

A photograph of conductor Herbert Blomstedt in a dark tuxedo with a white bow tie and glasses, captured in a dynamic conducting pose with his right hand raised. The background is dark and out of focus.

BR
KLASSIK

MOZART

SYMPHONIEN NR. 40 & 41

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

HERBERT BLOMSTEDT



Wolfgang Amadeus Mozart



Herbert Blomstedt

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Symphonie Nr. 40 g-Moll, KV 550

34:09

01 Molto allegro

7:52

02 Andante

12:18

03 Menuetto. Allegretto – Trio

4:30

04 Allegro assai

9:29

Symphonie Nr. 41 C-Dur, KV 551 „Jupiter-Symphonie“

38:30

05 Allegro vivace

10:59

06 Andante cantabile

10:34

07 Menuetto. Allegretto – Trio

5:10

08 Molto allegro

11:47

Total Time: 72:39

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Herbert Blomstedt Leitung / conductor

UNERBITTLICHES MOLL UND TRIUMPHALES DUR

Dreimal der fallende Halbton, dann, sich aufschwingend, die Sexte, didl-dam, didl-dam, didl-daadim: Jeder kennt diese Töne. Sie begegnen uns im Aufzug, in der Telefonschleife, als Popsong und natürlich als Klingelton, der sie mittels Smartphone vielleicht sogar dorthin zurückbringt, wo sie herkommen: in den Konzertsaal. Schon um 1800 war Mozarts „große“ g-Moll-Symphonie populär, die *AmZ* pries sie als „Gemälde einer leidenschaftlich ergriffenen Seele“. Und wie ihre ebenfalls große Schwester, die sogenannte *Jupiter-Symphonie* in C-Dur, zählt sie heute zu den meistgespielten und bereits in zahllosen Aufnahmen verewigten Werken der klassischen Musik. Aber diese vor Beethoven wohl tiefgründigsten Symphonien offenbaren sich in jeder Interpretation neu. „Alle dunklen Seiten des menschlichen Daseins hat Mozart in die g-Moll-Symphonie hineingebracht“, meint Herbert Blomstedt, den ihre „Leidenschaftlichkeit“ noch immer fesselt.

SYMPHONIE IN G-MOLL KV 550

Die meisten Werke der Klassik stehen in Dur. Das entspricht dem Zeitgeist der Aufklärung und folgt dem Bedürfnis nach Helligkeit und Optimismus. Nur um 1770 erlebten Moll-Symphonien, gerne in g-Moll, eine größere Blüte: Erregende Leidenschaften, sonst nur in der Oper vertont, sollten nun auch rein instrumental dargestellt werden. Auch der junge Mozart komponierte eine solche Symphonie (KV 183, die sogenannte „kleine“ g-Moll-Symphonie). Doch nach 1780 kam dieser musikalische „Sturm und Drang“ aus der Mode. Haydn zum Beispiel hatte es in seinen wenigen Moll-Symphonien nun sehr eilig, nach Dur zu gelangen: So stürmt und drängt seine *Pariser Symphonie* in g-Moll zunächst recht eindrucksvoll, dann aber folgt schon jenes lustig gackernde Thema, das dem Werk den Beinamen *Das Huhn* eingebracht hat. Man höre dagegen das zweite Thema von Mozarts *Molto allegro*: chromatisch hinsinkend, den Hörer in harmonisches Zwielicht ziehend. Die Reprise wendet dieses Thema dann ins g-Moll, dessen Dunkel sich über die ganze Symphonie breitet. Unerbittlich hält Mozart an der Tonart und deren Affekt fest. Und doch birgt bereits das Hauptthema, der bekannte Ohrwurm, in seiner gesanglichen Melodik etwas Warmherziges, das anderen Moll-Symphonien fehlt. Umso erschreckender ist die Durchführung, die das Thema gewaltsam in eine fremde Tonart zwingt und in einen Strudel von Modulationen wirft. Die melodische Kontur wird dabei zerrieben, es bleibt nur der halbtönige Seufzer, der sich hier, im Herzen des Satzes, in einen jammervollen Aufschrei verwandelt.

