



LSO Live

Brahms

Symphonies Nos 1–4
Double Concerto
Serenade No 2

Bernard Haitink
London Symphony Orchestra

4CD

Johannes Brahms (1833–97)

Symphonies Nos 1–4 | Double Concerto | Serenade No 2

Bernard Haitink London Symphony Orchestra

CD 1

Symphony No 1 44'17"

Tragic Overture 15'09"

Tragic Overture recorded live on 17–18 May 2003, Symphony No 1 recorded live 21–22 May 2003 at the Barbican, London
James Mallinson producer, **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer

CD 2

Double Concerto* 33'35"

Symphony No 2 41'11"

***Gordan Nikolitch** violin, **Tim Hugh** cello

Recorded live on 17–18 May 2003, at the Barbican, London

James Mallinson producer, **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer

CD 3

Serenade No 2** 29'17"

Symphony No 3*** 39'45"

Serenade No 2 recorded live on 21–22 May 2003, at the Barbican, London

Symphony No 3 recorded live on 16–17 June 2004 at the Barbican, London

James Mallinson producer, **Jonathan Stokes**** and **Neil Hutchinson***** for **Classic Sound Ltd** balance engineer

CD 4

Symphony No 4 41'24"

Recorded live on 16–17 May 2004, at the Barbican, London

James Mallinson producer, **Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** balance engineer

Recorded in DSD (Direct Stream Digital)

CD 1			Total	59'36''	
Symphony No 1 in C minor, Op 68 (1876)			5	Tragic Overture in D minor, Op 81 (1881)	15'09''
1	Un poco sostenuto – Allegro	12'38''			
2	Andante sostenuto	8'35''			
3	Un poco allegretto e grazioso	4'40''			
4	Adagio – Allegro non troppo ma con brio	17'07''			
CD 2			Total	74'49''	
Concerto for Violin and Cello in A minor, Op 102 (1887)			Symphony No 2 in D major, Op 73 (1877)		
1	Allegro	17'38''	4	Allegro non troppo	16'00''
2	Andante	7'19''	5	Adagio non troppo	9'49''
3	Vivace non troppo	8'43''	6	Allegretto grazioso (Quasi andantino)	5'32''
			7	Allegro con spirito	9'39''
CD 3			Total	69'12''	
Serenade No 2 in A major, Op 16 (1858–59)			Symphony No 3 in F major, Op 90 (1883)		
1	Allegro moderato	8'12''	6	Allegro con brio	14'24''
2	Scherzo: Vivace	2'44''	7	Andante	8'53''
3	Adagio non troppo	7'14''	8	Poco allegretto	6'45''
4	Quasi menuetto	5'14''	9	Allegro	9'27''
5	Rondo: Allegro	5'38''			
CD 4			Total	41'24''	
Symphony No 4 in E minor, Op 98 (1884–85)					
1	Allegro non troppo	13'22''	3	Allegro giocoso	6'16''
2	Andante moderato	11'28''	4	Allegro energico e passionato	10'15''

Johannes Brahms (1833–1897)
Symphony No 1 in C minor, Op 68
(first performance 1876)

Few works have taken so long in the making as Brahms's First Symphony; its keenly-awaited performance, on 4 November 1876, marked the end of a process that had begun some 20 years earlier. At the time, though, only Brahms's closest friends were aware of this. For the majority of his audience, the Symphony came as a great and important statement by a composer considered to be the heir of Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert and Schumann, and who upheld the traditional values of 'pure' music in the face of the dubious modernism of Liszt and of Wagner, whose *Ring cycle* had been staged for the first time in its entirety just three months earlier at Bayreuth. But Brahms himself sensibly avoided musical politics as much as he could; and whatever the Symphony meant to his listeners, to the composer himself its significance was rooted in the troubled period when as an unknown 20-year-old he had first encountered Robert Schumann and his wife Clara.

They were amazed by the music the young composer played to them, and shortly afterwards Schumann published the famous article that proclaimed Brahms to be the long-awaited Messiah who would bring to fulfilment all the best tendencies in German music. Within months, however, Schumann's mental health collapsed; he attempted suicide and was confined to an asylum, where he died in 1856. In the meantime, Brahms became closely attached to Schumann's wife Clara, and much of the music from these years expresses the turmoil and stress he suffered on account of this impossible and unfulfilled relationship.

Schumann's generous tribute made Brahms's name widely known, but it also had an intimidating effect, raising expectations that the self-critical young man often doubted he could meet; yet at the same time it was a challenge he could hardly ignore. In 1854 he

began a sonata for two pianos, which then became the draft of a symphony in D minor before the music was finally absorbed into the First Piano Concerto and the *German Requiem*. Once the idea of a symphony had taken root in his mind (and in Clara's mind, too) there was no turning back. Brahms was good at covering his tracks, and so we cannot be sure when he actually began the composition of what was to become the First Symphony. It has been suggested that it was as early as the mid-1850s, although nothing definite is known of it until 1862, when he sent Clara the first movement. But 14 years passed before the work was finally completed, and even after the first performance Brahms made a number of changes to the two middle movements.

Brahms was the sort of man who found outright hostility easier to cope with than praise. He just laughed when Hugo Wolf described his symphonies as 'nauseatingly stale, profoundly mendacious ...'; but he felt real annoyance and embarrassment when Hans von Bülow extolled the First Symphony as 'Beethoven's Tenth'. As late as 1870, when much of the Symphony had been composed, he was still protesting to the conductor Hermann Levi 'I shall never write a symphony. You can't imagine what it is like to have that giant (i.e. Beethoven) marching along behind one'. He was so cautious precisely because he was so painfully aware of his mighty predecessor, and because he knew that any symphony of his, when it appeared, would be judged by the very highest standards. He naturally determined not only to produce a work containing the very best of himself, but also a work deliberately and consciously unlike anything that Beethoven might ever have composed. In fact the two composers were profoundly different in character. Beethoven was consciously creating the future; Brahms's often radical innovations came from resolving the tensions between past and present. In contrast to Beethoven's dynamic striving outwards, the music of Brahms usually shows a spontaneous and passionate nature turned in on itself. Brahms has

a richer sound, owing to his denser orchestral texture, more complex harmony and tighter integration of musical motives; but this very richness demanded from him a rigid control of his material, an intellectual shaping very different from Beethoven's more classical formal balance.

All this, and indeed the passionate strength of the Symphony as a whole, is summed up in the introduction to the first movement, added at a late stage of composition. Many of the work's most vital ideas are heard here, briefly and in embryonic form, and it casts its dark shadow over the main body of the movement. The two central movements are both lighter and shorter than their equivalents in Beethoven, reflecting the lyrical side of Brahms's nature that came from Schubert and Schumann, and as a result of this relative lightness, a far greater weight of expectation is thrown onto the finale. This was the movement that gave Brahms the greatest trouble and delayed the work's completion for so long, for it was a formidable task to balance the power of the opening movement and to resolve the overall tensions of the symphony.

A year before finishing the symphony, Brahms also completed another work begun in the 1850s, a turbulent piano quartet in the same key of C minor. It suggests that in his early forties he had finally determined once and for all to come to terms with the emotional drama of his twenties. We might well wonder whether the change in his personal appearance at this time – 1876 was also the year that he grew the heavy grizzled beard that dominates all his later photographs – was merely coincidental.

Programme note © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) **Tragic Overture in D minor, Op 81 (1881)**

Among the many honours awarded to Brahms was an honorary doctorate in philosophy conferred in 1879 by the University of Breslau (now Wrocław in Poland). In the summer of the following year he responded by composing his light-hearted *Academic Festival Overture* ('I don't exactly like that title, does another come to mind?' he asked his old friend Bernhard Scholz, director of the Breslau orchestral society). It was followed immediately by a concert overture of a very different character. To Scholz he wrote again: 'In fact you can add to the programme for the 6th [of January 1881] a "Dramatic" or "Tragic" or "Funereal Overture"'. You see that this time again I am unable to find a title; can you help?' Neither Scholz nor Brahms could come up with anything else, and the pair of overtures ('One laughs, the other cries', as Brahms said) were published under their provisional titles as his Op 80 and 81. *The Tragic Overture* was conducted by Hans Richter in Vienna on 26 December 1880, and performed the next month by Scholz in Breslau, together with the *Academic Festival Overture*.

The two abrupt opening chords followed by a subdued unison theme are reminiscent of the opening of Beethoven's E minor String Quartet, Op 58 No 2, and Brahms's overture also invites comparison with Beethoven's *Coriolan* and *Egmont* overtures, which by Brahms's time were considered as independent concert overtures. They were, however, written for the theatre, and indeed it seems that Brahms's overture (as well as parts of the Third Symphony) may have originated some years earlier as music for a projected staging of Goethe's *Faust* in Vienna. But Brahms, always insistent on the distinction between 'pure' and 'dramatic' music, may have deliberately intended to cover his tracks by choosing so generalised and imprecise a title. The overture is a dark, driven work, with moments of almost static, bleak meditation contrasted with grim forward movement. Its form is

unusually expansive for Brahms, not only to accommodate an abundance of ideas, but also the slowing-down of tempo for the central section, a mixture of development and variation. This abstract musical drama tells us more than any letters or conversations of Brahms's tragic view of life and his attitude of stoical endurance.

Programme note © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Concerto for Violin and Cello in A minor, Op 102 (1887)

Brahms was 20 when he first met the violinist Joseph Joachim, and the friendship that grew between the two was perhaps the closest in Brahms's life, comparable (though very different in character) to his love for Clara Schumann. In 1863 Joachim married the mezzo-soprano Amalie Schneeweiss and the birth of their first son in 1864, named Johannes in honour of the composer, was marked by the composition of Brahms's *Geistliches Wiegenlied*, his tender lullaby for voice, viola and piano. Unfortunately the marriage ended bitterly in 1880. Brahms took Amalie's side in the dispute and Joachim broke off relations with him, although never ceasing to perform and promote his music.

Then in July 1887, after seven years of estrangement, Joachim received a brief postcard from Brahms followed by a letter in which he explained: 'I was of late unable to resist ideas of a concerto for violin and violoncello, however much I tried again and again to talk myself out of it. Now I am indifferent to all sorts of things about it except for the question of your attitude ...' Brahms went on to ask Joachim to play through the new concerto with him and Robert Hausmann, the cellist of the Joachim Quartet. The three musicians met up in Baden Baden, and rehearsed it in the presence of Clara, who wrote delightedly in her diary that composer and violinist had at last spoken to one another after so many years.

The combination of violin and cello with orchestra was original, perhaps unprecedented. Brahms certainly had in mind such works as Bach's Concerto for Two Violins, Mozart's *Sinfonia concertante* for violin and viola, and Beethoven's Triple Concerto for violin, cello and piano, but writing to Clara in August 1887 he spoke of his difficulties. 'After all it is quite different to write for instruments whose character and sound is only approximate in one's ear, which one hears only in the mind – instead of writing for an instrument whose character and sound one knows through and through, as I know the piano ...' – a strange admission from the composer who the previous year had composed his second violin sonata, second cello sonata and third piano trio (though admittedly the string writing in the Double Concerto is far more challenging than in any of the chamber music, and the orchestral writing is richer and more varied than any of the piano parts).

