

A portrait of Mariss Jansons, a middle-aged man with grey hair, wearing a dark blue button-down shirt. He is looking slightly to the right with a gentle smile. The background is a soft, out-of-focus interior.

BR
KLASSIK

MAHLER

SYMPHONIE NR.5

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
MARISS JANSONS



Gustav Mahler, Toblach 1909

GUSTAV MAHLER 1860–1911

Symphonie Nr. 5 cis-Moll

Erste Abteilung

- | | | |
|----|---|-------|
| 01 | Trauermarsch. In gemessenem Schritt.
Streng. Wie ein Kondukt | 12:50 |
| 02 | Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz | 15:49 |

Zweite Abteilung

- | | | |
|----|---|-------|
| 03 | Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell | 19:26 |
|----|---|-------|

Dritte Abteilung

- | | | |
|----|--------------------------------|-------|
| 04 | Adagietto. Sehr langsam | 8:52 |
| 05 | Rondo-Finale. Allegro | 16:33 |

Total time 73:30

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons Dirigent / conductor

Live-Aufnahme/Live recording:

München, Philharmonie im Gasteig, 10.-11.03.16

Tonmeister/Recording Producer: Wilhelm Meister

Toningenieur/Balance Engineer: Peter Urban

Schnitt/Editing: Leonie Wagner

Mastering Engineer: Christoph Stickel

Publisher: C. F. PETERS Leipzig London New York

Fotos/Photography: Mariss

Jansons (Cover) © Sammy Hart; Mariss Jansons (S. 9)

© Peter Meisel; Gustav Mahler (S. 2) © Gilbert E. Kaplan Collection, New York

Design/Artwork: [ec:ko] communications

Editorial: Thomas Becker

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. ©+© 2017 BRmedia Service GmbH

„EIN GANZ NEUER STIL“ ZU GUSTAV MAHLERS FÜNFTER SYMPHONIE

„Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand capiert sie.“ – notierte Mahler 1905 nach einer von ihm geleiteten Aufführung der Symphonie in Hamburg. Die Uraufführung in Köln am 18. Oktober 1904 lag gerade ein halbes Jahr zurück, und wir wissen nicht, warum Mahler glaubte, dass sein Werk so wenig verstanden werden würde. Noch nicht einmal, ob er dies bedauerte oder ob er nicht absichtlich mit verschleierte musikalischen Spuren spielte, die überhaupt nicht entschlüsselt werden sollten. „Verflucht“ war die Symphonie jedenfalls nicht nur für Mahlers Zeitgenossen, sondern auch für ihn selbst. Bei keiner anderen seiner Symphonien hat er so um die endgültige Gestalt gerungen wie bei der Fünften. Drei Druckfassungen liegen vor, und für nahezu jede Aufführung instrumentierte Mahler sie neu. Noch im Winter 1910/1911, knapp ein Jahrzehnt nach der Entstehung, unterzog er die Partitur einer letzten Revision und resümierte anschließend: „Die 5. habe ich fertig – sie mußte faktisch völlig uminstrumentiert werden. Es ist unfäßbar, wie ich damals wieder so völlig anfängerhaft irren konnte. (Offenbar hatte mich die in den ersten 4 Symphonien erworbene Routine hier völlig im Stich gelassen – da ein ganz neuer Stil eine neue Technik verlangte.)“ Dass Mahler mit seiner Fünften einen neuen Weg beschritt, darüber herrschte früh Einigkeit. Schon für Zeitzeugen wie den Dirigenten Bruno Walter oder den Musikkritiker Paul Bekker, Verfasser der ersten großen Mahler-Monographie, markierte die Symphonie eine Wende.