Das *Andante* in Es-Dur wirkt in der g-Moll-Umgebung wie ein idyllisches, lichtetes und luftiges Plätzchen. Der Seufzer aus dem ersten Satz hallt nach, und das „ich fühl es“ aus Taminos *Bildnisarie* klingt schon an. Der Satz steckt voller Empfindung, aber Gesang entfaltet sich nur in Ansätzen: Einzelne melodische Phrasen, kurze Floskeln und Linien, tänzerische Motive verfädeln sich zu einem fragilen, von vielen Pausen durchbrochenen Gewebe. Als ob dem momentanen Glück nicht zu trauen sei, wagt keine Melodie, sich in ganzer Fülle zu verströmen. Kurzzeitig wirft ein Orchester-Akkord ein unheimliches Licht über den Reigen dieser Gestalten, und im Mittelteil ziehen auch dunkle Wolken auf – denn keine Idylle besteht ohne ihre Bedrohung.

Das *Menuett*, schroff und finster, rhythmisch verhakt und kontra-punktisch verknötet, lässt keine Tanzlust aufkommen. Es inszeniert eher einen Konflikt von Bewegungen: Ein Dreiklang arbeitet sich gegen das verquere Metrum nach oben, eine Achteelfigur zieht nach unten, und abwärts schießen auch die Kontrapunkte des zweiten Teils. Nur das *Trio* in Dur weckt Erinnerung an glückliche Tänze.

Der Dreiklang des *Menuetts* liefert das Stichwort für das *Allegro assai*: Aufschießend und wirbelnd legt das *Finale* los. Unterbrochen von einem drohenden Klopfen könnte hier noch ein rasches Tänzchen in Gange sein, aber der weitere Verlauf, pochende Viertel gegen stürmende Achtel, ähnelt eher einer Hetzjagd. Alles Melodische sammelt sich im Seitenthema. Schockierendes geschieht gegen Mitte des Satzes, wo die geballte Energie das Hauptthema selbst zersprengt und ein nahezu atonales Loch in die harmonische Textur reißt. Zwölftonmusik? Laut Glenn Gould hole hier Mozart aus, „um den Geist Anton Weberns zu grüßen“. Für das Thema beginnt eine verzweifelte Suche nach der verlorenen Tonart: durch die abgründige Durchführung, durch fernste Regionen (cis-Moll) und schließlich doch wieder heim ins ewige g-Moll, das nun auch das ehemals blühende Seitenthema verschattet. Das wohl erschreckendste Finale der Wiener Klassik endet ohne Ausweg im Finstern.

ZUR ENTSTEHUNG DER WERKE

„Meine Laage ist so, daß ich unumgänglich genöthigt bin Geld aufzunehmen“, schrieb Mozart am 27. Juni 1788, verzweifelt bettelnd, an seinen Logenbruder Michael Puchberg. Der von Kaiser Joseph II. geführte Krieg gegen die Türken stürzte ganz Wien in die Krise, eine Hungersnot drohte. Zwar hatte Mozart nicht wenige Einnahmen gemacht, steckte aber in bedrohlichen Schulden. Gerade war er in die billige Vorstadt gezogen, in den Alsergrund. „Schwarze Gedanken“ suchten ihn heim, zwei Tage später starb seine halbjährige

Tochter Theresia. Es ist aber keineswegs so, dass er deswegen diese dunkel aufgewühlte Symphonie geschrieben hätte. Mozart komponierte stets aus pragmatischem Anlass. Er musste bemerkt haben, dass Haydn und Leopold Koželuch mit Symphonie-Drucken erfolgreich waren. Koželuchs „Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so gefallen“, stand im *Magazin der Musik* zu lesen. Gerade waren auch Haydns *Pariser Symphonien* erschienen, die ersten drei in C-Dur, g-Moll und Es-Dur. Diese Tonarten wählte auch Mozart für eine Trias von drei Symphonien. Nie zuvor hatte er sich so konzentriert dieser Gattung gewidmet. Wahrscheinlich wollte er mit diesen, Haydn weit in den Schatten stellenden Werken Aufsehen erregen. Emsig arbeitete er an seinem Comeback: Die g-Moll-Symphonie war am 25. Juli 1788 fertig, die krönende C-Dur-Symphonie am 10. August.