Brahms conducted the first performance in Cologne on 18 October 1887, and gave several further performances with Joachim and Hausmann over the next two years. It was often greeted with more respect than enthusiasm. It is still the least performed of Brahms's four concertos; the practical problems of finding two compatible soloists may be one reason, the concentrated style another; one has the impression of great compositional virtuosity, but also of a density that does not instantly reveal its beauties. It is in a sense intimate chamber music, but laid out on an orchestral scale.

The minor mode is not tragic here but mellow, and the rich harmonies are enhanced by a rhythmic subtlety and a technique of continuous variation that gives at times a sense of improvisation. After a brief orchestral gesture the Concerto actually begins with a cadenza – first for the cello alone, and then for the violin joined by the cello. There are many passages in this first movement where the two soloists seem to become a single stringed instrument with an enormous range of five octaves. The slow movement and finale together balance the long opening movement both in weight and duration.

The horn and woodwind call that opens the Andante establishes a twilight romantic atmosphere, and the soloists play together in octaves, a texture only fleetingly heard in the course of the first movement. It is the type of melody of which only Brahms knew the secret, combining strength and tenderness. The finale is full of references to the gypsy style that both Brahms and Joachim so loved (it features largely in the finale of the Violin Concerto, written nine years earlier for Joachim). The movement's elaborate rondo structure contains a wealth of material, including a slowed down autumnal episode – perhaps a celebration of friendship and reconciliation – before the closing flourishes of what was to prove Brahms's last orchestral work.

Programme note © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Symphony No 2 in D major, Op 73 (1877)

Brahms struggled with his First Symphony for something like 20 years. His Second followed within a year, and the contrast between the two could hardly be greater. The First is a tormented darkness-to-light work, while all four movements of the Second are in major keys. It begins and ends in light, although in between there are many shadows. As a whole, the Second displays the combination of lyricism and energy that were to continue into the Violin Concerto and G major Violin Sonata, all works that seem to have been composed quickly and with materly ease.

After completing the Second Symphony in the summer of 1877 Brahms amused himself, in his usual rather heavy-handed manner, by advertising it to his friends as an abysmally gloomy work in F minor. 'Musicians here [in Vienna] play my latest one with black crepe armbands because it sounds so mournful', he wrote to his friend Elizabeth von Herzogenberg the day before the premiere. 'It will also be printed with a black

border.' It was premiered on 30 December 1877 under Hans Richter, who the previous year had conducted the first complete performance of Wagner's *Ring cycle* at Bayreuth. With the revelation of the *Ring* and of the two Brahms symphonies, these composers were now the undisputed masters of German music, though the partisans of each insisted only on their differences and rarely saw much merit in the other.

The Symphony begins in an unusually relaxed manner, in a moderate tempo and gentle triple-time, with soft horn calls suggesting a world of pastoral innocence. After a few bars, though, there comes a soft drum roll followed by an uneasy phrase in the lower brass (this is Brahms's only orchestral work to include a tuba; normally he preferred the double-bassoon as his lowest wind instrument). Brahms loathed uncritical praise, but when the conductor Vincenz Lachner made some unusually intelligent comments on the intrusion of such dark moments in the symphony he took the trouble to write a revealing defence, explaining that he considered himself a deeply melancholy person, and that perhaps it was no coincidence that the Symphony was followed by an essay on the great 'Why?'. This refers to the first of his Two Motets, Op 74, a setting of the text 'Why is light given to him who suffers, and light to the bitter in soul ...' Brahms therefore saw the symphony's radiance as something conditional, precarious. What is not in doubt is the strong intellectual control that binds together the different aspects of the symphony. Much of this is due to the close motivic relationship between themes, and particularly the pervasive use of the opening three notes (a falling and rising semitone D-C sharp-D) played by cellos and basses. This tiny figure is heard in a number of different forms throughout the symphony, sometimes on the surface of the music, but more frequently in a subliminal way as a detail of background or accompaniment.

The two central movements of the First Symphony were relatively short in proportion to the massive first movement and finale. In the Second, the opening

movement ends quietly and modestly in preparation for the B major Adagio, which is not only Brahms's first extended symphonic slow movement, but by any standards one of the most ardent statements by a composer who in both his life and his music had a tendency to suppress his deeper passions. The movement opens with a double theme, for the rising line played by the bassoons is almost as important as the wonderful melody on the cellos. The scoring is full and rich throughout, but with a delicacy that Brahms is still not given enough credit for.

The symphony's point of greatest relaxation comes with the Allegretto third movement, played by a reduced orchestra without trumpets, trombones, tuba or timpani. The twice-recurring opening section, led by the woodwind accompanied by *pizzicato* cellos, recalls the simplicity of some rustic serenade. The two contrasting trio sections – actually variations – are in a quicker tempo and different metres. Their staccato string and woodwind writing suggest that perhaps Brahms wanted to provide his own version of the delicate *scherzo* style pioneered by Mendelssohn.

The finale opens *sotto voce* with a suppressed energy that cannot be long contained: the fortissimo outburst that soon arrives unleashes all the power Brahms was capable of. Every phrase in this movement bears his unmistakable fingerprint, yet the overall effect is the closest he came to the wild energy of a Beethoven finale, invigorating and joyful.

Programme note © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Serenade No 2 in A major, Op 16 (1858–59)

Brahms's two serenades come from his mid-twenties, when he was expanding his musical horizons in a number of directions while also looking for suitable

employment and coming to terms with his deep feelings for Clara Schumann following the death of her husband Robert in 1856. They were composed at the small principality of Detmold in the Rhineland, where there was a small orchestra and a choral society, and where between 1857 and 1859 Brahms spent several months each year playing, teaching and composing.

The Second Serenade (1858–59) is not in any sense a miniature symphony, but rather follows the 18th-century tradition of Mozart and Haydn, and also perhaps the expanded chamber music ensembles of such works as Beethoven's Septet or Schubert's Octet. It is scored for ten wind instruments (with a piccolo added in the finale), and a string ensemble of violas, cellos and basses. In the absence of violins, most of the melodic material is naturally given to the wind.

The work opens at a gentle pace, establishing an open-air pastoral atmosphere; but the apparent simplicity is soon enriched by Brahms's love of development as he delights in extending his themes and holding them up to different lights. The *Scherzo* and Trio are in a rustic dance style, with teasing cross-rhythms. The strings here play an almost entirely rhythmic function, but are used far more melodically in the Adagio – one of Brahms's most poetic inspirations – which brings some dark shadows, and moments of depth not usually associated with a serenade. The fourth movement foreshadows the intermezzo movements of the First and Third Symphonies. It is a minuet in character rather than an actual dance movement, in 6/4 not 3/4 metre. Clarity and good humour prevail in the rondo finale, built around a theme designed specially for the horns, who have been silent in the fourth movement.

The Serenade was first performed in Brahms's native city of Hamburg on 10 February 1860, at a concert in which he also played Schumann's Piano Concerto. It was the first of Brahms's works to be published by the firm of Simrock (the beginning of a lifelong partnership) and was among the first of his works

to be performed in the USA, reaching New York in 1862. It always had a special place in the composer's affections. Writing to his friend Joachim in 1860 while he was preparing an arrangement for piano four-hands, he wrote 'Don't laugh! It has put me in a really euphoric mood. Rarely have I written music with such relish, the sounds permeated me so lovingly and gently that I was cheerful through and through.'

Programme notes © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Symphony No 3 in F major, Op 90 (1883)

Brahms took something like 20 years over the composition of his First Symphony, but once he had broken through the psychological barrier that his awe of Beethoven had erected in his mind, the Second followed in just over a year. The Third came six years after that, crowning a period that had seen the composition of the Violin Concerto, the Second Piano Concerto, the First Violin Sonata, the C major Piano Trio and F major String Quintet – all works of the composer's fullest maturity, displaying complete mastery and confidence.

The Third Symphony may have been ripening in Brahms's mind for some time before he committed anything to paper, but there is no evidence of any actual work on the composition until 1883, when the whole Symphony appears to have been written down during the summer months. The first performance took place soon after its completion, under Hans Richter in Vienna on 2 December. Several other performances soon followed throughout Europe, all of them acclaimed by audiences and critics, who generally agreed that it was the finest thing Brahms had ever composed. Just as Hans von Bülow, in 1876, had famously dubbed the First Symphony 'Beethoven's Tenth', Richter now called the Third 'Brahms's Eroica', equally embarrassing to the composer and equally misleading, for Brahms's and Beethoven's Third

really have very little in common. But it was perhaps an understandable reaction to the new symphony's emotional range and power.

As was his custom, Brahms never revealed what lay behind the music, and neither his letters nor his reported conversations give us any help in discovering what personal significance the symphony might have held for him. There are a few clues, however. The stark wind chords at the opening outline a melodic pattern of a rising third and a sixth: the notes F-A-F, which in Brahms's private world stood for the words 'Frei aber froh' (Free but happy), a motto he adopted as a reply to the one used by his friend the violinist Joseph Joachim, 'Frei aber einsam' (Free but lonely), whose cyphered notes F-A-E had been used in a violin sonata composed jointly by Brahms, Robert Schumann and Albert Dietrich in 1853 as a greeting to Joachim. The surging main theme that follows on the violins bears a strong resemblance to that of Schumann's Third Symphony, the 'Rhenish', and indeed Brahms's Third was composed in a studio in Wiesbaden that overlooked the Rhine. But these are private matters, of importance to the composer himself perhaps, but hardly the sort of thing that will strike the symphony's listeners. Far more significant than these oblique references to Brahms's relations with Robert and Clara Schumann is the immediate impact of this main theme, and the way in which it acquires great expressive flexibility through the movement, mainly by a subtle blending together of major and minor modes.

The dramatic action of the Symphony is contained in the outer movements. Instead of either a true slow movement or a fast *scherzo* in second and third place, Brahms composed two moderately-paced lyrical movements of the sort that he called 'Intermezzo' in his piano music (another term harking back to Schumann). Brahms had just turned 50 when he composed this Symphony, and it is in every sense what one would call a 'middle-period' work. But just as middle age seemed to have come up on Brahms at the age of 43, with the appearance of the First

Symphony and the heavy beard, now he seemed to be hovering on the threshold of that last, autumnal phase of his life that would be characterised by the melancholy of the late piano music and the chamber works featuring the clarinet. This is certainly part of the impression conveyed by these central movements, which also display an orchestral sensitivity that Brahms rarely receives enough credit for. In fact he took considerable trouble over the symphony's orchestration and continued making subtle adjustments to balance and texture for some time after the first performance.

The finale breaks the spell of reflective, pastoral romanticism cast by the central intermezzo movements, returning to the high dramatic style of the first movement. Its overall design leads from the suppressed excitement of the opening bars, through some of the most vigorous music Brahms ever composed, to a surprisingly resigned and calm ending. There is always a high degree of motivic integration in Brahms's music, but it is often to be found just beneath the surface, as though intended to be heard only subliminally. The Third Symphony is exceptional in its overt references between movements, culminating in the closing bars, where the first movement's theme slowly comes to rest in a mellow, serene glow. Unusually, and significantly, all four movements end quietly – perhaps a unique case among 19th-century symphonies.

Programme note © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Symphony No 4 in E minor, Op 98 (1884–85)

Brahms composed his last symphony during the summers of 1884 and 1885, although as so often with his major works he had been turning over some of the ideas in his mind for many years. Instead of a premiere in Vienna, where the first three symphonies had been introduced (in 1876, 1877 and 1883), he chose instead

to entrust its first performance to the small orchestra at the Ducal court of Meiningen in Germany, where Hans von Bülow had been in charge since 1880 and was soon to be succeeded by the young Richard Strauss. Brahms himself conducted the symphony's premiere on 25 October 1885, then the orchestra took it on tour through Germany and Holland, with Brahms and von Bülow sharing the conducting.

