



BRAHMS

HAYDN-VARIATIONEN

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
HERBERT BLOMSTEDT

& AUSZÜGE AUS DEN PROBEN
EXTRACTS FROM THE REHEARSALS



JOHANNES BRAHMS 1833–1897

**Variationen für Orchester B-Dur
über ein Thema von Haydn, op. 56a**

01	Chorale: St. Antoni. Andante	2:02
02	Variation I. Poco più animato	1:24
03	Variation II. Più vivace	1:04
04	Variation III. Con moto	1:58
05	Variation IV. Andante con moto	2:14
06	Variation V. Vivace	1:01
07	Variation VI. Vivace	1:23
08	Variation VII. Grazioso	3:01
09	Variation VIII. Presto non troppo	1:05
10	Finale. Andante	3:49

Musik total: 19:01

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Herbert Blomstedt Dirigent / conductor

Live-Aufnahme / Live recording: München, Herkulessaal der Residenz, 13./14.02.2014 · Live-Aufnahme (Probe) / Live recording (rehearsal): München, Herkulessaal der Residenz, 10.02.2014 · Tonmeister / Recording Producer: Wolfgang Schreiner · Toningenieurin / Recording Engineer: Christiane Voitz · Mastering Engineer: Christoph Stickel · Verlag / Publisher: Breitkopf & Härtel · Fotos / Photography: Herbert Blomstedt (S. 1 & 24) © Peter Meisel (BR); Herbert Blomstedt (S. 17) & BRSO (S. 22) © Astrid Ackermann; Johannes Brahms (S. 2) © gemeinfrei Design / Artwork: [ec:ko] communications · Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Raphael Landstorfer

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH · © & © 2026 BRmedia Service GmbH

Herbert Blomstedt probt
mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Johannes Brahms' *Haydn-Variationen* B-Dur, op. 56a

11	Dirigenten bei der Probe – Einleitung	1:29
12	Die <i>Haydn-Variationen</i>	2:13
13	Nur Piano	4:57
14	Ja, das ist schön	2:09
15	Zweite Variation tutti	3:43
16	Ja, das Ritardando ist ziemlich groß	4:21
17	Nochmal Anfang der dritten Variation	4:31
18	Nächste Variation – schlicht, aber auch ausdrucksvoll	4:03
19	Ich gebe einen ganzen Takt	2:33
20	Da müssen wir ein bisschen üben...	4:25
21	Was Herbert Blomstedt an der Musik von Johannes Brahms fasziniert	2:07
22	Nächste Variation – sehr lustig im Charakter, nicht schwer	4:45
23	Wenn Herbert Blomstedt mit dem BRSO probt	2:49
24	Da fängt das Ritardando an	5:57
25	Der Anfang vom <i>Finale</i>	3:33

Probe total: 53:35

Total time: 72:36

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Herbert Blomstedt Dirigent / conductor

Sprecher: Friedrich Schloffer

Manuskript und Redaktion: Bernhard Neuhoﬀ

Realisation: Karlheinz Steinkeller

EIN GROSSARTIGES MISSVERSTÄNDNIS

Zu Johannes Brahms' *Haydn-Variationen*

„Bei [dem Haydn-Forscher] Carl Ferdinand Pohl [fand Brahms im November 1870] einige gänzlich verschollene oder doch wenig bekannte zyklische Werke von Haydn und kopierte sich daraus [...] den Chorale St. Antoni überschriebenen Satz aus einem [...] in B stehenden Divertimento für Blasinstrumente“, berichtet Max Kalbeck in seiner mehrbändigen Brahms-Biographie von 1912. Genau genommen ist es das Thema des zweiten Satzes der Feldpartita, die im Werkkatalog von Haydn unter der Bezeichnung Hob. II:46 zu finden ist. Heute weiß man, dass diese „Feldparthien“ – also Kompositionen, die im Freien gespielt wurden – nicht von Haydn stammen. Nicht einmal das Thema, der Chorale St. Antoni, geht auf Haydn zurück, denn es war wohl ein volkstümliches Lied von unbekannter Provenienz. Die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* sind also ein Missverständnis, ein großartiges Missverständnis sogar, denn der angeblich von Haydn erfundene *Chorale* regte Brahms – nach den beiden Serenaden op. 11 und op. 16. – zu seinem dritten Orchesterwerk an. Der Komponist war mit der Vollendung der *Haydn-Variationen* bereits 40 Jahre alt, hatte zwar immer noch keine Symphonie komponiert, sich aber der symphonischen Königsgattung deutlich angenähert. Gerade mit den Orchestervariationen bereitete sich Brahms ein Versuchsfeld, auf dem er das Instrumentieren verfeinern und zugleich seine ihn lange blockierende Angst vor dem Symphonieschaffen weiter abbauen konnte. Es war nämlich noch nicht so lange her, dass er dem Dirigenten Hermann Levi

