



BR
KLASSIK

STRAWINSKY
PETRUSCHKA
MUSSORGSKY
BILDER EINER AUSSTELLUNG

MARISS JANSONS
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks



IGOR STRAWINSKY 1882–1971

Petruschka / Petrushka

Burleske in vier Bildern (*Revidierte Fassung von 1947*)

Burlesque in four scenes (*1947 version*)

Total time: 36:22

1. Bild / Tableau I
- 01 Jahrmarkt in der Fastnachtswache / The Shrove-tide Fair (*Vivace*) 7:18
- 02 Russischer Tanz / Russian Dance (*Allegro giusto*) 2:50
2. Bild / Tableau II
- 03 Bei Petruschka / Petrushka (*Impetuoso*) 4:39
3. Bild / Tableau III
- 04 Bei dem Mohren / The Blackamoor (*L'istesso tempo*) 3:42
- 05 Walzer / Valse (*Lento cantabile*) 3:23
4. Bild / Tableau IV
- 06 Volksfest in der Fastnachtswache gegen Abend /
The Shrove-tide Fair Toward Evening (*Tempo giusto*) 1:10
- 07 Tanz der Ammen / The Wet-nurses' Dance (*Allegretto*) 2:32
- 08 Ein Bauer und der Bär / Peasant with Bear (*Tempo giusto*) 1:32
- 09 Die Zigeunerinnen und ein genussüchtiger Kaufmann /
Gypsies and a Rake Vendor (*L'istesso tempo*) 1:14
- 10 Tanz der Kutscher / Dance of the Coachmen (*Allegro moderato*) 2:07
- 11 Die Maskierten / Masqueraders
(*L'istesso tempo, ma poco a poco agitato*) 1:40
- 12 Der Kampf: Der Mohr und Petruschka /
The Scuffle: Blackamoor and Petrushka (*Tempo di rigore*) 0:52
- 13 Petruschkas Tod / Death of Petrushka (*Lento, lamentoso*) 0:49
- 14 Die Polizei und der Gaukler /
Police and the Juggler (*Più mosso – Lento*) 1:11
- 15 Erscheinung von Petruschka's Geist /
Apparition of Petrushka's Double (*L'istesso tempo*) 0:52

MODEST MUSSORGSKY 1839–1881

Bilder einer Ausstellung / Pictures at an Exhibition

Orchestriert von Maurice Ravel

Orchestrated by Maurice Ravel

Total time 33:25

16	Promenade	1:43
17	Gnomus / Der Gnom / The Gnome	2:58
18	Promenade	0:56
19	Il Vecchio Castello / Das alte Schloss / The Old Castle	4:32
20	Promenade	0:32
21	Tuileries / Die Tuilerien	1:02
22	Bydło / Der Ochsenkarren / The Oxcart	2:60
23	Promenade	0:42
24	Ballet des Poussins dans leurs Coques / Ballett der Küken in ihren Eierschalen / Ballet of the Chicks in Their Shells	1:19
25	Samuel Goldenberg und Schmuyle	2:25
26	Limoges. Le Marché / Limoges. Der Marktplatz / Limoges. The Market	1:29
27	Catacombae – Sepulchrum Romanum / Die Katakomben – Römische Gruft / The Catacombs – Roman Sepulchre	2:09
28	Con Mortuis in Lingua Mortua / Mit den Toten in einer toten Sprache / With the Dead in a dead Language	1:57
29	La Cabane sur des Pattes de Poule / Die Hütte auf Hühnerfüßen / The Hut on Chicken's Legs	3:30
30	La Grande Porte de Kiev / Das große Tor von Kiew / The Great Gate of Kiev	4:43