Time has softened one aspect of this symphony. We have become used to music that is so much harsher on the ears that we are at first struck by its richness of sound, so warm and seductive, and by its passionate lyricism. It requires an effort of the imagination to appreciate the impression of austerity and even grittiness that it made 120 years ago. Even some of Brahms's closest friends were dismayed. His biographer Max Kalbeck, after hearing a performance on two pianos, advised the composer to publish the finale separately and scrap the third movement altogether; Elisabeth von Herzogenberg wrote: 'It seems to me as though this particular work has been too carefully designed for inspection through a microscope, as though its charms were not open to just any music-lover, as though it were a tiny world for the clever and the initiated'. A more balanced appreciation came from the violinist Joseph Joachim, when in 1886 he told the composer: 'The thrilling tension of the whole work, the concentration of feeling, the wonderfully intertwined development of motifs, even more than the richness and beauty of individual details, appeal to me so much that I almost think the E minor is my favourite of the four Symphonies.'

At times it seems that the essence of Brahms is a constant struggle between tragic stoicism and romantic lyricism, and the Fourth Symphony is the most dramatic expression of this conflict. Brahms's mastery of classical forms creates an internal drama, his controlling intellect leading the listener from bar to bar with an accumulation of detail and incident that eventually build up what is perhaps the most complete picture we have of the composer's emotional world.

The first movement's theme, quietly spreading wider and wider, is in a continuous state of development from the very beginning, and the falling thirds which comprise it appear throughout the symphony in one form or another. The motivic web is in fact more dense than in the previous symphonies, though since the themes are so distinct and characterful these cross-references are rarely heard on the surface, but act as a current running through the entire score at a subliminal level. The horn calls and dark modal colouring of the slow movement are essential images of German Romanticism: to Richard Strauss the movement suggested 'a funeral procession moving in silence across moonlit heights'. The third movement (the last to be composed, and therefore well calculated for its overall effect in the symphony) is a blaze of major-key energy, dispelling the shadows of the Andante and setting up high expectations for a finale that will crown the different areas that the symphony has so far explored.

The first three movements all follow some form of sonata structure. For the finale, though, Brahms drew on the ancient form of the Passacaglia, or variations on a repeated bass. As early as February 1869 he had written of his fondness for this technique: '... with a theme and variations it is really only the bass line which is important to me. [...] If I use just the melody as the basis for variations, I find it hard to go beyond the witty or charming, though I may make something pretty, perhaps developing on a lovely idea. Over a given bass line, however, I can become truly innovative: I can create new melodies.' The passacaglia theme of the Fourth Symphony is derived (with alterations) from the final chorus of J S Bach's Cantata BWV 150, 'Nach dir, Herr, verlanget mich', and Brahms must also have had in mind the extraordinary Chaconne which ends Bach's solo violin Partita in D minor, which he had arranged for piano left-hand in 1877. The use of such a repeating pattern means that there is none of the modulation from key to key which we expect in a symphonic finale. Instead, Brahms created a scheme of thirty-two variations which are

firmly anchored in E minor, but display such ingenuity and variety that there is a sense of headlong forward movement right up to the final bars.

Programme note © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897)

Johannes Brahms was born in Hamburg, the son of an impecunious musician; his mother later opened a haberdashery business to help lift the family out of poverty. Showing early musical promise he became a pupil of the distinguished local pianist and composer Eduard Marxsen and supplemented his parents' meagre income by playing in the bars and brothels of Hamburg's infamous red-light district. In 1853 Brahms presented himself to Robert Schumann in Düsseldorf, winning unqualified approval from the older composer. Brahms fell in love with Schumann's wife, Clara, supporting her after her husband's illness and death. The relationship did not develop as Brahms wished, and he returned to Hamburg; their close friendship, however, survived. In 1862 Brahms moved to Vienna where he found fame as a conductor, pianist and composer. The Leipzig premiere of his *German Requiem* in 1869 proved a triumph, with subsequent performances establishing Brahms as one of the emerging German nation's foremost composers.

Following the long-delayed completion of his First Symphony in 1876, he composed in quick succession the majestic Violin Concerto, the two piano Rhapsodies, Op 79, the First Violin Sonata in G major, and the Second Symphony. His subsequent association with the much-admired court orchestra in Meiningen allowed him freedom to experiment and develop new ideas, the relationship crowned by the Fourth Symphony of 1884. In his final years, Brahms composed a series of profound works for the clarinetist Richard Mühlfeld, and explored matters of life and death in his *Four Serious Songs*.

He died at his modest lodgings in Vienna in 1897, receiving a hero's funeral at the city's central cemetery three days later.

Profile © Andrew Stewart

Johannes Brahms (1833–1897) Symphonie n°1 en ut mineur, op. 68 (créée en 1876)

Peu d'œuvres ont connu une genèse aussi longue que la Première Symphonie de Brahms : sa création le 4 novembre 1876, événement extrêmement attendu, marqua le terme d'un processus qui avait commencé quelque vingt ans auparavant. A cette époque, cependant, seuls les amis les plus intimes du compositeur étaient au courant de ce projet. La majeure partie du public considérait la symphonie comme une manifestation de la plus haute importance, de la part de cet auteur en qui l'on voyait l'héritier de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert et Schumann, et qui défendait les valeurs traditionnelles de la musique « pure » face au modernisme suspect de Liszt et de Wagner (le *Ring* avait été monté pour la première fois dans son intégralité trois mois plus tôt, tout juste, à Bayreuth). Mais Brahms, pour sa part, évitait autant que possible de se trouver mêlé à ces querelles esthétiques ; et, quoi que la symphonie ait pu représenter pour les auditeurs, elle trouvait son origine et son sens, pour le compositeur, dans la période troublée où, jeune homme inconnu de vingt ans, il rencontra pour la première fois Robert Schumann et son épouse Clara.

Le couple fut stupéfié par la musique que leur joua le jeune compositeur et, peu de temps après cela, Schumann publia le fameux article où il saluait Brahms comme le Messie longtemps attendu, grâce auquel les meilleures tendances de la musique allemande seraient portées à leur aboutissement. En quelques

mois, cependant, la santé mentale de Schumann s'effondra ; il fit une tentative de suicide et fut interné dans un asile, où il mourut en 1856. Entre-temps, Brahms s'était intimement lié à la femme de Schumann, Clara, et de nombreuses partitions de cette époque traduisent l'agitation et la tension que lui faisait subir cette relation impossible et inaboutie.

L'hommage généreux de Schumann fit connaître largement le nom de Brahms mais eut également un effet intimidant, faisant naître des attentes auxquelles le jeune homme, enclin à l'autocritique, doutait de pouvoir répondre ; mais, en même temps, il ne pouvait guère traiter par le mépris un tel défi. En 1854, il commença une sonate pour deux pianos, qui se transforma en l'esquisse d'une symphonie en *ré* mineur, avant que la musique soit finalement absorbée par le *Premier Concerto pour piano* et le *Requiem allemand*. Mais une fois l'idée d'une symphonie enracinée dans son esprit (et dans celui de Clara), il n'y avait plus de retour possible. Brahms excellait à effacer ses propres traces, si bien que l'on ne peut affirmer avec certitude quand il commença véritablement la composition de ce qui deviendrait la *Première Symphonie*. On a émis l'idée que cela remontait jusqu'au milieu des années 1850, bien qu'aucune preuve indiscutable ne soit connue avant 1862, lorsqu'il envoya le premier mouvement à Clara. Mais quatorze ans passèrent encore avant que l'œuvre soit enfin achevée et, même après la création, Brahms apporta Jun certain nombre de changements aux deux mouvements centraux.

Brahms était homme à trouver plus facile d'affronter la franche hostilité que les éloges. Il se contenta de rire lorsque Hugo Wolf décrivit ses symphonies comme des « vieilleries écoeurantes et totalement dépourvues de sincérité ». Mais il se montra réellement affecté et embarrassé lorsque Hans von Bülow célébra, en la *Première Symphonie*, la « Dixième de Beethoven ». Aussi tard qu'en 1870, alors que la symphonie était en grande partie composée, il se défendait encore auprès du chef d'orchestre Hermann Levi : « Je n'écirai jamais

de symphonie. Tu n'as pas la moindre idée de ce que c'est que d'entendre continuellement derrière soi les pas d'un géant [c'est-à-dire de Beethoven] ! » S'il faisait preuve d'une telle prudence, c'est précisément parce qu'il avait si douloureusement conscience de la force de son prédécesseur, et parce qu'il savait que toute symphonie de sa main, à sa présentation publique, serait mesurée à cette aune particulièrement exigeante. Il serait donc de produire une œuvre où non seulement il offrirait le meilleur de lui-même, mais aussi délibérément différente de tout ce que Beethoven avait jamais écrit.

En fait, les deux compositeurs avaient des caractères profondément différents. Brahms avait conscience de créer l'avenir ; quant aux innovations de Brahms, souvent radicales, elles naissent lorsqu'il résout les conflits entre passé et présent. Au contraire de la dynamique beethovenienne, portant ses efforts vers l'extérieur, la musique de Brahms est habituellement d'une nature spontanée, passionnée, et tournée sur elle-même. La sonorité de Brahms est plus riche, grâce à une texture orchestrale plus dense, une harmonie plus complexe et une fusion plus étroite des motifs musicaux ; mais cette richesse se extrême exigeait de sa part un contrôle sans faille de son matériau, un effort de modelage très différent de l'équilibre formel plus classique de Beethoven. Tout cela, et la puissance pleine de passion qui se dégage de l'ensemble de la symphonie, est résumé dès l'introduction au premier mouvement, ajoutée à un stade avancé de la composition. Elle fait entendre nombre d'idées capitales dans le déroulement de l'œuvre, brièvement et sous des formes embryonnaires, et déploie son ombre noire sur tout le corps principal du mouvement. Les mouvements centraux adoptent tous deux un ton plus léger et sont moins longs que leurs équivalents beethoveniens, reflétant la facette lyrique de la personnalité de Brahms, héritée de Schubert et Schumann. Il résulte de cette légèreté relative qu'une attente beaucoup plus lourde pèse sur le finale. C'est le mouvement qui causa le plus de souci à Brahms, celui qui retarda si longtemps l'achèvement de l'œuvre ; il avait en effet la tâche

redoutable de contrebalancer la puissance du mouvement initial et de résoudre les tensions globales de la symphonie.

Un an avant de finir la partition, Brahms acheva également une autre pièce commencée dans les années 1850, un tumultueux quatuor avec piano dans la même tonalité d'ut mineur. Cela laisse à penser que, au début de la quarantaine, il se décida enfin à en finir une bonne fois pour toutes avec le drame émotionnel qu'il avait vécu dans ses vingt ans. On peut également se demander si le changement de son apparence physique, à cette époque – c'est en 1876 qu'il laissa pousser cette longue et épaisse barbe grise qui domine toutes ses dernières photographies –, n'était que pure coïncidence.

