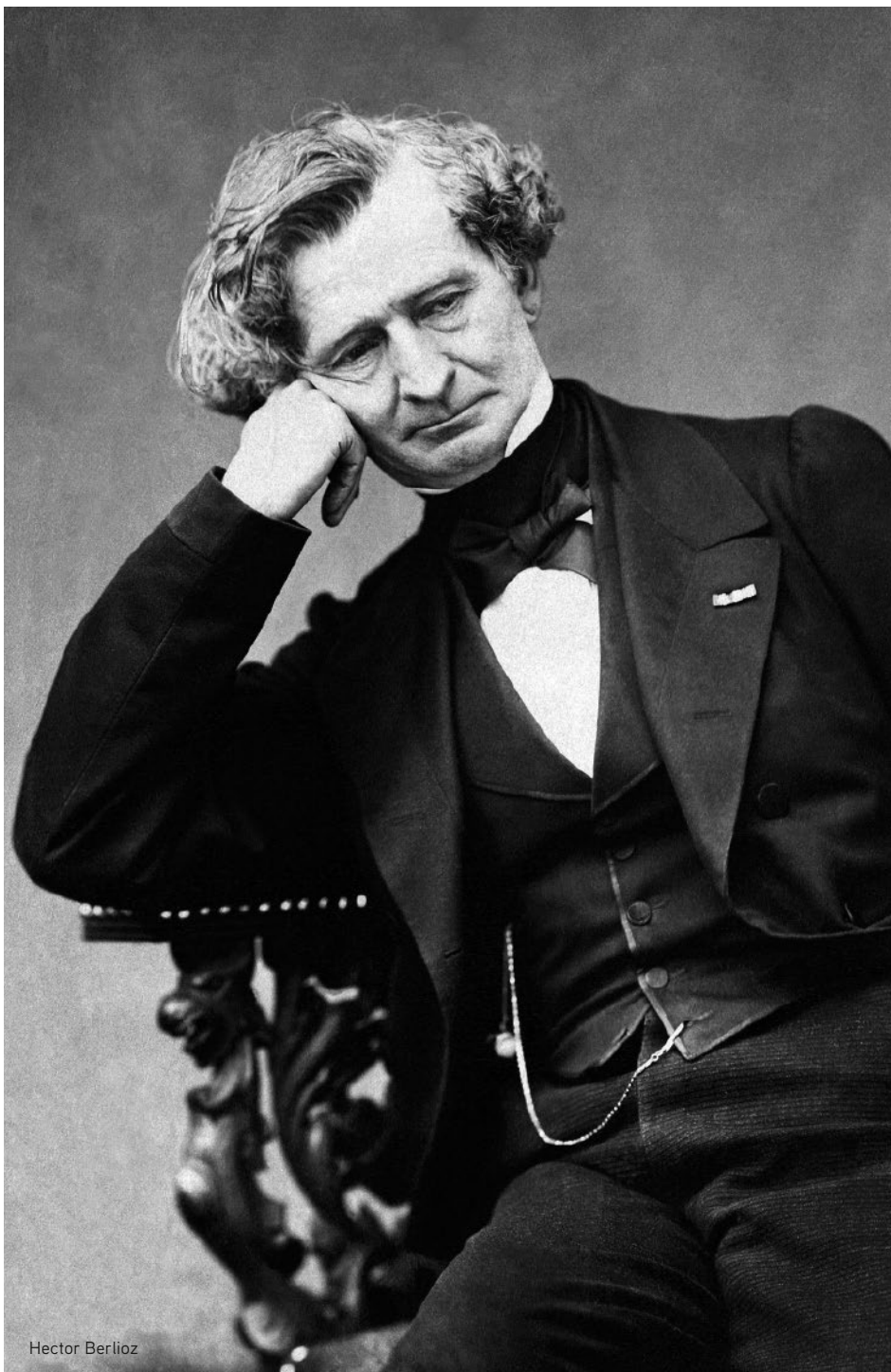




BR
KLASSIK

BERLIOZ
*Symphonie
fantastique*

Sir Colin Davis
Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks



Hector Berlioz

HECTOR BERLIOZ 1803–1869

„Symphonie fantastique“, op. 14

Épisode de la vie d'un artiste

- | | | |
|----|--|-------|
| 01 | Rêveries – Passions.
Largo – Allegro agitato e appassionato assai | 15:56 |
| 02 | Un bal. Valse. Allegro non troppo | 6:43 |
| 03 | Scène aux champs. Adagio | 18:58 |
| 04 | Marche au supplice. Allegretto non troppo | 7:02 |
| 05 | Songe d'une nuit du Sabbat.
Larghetto – Allegro – Dies irae – Ronde du Sabbat | 10:23 |