Total time 69:53

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons Dirigent / conductor

PETRUSCHKA

Im Jahr 1910 hatte der *Feuervogel*, ein Auftragswerk für Sergej Diaghilew, Strawinsky gleichsam über Nacht berühmt gemacht. Der frische Ruhm sollte durch *Le sacre du printemps* gefestigt und bestätigt werden. Dazwischen jedoch wollte Strawinsky „ein Werk für Orchester komponieren, in dem das Klavier eine hervorragende Rolle spielen sollte“. Einerseits stellte er sich „eine Art von Konzertstück“ vor, andererseits eine Art von Programmmusik. Schließlich entstand etwas Drittes, das Ballett *Petruschka*, dessen Titelfigur nach Strawinsky „der ewig unglückliche Held aller Jahrmärkte in allen Ländern“ ist. Der Schauplatz des Geschehens ist der „Jahrmarkt“, mit seiner Menschenmenge, seinen Buden und den Zauberkünsten des Taschenspielers; die Puppen erwachen zum Leben – Petruschka, sein Rivale und die Ballerina –, das Drama der Leidenschaft läuft ab und endet mit dem Tode Petruschkas.“

Es ist bezeichnend für Strawinskys Ästhetik, dass die Konstellation von solistischem Klavier und Orchester nicht auf das gesamte Werk übertragen wurde. Strawinsky kaschierte die Abkunft vom ursprünglich geplanten Konzertstück nicht, hob mit der gleichsam unintegrierten Übernahme vielmehr eine Eigenheit hervor, die die Komposition auch im Übrigen prägt: den Aspekt der Montage. Strawinsky setzt sein Stück nämlich größtenteils aus vorgegebener Musik zusammen. Die Melodie des Leierkastens im ersten Teil ließ er sich von Andrej Rimskij-Korsakow, dem Sohn seines ehemaligen Lehrers, besorgen; fünf weitere Melodien stammen aus Volksliedsammlungen. Diese russischen Volkslieder und -tänze bestimmen jene Abschnitte (Teil 1 und 4), die in der Balletthandlung das Treiben auf dem Jahrmarkt schildern. Die Binnenteile, die sich Petruschka (Teil 2) und seinem Rivale, dem Mohren, widmen (Teil 3), sind weitgehend frei davon. Dafür bedient sich der Walzer, den der Mohr und die Ballerina im dritten Teil tanzen, zweier Melodien von Joseph Lanner.

Um den Eindruck von Unmittelbarkeit und Realismus zu erzielen, scheute Strawinsky nicht vor Simplizität, ja Trivialität zurück. Bezeichnend ist sein Bericht, dass er eine Melodie von einem Leierkastenspieler aufgriff, der täglich an seiner Wohnung vorbeikam. Wie stark in diesem Falle die Realität in sein Werk eingriff, bekam er später zu spüren; denn die Melodie war ein Schlager eines noch lebenden Komponisten, an den Strawinsky fortan Tantiemen zu zahlen hatte.

Das Triviale ist selbstverständlich bewusst als solches gesetzt, trägt also parodistische Züge. Andererseits entdeckte Strawinsky gerade in der Ba-

nalität der vorgefundenen Melodien immer wieder eine geradezu kraftstrotzende Vitalität.

Dem Aspekt der Montage setzt Strawinsky jenen der bewussten Formung entgegen. Er markiert die Zäsuren zwischen den Teilen unüberhörbar durch den markanten Einsatz von Pauke und kleiner Trommel. Die Teile selbst sind nach klassischen Mustern geformt, liedhaft oder rondoartig. Besonders auffällig ist die Tendenz, die Melodien simultan miteinander zu kombinieren. Dabei allerdings macht sich wiederum der Aspekt der Montage bemerkbar; denn die Melodien werden nicht harmonisch aneinander angepasst, sondern verharren in den ihnen eigenen Tonarten. Es entsteht Bitonalität.