SYMPHONIE IN C-DUR KV 551

C-Dur ist gewissermaßen die Tonart des weißen Lichts. Anders als das farbenreiche, weihevollte Es-Dur hat sie keinen besonderen Charakter – außer einer gewissen Festlichkeit. Die Eröffnung beruht auf einer alten zeremoniellen Geste: das dreimalige, feierlich ankündigende Pochen auf den Bühnenboden. Das volle Orchester spielt geradezu militant auf-trumpfende Marschmusik. Es ist durchaus denkbar, dass diese trium-phale Symphonie den erhofften Sieg des Kaisers feiern sollte. Mozart hatte bereits ein Propagandalied für dessen Krieg geschrieben (*Lied beim Auszug in das Feld*). Die Symphonie erhebt sich freilich über einen derart banalen Zweck. Denn den mächtigen Orchesterblöcken steht das leise, innig flehende Steichermotiv entgegen, das die weitere Entwicklung bedeutsam prägt. Aus diesem thematischen Kontrapost bezieht Mozarts Musik ihre Humanität: Das spontane menschliche Empfinden wird der unpersönlichen, machtvollen Umgebung entgegengestellt. Ähnliches geschieht im zart-beweglichen Seitenthema. Ein drittes Thema, die Melodie in plappernden Achteln, entnahm Mozart seiner Arie *Un bacio di mano* KV 541. Damit bringt er eine dritte kontrastierende Stilebene ins Spiel: die der Opera buffa. Alle bisherigen Spannungen lösen sich in heitere Gelassenheit. Der Text der zitierten Melodie lautet: „L’usanze del mondo andate a studiar“. Und studiert, nämlich sehr polyphon, ist dann auch die folgende Durchführung...

Letztlich lässt sich weder der erste Satz auf den prunkvollen Tonfall, noch die ganze Symphonie auf eine bestimmte Richtung festlegen. Das *Andante* entfaltet aus schlichtem Gesang eine komplexe Innenwelt, in die auch schwarze Gedanken einbrechen. Das *Menuett* bleibt trotz seiner Chromatik ein gelöster Tanz. Das *Finale* aber, das dieses Werk, ja vielleicht die ganze

bisherige Symphonik krönt, entzieht sich jeder Einordnung. Man kann sogar schon an ein apotheotisches Finale wie das aus Bruckners Achter denken. Die ersten vier Töne sind ältestes, schon aus der Gregorianik bekanntes Formelgut, gerne auch für Kontra-punkt-Übungen verwendet. Mozart hat sie bereits in mehreren Werken zitiert, und auch in seiner allerersten Symphonie klingen sie an – wie eine versteckte Prophezeiung. Das *Finale* beginnt erneut mit einem Kontrastpaar, vielleicht Mozarts tiefstinnigste Themenformulierung: Auf die gesetzmäßige Formel reagiert ein belebtes, frei bewegliches Motiv, das, so könnte man interpretieren, wiederum den freien Menschen verkörpert. Die ebenfalls ziemlich agilen Seitenthemen werden sogleich kontrapunktisch verarbeitet. Dennoch ist das *Finale* keine Schlussfuge üblicher Prägung, sondern ein in unerhörter Weise von Fugentechniken durchsetzter Sonatensatz. In der Coda krönt er sich mit einem fünffachen Kontrapunkt, in den alle Themen verflochten sind. Lichtere Höhen hat menschlicher Geist selten erreicht, was oft zu hymnischen Deutungen verlockt. So etwa Kurt Pahlen: „Hier kann uns Mozart selbst als Gott erscheinen, der nach freiem Willen Sternbilder in der Unendlichkeit des Weltraums schafft, zusammenfügt und lenkt.“ Das erscheint etwas dick aufgetragen, hat aber einen wahren Kern: In Mozarts letzten symphonischen Worten scheint eine Art Utopie auf, es zeigt sich, wozu der Mensch, der sich so oft in Krieg, Leidenschaften und prekäre Lagen verstrickt, auch fähig sein kann.

