, perhaps, as a kindred spirit.

#### Sympathy with the outsider

A German-born officer without money or noble rank. A man who spends hours watching others gamble, without touching one card himself. A man who has neither the resources nor the inherited nonchalance to partake of the pleasures of the St. Petersburg jeunesse dorée. A man who feels alien to society, and who alienates others. Tchaikovsky presents his protagonist to us as a typical outsider – a role that must certainly have been familiar to the composer himself because of his homosexual inclinations. Herman's first appearance is marked by an elegiac theme on the solo cello, clearly attesting to his deep sensibilities. This theme blossoms in the orchestra when Herman confesses his love for an unknown girl (Liza) to his regimental comrade Tomsy. A little later he is forced to realize that Liza – as the granddaughter of the Countess and the fiancée of Prince Yeletzky – is doubly inaccessible to him. But then Tomsy tells him about the mystery of the countess known as the “Queen of Spades” – and at this point the chorus of Tomsy's ballad about the three cards (“Tri karti, tri karti, tri karti”) picks up ironically on Herman's soulful theme. In musical terms this is a key scene, because music could hardly represent more clearly what is happening to Herman's soul at this moment: His love for Liza has become one with his urge to fathom the mystery of the card sequence and the winnings it promises. This rapid wealth will, he hopes, break down the social barriers between himself and Liza. The way in which this gradually mutates into the purpose of his actions, and the way his gambling addiction becomes ever more dominant and eventually even stronger than love – this inexorable process bordering on insanity is conveyed with unprecedented clarity in Tchaikovsky's music.

#### Fate as a leitmotif

All the participants, from their first meeting onward, can sense the fateful danger emanating from Herman. In the great quintet of Act One, set in the idyllic Petersburg summer garden, Herman, Liza, the Countess, Yeletsky and Tomsy all sink into deep sadness for no clear reason. An inexorable fate links them to Herman's volatile personality, within a hopeless constellation. This is certainly reminiscent of the tragic pull of Tchaikovsky's late symphonies (with which the opera *The Queen of Spades* is easily on a par, not least in terms of the expressive morphology of the musical themes and the complexity of their development). Indeed, the main theme of the so-called “Fate Symphony” (Symphony no. 5 in E minor) bears a close resemblance to the opening motif of the opera's brief orchestral prelude, which dramatically summarizes the main themes like a burning-glass. At first there is the painful descending motif in the strings that cancels out the liveliness of the initial wind passages, and is reminiscent of similar sighing motifs in the “Pathétique Symphony” (no. 6 in B minor) composed only shortly afterwards. The same tragic

and sorrowful theme appears in the scene on the quay by the Neva, for example, when the love of the protagonists culminates in madness and suicide, and also in Herman's death scene when he recognizes the tragic delusion of his actions. We even hear a further brief flash of the enthusiastic ascending love motif, as a pale reminder of the happiness he has gambled away. This theme, also introduced at the opening, made a passionate appearance during Herman's nocturnal visit to Liza's room, but is now of only minor importance. All sentimentality has disappeared.

### Three, Seven, Ace

While love, together with its theme, quite simply vanishes during the course of the opera, a further motif plays an increasingly dominant role. Loudly intoned on the trombones during the orchestral introduction, it is finally given clear meaning in the opera by Tomsy's ballad. The rigid, three-note motif, usually reserved for the deep woodwinds and often sequenced, stands in the narrow sense for the old Countess and her card-game secret, and in the broader sense for a pathological addiction to gambling. It naturally dominates the night scene, when the ghost of the dead Countess gives away the magical card sequence "Three, Seven, Ace", and also the final showdown at the gambling table. Even more disturbing are the brief appearances of the extremely changeable motif that embeds itself in Herman's mind through obsessive, scornful repetition, undermining all other feelings. When Liza slips Herman her room key while at the ball, the card motif in the trombones that follows this amorous invitation to the Countess's palace makes it all too obvious which temptation is actually uppermost on Herman's mind. It is clear that Tchaikovsky's motifs are far more than mere reminders: they lead directly into the thoughts of the characters, unmasking their most secret desires, fears and delusions. Their wealth of variation and psychological sophistication are reminiscent of Berlioz's "idée fixe" as well as Wagner's leitmotif structures.