Die Form im Großen betreffend ist unüberhörbar, dass die Rahmenteile miteinander kommunizieren. Zum einen sind sich die schillernden und aufgeregt-vibrierenden großen Klangflächen, die nur in Teil 1 und 4 auftreten, sehr ähnlich, zum anderen greift der vierte Teil die Anfangsmelodie des ersten auf, was reprisenhaft anmutet. Das statische Moment des Bogens, den auf diese Weise Teil 4 zu Teil 1 schlägt, wird dynamisch überhöht durch die größere Vielfalt, die den vierten Teil als grandiose Steigerung von Teil 1 erscheinen lässt. Nimmt man hinzu, dass die zwei Binnenteile, die in der Balletthandlung im Gegensatz zu den in der Öffentlichkeit spielenden zwei Rahmenteilern in Innenräume verlegt sind und intimeren Charakter haben, so kann man sich sogar an die viersätzigige Symphonie erinnern fühlen. Vermutlich war es diese an der Instrumentalmusik orientierte Geformtheit, die den Erfolg der *Petruschka*-Musik gerade im Konzertsaal begründete, und, wie es scheint, trug Strawinsky gerade dem mit seiner Bearbeitung von 1946 Rechnung (Drucklegung 1947). Der Vergleich der Partituren veranschaulicht, dass Strawinsky 1910/1911 ein Theaterstück schuf, mit der Konsequenz, dass die Handlung bis ins Detail in der Partitur vermerkt ist. Die Version von 1946/1947 dagegen verzichtet auf diese Details, so dass die Handlung nur noch in groben Umrissen daraus ableitbar ist. Aus dem Ballett wurde so ein Instrumentalwerk, „eine Art von Konzertstück“. Strawinsky kehrte zur ursprünglichen Konzeption zurück.

Egon Voss

BILDER EINER AUSSTELLUNG

Der Titel bezieht sich auf eine Ausstellung, die Modest Mussorgsky 1874 in St. Petersburg besuchte. Sie galt dem Künstler Viktor Hartmann (1834–1873). Von den zehn Bildern, die Mussorgsky in Musik übertrug, sind heute nur noch vier bekannt: Nr. 5 *Ballett der Küken in ihren Eierschalen*, Nr. 8 *Catacombae – Sepulchrum Romanum*, Nr. 9 *Die Hütte auf Hühnerfüßen* (Baba-Jaga) und Nr. 10 *Das große Tor von Kiew*. Ob die oft gezeigten Bilder eines reichen und eines armen Juden die Vorlage für Nr. 6 waren, ist ungewiss. Eigenartig mutet an, dass drei der Bilder im Ausstellungskatalog von 1874 nicht enthalten sind: Nr. 2 *Il Vecchio Castello*, Nr. 4 *Bydło* und Nr. 7 *Limoges*.

Die *Bilder einer Ausstellung* sind dem Kunst- und Musikkritiker Wladimir Stassow gewidmet, dem theoretischen Kopf der Komponistengruppe des sogenannten „Mächtigen Häufleins“, deren Mitglied Mussorgsky war. Durch Stassow hatte Mussorgsky Viktor Hartmann kennengelernt, der ähnliche künstlerische Ziele verfolgte wie er selbst, und aus dieser Bekanntschaft war eine Freundschaft geworden. Der plötzliche Tod Hartmanns erschütterte Mussorgsky darum tief. Die *Bilder einer Ausstellung* sind zwar nicht der unmittelbare Reflex dieser Erschütterung, denn sie sind weder Toten- noch Trauermusik. Aber sie sind die Hommage an den Freund, weshalb sie in Mussorgskys Original auch den Untertitel „Erinnerung an Viktor Hartmann“ führen. Wie sehr sie mit der Person Hartmanns verknüpft sind, zeigt die Tatsache, dass Mussorgsky sie während der Komposition im Frühsommer 1874 kurzerhand „Hartmann“ nannte. Zudem glaubte er, eine Mitschuld am Tod Hartmanns zu tragen, da er die Symptome von dessen Todeskrankheit geringgeschätzt oder sogar ignoriert zu haben meinte. Die *Bilder einer Ausstellung* sind daher möglicherweise auch ein Werk gleichsam der Abbitte, vielleicht sogar der Buße. Jedenfalls spricht aus der Radikalität der Ausdrucksmittel in dem Bild *Catacombae* (Nr. 8) ein Ernst, der durch das zugrundeliegende Bild allein kaum geweckt worden sein kann. Auch besteht wenig Zweifel, dass es sich bei dem folgenden *Con Mortuis in Lingua Mortua* um das Gespräch Mussorgskys mit seinem toten Freund handelt. Die Bilder Nr. 2, 4 und 7 schließlich, die nicht zur Ausstellung von 1874 gehörten, spiegeln vermutlich Eindrücke aus dem persönlichen Umgang Mussorgskys mit seinem Freund wider.

