



BR  
KLASSIK

# BRUCKNER

SYMPHONIE  
NR. 9

SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
MARISS JANSONS



Anton Bruckner

**ANTON BRUCKNER** 1824–1896

**Symphonie Nr. 9 d-Moll**

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 01 | <b>Feierlich, Misterioso</b>                    | 23:56 |
| 02 | <b>Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell</b> | 11:06 |
| 03 | <b>Adagio. Langsam, feierlich</b>               | 22:08 |

Total time 57:10

**Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

**Mariss Jansons** Dirigent / conductor

Live-Aufnahme / live recording: München, Philharmonie im Gasteig, 13.–17. Januar 2014 · Tonmeister / Recording Producer: Wilhelm Meister · Toningenieur / Recording Engineer: Winfried Meßner · Schnitt / Editing: Mechthild Homburg · Publisher: Musikwissenschaftlicher Verlag der Int. Bruckner-Gesellschaft · Mastering Engineer: Christoph Stickel · Fotos/Photography: Anton Bruckner (S. 2) © Gemälde von Hermann von Kaulbach; Mariss Jansons, Symphonieorchester des BR © Peter Meisel; Anton Bruckner vor seiner Wohnung im „Kustodenstöckl“ © ÖNB Wien + NB 301028B · Design/Artwork: [ec:ko] communications Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Dr. Vera Baur · Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH.  
©+© 2019 BRmedia Service GmbH

## WEG ZUM LETZTEN GIPFEL

„Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. [...] Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe.“ So orakelte Arnold Schönberg mit Blick auf Gustav Mahler, der gerade gestorben war, ohne je seine Neunte Symphonie gehört zu haben. Auch Bruckner soll Angst vor der fatalen Zahl gehabt haben: „I' mag dö Neunte gar net anfangen, i' trau mi nöt“, zitieren ihn August Göllerich und Max Auer in ihrer 1922 erschienenen Biographie. Allerdings begann er sehr bald nach Beendigung der Achten Symphonie, im September 1887, mit den ersten Entwürfen dazu. Er befand sich in einem Stimmungshoch; gerade hatte er die Achte an Kapellmeister Hermann Levi nach München geschickt: „Die Freude über die zu erhoffende Aufführung durch hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche!“ Um so schlimmer traf es ihn, dass der Meister das Werk rundum ablehnte. Bruckner legte seine Entwürfe zur Neunten beiseite und machte sich an die gründliche Überarbeitung der Achten. Das, und die Revision anderer Werke, hielt ihn jahrelang auf. Sein Selbstvertrauen geriet wieder ins Wanken. Möglicherweise war Levis Ablehnung nicht ganz unschuldig daran, dass die Neunte niemals fertig werden sollte.

Erst im Februar 1891 nahm sie sich Bruckner wieder vor. Aber bereits von Krankheiten bedrängt, erreichte er sein altes Arbeitstempo nicht mehr. Und mehr noch als die abergläubische Furcht vor der „Neun“ bremste ihn der Anspruch an sich selbst. Denn das Prinzip der Steigerung, das Musik überhaupt prägt, galt zuletzt auch von Symphonie zu Symphonie. Das zeigen schon die Widmungen: die Siebte an König Ludwig II., die Achte an Kaiser Franz Joseph, die Neunte „dem lieben Gott“. Höher ging es nicht mehr. Die Achte schon hatte sich hochgeschaukelt zu einer gigantischen Steigerungswelle, noch die gewiss nicht kleine Siebte übertreffend. Wie sollte Bruckner dies noch überbieten? Wie sollte er sein symphonisches Gesamtwerk mit einem „Finale“ krönen, das dem Schöpfer selbst würdig war? Offenbar wollte er all seine Kunst noch einmal bündeln und auf eine neue Stufe heben. Als Tonart wählte er d-Moll, nicht nur die von Beethovens Neunter und seine Lieblingstonart, sondern auch eine archaische, uranfängliche: Im Mittelalter war das „d“ der Grundton schlechthin. Und so baute Bruckner das Werk auf einem Urgrund, entfaltete es – über den einfachen Ton, die Töne des Dreiklangs, den Tonschritt – aus ihrem Urstoff.