Notes de programme © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Ouverture tragique en ré mineur, op 81 (1881)

Parmi les nombreuses distinctions reçues par Brahms figure un doctorat honoris causa de philosophie conféré en 1879 par l'université de Breslau (aujourd'hui Wrocław, en Pologne). Au cours de l'été de l'année suivante, il répondit à cet honneur par une œuvre au caractère léger, *l'Ouverture pour une fête académique*. (« Je n'aime pas vraiment ce titre », confia-t-il à son vieil ami Bernhard Scholz, directeur de la société symphonique de Breslau. « Y en a-t-il un autre qui vienne à l'esprit ? ») Cette partition fut suivie, dans la foulée, par une ouverture de concert au caractère tout différent. Il écrivit de nouveau à Scholz : « En fait, vous pouvez ajouter au programme du 6 [janvier 1881] une Ouverture « dramatique » ou « tragique » ou « funèbre ». Comme vous pouvez le constater, je suis une fois de plus incapable de trouver un titre ; pouvez-vous m'aider ? » Ni Scholz ni Brahms n'eurent de meilleure idée, et les deux ouvertures (« L'une rit, l'autre pleure », comme disait Brahms) furent publiées sous leurs titres

provisoires et sous les numéros d'opus 80 et 81. Hans Richter créa *l'Ouverture tragique* à Vienne le 26 décembre 1880, et Scholz la dirigea le mois suivant à Breslau, conjointement à *l'Ouverture pour une fête académique*.

Les deux accords brutaux qui ouvrent la partition, suivis par un paisible thème à l'unisson, évoquent les mesures initiales du Quatuor à cordes en mi mineur, op. 58 n° 2 de Beethoven ; la pièce appelle également la comparaison d'autres œuvres de Beethoven, les ouvertures *Coriolan* et *Egmont*, que l'on considèrerait, à l'époque de Brahms, comme des ouvertures de concert indépendantes. Ces pages étaient en fait destinées au théâtre ; d'ailleurs, il semble que l'ouverture de Brahms (tout comme des passages de la Troisième Symphonie) trouve son origine plusieurs années auparavant, dans la musique qui devait accompagner une représentation du *Faust* de Goethe projetée à Vienne. Mais il n'est pas impossible que Brahms, lequel fit toujours une distinction ostensible entre musique « pure » et musique « dramatique », ait délibérément voulu brouiller les pistes en choisissant un titre aussi général et vague. *L'Ouverture tragique* est une œuvre sombre, passionnée, dans laquelle des moments de méditation statique et morne contrastent avec un mouvement implacable vers l'avant. Elle adopte une forme à l'ampleur inhabituelle chez Brahms, afin de contenir non seulement la pléthore d'idées, mais également une partie centrale au tempo étiré, mélange de développement et de variation. Ce drame musical abstrait nous apprend plus qu'aucune lettre, aucune conversation de Brahms, sur sa vision tragique de la vie et le stoïcisme avec lequel il l'endurait.

Notes de programme © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) **Concerto pour violon et violoncelle en** **la mineur, op 102 (1887)**

Brahms avait 20 ans lorsqu'il rencontra pour la première fois le violoniste Joseph Joachim, et l'amitié qui se noua entre les deux jeunes gens fut peut-être la plus étroite de toute sa vie, comparable (bien que très différente par nature) à son amour pour Clara Schumann. En 1863, Joachim épousa la mezzo-soprano Amalie Schneeweiss, et la naissance en 1864 de leur fils aîné, prénommé Johannes en l'honneur du compositeur, fut saluée par la composition du *Geistliches Wiegenlied* de Brahms, tendre berceuse pour voix, piano et alto. Malheureusement, ce mariage prit fin douloureusement en 1880. Brahms prit le parti d'Amalie dans le conflit et Joachim rompit tout relation avec lui, ne cessant toutefois jamais de jouer et de défendre sa musique.

Puis, en juillet 1887, après sept ans de brouille, Joachim reçut une brève carte postale de Brahms, suivie par une lettre où il expliquait : « Ces derniers temps, je me sentais incapable de repousser l'idée d'un concerto pour violon et violoncelle, quels qu'aient été mes efforts répétés pour m'en dissuader. A présent, je suis indifférent à toutes sortes de choses concernant cela, excepté la question de ton attitude ... » Brahms alla demander à Joachim s'assurer une lecture complète du concerto avec lui et Robert Hausmann, le violoncelliste du Quatuor Joachim. Les trois musiciens se réunirent à Baden Baden et répétèrent devant Clara, qui écrivit dans son journal, enchantée, que le compositeur et le violoniste s'étaient enfin parlé, après tant d'années. La combinaison du violon et du violoncelle avec l'orchestre était originale, peut-être même n'avait-elle pas de précédent. Brahms avait certainement à l'esprit des œuvres comme le Concerto pour deux violons de Bach, *la Sinfonia concertante* pour violon et alto de Mozart et le Triple Concerto pour violon, violoncelle et piano de Beethoven mais, dans une lettre à Clara d'août 1887, il parle de ses difficultés :

« Pour finir, c'est assez différent d'écrire pour des instruments dont on n'a la sonorité et le caractère qu'approximativement dans l'oreille, que l'on n'entend qu'en pensée – au lieu d'écrire pour un instrument dont on connaît le caractère et la sonorité dans leurs moindres détails, comme c'est pour moi le cas du piano ... » Cette étrange confession ne laisse pas d'étonner de la part d'un compositeur qui, l'année précédente, avait écrit sa deuxième sonate pour violon, sa deuxième sonate pour violoncelle et son troisième trio avec piano (bien que, il faut le reconnaître, l'écriture des cordes dans le Double Concerto soit bien plus exigeante que dans aucune partition de chambre, et que l'écriture orchestrale soit plus riche et plus variée qu'aucune des parties de piano).

Brahms dirigea la création à Cologne le 18 octobre 1887 et reprit l'œuvre de nombreuses reprises avec Joachim et Hausmann dans les années qui suivirent. Elle fut souvent accueillie avec du respect plus que de l'enthousiasme. C'est toujours le moins joué des quatre concertos de Brahms. La difficulté technique à trouver deux solistes qui s'accordent ensemble peut être une bonne explication, la concentration du style en est une autre; la partition donne l'impression d'une grande virtuosité compositionnelle, mais également d'une densité qui ne dévoile pas immédiatement ses beautés. Il s'agit en un sens de musique de chambre intime, mais déployée à l'échelle d'un orchestre. Le mode mineur n'est pas tragique mais doux, et la richesse harmonique est rehaussée par la subtilité rythmique et la technique de variation perpétuelle, qui donne l'impression d'une improvisation. Après une brève intervention de l'orchestre, le concerto débute à proprement parler par une cadence, d'abord au violoncelle, puis au violon rejoint par le violoncelle. En de nombreux passages du premier mouvement, les deux solistes semblent ne former qu'un seul instrument à cordes, à l'ambitus énorme de cinq octaves.

A eux deux, le mouvement lent et le finale contrebalancent le poids et la durée du long mouvement initial. L'appel

de cors et de bois qui ouvre l'Andante installe un climat crépusculaire romantique, et les solistes jouent ensemble à l'octave, ce qu'ils n'avaient fait que fugitivement dans le premier mouvement. Il s'agit de l'une de ces mélodies dont Brahms avait le secret, alliant force et tendresse. Le finale regorgede clins d'œil au style tzigane, que Brahms et Joachim aimaient tant tous les deux (il se manifeste déjà largement dans le finale du Concerto pour violon, écrit neuf ans plus tôt à l'intention de Joachim). La structure complexe du mouvement, un rondo, recèle une foison de motifs et de thèmes, notamment un épisode plus lent aux couleurs automnales – peut-être un hymne à l'amitié et à la réconciliation –, avant le bouquet final de cette œuvre, qui devait être la dernière partition orchestrale de Brahms.

Notes de programme © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Symphonie n°2, en ré majeur op 73 (1877)

Brahms se débattit une vingtaine d'années avec sa Première Symphonie. La Deuxième suivit dans l'année, et on ne saurait imaginer deux partitions plus différentes. La Première est une œuvre tourmentée progressant de l'ombre à la lumière, tandis que les quatre mouvements de la Deuxième sont dans des tonalités majeures. Elle débute et s'achève dans la lumière, même si des ombres nombreuses viennent la nuancer. Dans ses grandes lignes, la Deuxième offre un alliage de lyrisme et d'énergie qui se poursuivra dans le Concerto pour violon et la Sonate pour violon en sol majeur, autant d'œuvres qui semblent avoir jailli rapidement et avec l'aisance d'une main de maître.

Après avoir achevé sa Deuxième Symphonie dans l'été 1877, Brahms s'amusa, à sa manière habituelle et un peu lourde, à l'annoncer auprès de ses amis comme une œuvre parfaitement lugubre en fa mineur.

« Ici [à Vienne], les musiciens jouent ma dernière [composition] avec un brassard de deuil, tellement elle est sinistre », écrivit-il à son amie Elisabeth von Herzogenberg la veille de la création. « On l'imprimera également avec une bordure noire ». La création eut lieu le 30 décembre 1877 sous la direction de Hans Richter, qui, l'année précédente, avait dirigé à Bayreuth la première représentation intégrale de la *Tétralogie* de Wagner. Avec les révélations que furent le *Ring* et les deux symphonies de Brahms, ces deux compositeurs s'imposèrent comme les maîtres indiscutables de la musique allemande, bien que les partisans de chacun ne soulignent que leurs différences et reconnaissent peu de mérites à l'adversaire.

La symphonie débute d'une manière inhabituellement calme, dans un tempo modéré et une tendre mesure à trois temps, avec des appels de cors évoquant délicatement une candeur bucolique. Après quelques mesures naît un doux roulement de timbales, suivi par une phrase inquiète des cuivres graves (il s'agit de la seule partition orchestrale de Brahms à utiliser le tuba ; il préférerait habituellement faire du contrebasson son instrument à vent le plus grave). Brahms détestait les louanges dépourvues de sens critique mais, quand le chef d'orchestre Vincenz Lachner fit des commentaires d'une intelligence peu commune sur l'intrusion de passages aussi sombres dans la symphonie, il prit la peine de se justifier, expliquant qu'il se considérait comme un être profondément mélancolique et que, si la symphonie était suivie par un petit essai sur le grand « Pourquoi ? », ce n'était peut-être pas le fruit du hasard. Brahms fait allusion au premier de ses Deux Motets op 74, qui illustre les mots « Pourquoi la lumière est-elle donnée au malheureux ... » Il voyait donc la lumière radieuse de la symphonie comme quelque chose de soumis à conditions, de précaire.

Ce qui ne fait aucun doute, c'est la formidable cohésion de la conception, grâce à laquelle tous les différents aspects de la symphonie se relient entre eux. Elle est générée en grande partie par les relations

motiviques étroites entre les thèmes, en particulier par la manière dont toute l'œuvre est irriguée par la figure initiale de trois notes demi-ton descendant puis ascendant ri – do dièse – ré), énoncée par les violoncelles et les contrebasses. Cette modeste figure réapparaît sous toutes sortes de visages au long de la symphonie, parfois à la surface de la musique, mais le plus souvent d'une manière plus subliminale, en tant que détail caché dans l'arrière-plan ou dans l'accompagnement. Les deux mouvements centraux de la Première Symphonie étaient relativement courts par rapport aux deux monuments que forment les mouvements extrêmes. Dans la Deuxième, le mouvement initial s'achève dans le calme, préparant modestement à l'Adagio en si majeur, qui est non seulement le premier mouvement lent symphonique aussi développé chez Brahms, mais aussi, à tout point de vue, l'une des confessions les plus intenses de la part d'un compositeur qui, dans sa vie comme dans sa musique, avait tendance à taire ses émotions les plus intimes. Le mouvement débute par un thème double, car la ligne ascendante jouée par les bassons est presque aussi importante que la mélodie magnifique des violoncelles. L'orchestration est de bout en bout pleine et variée, mais avec une délicatesse que l'on ne reconnaît pas assez souvent à Brahms.