Total time: 59:02

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Colin Davis Dirigent / conductor

Live-Aufnahme / live recording: München, Philharmonie im Gasteig, 15./16.01.1987 · Tonmeister / Recording Producer: Wilhelm Meister · Toningenieur / Recording Engineer: Martin Wöhr · Mastering Engineer: Christoph Stickel · Verlag / Publisher: Breitkopf & Härtel · Fotos / Photography: Colin Davis (Cover & S. 9, 15, 24) © Foto Sessner / BR-Klassik; BRSO (S. 22) © Astrid Ackermann · Design / Artwork: [ec:ko] communications · Editorial: Thomas Becker · Lektorat: Dr. Judith Kemp

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH · © & © 2024 BRmedia Service GmbH

MUSIK ALS DICHTUNG UND WAHRHEIT

Symphonie fantastique von Hector Berlioz

Dunkel ragen die Türme von Notre-Dame de Paris aus dem Schneetreiben. Niemand ist mehr draußen in dieser Winternacht des Jahres 1827. Nur eine hagere Gestalt wandelt am Ufer der Seine entlang, gebückt, bald hastig, bald schleppend, seltsam ziellos mit unvorhersehbaren Wendungen. Der hohe Mantelkragen verhüllt fast das ganze Gesicht, kann aber kaum eine Adlernase und einen wild gewachsenen Haarschopf verbergen. Die Augen glühen wie im Fieber. Der Blick des Mannes schweift über die Schemen der Kathedrale. Huscht da nicht ein buckliger Gnom über die Balustrade? Ist es nicht ein höhnisches Bild der eigenen Gestalt? Dem Manne graust es, und er eilt weiter über die Seine, die den hin- und hergetriebenen Schnee gütig in sich aufnimmt...

Diese schauerromantische Szene ist natürlich frei erfunden. Doch wo endet die Wirklichkeit und beginnt die Fiktion? Hector Berlioz selbst, der sein Leben als „unwahrscheinlichen Roman“ bezeichnete, zog hier keine klare Grenze. Zu den Tatsachen: Im September des Jahres hatte er *Hamlet* sowie *Romeo und Julia* gesehen, und seitdem irrte er immer wieder durch Paris, während in seinem Kopf nur zwei Gedanken kreisten: Shakespeares Dramen und die Schauspielerin Harriet Smithson. Er hat sie als Julia und Ophelia erlebt, aber außerhalb der Bühne war er ihr noch nicht begegnet. Berlioz wandelte in einem Schattenreich zwischen Dichtung und Wahrheit. Die leibhaftige Frau und die literarischen Figuren verschmolz seine Phantasie zu einer Idealgestalt, in die er sich obsessiv verliebte. Dass dies etwas krankhaft war, wusste er selbst.

Aber genau dieser Ausnahmezustand entzündete seine Kreativität. Die überhitzte Phantasie war ein Reaktor, der eine völlig neuartige, unverholene autobiographische Symphonie hervorbrachte.

Es beginnt mit einem Reflex aus Berlioz' Kindheit. Schon als 12-jähriger war er unglücklich verliebt gewesen. Aus dieser Zeit stammt das traurige Lied, das die gedämpften Violinen wie aus der Ferne anklingen lassen. Passend zur Überschrift *Rêveries* führt es in eine Klanglandschaft von üppigen Farben und seltsamen Kontrasten. Ausgerechnet wo das Lied im Dunkel des c-Moll verebbt, sprudelt plötzlich ein fröhliches Tänzchen hervor. Eine solche Stimmungsschwankung würde man heute einer bipolaren (oder manisch-depressiven) Störung zuordnen, Berlioz selbst spricht vom „Unbestimmten der Leidenschaften“ (*vague des passions*). Diesen Seelenzustand hatte der Schriftsteller Chateaubriand 1803 als verbreitete psychische Krankheit diagnostiziert: Der Betroffene neigt zu „gegenstandslosen Hoffnungen und Ängsten, zu dem raschen Wandel von Ideen und Empfindungen, der unaufhörlichen Unbeständigkeit, die nur ein beständiger Überdruß ist.“