Die Verwendung unterschiedlicher Sprachen in den Satztiteln – neben Russisch Italienisch (Nr. 2), Polnisch (Nr. 4), Deutsch (Nr. 6), Latein (Nr. 8) und Französisch (Nr. 3 und 7) – lässt Viktor Hartmann als Kosmo-

politener erscheinen, als einen Reisenden, der seine Eindrücke aus fremden Ländern schildert und am Ende seine Heimkehr nach Russland besingt, in ein mythisch-fernes Russland allerdings. Dessen Kennzeichen sind die Hexe *Baba-Jaga* (Nr. 9) und das *Bogatyr-Tor in der alten Hauptstadt Kiew* (Nr. 10), wie es in Mussorgskys Original heißt. Kiew war vom 9. bis zum 12. Jahrhundert die Hauptstadt des russischen Reiches, und dort führte der heilige Wladimir gegen Ende des 10. Jahrhunderts das Christentum ein. Darauf spielt der archaisch-altertümliche Choral im letzten Bild an.

Als Folge von Klavierstücken, zusammengehalten von einer Idee, steht Mussorgskys Werk in der Tradition von Schumanns poetischen Klavierzyklen wie *Papillons* oder *Carnaval*. Die einzelnen Stücke sind formal einfach und übersichtlich; ihr wesentliches Merkmal ist die markant-prägnante, Schumanns Romantik durch Realismus ersetzende Gestaltung jener Geschehnisse, Stimmungen oder Charaktere, die in den Titeln angedeutet sind. Der Tendenz zur Buntheit des Ganzen, die in dieser Art der Anlage steckt, hat Mussorgsky als Mittel der Einheit die *Promenade* entgegengestellt. Sie leitet das Werk ein und kehrt zwischen den Bildern wieder, allerdings nicht schematisch. Zudem hat sie bei jedem Auftreten eine andere Gestalt und einen anderen Tonfall. Sie bezeichnet nicht nur den Gang vom einen Bild zum nächsten, sondern gibt zugleich die Stimmung wieder, in der sich der Betrachter befindet. Und dieser Betrachter ist Mussorgsky selbst. In einem Brief an Stassow schrieb er im Juni 1874, also während der Komposition: „Mein eigenes Abbild erscheint in den Zwischenspielen.“ Als Maurice Ravel 1922 Mussorgskys Klavierwerk instrumentierte, entfaltete er nicht nur die ganze Palette seiner Orchesterfarben mit der ihm eigenen Virtuosität, sondern fügte auch die seinem Kompositionsstil entsprechende Dynamik hinzu. Er verwandelte die oft holzschnitthaft-karg anmutende Komposition gleichsam in ein Ölgemälde.

Egon Voss

PETRUSHKA

In 1910, *The Firebird*, a work commissioned by Sergei Diaghilev, made Stravinsky famous virtually overnight. His sudden renown was to be enhanced and confirmed still further by *Le Sacre du Printemps*. In between, however, Stravinsky wanted to “compose a work for orchestra in which the piano would play a leading role.” On the one hand he envisaged it as “a kind of concert piece”, and on the other, as some sort of programme music. This ultimately resulted in the ballet *Petrushka*, whose title character, according to Stravinsky, was “the eternally unhappy hero of all fairs in all countries,” and the scene of the action “the fair, with its crowds, its stalls and the magic arts of the juggler; the dolls come to life – *Petrushka*, his rival and the ballerina – the drama of passion plays itself out, ending with *Petrushka*’s death.”

It is characteristic of Stravinsky’s aesthetics that the constellation of solo piano and orchestra was not transferred to the entire work. Stravinsky made no attempt to hide the fact that the work was descended from the originally planned concert piece, and, with this as it were unintegrated acquisition, he highlighted a peculiarity that is indeed a striking feature of the work as a whole: its montage aspect. This is because Stravinsky’s *Petrushka* is primarily composed of music that already existed. The barrel-organ melody in the first part was provided by Andrei Rimsky-Korsakov, the son of his former teacher, and five other melodies came from folk song collections. These Russian folk songs and dances determine the sections (Parts 1 and 4) which, in the plot of the ballet, depict the bustle at the fair. The internal sections, devoted to *Petrushka* (Part 2) and his rival, the Moor (Part 3), are substantially free of them. Then again, the waltz danced in Part 3 by the Moor and the Ballerina contains two melodies by Joseph Lanner.