Le moment de plus grand calme, dans la symphonie, est le troisième mouvement, un Allegretto joué par un orchestre restreint, sans trompettes, trombones, tuba ni timbales. La section initiale, qui revient deux fois, menée par les bois accompagnés de violoncelles en *pizzicati*, rappelle la simplicité de quelque sérénade rustique. Les deux trios qui viennent faire contraste – et sont à proprement parler des variations – adoptent un tempo plus soutenu et des mesures différentes. Leur écriture de cordes et de bois en staccato laissent à penser que Brahms voulait donner sa propre version des *scherzos* délicats dont Mendelssohn fut le pionnier. Le finale s'ouvre *sotto voce*, avec une énergie contenue qui ne tarde pas à exploser : l'éruption fortissimo qui survient bientôt déchaîne toute la puissance dont

Brahms était capable. Chaque phrase, dans ce mouvement, porte son empreinte inimitable, mais pourtant, quant à l'effet général produit, jamais il ne s'est autant rapproché de l'énergie sauvage, revigorante et joyeuse des finales beethovéniens.

Notes de programme © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Sérénade n°2, en la majeur, op. 16 (1858–59)

Brahms composa ses deux sérénades autour de vingt-cinq ans ; à cette époque, il élargissait ses horizons musicaux dans plusieurs directions, tout en cherchant un emploi stable et, à la suite de la mort de Robert Schumann en 1856, en apprivoisant les sentiments profonds qu'il éprouvait à l'égard de sa femme, Clara. Ces pièces naquirent dans la petite principauté de Detmold, en Rhénanie, qui jouissait d'un petit orchestre et d'une société chorale et dans laquelle Brahms passa plusieurs mois par an de 1857 à 1859, donnant des concerts, enseignant et composant.

La Seconde Sérénade (1858–59) n'a rien d'une symphonie miniature ; elle suit plutôt la tradition propre au XVIII^e siècle de Mozart et Haydn, ainsi peut-être que celle des ensembles de musique de chambre élargis qu'illustrent des œuvres comme le Septuor de Beethoven ou l'Octuor de Schubert. Elle est orchestrée pour dix instruments à vent (le piccolo s'ajoutant dans le finale) et un groupe de cordes formé d'altos, de violoncelles et de contrebasses.

En l'absence de violons, l'essentiel du matériau thématique est naturellement confié aux vents. L'œuvre débute dans un mouvement doux, et une atmosphère pastorale de plein air s'établit ; mais cette simplicité apparente s'enrichit rapidement grâce au goût de Brahms pour le développement, au plaisir qu'il trouve à déployer ses thèmes et à les présenter sous des éclairages différents. Le *Scherzo* et le Trio sont dans

le style de danses rustiques, avec des oppositions espiègles de rythmes. Cantonnées ici dans un rôle essentiellement rythmique, les cordes sont employées de manière beaucoup plus mélodiques dans l'Adagio – l'une des inspirations les plus poétiques de Brahms, qui projette quelques ombres et atteint par moments une profondeur que l'on n'a pas l'habitude d'associer au genre de la sérénade. Le quatrième mouvement préfigure les mouvements en forme d'intermezzo des Première et Troisième Symphonies. C'est dans le caractère un menuet plutôt qu'un véritable mouvement de danse, bien qu'il soit dans une mesure à six temps, et non à trois. La clarté et la bonne humeur prévalent dans le rondo final, construit sur un thème destiné tout spécialement aux cors – qui se taisaient dans le mouvement précédent.

La sérénade fut créée le 10 février 1860 dans la ville natale de Brahms, Hambourg, au cours d'un concert où il joua également le Concerto pour piano de Schumann. Ce fut la première œuvre de Brahms publiée par l'éditeur Simrock (marquant le début d'une longue collaboration) et aussi l'une de ses premières partitions à être jouée aux États-Unis, atteignant New York en 1862. Elle occupa toujours une place spéciale dans le cœur du compositeur. Écrivant en 1860 à son ami Joachim pendant qu'il en préparait un arrangement pour piano à quatre mains, il écrivit : « Ne ris pas ! Ce m'a mis dans un état proprement euphorique. Rarement j'ai composé de la musique avec un tel plaisir, les sons m'ont imprégné avec tant de tendresse et de douceur que la joie ne m'a plus quitté ».

Notes de programme © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Symphonie n°3, en fa majeur, op. 90 (1883)

La composition de la Première Symphonie occupa Brahms durant une vingtaine d'années mais, une fois rompue la barrière psychologique érigée dans son

esprit par le respect mêlé de crainte qu'il éprouvait envers Beethoven, la Deuxième suivit en tout juste un an. La Troisième naquit six ans plus tard, couronnant une période qui avait également vu la composition du Concerto pour violon, du Second Concerto pour piano, de la Première Sonate pour violon, du Trio avec piano en ut majeur et du Quintette à cordes en fa majeur – autant de partitions où le compositeur se montre à l'apogée de son art, affichant une maîtrise et une confiance parfaites.

La Troisième Symphonie a certainement mûri un certain temps dans l'esprit de Brahms avant qu'il couche quoi que soit sur le papier, mais on ne conserve aucune trace d'un véritable travail de composition avant 1883, année où la symphonie semble avoir jailli dans son entier au cours des mois d'été. La création eut lieu peu de temps après l'achèvement de la partition, le 2 décembre, à Vienne, sous la direction de Hans Richter. De nombreuses reprises se déroulèrent très rapidement à travers l'Europe, soulevant toutes l'enthousiasme du public et de la critique, qui s'accordait généralement à voir dans l'œuvre ce que Brahms avait jusqu'alors produit de plus beau. De la même manière que Hans von Bülow avait, en 1876, donné à la Première Symphonie son surnom fameux de « Dixième de Beethoven », Richter décrivait à présent la Troisième comme l'« Eroica de Brahms » – une appellation à la fois embarrassante pour le compositeur et trompeuse, car en vérité la Troisième de Brahms présente bien peu de traits communs avec celle de Beethoven.

Mais il s'agissait peut-être d'une réaction bien compréhensible devant la puissance et la variété des émotions déployées par la nouvelle symphonie. Comme à son habitude, Brahms ne révéla pas quels éléments sous-tendaient sa symphonie, et ni ses lettres ni ce que l'on connaît de ses conversations ne nous aident en quoi que ce soit à découvrir les résonances personnelles que pourraient impliquer la symphonie. Il existe toutefois quelques indices. Les puissants accords de vents du début contourment

un dessin mélodique formé d'une tierce et d'une sixte ascendantes : les notes fa-la-fa (F-A-F selon la notation anglo-saxonne). Dans la vie privée de Brahms, ces trois notes représentaient les mots « Frei aber froh » (Libre mais heureux), une devise qu'il avait adoptée en réponse à celle de son ami le violoniste Joseph Joachim, « Frei aber einsam » (Libre mais solitaire) – soit F-A-E (fa-la-mi), trois notes clefs d'une sonate pour violon et piano écrite conjointement par Brahms, Robert Schumann et Albert Dietrich en 1853 en hommage à Joachim. De ce fa-la-fa initial surgit le thème principal, aux violons ; il présente une ressemblance frappante avec celui de la Troisième Symphonie de Schumann, la « Rhénane » ; et, d'ailleurs, la Troisième de Brahms naquit à Wiesbaden dans un studio qui surplombait le Rhin. Mais il s'agit là de considérations personnelles, importantes peut-être aux yeux du compositeur lui-même, mais peu à même d'affecter l'auditeur de la symphonie. Bien plus significatifs que ces références indirectes aux relations de Brahms avec Robert et Clara Schumann sont l'impact immédiat de ce thème principal et la manière dont il acquiert une souplesse expressive croissante au fil du mouvement, principalement grâce à de subtiles ambiguïtés entre modes majeur et mineur.

Le poids dramatique de la symphonie est porté par les mouvements externes. Au lieu d'un véritable mouvement lent et d'un vif *scherzo* en deuxième et troisième positions, Brahms a composé deux mouvements lyriques au tempo modéré, de la même espèce que ceux qu'il nomme « Intermezzo » dans sa musique de piano (autre terme qui renvoie à Schumann). Brahms venait de passer la cinquantaine lorsqu'il écrivit cette symphonie et, à tous les points de vue, c'est ce que l'on peut appeler une œuvre de la « période médiane ». Pourtant, si Brahms semble avoir atteint cette période médiane à l'âge de quarante-trois ans, avec l'apparition conjointe de sa Première Symphonie et de sa longue barbe, il semblait à présent approcher du seuil de la tranche ultime, automnale de sa vie, caractérisée par la mélancolie

des dernières pages pour piano et des œuvres de chambre avec clarinette. Cela explique en partie l'impression produite par ces mouvements centraux, qui témoignent également d'une sensibilité orchestrale que l'on reconnaît rarement comme il le faudrait à Brahms. De fait, le compositeur apporta un soin considérable à l'orchestration de la symphonie et continua d'y retoucher certains détails d'équilibre et de texture quelque temps encore après la première exécution.

Le finale rompt le charme du romantisme songeur et pastoral des deux « intermezzos » centraux pour revenir au style puissamment dramatique du premier mouvement. Pour ce qui est de son schéma général, on progresse d'un état d'excitation réprimée (premières mesures) à une conclusion étonnamment calme et résignée, en passant par quelques-uns des passages les plus vigoureux jamais composés par Brahms. La musique de Brahms se distingue toujours par le haut degré de cohésion qui unit les motifs et les thèmes, mais cette cohésion se situe souvent juste au-dessous de la surface, comme si elle ne devait se manifester à l'auditeur que de manière subliminale. La Troisième Symphonie a cela d'exceptionnel que les références entre les mouvements sont explicites ; elles culminent dans les dernières mesures, où le thème du premier mouvement s'apaise lentement, dans un halo de douceur et de sérénité. Fait inhabituel et significatif, chacun des quatre mouvements s'achève dans le calme – il s'agit peut-être d'un cas unique parmi les symphonies du XIX^e siècle.

Notes de programme © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Symphonie n° 4, en mi mineur, op. 98 (1884–85)

Brahms composa sa dernière symphonie au cours des étés 1884 et 1885 mais, comme c'est le cas pour la plupart de ses œuvres majeures, il réfléchissait à idées depuis plusieurs années. Alors que les trois

premières symphonies avaient été créées à Vienne (en 1876, 1877 et 1883), il choisit de confier la première exécution de la Quatrième au petit orchestre de la cour ducale de Meiningen, en Allemagne, une formation que dirigeait depuis 1880 Hans von Bülow, auquel allait bientôt succéder le jeune Richard Strauss. C'est Brahms lui-même qui dirigea la création, le 25 octobre 1885 ; l'orchestre présenta ensuite l'œuvre en tournée à travers l'Allemagne et la Hollande, Brahms et Bülow alternant au pupitre.