### Pastoral and salon romance

At the request of the St. Petersburg theatre director, who envisioned a magnificent stage set reflecting Russia's "Golden Age", the action of the opera was shifted back from Pushkin's 19th century to the final years of Catherine the Great's reign. The director's hopes were more than fulfilled by the pastoral interlude in Act Two, provided as entertainment for the guests at the masked ball; it was choreographed at the opera's premiere by Marius Petipa. This intermezzo, based on a poem of the 18th century, is more than just a pleasing 'powder-and-wig' ballet number. Even the seemingly simple story of the beautiful shepherdess Chloe (Prilepa) who rejects her rich suitor Plutus (Zlatogor) and offers her hand to the poor shepherd Daphnis (Milovzor) is, of course, anything but arbitrary with regard to the character

constellation of the main story. Liza, too, decides against her royal fiancé during the ball and chooses the penniless Herman instead. Unlike his bucolic alter ego, however, Herman is no longer interested in the modest happiness of love – his feelings for Liza have already been contaminated by his ambitious dreams. As a result, two worlds collide, also in the music. The melody of the Daphnis and Chloe duet bears a slight resemblance to Papageno's "Ein Mädchen oder Weibchen", and also seems to combine themes from Mozart's Piano Concerto KV 503 and his Wind Serenade KV 388; further historical references can also be detected. Tchaikovsky loved playing with styles in this manner (other examples include his *Rococo Variations*, Op. 33 and the *Mozartiana Suite*, Op. 61). The graceful Rococo idyll in *The Queen of Spades*, however, is no decorative end in itself. In terms of its content and its music, it forms the greatest possible contrast to the tragic hopelessness and symphonic density of the main story. This task is also performed by similar episodes such as the salon-style romance of Polina and the folk-dance song in the second scene. Moreover, the *grand opéra* "set pieces" such as the choir-like strolling scene in the St. Petersburg summer garden, the pompous arrival of the Tsarina at the ball, or the witty officer songs in the casino, make the protagonists' subtly-drawn psychological drama all the more obvious. The *couleur historique* of „golden St. Petersburg" is too superficial to successfully paper over the cracks any longer – and Arcadia is an idyll to which Herman and Liza no longer have any access.

### The Countess and Grétry

The old Countess's aria as she sings herself to sleep and remembers the gallant days of youth is a further reference to another work: *Richard Coeur-de-lion*, an opéra comique by André Grétry, which premiered in Paris in 1784. By then, Madame de Pompadour – at whose Versailles soirées the Countess claims to have sung the aria for the first time – was long dead. This melancholy and malicious aria, every bit as unhistorical as the waltz rhythm in the Vienna of *Der Rosenkavalier*, represents the imagined lifestyle of a lost era; a *paradis artificiel* is contrasted here with a dismal present. In the aria from Grétry's opera, the young Laurette describes her pounding heart just before a nocturnal meeting with her admirer ("Je crains de lui parler"). Tchaikovsky, in a grotesque and macabre reinterpretation, has the former "Muscovite Venus" sing the same words as the young woman from the Ancien Régime opera, just before a nocturnal visitor carrying a gun makes her heart pound – and then stop beating altogether. The two unfathomable souls maintain a fateful „relationship" that ends in death for them both. After her death the Countess is transformed entirely into the demonic Queen of Spades, smiling scornfully as she leads Herman to destruction. Her appearances – only visible to her murderer – are accompanied by a descending whole-tone scale (as also used by Alexander Dargomyshski in his

opera *The Stone Guest* for the avenging appearance of the Commendatore in the house of Don Juan). This reveals the ghost as an inner voice of Herman, who fails not only because of his conscience but also because of a fate that is every bit as unpredictable and immutable as a card sequence in the “Jeu de la Reine.” If Herman is the tragic, empathetic centre of the action, the Countess, with her colourful character, represents the aesthetic principle of this highly reflective work, which toys with different temporal, stylistic and textual levels and bundles them all together brilliantly for dramatic effect. Tchaikovsky certainly had the right feeling when he summarised his penultimate opera after completing the sketches for it:

“Either I am terribly mistaken, or *The Queen of Spades* really is my chef d’oeuvre.”

*Alexandra Maria Dielitz*  
Translation: David Ingram



Chor des Bayerischen Rundfunks

## MARISS JANSONS

Mariss Jansons, son of conductor Arvid 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 the St. Petersburg Philharmonic, first as an assistant to Jewgenij Mravinskij 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 undertook tours to leading concert halls around the world. 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 Bavarian Radio Symphony Orchestra; he began his tenure as head of the Royal Concertgebouw Orchestra in the 2004-2005 season. Jansons is guest conductor of the Berlin and Vienna Philharmonics (leading the latter's 2006 and 2012 New Year's concerts); he has additionally conducted the leading orchestras in the U.S. and Europe. His discography comprises many prizewinning recordings, including a Grammy for his account of Shostakovich's 13th Symphony. Mariss Jansons is an honorary member of the Society of Friends of Music in Vienna and of the Royal Academy of Music in London; the Berlin Philharmonic has honored him with the Hans-von-Bülow Medal, the City of Vienna with the Golden Medal of Honor, and the State of Austria with the Honorary Cross for Science and Arts. In 2006 Cannes MIDEM named him Artist of the Year, and he received the ECHO Klassik Award in 2007 and 2008. In June 2013, for his life's work as a conductor, he was awarded the prestigious Ernst von Siemens Music Prize. On 4 October 2013, he was awarded the Federal Cross of Merit 1st Class by German Federal President Joachim Gauck in Berlin.