Im Februar 1830 stand Berlioz noch immer unter dem Bann der Smithson. Als ehemaliger Medizinstudent wusste er genau, dass ihn eine Zwangsvorstellung quälte: „Eine fixe Idee tötet mich, alle meine Muskeln zittern wie die eines Sterbenden.“ Seinem Vater, dem Arzt, berichtete er ausführlich von jener Krankheit, die ihn in seiner „phantastischen Welt“ gefangen hält. „Ich möchte ein Mittel finden, das meine fieberhafte

Hitze beruhigt (...). Darüber hinaus habe ich die Gewohnheit angenommen, mich ständig zu beobachten, was dazu führt, dass keine Empfindung mir entgeht und dass sie durch die Reflexion verdoppelt wird; ich sehe mich in einem Spiegel.“ Jetzt begann Berlioz mit der Konzeption der Symphonie. Er reflektierte das quälende Innenleben nach außen und gab ihm eine Gestalt. Vielleicht fand er darin tatsächlich das beruhigende Mittel. Sicher wollte er auch die Aufmerksamkeit der Geliebten gewinnen. Ein nie dagewesenes „instrumentales Drama“ sollte entstehen.

Das Hauptthema des ersten Satzes bezeichnete Berlioz mit dem Fachausdruck für die Zwangsvorstellung: „*idée fixe*“. Wie von einem hämmernden, stockenden Pulsschlag wird die Melodie von den tiefen Streichern begleitet. Sie ist das klingende Idealbild der Geliebten, dem die Flöte neben den Violinen eine warme, milde Färbung gibt. Da Berlioz selbst Flöte spielte, versteckt sich dahinter auch ein autobiographischer Bezug. Er selbst nennt es „doppelte *idée fixe*“: Neben dem Bild sitzt auch die Melodie selbst dem „jungen Musiker“ im Kopf fest wie ein Ohrwurm. Der monothematische Sonatensatz veranschaulicht diesen monomanischen Geisteszustand. Die Melodie bleibt aber keineswegs „fix“. Ihre Veränderungen entsprechen der „unaufhörlichen Unbeständigkeit“ in der Psyche des Liebenden. Die Melodie wird harmonisch umgebogen, schwillt in den Bässen bedrohlich an oder platzt am Höhepunkt des Satzes jubelnd heraus, auf das doppelte Tempo beschleunigt. Auch diese überdrehte Euphorie gehört noch zum krankhaften Zustand. Robert Schumann, selbst vertraut mit psychischen Störungen, fand ein passendes Bild: „Die alte, geliebte Gestalt wächst ihm, wie bei Fieberkranken, überall aus der Wand entgegen und legt sich beklemmend über das Herz.“

Im Gegensatz zum Seelendrama des ersten Satzes malen die übrigen Sätze äußere Szenerien, auf die der Besessene das Bild der Geliebten projiziert. Der Walzer in *Un bal* evoziert einen eleganten, im Licht der Kronleuchter funkelnden Ballsaal, rauschende Seide, mondäne Gesellschaft. Nach einem plötzlichen Tonartwechsel erscheint die „*idée fixe*“ wie aus einer anderen Welt. Der Tanz verschwindet schemenhaft im Hintergrund. Realität und Wahnvorstellung blendet die Musik kunstvoll übereinander. Die *Scène aux champs* zeigt den Liebenden auf einer scheinbar heilsamen Landpartie. Er lauscht den Schalmeyen zweier Hirten und erfreut sich an der idyllischen Natur. Aber während er in seiner Phantasie eine pastorale Melodie mit blühenden Variationen ausstattet, verfällt er wieder in Unruhe: Die „*idée fixe*“ passt sich rhythmisch nicht dem wiegenden 6/8-Takt an, der ihn so glücklich eingelullt hat. Die Geliebte bleibt ihm unerreichbar fremd. Die vom Donnergerollen überschattete Ruhe am Ende ist lähmende Resignation. Den anschließenden *Marche au supplice* entnahm Berlioz – bis auf den neuen Schluss mit der geköpften Melodie – seiner unvollendeten Oper *Les Francs-Juges*. Die Choreographie eines Marsches scheint bereits einkomponiert: Ganz verschieden rhythmisiert, schleicht er bedrohlich heran, trippelt, eilt zu schmetternden Fanfaren und vollzieht plötzliche Wendungen. In den Mittelsätzen schafft Berlioz Klang- und Raumwirkungen, die erstaunlich weit (siehe Edgard Varèse!) in die Moderne weisen.