To convey the impression of immediacy and realism Stravinsky did not shy away from simplicity, or even triviality. His account of having picked up a tune from a barrel-organ player who used to pass his apartment every day is telling. He was later to realize how far reality would intervene in his work in this regard, because the tune was a hit by a living composer to whom Stravinsky had henceforth to pay royalties.

The trivial is of course consciously used, so it bears traces of parody. Then again, it was in the very banality of the melodies he found that Stravinsky constantly discovered astonishing vitality.

Stravinsky counters the montage aspect with conscious shaping. He marks the caesuras between the sections unmistakably with striking use of tim-

pani and snare drum. The sections themselves are formed according to classical patterns, song-like or rondo-like. There is an especially striking tendency to simultaneously combine the melodies. Here, however, the montage aspect becomes noticeable again, because the melodies are not harmoniously adapted to each other but remain in keys of their own. The result is bitonality.

With regard to the overall shape of the work, it is obvious that the frame elements communicate with each other. On the one hand, the large, dazzling and vibrantly exciting soundscapes that occur only in Parts 1 and 4 are very similar to each other, while on the other hand the fourth part picks up the opening melody of the first part in a reprise-like manner. The static momentum of the arc, which in this way connects Part 4 with Part 1, is dynamically intensified by the greater diversity that makes Part 4 appear to be a grandiose intensification of Part 1. If one also considers that the two inner parts, which in the plot of the ballet are performed indoors and are more intimate in character – in contrast to the two frame sections – one could even be reminded of a four-movement symphony.

It was probably this structure, based on instrumental music, which provided the basis for the *Petrushka* music's special success in the concert hall, and it seems to have been taken into account by Stravinsky in his 1946 arrangement (printed in 1947). A comparison of the scores makes it clear that Stravinsky created a theatre play in 1910/1911, with the result that the plot is noted in the score in great detail. The version of 1946/1947 dispenses with these details, however, so that only a rough outline of the plot can be derived from it. The ballet thus became an instrumental work, "a kind of concert piece". Stravinsky had returned to his original conception.

PICTURES AT AN EXHIBITION

The title refers to an exhibition of works by the artist Viktor Hartmann (1834-1873) that Modest Mussorgsky attended in St. Petersburg in 1874. Of the ten paintings that Mussorgsky transferred to music, only four are still known today: No 5, *Ballet of the Chicks in Their Shells*; No 8, *Catacombae – Sepulchrum Romanum*, No 9, *The Hut on Chicken's Legs* (Baba Yaga); and No 10, *The Great Gate of Kiev*. Whether the oft-exhibited paintings of a rich and a poor Jew were the basis for No 6 is uncertain. It is certainly odd that three of the paintings were not included in the exhibition catalogue of 1874 at all: No 2, *The Old Castle*, No. 4, *Bydlo (The Oxcart)*, and No 7, *Limoges. The Market*.

Pictures at an Exhibition was dedicated to the art and music critic Vladimir Stasov, the theoretical head of the group of composers known as the Five or the "Mighty Handful", of which Mussorgsky was a member. It was through Stasov that Mussorgsky became acquainted with Viktor Hartmann, who pursued similar artistic goals to his own, and their acquaintance became a close friendship. This is why Mussorgsky was so deeply shaken by Hartmann's sudden death. *Pictures at an Exhibition* was not a direct reflection of this shock – the music is not funereal – but it was a tribute to his friend, which is why Mussorgsky's original score is subtitled "in memory of Viktor Hartmann". How far the work is linked with Hartmann is revealed by the fact that, while composing it in the early summer of 1874, Mussorgsky referred to it quite simply as "Hartmann". He also believed that he was partly to blame for Hartmann's death, because he had felt he had underestimated or even ignored the symptoms of his fatal illness. *Pictures at an Exhibition* can therefore be possibly seen as an apology, or even an act of repentance. Whatever the case, the radical means of expression in the picture *Catacombs* (No 8) expresses a seriousness which can hardly have been sparked by the painting in question alone. There is also little doubt that the *Con Mortuis in Lingua Mortua* that follows relates to Mussorgsky's conversation with his dead friend. Finally, paintings 2, 4 and 7, which were not part of the exhibition of 1874, probably reflect impressions of Mussorgsky's personal contact with his friend.