Sein Comeback ist Mozart mit diesen Symphonien allerdings nicht gelungen. Erst nach seinem Tod wurden sie gedruckt und vielfach aufgeführt. Vom Londoner Konzertunternehmer Johann Peter Salomon stammt der Beiname *Jupiter-Symphonie*, 1810 in London gefeiert als „the highest triumph of Instrumental Composition“.

Jörg Handstein

RELENTLESS MINOR AND TRIUMPHANT MAJOR

Three falling semitones, then up to the minor sixth – didl-dam, didl-dam, didl-daadim. Everyone knows that melody. You hear it in lifts, on telephones when placed on hold, in pop songs and, of course, as a ringtone which, via the smartphone, may even have taken some people back to the melody's place of origin: the concert hall. As long ago as 1800, Mozart's "Great" G Minor Symphony was already very popular, and the *Allgemeine musikalische Zeitung* praised it as the "painting of a passion-stricken soul". Today, like its big sister, the so-called *Jupiter Symphony* in C major, it is one of the most frequently performed works of classical music, and has been immortalized in countless recordings. Nevertheless, these symphonies – probably the most profound ones before Beethoven – reveal themselves as something quite new in every interpretation. "Mozart placed all the dark sides of human existence into his G minor Symphony", says Herbert Blomstedt, adding that its "passion" continues to fascinate him.

Symphony in G Minor, KV 550

Most classical music works are in a major key. That corresponds to the *Zeitgeist* of the Enlightenment, reflecting its need for brightness and optimism. It was only in around 1770 that minor symphonies, frequently in G minor, began to flourish. The passions, formerly only set to music in opera, were now being presented in purely instrumental terms. The young Mozart also composed a symphony of this type (KV 183, the so-called "Little" G Minor Symphony). After 1780, however, this musical "storm and stress" went out of fashion. Haydn, for instance, in the few minor symphonies that he wrote, was now in a hurry to reach the major – as in his *Paris Symphony*, which is quite impressively "storm and stress"-like at first, but then comes that funny clucking theme that earned it the name *The Chicken*. In contrast, listen to the second theme of Mozart's *Molto allegro*: chromatically sinking down, and pulling the listener into a kind of harmonic twilight. The recapitulation then puts this theme into G minor, the darkness of which spreads across the whole symphony. Mozart sticks relentlessly to this key and its affect, yet even the main theme, the well-known catchy tune, already contains something warm-hearted in its song-like melody that other minor symphonies lack. This makes the development section all the more frightening as it brutally forces the theme into a foreign key and then flings it into a maelstrom of modulations. The melodic contour is crushed, leaving only the sigh of the semitone – which is transformed here, at the heart of the movement, into a cry of misery.

In this dark world of G minor, the *Andante* in E-flat major comes across as idyllic, light and airy. The sigh from the first movement re-echoes, and the "ich fühl' es" melody from Tamino's *portrait aria* can also be heard. The movement is full of sensitivity, but song-like melodies are only begun and not continued: individual melodic phrases, short lines, and dance-like motifs are all woven into a fragile structure punctuated by numerous pauses. Almost as if luck cannot be trusted at this point, no melody dares to unfold in all its fullness. For a short time, an orchestral chord casts an eerie light over these dancing figures, and, in the middle section, dark clouds appear. There is clearly a downside to every idyll.