Am weitesten geht er dabei natürlich im *Finale*. Die Grenze zwischen Ton und Geräusch gerät ins Wanken, wo die Musik einen Albtraum zeigt. Man kann sich den Hexensabbat

leicht als imaginäres Ballett vorstellen: Die Geliebte tanzt nach der „idée fixe“, Hexen kreisen zum Fugenthema, oder schreiten und hüpfen, als Nonnen verkleidet, zur Melodie des *Dies irae*. Die anfangs so schön flötende Idealgestalt verwandelt die Es-Klarinette in ein grelles Zerrbild: Aus einem Engel wird ein Teufel – als ob Berlioz damit seine eigene Besessenheit exorzieren wollte. Auch rhythmisch sprengt dieser Satz den Rahmen. Die Taktgruppen der Glockenschläge stimmen zum Beispiel nicht mit denen des *Dies irae* überein. Beides klingt wie zufällig nebeneinander gespielt. In die Tanzmelodie des *Ronde du Sabbat* fahren Synkopen, die den Hörer förmlich anspringen...

Der romantische Dichter Victor Hugo schreibt über das Drama Shakespeares: Es „schreitet in einem heftigen Rhythmus voran; es ist so ungeheuer, dass es schwankt; es taumelt und erregt Taumel, aber nichts ist so fest wie diese in Bewegung geratene Größe.“ Dasselbe gilt für die *Symphonie fantastique*. In der Tat hat zur Uraufführung am 5. Dezember 1830, wie Berlioz berichtet, der *Sabbat* das ganze Publikum „mit fortgerissen durch seine satanische Wirkung“. Zur zweiten Aufführung im Dezember 1832 saß im Publikum auch Harriet Smithson. In der Geliebten erkannte sie sich selbst. „Wie eine Nachtwandlerin, ohne sich der Wirklichkeit bewusst zu sein“, so Berlioz, irrte sie nach Hause. Im Jahr darauf wurde geheiratet.

Jörg Handstein



MUSIC AS TRUTH AND FICTION

Symphonie fantastique by Hector Berlioz

Beyond the swirling snow, the towers of Notre-Dame de Paris loom out of the darkness. The year is 1827, and the city streets on this winter night are deserted – apart from a single hunched and haggard figure wandering alongside the Seine, rushing along one moment and shuffling the next, strangely devoid of direction and unpredictable in movement. The man’s high coat collar conceals his face almost entirely, revealing only an aquiline nose and a wild shock of hair. His eyes glow feverishly as his gaze flickers across the cathedral silhouetted in the darkness above. Was that a hunchback just then, hurrying across the balustrade? Or was it someone mocking his appearance? Horrified, the man hurries on along the Seine. Beneath the blizzard, the surface of the river gently accepts the swirling flakes of snow...

This Gothic-novel-style scene is of course purely fictitious – but where does reality end and fiction begin? Hector Berlioz, who himself referred to his life as an “improbable novel”, made no clear delineation himself in that regard. Here are the established facts: In September of that year Berlioz had seen performances of both *Hamlet* and *Romeo and Juliet*, and had wandered through the streets of Paris ever since, his mind obsessed by Shakespeare’s dramas and by the actress Harriet Smithson. He had seen her playing Juliet and Ophelia, but had not yet encountered her away from the stage. Berlioz found himself in a region of shadows, walking the thin line between fiction and truth. His imagination melded the living woman and the literary figures she had portrayed into an idealized creature, with whom he fell passionately and obsessively in love. The composer was well aware that this was somewhat abnormal, yet it was precisely this bizarre situation that ignited his artistic creativity. Like a reactor, his overheated imagination produced an entirely new and unashamedly autobiographical symphony.