Die mystische Hornfanfare ruft die Musik gleichsam ins Leben und rückt sie zugleich (in Richtung As-Dur) in die Ferne, nur eine Vision der angestrebten Gipfel. Dies geschieht mit einem unerhörten Klangereignis: Der Ton „d“, der elementare Baustein, sozusagen das „Atom“, teilt sich in die Nachbartöne „es“ und „des“. Die dabei freiwerdende Energie staut sich und wird dann erst durch das eigentliche Hauptthema freigesetzt. Man kann das mit einer kosmischen Naturkraft vergleichen,

die schöpferisch und destruktiv zugleich ist. Dieses aus herabstürzenden Oktaven gebaute Thema überwältigt auch deshalb so stark, weil es gleich als Durchbruch auftritt: Es erklingt nicht einfach, sondern thematisiert den Prozess seiner eigenen Schöpfung. Diese Dialektik von Erschaffung und Zerstörung prägt im Grunde den ganzen ersten Satz. Damit verändert sich auch die bei Bruckner sonst eher schematische Sonatenform: Die Durchführung erzählt noch einmal dramatisch die „Schöpfungsgeschichte“, und die gleichsam himmels-erschütternde Wiederkehr des Themas führt noch nicht die Reprise herbei. Als ob nun höllische Scharen aufmarschierten, kommt noch einmal die Durchführung in Gang und gipfelt sich auf zur Katastrophe. Erst das zweite Thema bringt uns wirklich in die Reprise – und damit in Sicherheit. Das helle, warme, wunderschöne Seitenthema nimmt sich unter diesen Elementargewalten, in der vorweltlichen Leere von Oktaven und Quinten seltsam aus: wie eine Insel, auf die sich die Seele der Musik geflüchtet hat, ein Paradies, das im Mittelteil euphorisch besungen wird. Als naturhaft kreisende Melodie sucht das dritte Thema den Ausgleich, findet aber nur zurück in die Vorwelt. Die letzte Kadenz bestätigt den leeren D-Klang, aber zugleich erklingt wieder das „es“ der Aufbruchs-Fanfane: Der Kreis schließt sich, die Spannung bleibt.

Das *Scherzo* beginnt mit einem eigenartig zwielichtigen, tonal nicht fassbaren Akkord. Auch einer eindeutigen Interpretation entzieht sich der Satz: Ist es ein „Tanz-Märchen“ (Göllerich), eine „phantastisch-realistische Vorschau auf das 20. Jahrhundert“ (Attila Csampai) oder bloß ein „Spiel mit dem Taktprinzip“ (Wolfgang Steinbeck)? Vielleicht liegt gerade in der besonderen Vieldeutigkeit die Genialität dieser Musik. Wie im ersten Satz bricht das Hauptthema nach einer spannenden Vorbereitung durch und steigert sich zu düsterem Tosen. Hier zeigt sich die Kehrseite der damaligen fortschrittlich-optimistischen Epoche: Der hämmernde Rhythmus schlägt ein Fenster in ihre Prachtfassaden, in ihre glänzenden Ballsäle: Statt Ländler und Walzer ein Tanz der Maschinen, ein Wuchten und Stampfen wie in den Hallen der Eisenindustrie: Dampfhammermusik. Die Melodie der Oboen und Klarinetten wirkt in diesem Umfeld so ironisch wie ein Naturbild, das man dort aufgehängt hat. Das nach Fis-Dur entrückte *Trio* greift „schnell“ die flüchtige Atmosphäre des Beginns auf. Es bleibt für Bruckners Verhältnisse seltsam unirdisch, ein körperloser Tanz, der sich verspielt über die Macht der Realität erhebt.

Mit dem *Adagio* betreten wir den innersten Bezirk von Bruckners symphonischer Welt. In der Neunten ist es unfreiwillig an den Schluss gerückt. Dass es der Symphonie dennoch zu einem würdigen Abschluss verhilft, zeugt bereits von seiner einzigartigen Größe. Man kann das *Adagio*, ohne viel zu deuteln, erleben als einen Kreuzweg durch unabsehbare, dunkel verhangene, freundlich sich lichtende, von Abgründen zerrissene Schmerzenslandschaften, deren leuchtender Horizont Erlösung verspricht. Subjektive Empfindung und sakrale, überpersönliche Aura:

Schon das erste Thema kontrastiert diese beiden Sphären des Satzes. Der Anfang spreizt die kleine Sexte zu Beginn des *Tristan* zu einer expressiven None, die folgende Chromatik bewirkt eine äußerst gespannte und avancierte Harmonik, bevor eine strahlend aufsteigende Melodie den tonalen Himmel kurzfristig aufklart. Zahlreiche Zitate und Anklänge verweisen auf einen autobiographischen Hintergrund. Den traurigen Bläserchoral nach den ersten Schreckensfanfaren bezeichnete Bruckner als „Abschied vom Leben“. Mit dem breit ausgesungenen zweiten Thema zitierte er ein „Miserere“ aus seiner d-Moll-Messe, einen viertönigen Ruf nach Erbarmen, der weite Partien des Satzes beherrscht. Über eine letzte Steigerungsstrecke führt das „Miserere“-Motiv auch zum Gipfel dieses Satzes, wo sieben dissonante Töne sich auftürmen zu einem mächtigen Zeichen des Schmerzes. Es folgt nur noch ein stiller Abgesang.

Im November 1894 waren drei Sätze beendet, ein halbes Jahr später konnte der kranke, 70-jährige Bruckner keine Treppen mehr steigen und kam nicht mehr in seine Wohnung hinauf. Er zog in das ebenerdige „Kustodenstöckl“ auf Schloss Belvedere. Hier widmete er all seine Kraft dem *Finale*. Immer wieder kam es zu Besserungen und Rückfällen – ein erschütternder Kampf gegen den unaufhaltsamen Verfall des Körpers, während der Geist noch Ungeheures gebären sollte. „Lieber Gott, laß mich bald gesund werden, schau, ich brauch ja meine Gesundheit, damit ich die Neunte fertigmachen kann.“ Nach dem Bericht seines Arztes soll Bruckner sich bei diesem Gebet ungeduldig auf die Schenkel geschlagen haben. Er versuchte, den Krankheiten zu trotzen, ihn hinderte nicht einmal eine Lungenentzündung, Besucher hinauszubegleiten, nur im Hemd und seinen sackförmigen Hosen. Das letzte Foto zeigt Bruckner bereits vom nahenden Tode gezeichnet. Nach der nicht immer verlässlichen Göllerich-Auer-Biographie soll er bis zuletzt komponiert haben: „Wenn er nur halbwegs konnte, wankte er ans Klavier, um einige Akkorde anzuschlagen. Er wußte aber meist nicht mehr, was er schrieb, löschte es immer wieder aus oder verschmierte es ganz mit Blei.“ Die letzte Skizze ist auf Ende Mai 1896 datiert, ein Orgelpunkt auf „d“, der wohl die Schlusstakte tragen sollte, nun aber einsam hineinragt in leeres Papier.

Bruckner verfügte noch, das unfertige *Finale* durch sein *Te Deum* zu ersetzen. Dass ein Werk auch offen enden kann, dürfte für den metaphysischen Baumeister unvorstellbar gewesen sein. Es hat auch nicht an späteren Versuchen gefehlt, das *Finale* nachträglich zu beenden. Die Aufführungsgeschichte hat indes gezeigt, dass der langsame Satz an seiner jetzigen Position gar keine schlechte Figur macht und der Symphonie zu einem würdigen Schluss verhilft. Was will man mehr als diesen Abgesang, der zwischen Leid und Verheißung auspendelt und entschwebt als Vision von Ruhe und Frieden?

Jörg Handstein

## THE PATH TO THE FINAL SUMMIT

“It seems that the Ninth is a limit. He who wants to go beyond it must pass away. [...] Those who have written a Ninth stood too close to the hereafter.” Arnold Schoenberg wrote those words in reference to Gustav Mahler, who had just died without ever having heard his own Ninth Symphony. Bruckner was apparently afraid of the fatal number as well. According to the 1922 biography of the composer by August Göllerich and Max Auer, he once said: “I don’t want to start on my Ninth at all, I don’t dare”. However, very soon after the completion of his Eighth Symphony in September 1887, Bruckner started on the first drafts for the next one. He was in high spirits, and had just sent the Eighth to the *Kapellmeister* Hermann Levi in Munich: “My joy at the anticipated performance given by your noble, masterful hands is quite indescribable!” It came as all the more of a shock to him, therefore, when the master rejected the work completely. Bruckner laid his sketches of the Ninth aside and set about a thorough reworking of the Eighth, and this, together with the revision of other of his works, held him up for years. The composer’s self-confidence soon became shaky again – and Levi’s rejection may indeed have been partly to blame for the fact that the Ninth was never completed.