gegenüber erwähnte, dass er „nie eine Symphonie komponieren“ werde. „Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen [Beethoven] hinter sich marschieren hört.“ Die *Haydn-Variationen* brachten also endlich einen neuen Schub in Richtung Erster Symphonie, bestärkten Brahms vielleicht gerade deswegen, weil er sich hier auch nicht mit Beethoven auseinandersetzen musste, sondern sich ausschließlich mit Haydn beschäftigte. Er studierte dessen Instrumentierung und Themenverarbeitung, und wie nur wenige in seiner Zeit erkannte er die große Bedeutung des Komponisten: „Die Leute verstehen heute von Haydn fast nichts mehr. Dass wir jetzt in einer Zeit leben, wo – gerade hundert Jahre früher – Haydn unsere Musik schuf, wo er eine Sinfonie um die andere in die Welt setzte, daran denkt niemand. [...] Und Haydn – er war da gerade in meinem Alter – entwickelte sich in dieser Zeit ein zweites Mal zu so ungeheurer Größe [...]. Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen sowas!“

Haydn war also nicht nur der vermeintliche Themenlieferant, viel entscheidender waren all die Kompositionsanregungen, die Brahms durch ihn erhielt. Die Idee, sich zunächst mit Variationen der Gattung Symphonie zu nähern, war für ihn auch der richtige Weg. Er schrieb hier auf kleinstem Raum orchestrale Miniaturen, ohne gleich in den ausgreifenden Dimensionen einer viersätzigen Symphonie denken zu müssen. Er konzentrierte sich auf die motivische Entwicklung und eine raffinierte Orchestrierung. Die thematische Vorlage des *Chorale St. Antoni* wird oft auch als Wallfahrtsgesang bezeichnet, doch widerspricht die formale Anlage mit ihren unregelmäßigen Taktgruppierungen dieser Vermutung. Derartige Gesänge mit nicht geradetaktigem

Periodenbau eignen sich nicht als Begleitmusik zu einer Wallfahrergruppe, sie brächten jeden noch so tief Gläubigen restlos aus dem Tritt. Auch der beschwingt-tänzerische Pizzicato-Bass erscheint für ein geistliches Umfeld allzu profan.

Brahms hält an der 25 Takte umfassenden Gliederung pro Variation streng fest, es ist sozusagen die einzige Konstante, innerhalb derer sich eine freie Variationstechnik vollzieht, die stufenweise an Fahrt gewinnt vom *Andante* des Themas bis hin zum *Presto non troppo* der letzten Variation. Das *Finale* kehrt nach acht Variationen wieder zum Ausgangstempo *Andante* zurück. Brahms hat in etwa die Instrumente aus der vorgegebenen Feldpartita übernommen, die er dann fantasievoll kombiniert. Wer aber glaubt, dass er in den Variationen das Kernthema weiterentwickelt hätte, der irrt und wird sich beim Hören der *Haydn-Variationen* nicht zurechtfinden. Vielmehr richtet Brahms den Blick auf kleine ausschnittshafte, auch scheinbar nebensächliche Motive, die unerwartet in den Fokus geraten und dadurch überraschend an Bedeutung gewinnen, wie die glockenartig sich wiederholenden Oktav-Klänge aus den letzten drei Takten des Themas. Sie werden in der I. Variation (*Poco più animato*) so oft wiederholt, dass der Eindruck entsteht, der Bauherr Brahms stecke den 25-taktigen Grund mit diesen Oktav-Säulen ab. Hier bereitet er das Fundament vor, auf dem nun die weiteren, sich stetig entwickelnden Variationen aufgestockt werden können. In der II. Variation *Più vivace* richtet sich Brahms' Blick allein auf den Themenbeginn, auf die erste punktierte Figur, die aus dem Kontext herausgeschnitten wurde, um dann scherzhaft aneinandergereiht und verarbeitet zu werden. Als Doppelvariation

ist die III. Variation *Con moto* komponiert mit reich ausgeschmückten Wiederholungen. Weitere Kunstgriffe neben der kontrapunktischen Arbeit sind in den nächsten Variationen u. a. die Abschattierung der Tonart B-Dur nach b-Moll (II. und IV. Variation) und Taktveränderungen vom 2/4- zu einem sanft schwingenden 3/8-Takt (IV. Variation) und später zu einem vorantreibenden 6/8-Takt (V. Variation) sowie einem wiegenden Siciliano (VII. Variation), einer von Hörnern dominierten Variation mit Spiegelung des Themenkopfes ohne Punktierung (VI. Variation) und schließlich ein schattenhaftes *Presto non troppo* (VIII. Variation).