The work begins with a memory from Berlioz’s childhood. He was already suffering from unrequited love at the age of 12, and the sad, distant-sounding melody on the muted violins dates from that period of his life. Aptly entitled *Rêveries*, it leads us into a landscape of colourful and strangely contrasting sounds. As the song begins to fade into the darkness of C minor, a happy dance tune strikes up. A mood swing as abrupt as this would today be ascribed to a bipolar (or manic-depressive) disorder; Berlioz himself speaks of “vague passions”. In 1803 the author Chateaubriand had diagnosed this state of mind as a widespread psychological ailment, saying that sufferers were inclined towards “groundless hopes and fears, rapidly changing ideas and sensibilities, and an incessant instability that is nothing more than a constant weariness.”

In February 1830 Berlioz was still very much under the spell of Harriet Smithson. A former medical student, he was keenly aware that he was suffering from an obsession: “An *idée fixe* is killing me, and all my muscles are shaking spasmodically like those of a dying man.” He felt that the ailment was keeping him trapped inside a “world of fantasy” and gave his father – who was a doctor – detailed accounts of it. “I should like to find some cure that will soothe my feverish ardour (...). Furthermore I have developed the

habit of constantly observing myself, and this has led to my noticing every single sensation that I feel, its intensity doubled by reflection; it is as if I were standing before a looking-glass." It was at this point that Berlioz began work on the concept of his symphony. He took this inner agitation and gave it outward expression. Doing this may indeed have provided him with the cure he was seeking, although he also certainly wanted to win the attention of the woman he loved. All of this engendered an unprecedented "instrumental drama".

Berlioz entitled the main theme of the first movement "idée fixe" – the technical term for obsession. The melody – the ideal image in sound of the woman he worships – is given a hammering, hesitant, pulse-like accompaniment from the low strings, and further gentle colour is added to it by the flute, enhancing the violins. Berlioz was a flute player himself, so here we have yet another concealed autobiographical aspect. The composer refers to this as a "doubled idée fixe": not only the image but also the melody itself is lodged firmly inside the head of the "young musician". The monothematic sonata movement provides a vivid illustration of this monomaniac state of mind. The melody remains quite "unfixed", however: its meanderings correspond to the "incessant instability" in the psyche of the lover. The melody is harmonically reversed – it swells up threateningly in the basses and then explodes joyfully at the climax of the movement, where it is played twice as quickly. This intense euphoria is also a symptom of the lover's pathological obsession. Robert Schumann, himself familiar with psychological problems, found an apt description: "As with fever patients, old and familiar images grow out of every wall, and settle nightmarishly upon the heart."

In contrast to the psychological drama of the first movement, the symphony's remaining movements paint external scenes onto which the obsessed lover projects the image of the beloved. The waltz in *Un bal* evokes an elegant ballroom with sparkling chandeliers, the swish of silk gowns, and cosmopolitan society. Suddenly, there is a shift of key – and the "idée fixe" appears again, as if from another world. The dance becomes shadowy, it gradually disappears into the background, and the music artistically juxtaposes reality and delusion. The *Scène aux champs* shows us the lover on what appears to be a restorative country outing. Listening to two shepherds playing their shawms, he indulges in the idyllic natural scene and starts to imagine a pastoral melody with elaborate variations, but then grows restless again: the "idée fixe" in his mind is out of time with the swaying 6/8 rhythm that lulled him into such happiness. His beloved remains strange and unattainable. The peace of the ending, overshadowed by rolling thunder, is a kind of paralysed resignation. The ensuing *Marche au supplice*, apart from its new ending with the decapitated melody, is taken from Berlioz's unfinished opera *Les Francs-Juges*. The choreography of a march already seems integrated into this composition: it creeps up insidiously, threateningly, with a variety of rhythmical treatments, tiptoes along, rushes into blaring fanfares, and surprises us with several sudden twists and turns. In the central movements of this symphony Berlioz creates sonic and spatial effects that point astonishingly far ahead into the modern age (cf. Edgard Varèse!).

In this regard, Berlioz of course takes things to extremes in the *finale*. The borderline between tone and noise begins to waver as the music starts painting a scene from a nightmare. The Witches' Sabbath can easily be imagined as a ballet: the artist's beloved dancing as we hear the "idée fixe", and witches circling for the fugue or, disguised as nuns, striding and hopping along to the sound of the *Dies irae*. The beautiful tune on the flute, representing the ideal, is now transformed by the E-flat clarinet into something horrific and distorted. An angel becomes a devil here – almost as if Berlioz were eager to exorcise his own obsession. This movement breaks rhythmic barriers, too: the bell chime sections, for instance, are quite out of step with the *Dies irae*, and both seem to have been juxtaposed quite coincidentally. The dance melody of the *Ronde du Sabbat* contains fiercely syncopated notes that literally pounce upon the listener's ear...