It was not until February 1891 that Bruckner began working on it once more; already afflicted by illness, however, he could not return to his former pace of work. Moreover, even more than the superstitious fear of a “Ninth”, his progress was slowed by the high demands and expectations he had placed on himself. The principle of intensification that ultimately characterizes his music also applied to the sequence of his symphonies. The Seventh had been dedicated to King Ludwig II, the Eighth to the Emperor Franz Joseph, and the Ninth to “the beloved God” – anything higher was impossible. The Eighth had already built up a gigantic wave of intensification, surpassing the by no means small-scale Seventh. How was Bruckner to go one better here, and crown his symphonic oeuvre with a “finale” worthy of the Creator himself? He seems to have wanted to bundle all his art together one more time and raise it to a new level. For the key, he chose D minor, not only because it was that of Beethoven’s Ninth and also his own favourite one, but also because of its archaic, primeval character. During the Middle Ages, the “d” was the fundamental tone par excellence. Bruckner thus built the work on primeval foundations, developing and unfolding it – by means of simple notes, triads and tone intervals – from its ancient material.

The mystical horn fanfare seems to bring the music to life, simultaneously shifting it into the distance (towards A flat major) as a mere vision of the yearned-for summit. An unprecedented sound event takes place here: The root note “d” – the elemental building block, the “atom”, as it were – is split into its neighbouring tones of E flat and D flat. The energy created by this slowly accumulates, and is only



finally released by the actual main subject. One can compare this to a cosmic force of nature that is simultaneously creative and destructive. The theme, composed of falling octaves, is so overwhelming because it appears to break through straight away: rather than sounding simple, it addresses the process of its own creation. This dialectic of creation and destruction essentially shapes the whole of the first movement, and the sonata form – otherwise rather schematic in Bruckner's work – changes along with it. The development section dramatically recounts the "story of creation", and the "heaven-shaking" return of the subject still does not bring about the recapitulation. Almost as if hordes from hell were marching into the scene, the development section gets going once again, this time culminating in catastrophe. It is only the second subject that really brings us into the recapitulation – and thus to safety. The bright, warm and beautiful secondary subject strikes one as strange amid these archetypal forces, within their prehistoric void of octaves and fifths: it is like an island to which the soul of the music has fled, a paradise that is praised euphorically in the middle section. As a naturally circling melody, the third subject tries to balance things out but can only find its way back to the primitive and archetypal world. The last cadence confirms the empty D-sound, but the E flat from the earlier fanfare can be heard at the same time. The circle closes – and the tension remains.

The *Scherzo* begins with a strangely dissonant and tonally incomprehensible chord. Indeed, the movement itself eludes any clear interpretation: Is it a "dance fairy tale" (Göllerich), a "fantastical and realistic preview of the 20th century" (Attila Csampai), or just a "game with the principle of rhythm" (Wolfgang Steinbeck)? The brilliance of this music does perhaps lie in its very ambiguity. As in the first movement, after an exciting preparation, the main subject breaks through and intensifies into a gloomy roar. The darker side of the progressive and optimistic epoch in which this music was written is now revealed. The throbbing rhythm breaks through its splendid façades and its glittering ballrooms and, instead of *Ländler* and waltzes, we have a dance of the machines, a thumping and pounding like that of production halls in iron foundries, a sort of steam-hammer music. In this environment, the ironical melody in the oboes and clarinets is totally out of place. The other-worldly *Trio* in the remote key of F sharp major "quickly" picks up on the fleeting atmosphere from the beginning. It remains strangely unearthly by Brucknerian standards – a disembodied dance, rising playfully above the power of reality.

With the *Adagio* we enter the innermost sanctum of Bruckner's symphonic world. In the Ninth it involuntarily marks the end. The fact that it nevertheless helps to provide a dignified conclusion of the symphony already testifies to its unique greatness. Without interpreting too much into it, one can experience this *Adagio* as a "way of the cross" – passing through unpredictable, darkly draped, warmly glowing landscapes of pain, riven by abysses, and with a luminous horizon promising

salvation. Two spheres in this movement – subjective sensation and a sacral, transpersonal aura – are juxtaposed and contrasted as early as the first theme. The beginning spreads out the sixth at the opening of *Tristan* into an expressive ninth, and the subsequent chromaticism creates an extremely tense and advanced tonal harmony before a radiant rising melody briefly clears the musical skies.