Im Frühjahr und Sommer 1901, kurz vor und während der ersten Arbeiten zur Fünften, beschäftigte sich Mahler intensiv mit der Musik Bachs. „Eine größere Polyphonie war nie da! Unsagbar ist, was ich von Bach immer mehr und mehr lerne“, äußerte er gegenüber seiner Vertrauten Natalie Bauer-Lechner, und auch im Sommer des folgenden Jahres – in der Zwischenzeit war die blutjunge Alma Schindler stürmisch in sein Leben getreten – beobachtete die frisch gebackene Gemahlin, dass in Mahlers Komponierhäuschen im Feriendomizil in Maiernigg am Würthersee „an Noten nur Bach“ vorzufinden waren. Vielleicht war es jene Auseinandersetzung mit Bach, die den tiefgreifenden Stilwandel zwischen der Vierten und Fünften Symphonie auslöste, und weniger – wie Paul Bekker vermutete – eine „von Grund auf erschütternde Krisis“, für die es kaum einen biographischen Anhaltspunkt gibt. Fest steht in jedem Fall, dass in Mahlers Fünfter in einem bei ihm bis dahin nicht gekannten Maß polyphone Satztechniken zur Verwendung kommen, die zu einer deutlich komplexeren Textur, zu einer „Vorliebe für Klanghärten und

lineare Reibungen“ (Constantin Floros) führen. Diese neue Schreibweise lässt sich nicht nur an den ausgedehnten fugierten Abschnitten im Schlusssatz beobachten, sondern zieht sich – bis auf das traumverlorene *Adagietto*, das in jeder Hinsicht ein Ausnahmestück ist – durch die ganze Symphonie. Mahler selbst sprach von einer „Durchknetung“ der Stimmen. Diese neue kontrapunktische Faktur, die Gleichzeitigkeit höchst unterschiedlicher motivischer Prozesse, war auch einer der Gründe, warum Mahler bei seiner Fünften so unerbittlich um die optimale Instrumentation rang, denn nur so glaubte er, das komplizierte Geflecht der Stimmen durchhörbar machen zu können.

Ein weiteres Novum der Fünften ist, dass Mahler auf die Verarbeitung bereits bestehender Liedvorlagen verzichtet, auf den Bezug zu den *Wunderhorn-Liedern* (Zweite, Dritte und Vierte Symphonie) bzw. den *Liedern eines fahrenden Gesellen* (Erste) ebenso wie auf die menschliche Stimme, die in der Zweiten bis Vierten Symphonie eine wichtige Rolle spielt. Stattdessen „tritt der Instrumentalcharakter der Sinfonie als Orchesterform schärfer hervor“ (Bekker), wobei vor allem die Blechbläser eine neue Bedeutung erhalten. Mit deren „schweren, glänzenden, metallharten Klängen spielt Mahlers Fantasie jetzt“ (Bekker), sie sind für den oft beißenden, quälend aggressiven Ton (vor allem in den ersten beiden Sätzen), ebenso aber für die überwältigende Strahlkraft der Choral-Durchbrüche im zweiten und letzten Satz verantwortlich. Und Mahler nahm bei der Fünften – wie zuvor schon bei der Vierten – davon Abstand, der Öffentlichkeit ein erläuterndes Programm mitzuteilen. Die Sprache war für ihn also nicht nur in Form vokaler Passagen, sondern auch in Form erklärender Texte entbehrlich geworden. „Es bedarf nicht des Wortes, alles ist rein musikalisch gesagt“, teilte er Natalie Bauer-Lechner mit. Freilich ist Mahler viel zu sehr Bekenntnis Musiker und musikalischer Weltenschöpfer, als dass es möglich wäre, ein Werk wie die Fünfte ohne semantische Assoziationen zu hören. „Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“, lautete einer seiner zentralen Glaubenssätze. Das bedeutet nichts weniger, als dass Mahler mit jeder seiner Symphonien einen ganz eigenen Kosmos entwarf, der im Kleinen stets alles enthält, was an menschlichen Grunderfahrungen zwischen Leid und Trost, Verzweiflung und Verheißung, Angsttraum und Euphorie, eruptiver Kraftentfaltung und seliger Entrückung denkbar ist.