Describing Shakespeare's dramatic oeuvre, the Romantic poet Victor Hugo wrote: "It strides forward with a fierce rhythm; it is so monstrous that it sways; it staggers, and makes one dizzy; yet nothing is as stable as this greatness set in motion." The same can certainly be said of the *Symphonie fantastique*. At its premiere on December 5, 1830, Berlioz noted that "the *Sabbath*, with its satanic effect, really did wrench the entire audience along with it". At the second performance in December 1832, Harriet Smithson was in the audience. She recognised herself in the beloved and, according to Berlioz, wandered home "like a sleepwalker, quite unaware of reality". The two of them were married the following year.

Jörg Handstein
Translation: David Ingram



SIR COLIN DAVIS

Man kann die großen Musiker grob in zwei Typen einteilen: Auf der einen Seite die Übertreibungskünstler (um mit Thomas Bernhard zu reden), auf der anderen die Ungezwungenen. Sir Colin Davis gehörte zweifellos zu den letzteren. Mit seiner eleganten Schlagtechnik setzte er nur selten Ausrufungszeichen, sein Ideal war die Natürlichkeit. Bei Sir Colin wirkt es, als komme die Musik ganz von allein, nur durch ihr inneres Gefälle ins Fließen. Dass diese Ungezwungenheit so beseelt und mitreißend sein kann, ist das eigentliche Geheimnis seiner Interpretationen. Der Schlüssel dazu, sagte Colin Davis, liege im menschlichen Körper: im lebendigen Rhythmus von Atmen, Gehen, Tanzen.

Colin Rex Davis, der 2013 in London verstarb, stammte aus einfachen Verhältnissen. Geboren wurde er 1927 in einer südenglischen Kleinstadt. Mit 13 Jahren, während Deutschland mit Großbritannien im Krieg lag, hörte er in einer Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Hans Pfitzner zum ersten Mal Beethovens 8. Symphonie – ein Erlebnis, das er mit der Berufung des Apostels Paulus auf dem Weg nach Damaskus vergleicht. So fasziniert war der Teenager, dass er spontan beschloss, Dirigent zu werden. Da er jedoch „nur“ Klarinette, nicht aber Klavier spielte und sich das Dirigieren weitgehend selbst beibringen musste, fiel ihm der Beginn seiner Karriere relativ schwer. Der Durchbruch gelang 1961, als er mit spektakulärem Erfolg in London für den erkrankten Otto Klemperer einsprang. Kurze Zeit später wurde er erstmals zum BRSO eingeladen. Auf dem Programm dieses begeistert aufgenommenen Debüts im Jahr 1966 stand einer von Davis' Lieblingskomponisten: Hector Berlioz mit *La damnation de Faust*. In den 70er Jahren machte Sir Colin als Musikdirektor von Covent Garden eine glanzvolle internationale Karriere. „Er ist Londons Opernchef, er ist seiner Schallplatteneinspielungen wegen ein in aller Welt gefragter Gastdirigent – und er ist leider allzu selten in München.“ Mit diesem Satz begann Joachim Kaiser 1980 die Kritik eines weiteren Gastkonzerts beim Symphonieorchester. Nur ein Jahr später gab der Bayerische Rundfunk bekannt, dass Colin Davis ab Herbst 1983 Nachfolger des langjährigen Chefdirigenten Rafael Kubelik und des noch vor seinem Amtsantritt verstorbenen Kyrill Kondraschin werde.