Le temps a atténué l'un des aspects de cette symphonie. Nous avons aujourd'hui l'habitude de musiques tellement plus rudes pour nos oreilles que nous sommes saisis par la plénitude de ses sonorités, si chaleureuses et séduisantes, et par son lyrisme passionné. Il faut faire un effort d'imagination pour se rendre compte de l'impression d'austérité, voire d'âpreté qu'elle fit il y a cent vingt ans. Même des amis parmi les plus proches de Brahms l'accueillirent avec consternation. Après avoir entendu une exécution à deux pianos, son biographe Max Kalbeck lui conseilla de publier le finale séparément et de déchirer l'intégralité du troisième mouvement ; Elisabeth von Herzogenberg écrivit : « Cette œuvre particulière me semble avoir été composée avec trop de soin, pour être étudiée au microscope, comme si son charme ne devait pas être dévoilé au commun des mortels, comme s'il s'agissait d'un petit monde réservé aux experts et aux initiés ». Le violoniste Joseph Joachim émit un jugement plus nuancé, déclarant en 1886 au compositeur : « La tension électrisante de l'œuvre entière, la concentration des sentiments, la manière admirable dont les motifs se développent en se mêlant les uns aux autres, plus encore que la richesse et la beauté individuelles des détails me ravissent à un tel point que j'en suis presque venu à considérer la Symphonie en mi mineur comme ma préférée parmi les quatre ».

On a parfois l'impression que Brahms est sans cesse tiraillé, au plus profond de lui-même, entre un stoïcisme

tragique et un lyrisme romantique, et la Quatrième Symphonie constitue l'expression la plus dramatique de ce conflit. Grâce à sa maîtrise des formes classiques, Brahms crée un drame interne : son esprit de contrôle mène l'auditeur de mesure en mesure au travers d'une accumulation de détails et de péripéties, et ce cheminement dégage l'image la plus complète, peut-être, que nous ayons de l'univers émotionnel du compositeur.

Le thème du premier mouvement, qui se déploie calmement, de plus en plus ample, se trouve dès l'extrême début dans un état de développement permanent, et les tierces descendantes dans lesquelles il est contenu hantent la symphonie entière sous une forme ou sous une autre. Le réseau de motifs est plus dense ici que dans les symphonies précédentes, bien que, les thèmes étant très différenciés et caractérisés, ces références croisées soient rarement discernables à la surface de la musique ; elles agissent toutefois au niveau subliminal, comme une course incessante à travers la partition. Les appels de cors et les sombres couleurs modales du mouvement lent font partie de l'imagerie fondamentale du romantisme allemand : ce mouvement inspirait à Richard Strauss « une procession funèbre marchant en silence à travers les hauteurs baignées de lune ».

Le troisième mouvement (le dernier composé, et donc pensé par rapport à l'effet global qu'il produirait au sein de la symphonie) est une explosion d'énergie dans le mode majeur, qui disperse les ombres de l'Andante et crée des attentes élevées pour le finale, destiné à couronner les différents territoires explorés jusque-là par la symphonie. Les trois premiers mouvements suivaient tous l'une ou l'autre des formes issues de la sonate. Pour ce qui est du finale, toutefois, Brahms retourne à la forme ancienne de la passacaille, c'est-à-dire des variations sur une basse obstinée. Dès février 1869, il avait exprimé son affection pour ce procédé : « ... dans un thème et variations, c'est à vrai dire la ligne de basse et elle seule qui m'importe. [...] Si je n'utilise que la mélodie comme base de mes variations, je trouve difficile de faire autre chose qu'une musique

charmante et spirituelle, quoique ma composition puisse avoir une certaine beauté, et se développe peut-être sur un thème ravissant. Sur une basse imposée, en revanche, j'ai la possibilité d'être véritablement novateur : je peux créer de nouvelles mélodies ». Le thème de passacaille de la Quatrième Symphonie dérive (avec des altérations) du chœur final de la Cantate BWV 150 de Johann Sebastian Bach, Nach dir, Herr, verlanget mich ; Brahms devait également avoir à l'esprit l'extraordinaire Chaconne qui clôt la Partita pour violon seul en ré mineur de Bach, qu'il avait arrangé pour piano (main gauche seule) en 1877. Le recours à ce genre de schéma répétitif a pour conséquence l'absence des modulations de tonalité en tonalité que l'on s'attend à trouver dans un finale de symphonie. Au contraire, Brahms crée une structure en trente-deux variations fermement ancrées en mi mineur ; mais il y fait preuve d'une telle ingéniosité, d'une telle diversité qu'on est saisi par un élan impérieux qui nous tient en haleine jusqu'aux mesures finales.

Notes de programme © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897)

Fils d'un musicien sans le sou, Johannes Brahms naquit à Hambourg ; sa mère ouvrit ensuite une mercerie afin que la famille sorte de la pauvreté. Montrant un talent musical précoce, il devint l'élève d'un éminent pianiste et compositeur local, Eduard Marxsen, arrondissant les maigres revenus de ses parents en jouant dans les bars et les maisons closes du quartier chaud de Hambourg, un quartier mal famé. En 1853, il se présenta devant Robert Schumann à Düsseldorf, gagnant une estime sans limite de la part de son aîné. Brahms s'éprit de la femme de Schumann, Clara, et devint son soutien après la maladie, puis la mort de son mari. Leur relation ne prit jamais le tour qu'avait espéré Brahms, et il rentra à Hambourg ; mais de cette relation demeura, toutefois, une amitié intime. En 1862, Brahms s'établit à Vienne, où il se fit

connaître comme chef d'orchestre, pianiste et compositeur. La création à Leipzig d'*Un requiem allemand*, en 1869, fut un triomphe, et les exécutions qui s'ensuivirent établirent Brahms comme l'un des compositeurs les plus en vue de la nation allemande naissante.

Après la longue gestation de la *Première Symphonie*, achevée en 1876, il composa dans le même élan le majestueux *Concerto pour violon*, les deux *Rhapsodies pour piano op. 79*, la *Première Sonate pour violon*, en sol majeur, et la *Deuxième Symphonie*. Ensuite, sa collaboration avec l'orchestre très réputé de la cour de Meiningen lui offrit la liberté lui permettant d'expérimenter et de développer de nouvelles idées ; ce lien fut couronnée par la *Quatrième Symphonie* en 1884. Dans ses dernières années, Brahms composa une série d'œuvres profondes pour le clarinetiste Richard Mühlfeld, et explora le sujet de la vie et de la mort dans ses *Quatre Chants sérieux*.

Il mourut dans son modeste meublé de Vienne en 1897, recevant trois jours plus tard des funérailles nationales au cimetière central de la ville.

Portrait © Andrew Stewart

Traduction : Claire Delamarche

Johannes Brahms (1833–1897) Sinfonie Nr. 1 in c-Moll, op. 68 (Uraufführung 1876)

Nur wenige Werke können auf eine so lange Entstehungsgeschichte wie die von Brahms' Sinfonie Nr. 1 zurückblicken. Die mit Neugier erwartete Aufführung am 4. November 1876 signalisierte das Ende eines Prozesses, der ungefähr 20 Jahre zuvor begonnen hatte. Zu jener Zeit wussten allerdings nur Brahms' engsten Freunde davon. Für die Mehrheit des Publikums stellte die Sinfonie eine bedeutsame und gewichtige Äußerung eines Komponisten dar,

der als Nachfolger Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts und Schumanns gehalten wurde und der die traditionellen Werte „autonomer“ Musik angesichts des zweifelhaften Modernismus eines Liszts und Wagners verteidigte. (Wagners *Ring*-Zyklus war nur drei Monate zuvor in Bayreuth erstmals vollständig inszeniert worden). Brahms selber hielt sich aber vernünftigerweise aus den musikästhetischen Diskussionen heraus, so gut es ging. Was immer auch die Sinfonie für seine Hörer bedeutet haben mag, für den Komponisten war die Bedeutung des Werkes mit jener schwierigen Zeit verknüpft, als er 20-jährig und unbekannt zum ersten Mal Robert Schumann und seine Frau Clara traf.

Beide waren von der Musik fasziniert, die ihnen der junge Brahms damals vorspielte, und kurz danach veröffentlichte Schumann den berühmten Artikel, der Brahms zum lang erwarteten Messias proklamierte, der die besten Anlagen in der Deutschen Musik zur Vollendung führen würde. Innerhalb weniger Monate brach Schumanns Psyche allerdings zusammen. Er unternahm einen Suizidversuch und wurde in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert, wo er 1856 starb. Brahms und Schumanns Frau Clara kamen sich in der Zwischenzeit einander sehr viel näher, und vieles in der Musik aus diesen Jahren legt Zeugnis für die inneren Kämpfe und Spannungen ab, die Brahms aufgrund dieser unmöglichen und unerfüllten Beziehung durchlitt.

Schumann's lobender Beitrag brachte Brahms' Namen ins öffentliche Bewusstsein, aber er übte auch eine einschüchternde Wirkung aus, weckte er doch Erwartungen, deren Erfüllung sich der selbstkritische junge Mann selbst oft nicht zutraute. Gleichzeitig stellten diese Erwartungen eine Herausforderung dar, die Brahms kaum ignorieren konnte. 1854 begann er eine Sonate für zwei Klaviere, die sich später zu einem Entwurf für eine Sinfonie in d-Moll entwickelte. Diese Musik fand schließlich Eingang in das 1. Klavierkonzert und das Zweite Requiem. Nachdem die Idee einer

Sinfonie in Brahms' Gedanken Fuß gefasst hatte (und auch in Claras), gab es kein Zurück mehr. Brahms verstand sich darauf, seine Spuren zu verwischen, und so kann man nicht mit Sicherheit sagen, wann er wirklich mit der Komposition dessen begann, was sich als 1. Sinfonie herausstellen sollte. Manche behaupten, es geschah schon in der Mitte der 1850iger Jahre. Der erste richtige Beweis stammt allerdings erst von 1862, als der Komponist den ersten Satz an Clara sandte. Weitere 14 Jahre sollten vergehen, bis Brahms das Werk schließlich abschloss, und selbst nach der Uraufführung brachte er noch eine Reihe von Änderungen in den zwei mittleren Sätzen an.

Brahms gehörte zu der Sorte Mensch, die mit regelrechter Feindseligkeit leichter zurechtkommen als mit Lob. Als Hugo Wolf dessen Sinfonien als, Ekel erregend abgedroschen, durch und durch verlogen' bezeichnete, lachte Brahms einfach, aber er war wirklich verärgert und beleidigt, als Hans von Bülow die erste Sinfonie als „Beethovens Zehnte“ rühmte. Noch 1870, als schon ein Großteil der Sinfonie komponiert war, protestierte Brahms gegenüber dem Dirigenten Hermann Levi noch immer: „Ich werde niemals eine Sinfonie schreiben. Sie können sich nicht vorstellen, wie es ist, wenn man diesen Riesen (Beethoven, A.H.) im Rücken spürt“. Brahms war gerade deshalb so vorsichtig, weil er sich seines gewaltigen Vorgängers so schmerzlich bewusst war. Er wusste auch, dass eine von ihm komponierte Sinfonie bei ihrer Aufführung mit den höchsten Maßstäben gemessen werden würde. Er nahm sich deshalb vor, nicht nur ein Werk zu schaffen, in dem das Allerbeste von ihm enthalten war, sondern auch ein Werk, das sich ganz bewusst und vorsätzlich von dem unterscheidenden sollte, was Beethoven jemals selbst komponiert hätte. Tatsächlich waren die beiden Komponisten im Charakter grundsätzlich anders. Beethoven schuf bewusst die Zukunft. Brahms' häufig radikalen Erfindungen dagegen resultierten aus den Versuchen, die Spannungen zwischen der Vergangenheit und Gegenwart zu lösen. Im Gegensatz zu Beethovens

dynamischer Bestrebung nach außen lässt die Musik von Brahms gewöhnlich eine spontane und leidenschaftliche Natur erkennen, die in sich gekehrt ist. Brahms' Musik hat aufgrund ihres dichterem Orchestersatzes, ihrer komplexeren Harmonien und ihrer engeren Motivverwandschaft einen satteren Klang. Aber gerade diese Fülle forderte von Brahms eine strenge Kontrolle seines Materials, eine intellektuelle Gestaltung, die sich von der stärker ausgeprägten klassischen Formbalance Beethovens deutlich unterscheidet.