Wie alle Symphonien Mahlers ist auch die Fünfte eine Finalsymphonie, das heißt, der innere Gedankengang zielt in einer großen zwingenden Form auf den Schlusssatz. Dabei gliederte Mahler die fünf Sätze der Symphonie in drei Abteilungen. Der Weg führt über die Klage des ersten Satzes (*Trauermarsch*) und

den schmerzgepeinigten Aufschrei des zweiten Satzes (*Stürmisch bewegt*) in eine Welt des absoluten Friedens (vierter Satz, *Adagietto*) und schließlich zur erlösenden Choral-Apotheose des *Rondo-Finales*. Dazwischen steht als dritter Satz und Mittelachse ein ungewöhnlich langes, mit ausgedehnten Durchführungsabschnitten aufgeladenes *Scherzo*, das alleine die Zweite Abteilung bildet und die Moll-Sphäre (Erste Abteilung: Satz 1 und 2) von der Dur-Sphäre (Dritte Abteilung: Satz 4 und 5) trennt. „Oh Himmel“, schrieb Mahler über dieses zwischen Ländler-Fröhlichkeit und grotesken Verzerrungen, zwischen sentimental Walzern und abgründiger Melancholie changierende *Scherzo*, „was soll es [das Publikum] zu diesem Chaos, das ewig auf's Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht – zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tobenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen verathmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen?“ Entscheidendes hinsichtlich der Finaldramaturgie ereignet sich am Ende des zweiten und wohl gewichtigsten Satzes: Inmitten der Atmosphäre von Angst und Qual bricht, als Vorwegnahme des Schlusses und Ziels der Symphonie, in hymnischem Jubel eine Choral-Apotheose durch – Mahler schreibt hier das Wort „Höhepunkt“ in die Partitur. Nach wenigen Takten jedoch bricht der Choral in sich zusammen, seine Kraft erlischt, die stürmischen Motive des Hauptsatzes erobern das Feld zurück. Was sich hier als Illusion erweist, soll später, am Ende des letzten Satzes, zur Erfüllung kommen. Doch löst die Wiederkehr des Chorals im *Rondo-Finale* die im zweiten Satz aufgeschienene Utopie tatsächlich ein? Dieses Mal fällt der Choral nicht in sich zusammen, sondern nimmt eine immer rasantere, am Ende völlig überdrehte Fahrt auf, um schließlich in einer Ganztonskala über drei Oktaven nach unten zu stürzen und damit den weihevollen Ton jäh aufzulösen. War doch alles nur Spaß? Auch dieser Schluss zeigt, wie schwer es fällt, Mahlers Fünfter eindeutige Lesarten zu entnehmen. Die Fülle an motivischen Anspielungen, die ungeheure Komplexität der Vorgänge im Inneren der einzelnen Sätze ebenso wie die subtilen Verbindungen und Transformationen über die Satzgrenzen hinweg jedenfalls gemahnen zur Vorsicht vor einfachen Deutungen. Die Konzeption der Symphonie scheint zu gewaltig, als dass eine erschöpfende Betrachtung überhaupt möglich wäre, und vielleicht liegt die Größe eines Werkes wie der Fünften gerade darin, dass man sie niemals gänzlich „capiert“.

Mit einem der fünf Sätze hingegen verband sich aber wohl doch eine eindeutige Botschaft. Das *Adagietto* schrieb Mahler im November 1901 als wortlose Liebeserklärung an Alma. „Statt eines Briefes sandte er ihr dieses im Manuscript, weiter kein Wort dazu. Sie hat es verstanden und schrieb ihm: Er solle kommen!!!“,

so ist es durch den niederländischen Dirigenten und engen Freund der Familie Willem Mengelberg glaubwürdig überliefert. Als durch und durch homogenes und unmittelbar verständliches Gebilde, als Insel der Seligkeit und Entrückung inmitten eines hochkomplexen, vielfach gebrochenen und zerrissenen Werkes erfreute sich das *Adagietto* auch von Anfang an ungeteilter Zustimmung und avancierte später zu Mahlers größtem „Hit“, zum bekanntesten Einzelstück seines Schaffens.