Für das Orchester, das Kubeliks emotionalen und generösen Musizierstil verinnerlicht hatte, mochte der britische Gentleman am Pult zunächst ein wenig distanziert wirken. Doch schon bald lernten die Musiker die Freiheit, die er nicht zuletzt den Bläsersolisten gewährte, zu schätzen – ebenso wie die Akkuratess, die er mit unerbittlicher Freundlichkeit seinem Orchester abverlangte. Solofagottist Eberhard Marschall erinnert sich: „Sicherlich war er von den Londoner Orchestern mehr technische Perfektion gewohnt. Da hat er uns ein großes Stück vorgebracht. Was später dann Lorin Maazel aus dem Orchester herausholen sollte, wäre nicht möglich gewesen, wenn Colin das Ruder nicht schon in diese Richtung gedreht hätte.“

Mindestens ebenso wichtig war die Horizonterweiterung, die das Symphonieorchester und das Publikum Sir Colin verdanken: Er liebte nicht nur Mozart, Beethoven und Brahms, sondern eben auch Berlioz und die britischen Komponisten. „Das war ein Abenteuer!“, erzählt Colin Davis: „Die Münchner waren nämlich eigentlich zufrieden mit der Musik der

großen Männer aus Österreich, Bayern und dem übrigen Deutschland. Und dann kam ich mit Debussy und Strawinsky, mit Edward Elgar und Michael Tippett... Heute kann das Orchester wirklich alles spielen! Aber es ist eine andere Virtuosität als diejenige, die man hier und da in Amerika hört. Die Streicher spielen mit einer ganz besonderen Wärme. Es ist wirklich ein sehr romantisches Orchester, und das finde ich wunderschön.“

Bernhard Neuhoff

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 Kubelik (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.

SIR COLIN DAVIS

The great musicians can be roughly divided into two groups: on the one hand, we have the exaggeration artists (to borrow a phrase from Thomas Bernhard), on the other the unpretentious. Sir Colin Davis doubtless belonged to the latter group. With his elegant baton technique, he seldom set exclamation marks, his ideal was naturalness. Sir Colin Davis gave the impression that the music was flowing naturally, propelled down its own inner slope. But the way in which this unpretentious could come across so captivatingly, with such inspiration – that was the real secret of his interpretations. The key to this, as Colin Davis put it, was in the human body, in the living rhythm of breathing, walking, dancing.

Colin Davis, who died 2013 in London, came from humble roots. He was born in 1927 in Weybridge, Surrey, a small town in the south of England. At the age of 13, when Germany was at war with Great Britain, he first heard a recording of the Berlin Philharmonic under Hans Pfitzner—an experience he compared to St. Paul's conversion on the road to Damascus. The teenager was so fascinated that he spontaneously determined to become a conductor. However, as he played the clarinet, and not the piano, and largely had to teach himself conducting, he found it fairly difficult to launch his career. The breakthrough came about in 1961 when he took over with enormous success for the indisposed Otto Klemperer. Shortly afterwards he was first invited to conduct the BRSO. On the program of this enthusiastically received début in 1966 was one of Davis's favorite composers: Hector Berlioz with *La damnation de Faust*.

During the 1970's Sir Colin enjoyed a glowing international career as Music Director of the Royal Opera House Covent Garden. "He is the head of the London Opera, he is in demand as a guest conductor all over the world because of his recordings—and he is all too infrequently in Munich." With this sentence Joachim Kaiser began a 1980 review of a further guest concert with the Symphonieorchester. Only one year later Bavarian Broadcast announced that, as of the autumn of 1983, Colin Davis would succeed the long-standing Chief Conductor Rafael Kubelík and Kyrill Kondrashin, who had tragically died before he could assume the position.

For the orchestra, which had internalized Kubelík's emotional and generous style of music making, the British gentleman on the podium may initially have come across as somewhat distant. But soon the musicians began to appreciate the freedom he granted, especially to the wind players—along with the accuracy he demanded from the orchestra with unrelenting amiability. Principal bassoonist Eberhard Marschall remembers: "He was certainly used to more technical perfection from the London orchestras. There, he moved us a giant step forward. What Lorin Maazel later brought out of the orchestra would not have been possible if Colin had not already turned the rudder in that direction."

At least as important, thanks to Sir Colin, both the BRSO and its audience were able to expand their horizon considerably. He didn't just love Mozart, Beethoven and Brahms, but also Berlioz and the British composers. As Sir Colin himself put it: "That was an adventure! The musicians were quite satisfied with the great men from Austria, Bavaria

and the rest of Germany. And then along I came with Debussy and Stravinsky, with Edward Elgar and Michael Tippett... Today the orchestra can really play anything! But it is another virtuosity than the one you hear in America. The strings play with a very special warmth. It is really a very romantic orchestra, and I find that magnificent."

Bernhard Neuhoff

Translation: Donald Arthur

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 Symphonie-orchester 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