The use of different languages in the movement titles – Russian and Italian (No 2), Polish (No 4), German (No 6), Latin (No 8) and French (Nos 3 and 7) – makes Victor Hartmann seem cosmopolitan, a traveller depicting his impressions from foreign countries and, finally, celebrating his return to Russia, albeit one that is mythical and distant. It is characterised by the witch

Baba Yaga (No 9) and the *Bogatyr Gate in the ancient capital of Kiev* (No 10), as stated in Mussorgsky's original. From the 9th to the 12 century, Kiev was the capital of the Russian Empire, and was where St. Vladimir introduced Christianity during the late 10th century. The archaic and ancient sounding chorale in the final picture is a reference to this.

As a sequence of piano pieces held together by an idea, Mussorgsky's work is in the tradition of Schumann's poetic piano cycles like *Papillons* or *Carnaval*. The individual pieces are simple and clear in form; their key feature is the strikingly succinct depiction of the events, moods and characters indicated by the titles, replacing Schumann's romanticism with realism. Mussorgsky counters the patchwork tendency here by adding the *Promenade* as a means of unification: It begins the work and returns between the pictures, albeit unschematically. Moreover, it has a different style and a different tone each time it appears. It not only depicts a person walking from one picture to the next, but also that person's mood – and the observer is Mussorgsky himself. In a letter to Stasov dated June 1874 – that is, during composition of the piece – he wrote: "My own image appears in the interludes."

In 1922, when Maurice Ravel made his instrumental arrangement of Mussorgsky's piano work, he not only made full use of his orchestral colours and his usual virtuosity, but also added the appropriate dynamics to his compositional style. Ravel transformed the composition, with its bare, woodcut-like austerity, into something approaching an oil painting.

Egon Voss

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 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 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, wo er seinen Vertrag bis 2021 verlängern wird. Mit der Saison 2004/2005 begann zudem seine Amtszeit beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, welche er 2015 beendete. Als Gastdirigent arbeitet Mariss Jansons u.a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er im Jahr 2016 zum dritten Mal leiten wird. 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. Das Ministerium für Kultur der Französischen Republik ernannte Mariss Jansons 2015 zum „Commandeur des Arts et des Lettres“.

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 the 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 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, where he is extending his contract until 2022; he began his tenure as head of the Royal Concertgebouw Orchestra in the 2004–2005 season, and ended it in 2015. Jansons is guest conductor of the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras (in Vienna in 2016 he will be conducting the New Year's concerts for a third time); 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 honoured him with the Hans-von-Bülow Medal, the City of Vienna with the Golden Medal of Honour, 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, and on 4 October 2013, he was awarded the Federal Cross of Merit 1st Class by German Federal President Joachim Gauck in Berlin. In France in 2015, the Ministry of Culture named Mariss Jansons "Commandeur des Arts et des Lettres".

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 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. 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.

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 honoured for their recording of the 13th Symphony of 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.



Henrik Wiese (Flöte / flute) (Petruschka)
Martin Angerer (Trompete / trumpet) (Petruschka)
Lukas Maria Kuen (Klavier / piano) (Petruschka)

Live-Aufnahme / Live recording:
München, Philharmonie im Gasteig 14.–17. April 2015 (Strawinsky)
München, Herkulesaal der Residenz 13. / 14. November 2014 (Mussorgsky)

Tonmeister / Recording Producer: Wilhelm Meister
Toningenieur / Balance Engineer: Klemens Kamp
Schnitt / Editing: Bernadette Rüb, Elisabeth Panzer

Publisher: © Verlag Boosey & Hawkes
Fotos / Photography: Cover © ???; [S. 2] © Peter Meisel
Mariss Jansons [Inlay] © Koichi Miura; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks [S.28]

Design / Artwork: Barbara Huber, www.huber-kommunikation.de

Editorial: Thomas Becker

Label-Management: Stefan Piendl, Arion Arts GmbH, Dreieich

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. © + © 2015 BRmedia Service GmbH