Im Februar 1869 hatte Brahms noch an Adolf Schubring geschrieben, dass ihm „bei einem Thema zu Variationen [...] beinahe nur der Bass etwas“ bedeute. „Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichte baue. Was ich mit der Melodie mache, ist nur Spielerei [...]. Variiere ich die Melodie, so kann ich nicht leicht mehr als geistreich oder anmutig sein oder, zwar stimmungsvoll, einen schönen Gedanken vertiefen. Über den gegebenen Bass erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe.“ Auf die *Haydn-Variationen* bezogen findet sich ein konsequent sich wiederholendes Bass-Thema aber nur im Finale, in der Passacaglia. Mit Imitation beginnt das kontrapunktisch komplexe Finale auf dem „festen Grund“ des Basses, doch nach der neunten Wiederholung steigt das Passacaglia-Thema aus dem Bass allmählich in den Violoncelli, Bratschen und Hörnern auf. In weiteren fünf Takten zeigt es sich in Pizzicato-Tönen mehr versteckt als offen, um dann wieder deutlich in den Oboen und den Flöten, kombiniert mit den Hörnern, aufzutauchen. Nun wendet Brahms einen

satztechnischen Trick an, indem er das Passacaglia-Thema urplötzlich wieder in die originale Gestalt des *Chorale* verwandelt und die *Haydn-Variationen* auf diese Weise mit dem Blick auf den Anfang geradezu hymnisch zu Ende führen kann. Es ist genau die Stelle, an der er auch die Triangel einsetzt: Bewusst wird mit dem hellen, durchdringenden Klang dieses oft als trivial angesehenen Instruments die Aufmerksamkeit auch eines ahnungslosen Hörers auf das Chorale-Thema gelenkt.

Als Brahms die Komposition vollendet hatte, bat er seinen Freund, den Photographen Julius Allgeyer, doch einen Kopisten für ihn zu finden, damit dieser den „beiliegenden Schmarrn“ abschreiben könne. Was Brahms in seiner unnachahmlichen Art bewusst kleinredete, war sein letzter Versuch, symphonische Miniaturen zu schreiben, bevor er sich tatsächlich an die Arbeit seiner Ersten Symphonie wagte. Dass diese Variationen dabei nicht nur Vorstufe oder Übungen waren, sondern hohe symphonische Kunst, bezeugte Gustav Mahler: „Die größte Meisterschaft und ein nie dagewesenes Können beweist er [Brahms] in dieser Musikform [den Variationen]! Er führt aus der Zelle heraus den Keim wirklich durch alle Stufen der Entwicklung bis zu seiner höchsten Vollendung.“

Renate Ulm

A MAGNIFICENT MISUNDERSTANDING

Johannes Brahms' *Variations on a Theme by Joseph Haydn*

"In November 1870," writes Max Kalbeck in his multi-volume Brahms biography of 1912, "Brahms discovered several completely lost or little-known cyclical works by Haydn at the home of [Haydn scholar] Carl Ferdinand Pohl, and from them he copied [...] the movement entitled Chorale St. Antoni from a [...] divertimento for wind instruments in B flat major." Strictly speaking, this chorale forms the theme of the second movement of the so-called Feldpartita, listed in Haydn's catalogue as Hob. II:46.

Today we know that these *Feldparthien* – that is, compositions that were played in the open air – were not composed by Haydn at all. Not even the theme, the Chorale St. Antoni, can be traced back to him; it is more likely a folk song of unknown provenance. The *Variations on a Theme by Joseph Haydn* were thus a misunderstanding – and a magnificent one, because this chorale, only ostensibly by Haydn, inspired Brahms, after his two serenades (Opp. 11 and 16), to compose his third orchestral work.

Brahms was already 40 years old when he completed the *Haydn Variations*. Although he had not yet written a symphony, he was clearly moving ever closer to the symphonic realm. The orchestral variation form, in particular, provided him with an ideal testing ground: here he could refine his orchestration while gradually overcoming his long-standing reluctance to confront the symphony head-on. Not long before, he had confessed to the conductor Hermann Levi that he would "never write a symphony," adding:

"You have no idea how it feels for us composers to hear a giant [Beethoven] marching behind us all the time."