Numerous quotations and references point to an autobiographical background. Bruckner describes the sad brass chorale after the first terrifying fanfares as a "farewell to life". With the long and broad second theme, he quotes a "Miserere" from his D minor Mass – a four-note plea for mercy that dominates long passages of the movement. Across a last, huge uphill sketch, the "Miserere" theme also leads to this movement's climax where seven dissonant notes pile up to a powerful momentum of pain. Merely a calm swansong follows.

In November 1894, the first three movements had been completed; half a year later, the ailing, 70-year-old Bruckner could no longer climb the stairs to reach his apartment. He moved to the ground-level "Kustodenstöckl" at Belvedere Palace, where he devoted his entire strength to the *Finale*. Improvements were regularly followed by relapses in a terrible struggle against the unstoppable decay of his body, while his mind still had to produce something momentous. "Dear God, please let me get well soon. You know I must have strength to finish the Ninth." During this prayer, according to a report from his physician, Bruckner banged his fists on his thighs impatiently. He did his best to defy his ailments, and not even pneumonia stopped him from showing his visitors out, dressed only in his shirt and baggy trousers. The last photo of Bruckner shows him already marked by impending death. According to the not always reliable Göllerich-Auer biography, he apparently composed right up to the very end: "Whenever he had any strength at all he would stumble over to the piano to play some chords – but he was mostly unaware of what he was writing, and kept on erasing it or crossing it out completely with his pencil." The final sketch is dated to the end of May 1896: it shows an organ point on "d", which, probably intended to accompany the final bars, now stands out solitary and strange against the empty paper.

Bruckner also stipulated that the unfinished *Finale* be replaced by his *Te Deum*. The idea that a work can also be open-ended must have been inconceivable for this metaphysical master builder, and there was no subsequent lack of attempts to finish the *Finale* either. The performance history of this work has shown, however, that the slow movement in its current position comes across quite well, and helps to bring the symphony to a dignified conclusion. What could be more desirable than this swan-song, shifting as it does between suffering and promise before rising into the clouds as a vision of peace and tranquillity?



Anton Bruckner vor seiner Wohnung im „Kustodenstöckl“

## MARISS JANSONS

Mariss Jansons wurde 1943 in Riga als Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons geboren. Er studierte am Leningrader Konservatorium die Fächer Violine, Klavier und Dirigieren und vervollständigte seine Ausbildung bei Hans Swarowsky in Wien und Herbert von Karajan in Salzburg. 1971 wurde er Preisträger beim Karajan-Wettbewerb in Berlin und begann seine enge Zusammenarbeit mit den heutigen St. Petersburger Philharmonikern, zunächst als Assistent von Jewgenij Mravinskij, später als ständiger Dirigent. Von 1979 bis 2000 stand Mariss Jansons dem Philharmonischen Orchester Oslo als Musikdirektor vor: Unter seiner Ägide erwarb sich das Orchester internationales Renommee und gastierte in den bedeutendsten Konzerthäusern der Welt. Von 1997 bis 2004 leitete er das Pittsburgh Symphony Orchestra, zur Spielzeit 2003/2004 wurde er Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mit der Saison 2004/2005 begann zudem seine Amtszeit beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, die 2015 endete. Als Gastdirigent arbeitet Mariss Jansons u.a. mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er im Jahr 2016 zum dritten Mal leitete. Außerdem dirigierte er die führenden Orchester in den USA und Europa. Seine Diskographie umfasst viele preisgekrönte Aufnahmen, darunter die mit dem Grammy ausgezeichnete 13. Symphonie von Schostakowitsch. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und der Berliner Philharmoniker, die ihn bereits mit der Hans-von-Bülow-Medaille gewürdigt hatten. Die Stadt Wien überreichte ihm das Goldene Ehrenzeichen, der Staat Österreich das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, und 2010 wurde ihm der Bayerische Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft verliehen. 2007 und 2008 erhielt er den ECHO Klassik. Für sein dirigentisches Lebenswerk wurde ihm im Juni 2013 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Am 4. Oktober 2013 überreichte ihm Bundespräsident Joachim Gauck in Berlin das „Große Bundesverdienstkreuz mit Stern“. Das Ministerium für Kultur der Französischen Republik ernannte Mariss Jansons 2015 zum „Commandeur des Arts et des Lettres“. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal. Im März 2018 erhielt Mariss Jansons den Internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis, im Juni wurde er zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt, und im August verliehen ihm die Salzburger Festspiele die Festspielnadel mit Rubinen.

## 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. Die 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. 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.

## 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 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. 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.