## 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 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 Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks continually confirms its position in the first rank of top international orchestras. The history of the Symphonieorchester 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. Maestro Jansons, the Chor and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks were honored for their recording of the 13th Symphony by Shostakovich when they were awarded a Grammy in February of 2006 in the "Best Orchestral Performance" category. In December, 2008, a survey conducted by the British music magazine *Gramophone* listed the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks among the ten best orchestras in the world. In 2010, Mariss Jansons and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks received an ECHO Klassik Award in the category "Orchestra/Ensemble of the Year" for their recording of Bruckner's 7th Symphony on BR-KLASSIK. The complete Beethoven symphonies, performed by the Symphonieorchester 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.

Live-Aufnahme / Live recording: München, Philharmonie im Gasteig, 04.-13.10.2014 · Tonmeister / Recording Producer: Wilhelm Meister · Toningenieur / Balance Engineer: Christiane Voitz · Schnitt / Editing: Ruth-Maria Ostermann, Mechthild Homburg · Publisher: © Verlagsgruppe Hermann, Wien, vertreten durch Alkor-Edition, Kassel · Fotos / Photography: Cover: Deutsches Spielkartenmuseum Leinfelden-Echterdingen, Zweigmuseum des Landesmuseums Württemberg; Mariss Jansons & Live recording München, Philharmonie im Gasteig © Peter Meisel; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks © BR / Matthias Schrader; Chor des Bayerischen Rundfunks © Johannes Rodach; Kinderchor der Bayerischen Staatsoper © Wilfried Hösl; Misha Didyk © Wolfgang Nelson, FOTO FAYER & Co GesmbH, Wien; Tomasz Slawinski © Slawinski; Larissa Diadkova © Lou Freeman; Tatiana Serjan © privat; Alexey Shishlyaev © Damir Yusupov; Alexey Markov © privat; Oksana Volkova © privat; Vadim Zaplechny © privat; Anatoli Sivko © privat; Mikhail Marakov © privat; Olga Savova © privat; Pelageya Kurinaya © Elena Pleshakova · Design / Artwork: [ec:ko] communications

Editorial: Thomas Becker / Andrea Lauber · Label-Management: Stefan Pienld, Arion Arts GmbH, Dreieich  
Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. ©+© 2015 BRmedia Service GmbH

## CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

The Chor des Bayerischen Rundfunks was founded in 1946 as the first of Bavarian Broadcasting's musical ensembles. Starting in 1949, its artistic upswing ran parallel to the development of the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Chief Conductor of which has been Mariss Jansons since 2003. From the beginning both ensembles are linked in intensive concert activities. In 2005 Peter Dijkstra was appointed the Artistic Director. As avowed anti-specialist he has presented a wide variety of programs. These included a cappella productions as well as collaborations with the two Bavarian Broadcasting orchestras as well as such period ensembles as the Concerto Köln, B'Rock and the Akademie für alte Musik in Berlin. Because of its special sound quality and stylistic versatility, which ranges through every aspect of choral singing from the mediæval motet to contemporary works, from oratorio to grand opera, the ensemble enjoys the highest reputation throughout the world. This has brought the chorus regularly to such eminent festivals as the Lucerne Festival, the Salzburg Festival and the Beethoven Festival in Bonn, as well as to collaborations with top European orchestras like the Berlin Philharmonic, the Lucerne Festival Orchestra and the Concertgebouworkest in Amsterdam, the Sächsische Staatskapelle Dresden and the Bamberger Symphoniker – Bayerische Staatsphilharmonie. In the past, the chorus has concertized with such distinguished conductors as Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt, Christian Thielemann, Giovanni Antonini, Andris Nelsons, Riccardo Muti, Sir Simon Rattle, Herbert Blomstedt and Robin Ticciati. In Tokyo in December 2012, together with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks under Mariss Jansons, it performed in Beethoven's Ninth Symphony in several acclaimed concerts. In the musica viva series and Paradisi gloria as well as in their own subscription series, the choir regularly shines in world premières. The choir has received a number of major prizes for its CD recordings, most recently, the 2014 ECHO Klassik for its recording with works of Alfred Schnittke and Arvo Pärt on the BR-KLASSIK label. Only recently, the Chor des Bayerischen Rundfunks was awarded the 2015 Bavarian State Prize for Music in the „Professional Musicianship“ category. Howard Arman will be its new artistic director from the 2016/2017 season onwards.