The *Haydn Variations* finally gave Brahms fresh impetus towards his First Symphony – perhaps precisely because Beethoven was not the immediate point of reference here. Instead, Brahms turned his full attention to Haydn, studying his instrumentation and thematic treatment; like few others of his time, he recognised the composer's great significance. „People today understand almost nothing about Haydn. No one reflects that we live in a time when – only a hundred years earlier – Haydn created our music, when he brought one symphony after another into the world. [...] And Haydn – who was my age at the time – gained such tremendous stature for a second time [...]. What a man! How wretched we are by comparison!"

Haydn, then, was not merely a presumed source of thematic material; far more decisive were the compositional impulses Brahms drew from him. Approaching the symphony indirectly through the variation form proved exactly the right path for him to take. Here, free from the expansive architectural demands of a four-movement symphony, Brahms fashioned highly compact orchestral miniatures. His focus lay on motivic development and refined orchestration.

The thematic model of the *Chorale St. Antoni* has often been described as a pilgrimage song, yet its irregular formal structure contradicts this assumption. Such uneven periodicity would hardly make it a suitable musical accompaniment for a group of pilgrims – indeed, it would unsettle even the most devout procession. Likewise, the lively, dance-like pizzicato bass seems far too secular for a sacred setting.

Brahms adheres strictly to the chorale's 25-bar structure in every variation; it is, so to speak, the sole constant within which a free variation technique unfolds. Momentum gradually builds from the *Andante* of the theme to the *Presto non troppo* of the eighth variation, before the *Finale* returns to the original *Andante* tempo. The composer has largely taken the instruments from the original Feldpartita here and combined them most imaginatively.

Listeners expecting Brahms to develop the main theme further in the variations will find themselves disoriented when hearing the *Haydn Variations*. Instead, the composer concentrates on small, fragmentary, seemingly incidental motifs that suddenly move into the foreground and acquire unexpected significance – most notably the bell-like repeated octaves in the final three bars of the theme. In the first variation (*Poco più animato*), these recur so insistently that one has the impression of Brahms, the master architect, marking out the 25-bar foundation with massive octave pillars.

Here he prepares the fundament on which the further, constantly developing variations can now be built. In the second variation (*Più vivace*), Brahms isolates the beginning of the theme – the first dotted figure – removing it from its context and recombining it in a scherzo-like manner. The third variation (*Con moto*) takes the form of a double variation with richly ornamented repetitions. Further artistic devices in the following variations, in addition to the contrapuntal work, include the shading of B flat major into B flat minor (Variations II and IV), and shifts in metre from 2/4 to a gently lilting 3/8 (Variation IV), later to a driving 6/8 (Variation V), and a swaying Siciliano (Variation VII). Other highlights include a horn-dominated variation reflecting

the theme's opening without dotted rhythms (Variation VI), and finally the shadowy *Presto non troppo* of Variation VIII.

In February 1869, Brahms wrote to Adolf Schubring that “in a theme for variations [...] almost only the bass” really mattered to him. “It is sacred to me, however; it is the solid foundation on which I go on to build my story. What I do with the melody is merely play [...]. If I vary the melody, I can hardly be more than witty or graceful, or, although atmospheric, make a beautiful thought even more profound. I truly reinvent the given bass, I invent new melodies for it, I create.” In the *Haydn Variations*, however, a consistently recurring bass theme appears only in the finale, a passacaglia.

The contrapuntally complex finale begins with imitative writing over the “firm foundation” of the bass. After the ninth repetition, however, the passacaglia theme gradually rises from the bass into the cellos, violas and horns. In the next five bars, it appears more hidden than open in pizzicato figures, only to reemerge clearly in the oboes and flutes, joined by the horns.

At this moment Brahms employs a compositional masterstroke: he suddenly transforms the passacaglia theme back into the original chorale, bringing the *Haydn Variations* to a hymn-like conclusion that explicitly recalls their beginning.

It is precisely here that Brahms also introduces the triangle. Its bright, penetrating sound – often dismissed as trivial – deliberately draws even the most unsuspecting listener's attention to the chorale theme.

When the work was completed, Brahms asked his friend, the photographer Julius Allgeyer, to find a copyist so that he could have the “enclosed nonsense”

written out. What Brahms characteristically downplayed was in fact his final attempt at composing symphonic miniatures before embarking in earnest on his First Symphony.

Gustav Mahler later testified that these variations were far more than mere preparatory stages or technical exercises, but rather high symphonic art: "He [Brahms] demonstrates the greatest mastery and unprecedented skill in this musical form [the variations]! He really does lead the germ from the cell through every stage of development to its highest perfection."