Vera Baur

“A COMPLETELY NEW STYLE” GUSTAV MAHLER’S FIFTH SYMPHONY

“The Fifth is an accursed work. Nobody understands it” – noted Mahler in 1905 after conducting a performance of the symphony in Hamburg. It had been premiered just six months earlier in Cologne, on October 18, 1904, and we do not know why Mahler believed that his work would be so poorly understood – nor even if he regretted this, or whether he was deliberately toying with veiled musical clues that were not supposed to be deciphered at all. Whatever the case, the symphony was “accursed” not only for Mahler’s contemporaries but also for the composer himself. It was more of a struggle for him to arrive at the final shape of his Fifth than it was for any other of his symphonies. There are three versions in print, and Mahler revised the instrumentation for almost every performance. Even in the winter of 1910/1911, almost a decade after the work was composed, he subjected the score to a final revision, and then concluded: “I have finished the Fifth – actually, it had to be entirely re-orchestrated. It is inconceivable how I could have made such mistakes back then, like a complete beginner. (The routine I had acquired in the first four symphonies seems to have deserted me entirely – because a totally new style demands a totally new technique).” People agreed very early on that Mahler was entering entirely new territory with his Fifth. Even in the eyes of contemporaries such as the conductor Bruno Walter or the music critic Paul Bekker, author of the first great Mahler monograph, the symphony marked a definite turning-point.

In the spring and summer of 1901, just before and also during his initial work on the Fifth, Mahler devoted himself to an intensive study of the music of Bach. „There has never been greater polyphony! What Bach keeps teaching me cannot be expressed in words,” he said to his confidante Natalie Bauer-Lechner. By the summer of the following year, the very young Alma Schindler had made a sudden and dramatic appearance in Mahler’s life and become his wife, and she noted that “no sheet music apart from Bach” could be found in his ‘composing cabin’ at their summer villa in Maiernigg am Wörthersee. The profound change of style between the Fourth and Fifth Symphony does seem more likely to have been triggered by this encounter with Bach than, as Paul Bekker suspected, by a “profoundly harrowing crisis” for which there is scarcely any biographical evidence. What is certain, however, is that Mahler’s compositional technique had become more polyphonic than ever before, resulting in a significantly more complex texture and also a hitherto unknown “preference for harshness of sound and linear friction” (Constantin Floros). This new compositional style is evident not only in the lengthy *fugato* passages in the final movement but throughout the symphony as a whole – apart from the dream-like *Adagietto*, which is an exceptional piece in every way.

Mahler himself spoke of “kneading” the notes as a baker does his dough. This new contrapuntal structure, and the simultaneity of very different thematic processes were also among the reasons why Mahler struggled so relentlessly to find the optimal instrumentation for his Fifth, since he felt this was the only way in which he could make the complex and interwoven texture transparently audible.

A further new feature of the Fifth is that Mahler leaves out any references to already-existing lieder in the symphony, such as the *Wunderhorn-Lieder* (Second, Third and Fourth Symphonies) or the *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Songs of a Wayfarer, First Symphony). He also dispenses with the human voice, which played such an important role from the Second to the Fourth Symphony. Instead, “the instrumental character of the symphony as an orchestral form comes more sharply to the fore” (Bekker), with a new significance accorded to the brass ensemble above all. “Mahler’s inspiration now plays with these heavy, brilliant, metallic sounds” (Bekker), which are responsible for the often biting, painfully aggressive tone (especially in the first two movements), but also for the overwhelming radiance of the chorale outbursts in the second and last movements. And with the Fifth, as he had already done with the Fourth, Mahler refrained from giving the public an explanatory programme. Language – not only in the form of vocal passages but also explanatory texts – had thus become expendable for him. “Words are not required, everything is expressed in purely musical terms,” he told Natalie Bauer-Lechner. Mahler was of course far too much of a committed musician and musical creator for a work like the Fifth to be heard without semantic associations. “But to me, ‘symphony’ means building a world with all the resources of the available techniques” was how he described one of his central tenets. This meant no less than the fact that with each of his symphonies, Mahler designed an entirely self-contained cosmos in miniature that always contained everything conceivable in terms of fundamental human experience – ranging from pain to consolation, despair to promise, nightmares to euphoria, and passionate eruptions to blissful rapture.