All das, wiewohl auch die leidenschaftliche Kraft der Sinfonie als Ganzes, kommt in der erst spät im Entstehungsprozess hinzugefügten Einleitung des ersten Satzes zum Ausdruck. Viele der wichtigsten musikalischen Gedanken des Werkes erscheinen hier, kurz und in Keimform, und dunkle Schatten verbreiten sich von hier über den Hauptteil des Satzes. Die zwei mittleren Sätze sind im Vergleich mit Beethovens entsprechenden Sätzen leichtherziger und kürzer. In ihnen erlebt man etwas von Brahms' lyrischer Natur, die von Schubert und Schumann herrührt. Aufgrund der relativen Heiterkeit der mittleren Sätze wird eine weit höhere Erwartung an den Schlusssatz geknüpft. Dieser Satz verursachte Brahms die größten Schwierigkeiten und verzögerte den Abschluss der Komposition so lange. Hier musste sich der Komponist nämlich der äußerst komplizierten Aufgabe stellen, einen Ausgleich zu dem gewichtigen ersten Satz herzustellen und die übergreifenden Spannungen der Sinfonie zu lösen.

Ein Jahr, bevor Brahms die Sinfonie beendete, schloss er auch ein anderes Werk ab, das er in den 1850iger Jahren begonnen hatte, ein turbulentes Klavierquartett in der gleichen Tonart c-Moll. Das legt die Vermutung nahe, dass sich Brahms in seinen frühen vierziger Jahren entschieden hatte, das emotionale Drama seiner zwanziger Jahre endgültig hinter sich zu lassen. Die Frage sei hier wohl erlaubt, ob die Änderung in seiner äußeren Erscheinung zu

jener Zeit – 1876 war nämlich das Jahr, als er sich den dicken grauhaarigen Bart wachsen ließ, der all seine späteren Photographien beherrscht – wirklich nur rein zufällig war.

Werkeinführung © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Tragische Ouvertüre in d-Moll, op. 81 (1881)

Zu den vielen öffentlichen Ehrungen, die Brahms zuteil wurden, gehört die 1879 von der philosophischen Fakultät der Universität Breslau (heutiges Wrocław in Polen) verliehene Ehrendoktorwürde. Im Sommer des nächsten Jahres reagierte Brahms darauf mit der Komposition seiner leichtherzigen *Akademischen Festouvertüre* („Ich mag diesen Titel nicht sonderlich, gibt es vielleicht einen anderen?“, fragte er seinen alten Freund Bernhard Scholz, Direktor des Breslauer Orchester-Vereins). Diesem Werk folgte unvermittelt eine Konzertouvertüre von ganz anderem Zuschnitt. An Scholz schrieb Brahms wieder: „Tatsächlich kannst Du ins Programm für den 6. [Januar 1881] eine „Dramatische“ oder „Tragische“ oder „Begräbnisouvertüre“ aufnehmen. Wie Du siehst, kann ich diesmal wieder keinen Titel finden; kannst Du helfen?“. Weder Scholz noch Brahms fiel etwas Besseres ein, und die beiden Ouvertüren („Die eine lacht, die andere weint“, wie Brahms sich ausdrückte) wurden unter ihren provisorischen Titeln als op. 80 und op. 81 veröffentlicht. Die Tragische Ouvertüre wurde am 26. Dezember 1880 von Hans Richter in Wien dirigiert und unter Scholz einen Monat später in Breslau aufgeführt, der auch die *Akademische Festouvertüre* ins Programm aufgenommen hatte.

Die zwei abrupten einleitenden Akkorde werden von einem zurückhaltenden Unisono-Thema gefolgt. Man wird hier an den Anfang von Beethovens Streichquartett in e-Moll, op. 58, Nr. 2 erinnert. Brahms' Ouvertüre legt auch den Vergleich mit Beethovens

Coriolan- und *Egmont*-Ouvertüren nahe, die man zu Brahms' Zeiten für eigenständige Konzertouvertüren hielt, auch wenn sie ursprünglich für das Theater geschrieben worden waren. Es kann gut sein, dass Brahms die Komposition seiner Ouvertüre (wie auch Teile seiner 3. Sinfonie) früher begonnen hatte, nämlich als Musik für eine geplante Aufführung von Goethes *Faust* in Wien. Brahms, der ja mit Bestimmtheit auf den Unterschied zwischen „autonomer Musik“ und „Bühnenmusik“ beharrte, mag aber mit der Wahl eines solchen allgemeinen und ungenauen Titels wie *Tragische Ouvertüre* ganz bewusst die Absicht gehegt haben, seine Spuren zu verwischen. Die Ouvertüre ist ein dunkles, gehetztes Werk, in dem Momente von fast statischer, trostloser Meditation mit verbissenen Vorwärtsbewegungen kontrastiert werden. Die Werkdauer ist für Brahms ungewöhnlich lang. Der Grund dafür ist nicht nur der Ideenüberschwang, sondern auch die Verlangsamung des Tempos im Mittelteil, einer Mischung aus Durchführung und Variation. Besser als alle Briefe und Konversationen vermittelt uns das hier vorliegende abstrakte musikalische Drama etwas von Brahms' tragischer Lebenshaltung und seiner Meinung über stoische Standhaftigkeit.

Werkeinführung © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Konzert für Violine und Violoncello in a-Moll, op 102 (1887)

Brahms war 20, als er zum ersten Mal den Violinisten Joseph Joachim traf, und die sich zwischen ihnen entwickelnde Freundschaft war wahrscheinlich die engste im Leben des Komponisten, vergleichbar (wenn in ihrer Art auch völlig anders) mit seiner Liebe zu Clara Schumann. 1863 heiratete Joachim die Mezzosopranistin Amalie Schneeweiss. Die Geburt ihres ersten Sohnes 1864, der zu Ehren des Komponisten Johannes genannt wurde, veranlasste Brahms zur Komposition seines

Geistlichen Wiegenliedes, ein sanftes Schlaflied für Stimme, Viola und Klavier. Leider endete die Ehe 1880 in bitterem Zwist. Brahms schlug sich in den Streitigkeiten auf die Seite von Amalie, worauf Joachim den Kontakt mit dem Komponisten abbrach, auch wenn er niemals aufhörte, dessen Musik aufzuführen und zu fördern.

Nach siebenjähriger Entfremdung erhielt Joachim dann im Juli 1887 eine kurz gehaltene Postkarte von Brahms, gefolgt von einem Brief, in dem jener erklärte: "Ich konnte nämlich derzeit keinen Einfällen zu einem Konzert für Violine und Violoncello nicht widerstehen, so sehr ich es mir auch immer wieder auszureden versuchte. Nun ist mir alles Mögliche an der Sache gleichgültig, bis auf die Frage, wie Du Dich dazu verhalten möchtest". Brahms fragte Joachim auch, ob er das neue Konzert mit ihm und dem Cellisten des Joachim-Quartetts, Robert Hausmann, durchspielen würde. Die drei Musiker trafen sich in Baden-Baden und probten das Konzert in Anwesenheit von Clara Schumann, die begeistert in ihr Tagebuch schrieb, dass Violinist und Komponist nach so vielen Jahren endlich wieder miteinander gesprochen hatten. Die Kombination von Violine und Violoncello mit Orchester war originell, vielleicht sogar ohne direktes Vorbild. Brahms dachte mit Sicherheit an solche Werke wie Bachs Konzert für zwei Violinen, Mozarts Sinfonia concertante für Violine und Viola und Beethovens Trippelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello. Aber als Brahms im August 1887 an Clara Schumann schrieb, sprach er von seinen Schwierigkeiten: "Es ist doch 'was Anderes, für Instrumente zu schreiben, deren Art und Klang man nur so beiläufig im Kopf hat, die man nur im Geist hört – oder für ein Instrument zu schreiben, das man durch und durch kennt, wie ich das Klavier", ein merkwürdiges Eingeständnis von einem Komponisten, der im Jahr zuvor seine 2. Violinsonate, seine 2. Cellosonate und sein 3. Klaviertrio komponiert hatte (zugegebenermaßen sind die Stimmen der Streichersolisten im Doppelkonzert erheblich schwieriger als in der genannten Kammermusik; auch die Orchesterstimmen sind reichhaltiger und vielfältiger als die jeweiligen Klavierstimmen).

Brahms dirigierte die Uraufführung am 18. Oktober 1887 in Köln, und auch in den darauf folgenden zwei Jahren brachte er zusammen mit Joachim und Hausmann das Konzert mehrere Male zur Aufführung. Häufig zollte man dem Konzert eher Respekt, als dass man es mit Begeisterung aufgenommen hätte. Noch heute ist es das am wenigsten aufgeführte Werk unter Brahms' vier Konzerten. Die praktischen Schwierigkeiten zwei kompatible Solisten zu finden mag ein Grund dafür sein, der konzentrierte Stil ein anderer. Das Werk zeichnet sich durch eine große kompositorische Virtuosität aus, aber auch durch eine Dichte, die ihre Schönheit nicht sofort offenbart. In gewisser Weise ist es intime Kammermusik, die sich in orchesterlicher Größenordnung darbietet. Die Moltonart steht hier nicht für Tragik, sondern für milde Reife. Die satten Harmonien werden durch rhythmische Einfälle und eine weiterentwickelnden Variationstechnik unterstützt, die zuweilen den Eindruck einer Improvisation erweckt. Nach einer kurzen Orchestergeste beginnt das Werk tatsächlich mit einer Kadenz – zuerst für das Violoncello allein und dann für die Violine zusammen mit dem Cello. Es gibt viele Passagen in diesem ersten Satz, wo sich die zwei Solisten in ein einziges, über einen enormen Tonumfang von fünf Oktaven verfügendes Streichinstrument verwandelt zu haben scheinen.

Der langsame Satz und der Schlusssatz gleichen den umfangreichen Kopfsatz aus, sowohl was die Gewichtigkeit als auch die Länge betrifft. Der das Andante einleitende Ruf der Hörer und Holzbläser verbreitet eine romantische Abendstimmung. Die Solisten spielen zusammen in Oktaven und schaffen eine im Verlauf des ersten Satzes nur flüchtig vernehmbare Textur. Das Geheimnis ihres Melodietyps, der sich gleichermaßen durch Stärke und Zartheit auszeichnet, kannte nur Brahms. Der Schlusssatz ist voller Anspielungen an den Zigeunerstil, den sowohl Brahms als auch Joachim so liebten (dieser Stil ist auch häufig im Schlusssatz des Violinkonzerts zu finden, das neun Jahre zuvor für Joachim komponiert worden war). Die komplexe Rondostruktur des Satzes enthält eine Fülle an Material – einschließlich einer verlangsamen,

herbstlich anmutenden Episode, die man vielleicht als eine Würdigung der Freundschaft und Versöhnung verstehen könnte – bis eine schwungvolle Gebärde zum Abschluss bringt, was sich als Brahms' letzte Komposition herausstellen sollte.