Renate Ulm

Translation: David Ingram

HERBERT BLOMSTEDT BEI DER PROBE

Wie arbeitet eigentlich ein Dirigent? Er bewegt Hände, Arme und den ganzen Körper, setzt Augen und Mimik ein – und singt und spricht. Das aber natürlich nur in der Probe. Die Interpretation eines Dirigenten mitverfolgen zu können, ist ein spannender Prozess, mit dem zugleich die Idee, die hinter dem Werk steckt, sehr viel plastischer hervortritt. „Dirigenten bei der Probe“ ist eine Sendereihe von BR-KLASSIK, mit der ein Blick in die Orchesterwerkstatt geworfen wird. Ganz unmittelbar kann man dabei miterleben, wie die Wünsche und Anweisungen des Dirigenten umgesetzt werden, wie seine Erläuterungen und sein Temperament das Klangergebnis verändern und welche Gedanken hinter der Werkdeutung stehen.

Dank dieser Reihe konnte die besondere Zusammenarbeit zwischen den Dirigenten und dem BRSO dokumentiert werden.

Herbert Blomstedt probt mit dem BRSO

Johannes Brahms' *Haydn-Variationen* B-Dur, op. 56a

Herbert Blomstedts offenbar unerschöpfliche Kraftquelle ist – das spürt man an jedem Wort und an jedem Takt – die Musik. Ganz deutlich wird dies auch während der Probe an Brahms' *Haydn-Variationen*.

Probe vom 10. Februar 2014 für die Konzerte am 13. und 14. Februar 2014 im Herkulesaal der Residenz, München.

HERBERT BLOMSTEDT IN REHEARSAL

What does the work of a conductor actually involve? He moves his hands, arms, his whole body, he makes use of his eyes and facial expressions – and he sings and speaks. But that's only during rehearsals, of course. Being able to follow a conductor's interpretation makes for an exciting process, and conveys the basic idea behind a work far more vividly at the same time. "Conductors in Rehearsal" is a BR-KLASSIK series that takes a closer look at the "orchestral workshop". One can experience first-hand how the conductor's wishes and instructions are implemented, how his explanations and his temperament change the resulting sound, and what concepts lie behind the interpretation of the work.

Thanks to this series the special collaboration between conductors and the BRSO has been successfully documented.

Herbert Blomstedt rehearses Johannes Brahms'

***Haydn Variations* in B flat major, Op. 56a with the BRSO**

Herbert Blomstedt's seemingly inexhaustible source of energy is the music itself – something palpable in every word he speaks and every bar he conducts. This also becomes especially evident during rehearsals of Brahms' *Haydn Variations*.

Rehearsal held on February 10, 2014 in preparation for the concerts on February 13 and 14, 2014 at the Herkulessaal of the Munich Residenz.



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 70 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. Herbert Blomstedt steht 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 70 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. Herbert Blomstedt still stands on the podium with his tremendous spiritual and physical presence, and full of élan and artistic vigour, 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 BRSO 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), Lorin Maazel (1993–2002) und Mariss Jansons (2003–2019), dessen umfangreiche Aufnahmetätigkeit in der 70 CDs umfassenden Box „Mariss Jansons – The Edition“ gewürdigt wurde. Im September 2023 trat Sir Simon Rattle sein Amt als neuer Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des BR an. Seit seinem Debüt 2010 hat sich eine intensive und vertrauensvolle Zusammenarbeit entwickelt, aus der bereits mehrere herausragende CD-Veröffentlichungen hervorgegangen sind, u.a. Mahlers Symphonie Nr. 9, ausgezeichnet mit einem Diapason d’or, einem Supersonic Pizzicato und als Gramophone Editor’s Choice.



SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Not long after it was established in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (BRSO / Bavarian Radio Symphony Orchestra) developed into an internationally renowned orchestra. The orchestra's 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 BRSO 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), Lorin Maazel (1993–2002) and Mariss Jansons (2003–2019), whose extensive recording activities were honoured in the 70-CD box set "Mariss Jansons – The Edition". In September 2023, Sir Simon Rattle took up his post as the new principal conductor of the BR Chorus and Symphony Orchestra. Since his debut with the orchestra in 2010, an intensive and trusting collaboration has developed, and has already resulted in several outstanding CD releases, including Mahler's Symphony No. 9 – awarded a Diapason d'or and a Supersonic Pizzicato, it was also Gramophone Editor's Choice.

BR
KLASSIK



900216