Like all of Mahler’s symphonies, the Fifth is a finale symphony – that is, the thought processes within it are geared towards the final movement in a vast and compelling manner. Here, Mahler divides the five movements of the symphony into three sections. Starting with the lament of the first movement (*Trauermarsch*, “Funeral March”), we reach the agonised outcry of the second movement (*Stürmisch bewegt*, “moving stormily”), then we enter a world of absolute peace (fourth movement, *Adagietto*) and, finally, arrive at the redeeming chorale apotheosis of the *Rondo Finale*. In between, as the third movement and the central axis, there is an unusually long *Scherzo*, laden with lengthy development sections; this represents the entire second section and separates the minor sphere (first section: movements 1 and 2) from the major sphere (third section: movements 4 and 5). Of this *Scherzo*,

alternating as it does between *Ländler*-like cheerfulness and grotesque distortions, sentimental waltzes and profound melancholy, Mahler wrote: "Oh heavens, what are they [the audience] to make of this chaos from which new worlds are forever being engendered, only to crumble into ruins a few moments later? How will they react to this primeval music, this foaming, roaring, raging sea of sound, to these dancing stars, to these breathtaking, iridescent, flashing breakers?" At the end of the second and probably weightiest movement, there is a crucial development in the finale-based dramaturgy. Amid the atmosphere of fear and anguish, and as if in anticipation of the ending and the ultimate objective of the symphony, a chorale apotheosis breaks through with hymn-like jubilation – here, Mahler writes the word *Höhepunkt* (climax) in the score. After only a few bars, however, the chorale collapses, its power extinguished, and the stormy motifs of the first movement return. What turns out to be illusory here will achieve fulfilment later on, at the end of the last movement. But does the return of the chorale in the *Rondo-Finale* actually bring about the utopia that appeared briefly during the second movement? This time it does not collapse, but starts to move ever faster, and, on the verge of spinning out of control, finally plunges down through a whole-tone scale across three octaves, abruptly resolving the solemn tone. Could the whole thing have been just a joke? This conclusion also shows how difficult it is to get any clear readings from Mahler's Fifth. The wealth of motivic allusions, the immense complexity of the processes within the individual movements, and also the subtle connections and transformations that go beyond the boundaries of those movements certainly all call for caution where simple interpretations are concerned. The symphony seems too enormous in its conception to admit any kind of exhaustive analysis, and perhaps the very greatness of a work such as the Fifth lies in the fact that it can never be fully comprehended.

With one of the five movements, however, Mahler does seem to have sent a clear message. The *Adagietto*, written in November 1901, was a wordless declaration of love to Alma. "Instead of a letter, he sent her this in manuscript form; no other words accompanied it. She understood and wrote to him: He should come!!!" That was the credible account given by the Dutch conductor Willem Mengelberg, a close friend of the family. With its homogeneous and directly intelligible structure, and as an island of bliss and rapture in the midst of a highly complex, often broken and torn work, the *Adagietto* enjoyed undivided approval from the very start, later becoming Mahler's greatest "hit" and the single most famous work in his oeuvre.

Vera Baur

Translation: David Ingram

MARISS JANSONS

Mariss Jansons wurde 1943 in Riga als Sohn des Dirigenten Arvids 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 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 Wissenschaft und Kunst 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“.

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 Siebter 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.

MARISS JANSONS

Mariss Jansons, son of conductor Arvids 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; 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 2016 he conducted the New Year's concert for the third time); he has additionally conducted the leading orchestras in the U.S.A. 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 Order of Merit Knight Commander's 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

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 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 organization of Japanese music journalists – among the best concerts by foreign artists in Japan in 2012.

EBENFALLS ERHÄLTlich / ALSO AVAILABLE



GUSTAV MAHLER: SYMPHONIE NR. 9

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Mariss Jansons



GUSTAV MAHLER: SYMPHONIE NR. 7

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Mariss Jansons