The *Minuet*, rugged and dark, rhythmically entangled and contrapuntally knotted, puts no-one in the mood for a dance. Rather, it presents us with a conflict of differing movements: a triad works its way upwards against the bizarre metre while an eighth-note figure moves downwards, and the counterpoints in the second section shoot downwards as well. It is only the *Trio*, in the major, that awakens memories of happy dances.

The triad of the *Minuet* provides the cue for the *Allegro assai*. Shooting up and swirling about, the Finale now begins. A little dance, interrupted by a threatening knocking effect, could be under way here, but as it continues in throbbing quarter-notes versus stormy eighth-notes, it becomes more reminiscent of a relentless hunt. Everything melodic accumulates in the secondary subject. Towards the middle of the movement something shocking occurs: all the pent-up energy shatters the main theme itself, tearing an almost atonal hole in the harmonic texture. Twelve-tone music? According to Glenn Gould, Mozart was striking out here "to greet the spirit of Anton Webern". The theme now begins a desperate search for its lost key, moving through the dark depths of the development section, then through the remotest regions (C sharp minor) before finally arriving back home in the eternal G minor, which is now casting its shadow over the formerly florid secondary subject. What is probably the most frightening Finale of the First Viennese School ends in darkness, with no way out.

ON THE ORIGIN OF THE WORKS

"My situation is such that I am inevitably compelled to raise money", wrote Mozart on June 27, 1788 to his fellow mason Michael Puchberg, begging him desperately for funds. The war against the Turks led by Emperor Joseph II had plunged the whole of Vienna into crisis, and a famine now loomed. Although Mozart had made quite a lot of money, he was also threatened by debt. Having just moved his lodgings to the cheap suburb of Alsergrund, he was plagued

by “black thoughts”, and two days later his six-month-old daughter Theresia died. But this was certainly not why he wrote this darkly troubled symphony. Mozart always composed for pragmatic reasons, and must have noticed that Haydn and Leopold Koželuch were successful with symphony publishing. An article in the *Magazin der Musik* stated that Koželuch’s works “are enjoyed everywhere, whereas those of Mozart are by no means as popular.” Haydn’s *Paris Symphonies* had just appeared as well – the first three in C major, G minor and E flat major. These keys were also chosen by Mozart, for a triad of symphonies of his own. Never before had he devoted himself to the genre with such concentration, and he was probably eager to cause a sensation with these works – which placed Haydn’s firmly in the shade. Mozart worked away diligently on his comeback: the G Minor Symphony was finished on July 25, 1788, and the crowning C Major Symphony on August 10 of that year.

SYMPHONY IN C MAJOR, KV 551

C major is, in a sense, the key of white light. Unlike the colourful and solemn E flat major, it has no particular character – apart from a particular festive quality. The opening of this symphony is based on an old ceremonial gesture: three blows on the stage floor, heralding a solemn and official announcement. The full orchestra plays a victorious, military-sounding march. It is quite conceivable that this triumphant symphony was composed to celebrate the Emperor’s hoped-for victory in battle; Mozart had already written a propaganda song for the imperial war (*Lied beim Auszug in das Feld*). The symphony does, of course, rise high above such a banal purpose – the mighty orchestral blocks are countered by the quiet, imploring motif on the strings, which has such a significant effect on further developments. It is from this thematic juxtaposition that Mozart’s music derives its humanity; spontaneous human feeling is contrasted with an impersonal, powerful environment. Something similar happens in the delicate secondary subject. Mozart took a third theme – the melody in babbling eighth-notes – from his aria *Un bacio di mano*, KV 541. He thus brings a third contrasting stylistic level into play, that of opera buffa. All the previous tensions now dissolve into cheerful serenity. The text of the melody he quotes reads: “L’usanze del mondo andate a studiar” (Go and study the ways of the world). The highly polyphonic development section that follows makes it clear that Mozart certainly did a lot of studying here.

Ultimately, the first movement cannot be pinned down to a magnificent sound alone, nor can the entire symphony be seen as following any one direction. The simple melodies of the *Andante* unfold into a complex inner world, plagued by dark thoughts. The *Minuet* remains a relaxed dance, despite

its chromaticism. The *Finale* however, which crowns this work and perhaps all previous symphonies, defies classification. An apotheosis-style finale like that of Bruckner’s Eighth even springs to mind here. The first four notes are a very ancient formula; already known from the Gregorian period, they were often used for exercises in counterpoint. Mozart had already quoted them in several works; indeed, like some hidden prophecy, they can even be heard in his very first symphony. The *Finale* begins with contrasting elements to create what is perhaps Mozart’s most profound ever thematic formulation. As a reaction to the accepted formula we hear a lively, free-moving theme that could in turn be interpreted as representing human freedom. The likewise rather agile secondary subjects are contrapuntally processed right away, yet this *Finale* is not a final fugue of the usual kind – it is a sonata movement interspersed outrageously with fugal techniques. In the coda the movement is then crowned by a piece of quintuple counterpoint, into which all the themes are gloriously interwoven. Airier heights have rarely been attained by the human mind, and the temptation is to interpret this as a kind of hymn. Kurt Pahlen, for instance, wrote: “Here Mozart himself can appear to us as God, creating, combining and controlling the constellations in the infinity of outer space, in accordance with his own free will.” That may be laying in on a bit thick, but it does contain a grain of truth: in Mozart’s last symphonic works, a kind of utopia appears, showing what man – so often entangled in wars, passions and precarious situations – can also be capable of.

Mozart did not make a successful comeback with these symphonies after all. It was only after his death that they were printed and then performed many times. It was the London concert promoter Johann Peter Salomon who coined the title *Jupiter Symphony*; in 1810, the work was celebrated in London as “the highest triumph of Instrumental Composition”.

Jörg Handstein
Translation: David Ingram

HERBERT BLOMSTEDT

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden. Im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenauigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

Viele herausragende Ensembles weltweit konnten sich in all den Jahren schon der Dienste des hoch angesehenen schwedischen Dirigenten mit amerikanischem Geburtsort und künstlerischer Ausbildung in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel versichern. Mit über 90 Jahren steht Herbert Blomstedt nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult aller führenden internationalen Orchester. Auch dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Herbert Blomstedt seit vielen Jahren eng verbunden.

HERBERT BLOMSTEDT

Noble, charming, unpretentious, modest – they are the kinds of qualities to be valued, and should play a major role in human coexistence – but for exceptional people such as conductors, they are somewhat untypical. Whatever the general public image of conductors, Herbert Blomstedt is certainly an exception to it, precisely because he possesses qualities that one hardly ever associates with any conductor-like claim to power. The fact that he defies common stereotypes in so many respects should certainly not lead one to assume that this artist lacks the assertiveness to achieve his clearly-defined musical goals. Anyone who has ever experienced Herbert Blomstedt's concentration on the essence of the music during rehearsals – the precision of his formulation of musical facts as they appear from the score, and the tenacity with which he implements his aesthetic view – may be astonished at how little despotism is required in the process. Indeed, Herbert Blomstedt has always been the type of artist whose professional expertise and natural authority render all outward show superfluous. His work as a conductor is inextricably linked to his religious and human ethos. Accordingly, in his interpretations, great accuracy with regard to the score and analytical precision are combined with a spiritual inspiration that brings the music to pulsating life. In this way, and throughout a career spanning more than 60 years, he has earned the unqualified respect of the musical world.

Numerous outstanding ensembles around the world have been fortunate enough over the years to have successfully secured the services of this highly respected Swedish conductor, who was born in America and completed his artistic education in Uppsala, New York, Darmstadt and Basle. At over 90 years, with his tremendous spiritual and physical presence, and full of élan and artistic vigour, Herbert Blomstedt still stands on the podium for all leading international orchestras – and has also had a close association with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks for many years.

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.

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.