Werkeinführung © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Sinfonie Nr 2 in D-Dur, op 73 (1877)

Brahms kämpfte ungefähr 20 Jahre lang mit seiner 1. Sinfonie. Seine 2. Sinfonie folgte innerhalb eines Jahres, und der Kontrast zwischen den beiden könnte nicht größer sein. Die 1. Sinfonie ist ein gleichaltes Werk von der Art "aus der Nacht zum Licht". Dagegen stehen alle vier Sätze der 2. Sinfonie in einer Durtonart. Diese Sinfonie beginnt und schließt "im Licht", auch wenn in ihrem Verlauf viele Schatten zu verzeichnen sind. Alles in allem präsentiert dieses Werk eine Verbindung aus Lyrik und Energie, die später auch im Violinkonzert und in der Violinsonate in G-Dur eine Fortsetzung erfahren sollte, alles Werke, die anscheinend schnell und mit meisterhafter Leichtigkeit komponiert wurden.

Nachdem Brahms im Sommer 1877 die 2. Sinfonie zum Abschluss gebracht hatte, vergnügte er sich auf seine übliche unbeholfene Art, indem er seinen Freunden das Werk als abgründig trauriges Werk in f-Moll ankündigte. "Hier spielen die Musiker meine Neue mit Flor um den Arm, weil 's so lamentabel klingt; sie wird auch mit Trauerrand gedruckt", schrieb Brahms am Tag vor der Premiere an seine Freundin Elisabeth von Herzogenberg. Das Werk gelangte unter der Leitung von Hans Richter, der im vorangegangenen Jahr die erste vollständige Aufführung von Wagners *Ring*-Zyklus in Bayreuth dirigiert hatte, am 30. Dezember 1877 zur Uraufführung. Die Aufführungen sowohl des Rings als auch der zwei Brahms-Sinfonien führten zur

unbestrittenen Anerkennung dieser beiden Komponisten als Meister der deutschen Musik, auch wenn die jeweiligen Parteilager ausschließlich ihre Unterschiede betonten und selten etwas Lobenswertes am Anderen fanden.

Die Sinfonie beginnt ungewöhnlich entspannt in einem mäßigen Tempo, sanften Dreiertakt und mit verhaltenen Hornrufen, die eine Welt pastoraler Unschuld beschwören. Nach ein paar Takten vernimmt man aber einen milden Paukenwirbel, gefolgt von einer unbehaglichen Phrase in den tiefen Blechbläsern (unter all seinen Orchesterwerken hat Brahms nur in der 2. Sinfonie eine Tuba herangezogen; normalerweise gab er dem Kontrafagott als sein tiefstes Blasinstrument den Vorzug). Brahms hasste unkritisches Lob, aber als der Dirigent Vinzenz Lachner ein paar ungewöhnlich intelligente Bemerkungen über den Einbruch solcher dunklen Momente in den Sinfonieverlauf äußerte, unterzog sich Brahms der Mühe, eine vielsagende Verteidigung zu schreiben, in der er erklärte, dass er ein schwer melancholischer Mensch sei und es vielleicht kein Zufall war, weshalb er der Sinfonie einen Aufsatz über das große "Warum?" hat folgen lassen. Das bezieht sich auf die erste seiner zwei Motetten op. 74, eine Vertonung des Textes "Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen". Brahms sah deshalb die Ausstrahlung der Sinfonie als etwas Bedingtes, Prekäres. Außer Zweifel steht die starke intellektuelle Kontrolle, mit der die verschiedenen Aspekte der Sinfonie gebündelt werden. Das wird hauptsächlich durch die enge motivische Themenverwandtschaft und besonders durch den unablässigen Einsatz der von den Celli und Kontrabässen vorgetragenen drei Noten des Anfangs (ein fallender und ein steigender Halbton D – Cis – D) erreicht. Immer wieder begegnet man in der Sinfonie dieser winzigen Geste in einer Reihe verschiedener Formen, manchmal an der musikalischen Oberfläche, aber häufiger noch auf subtile Art als Hintergrunds- oder Begleitungsdetail.

Die zwei mittleren Sätze der 1. Sinfonie waren im Vergleich mit den massiven Außensätzen relativ kurz.

In der 2. Sinfonie dagegen endet der erste Satz still und bescheiden in Vorbereitung auf das umfangreiche B-Dur-Adagio. Dieses Adagio stelle nicht nur Brahms' ersten ausgedehnten langsamen Satz dar, sondern es ist eine seiner leidenschaftlichsten Äußerungen schlechthin, und das für einen Komponisten, der sowohl im Leben als auch in seiner Musik eher dazu neigte, seine tieferen Gefühle zu unterdrücken. Der Satz beginnt mit einem Doppelthema: die vom Fagott gespielte aufsteigende Linie ist fast genauso wichtig wie die wundervolle Melodie in den Celli. Die Orchestrierung ist durchgängig dicht und satt, aber mit einer Feinfühligkeit, für die Brahms immer noch nicht entsprechend gewürdigt wird.

Der größte Spannungspunkt der Sinfonie wird in dem mit Allegretto überschriebenen dritten Satz erreicht, dargeboten von einem reduzierten Orchester ohne Trompeten, Posaunen, Tuba oder Pauken. Der zweimal wiederkehrende Einleitungsabschnitt, der durch die Holzbläser in Begleitung von Cello-Pizzikati angeführt wird, ruft die Einfachheit einer rustikalen Serenade in Erinnerung. Die zwei kontrastierenden Trioabschnitte – eigentlich sind es Variationen – schlagen ein schnelleres Tempo an und bedienen sich anderer Taktarten. Das Stakkato der Streicher und Holzbläser legt die Vermutung nahe, dass sich Brahms hier vielleicht an einer eigenen Version eines erstmals von Mendelssohn vorgestelltelikaten *Scherzos* versuchen wollte.

Der Satzlusssatz beginnt *sotto voce* mit unterdrückter Energie, die aber auf Dauer nicht zurückgehalten werden kann: der bald erfolgende Ausbruch im Fortissimo entfesselt all jene Kräfte, zu denen Brahms fähig war. Jede Phrase in diesem Satz hinterlässt seine unverkennbaren Spuren. Mit dem Gesamteindruck näherte sich Brahms aber der wilden Energie eines Beethoven-Finales wie nie zuvor, erfrischend und freudig.

Werkeinführung © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Serenade Nr. 2 in A-Dur, op. 16 (1858–59)

Brahms komponierte seine zwei Serenaden in seinen mittzwanziger Jahren, als er seine musikalischen Horizonte in diverse verschiedene Richtungen erweiterte, während er gleichzeitig nach einer passenden Anstellung suchte und mit sich selbst wegen seiner tiefen Gefühle für Clara nach dem Tod ihres Mannes Robert 1856 ins Reine kommen musste. Die Serenaden wurden im kleinen Fürstentum von Detmold im Rheinland komponiert, wo es ein kleines Orchester und einen Chor gab und wo Brahms zwischen 1857 und 1859 jedes Jahr einige Monate verbrachte, in denen er unterrichtete, komponierte und als Interpret auftrat.

Die 2. Serenade (1858–59) ist keine Sinfonie *en miniature*, wie immer man es auch sehen möchte, sondern folgt eher der Tradition eines Mozarts und Haydns aus dem 18. Jahrhundert und vielleicht auch dem Vorbild solcher Stücke für erweiterte Kammermusikbesetzung wie Beethovens Septett oder Schuberts Oktett. Die Serenade wurde für eine Besetzung von 10 Bläsern (zu denen sich im Satzlusssatz ein Piccoloflöte hinzugesellt) und ein Streicherensemble aus Bratschen, Violoncellos und Kontrabässen komponiert. In Abwesenheit der Violinen wird natürlich ein Großteil des melodischen Materials den Bläsern überantwortet.

Das Werk beginnt in einem gelassenen Tempo und verbreitet eine ländliche Atmosphäre im Freien. Die offensichtliche Einfachheit wird aber bald durch Brahms' Liebe zur thematischen Arbeit bereichert, wenn er genüsslich seine Themen erweitert und sie gegen unterschiedliche Lichter hält. Das *Scherzo* und Trio mit ihren aufreizenden Konflikt rhythmischen sind in einem rustikalen Tanzstil gehalten. Die Streicher übernehmen hier fast vollständig eine rhythmische Funktion, werden aber im Adagio – eine von Brahms' poetischsten Eingebungen – viel stärker als Melodieinstrumente eingesetzt. Im Adagio tauchen einige dunkle Schatten und Momente emotionaler Tiefe auf, die man nicht

gewöhnlich mit einer Serenade assoziiert. Der vierte Satz nimmt die Intermezzo-Sätze der 1. und 3. Sinfonie voraus. Er ist eher ein stilisierter Tanz als Musik zum Tanzen und steht im 6/4- anstatt im 3/4-Takt. Klarheit und gute Laune herrschen im letzten, als Rondo angelegten Satz vor, der um ein Thema herum konzipiert ist, das speziell für die im vierten Satz nicht zu Wort gekommenen Hörner komponiert wurde.

Die Serenade wurde zum ersten Mal am 10. Februar 1860 in Brahms' Heimatstadt Hamburg aufgeführt in einem Konzert, in dem der Komponist auch Schumanns Klavierkonzert gab. Die Serenade ist das erste Werk, das vom Verlag Simrock veröffentlicht wurde (und damit eine lebenslange Partnerschaft begründete) und gehörte zu den ersten in den USA aufgeführten Werken des Komponisten. In New York war die Serenade erstmals 1862 zu hören. Sie erfreute sich bei ihrem Schöpfer immer einer besonderen Beliebtheit. Als Brahms eine Bearbeitung für vierhändiges Klavier anfertigte, schrieb er an seinen Freund Joachim 1860: „Lach nicht! Es hat mich in eine richtige euphorische Stimmung versetzt. Selten habe ich Musik mit solchem Behagen geschrieben, die Klänge durchdrangen mich so liebevoll und zärtlich, dass ich durch und durch vergnügt war“.

Einführungstext © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Sinfonie Nr. 3 in F-Dur, op. 90 (1883)

Brahms brauchte ungefähr 20 Jahre für die Komposition seiner 1. Sinfonie. Aber nachdem er einmal die psychologische Schranke durchbrochen hatte, die seine Bewunderung für Beethoven in seinem Kopf errichtet hatte, brachte er die 2. Sinfonie in nur etwas über einem Jahr zum Abschluss. Die 3. Sinfonie folgte sechs Jahre darauf und krönte eine Schaffensperiode, in der das Violinkonzert, das 2. Klavierkonzert, die 1. Violinsonate, das C-Dur-Klaviertrio und das F-Dur-

Streichquintett entstanden – alles Werke von Brahms auf dem Höhepunkt seiner Fähigkeiten, Werke, die seine absolute Meisterschaft und sein unerschütterliches Selbstvertrauen bezeugen.

Die 3. Sinfonie reifte womöglich schon einige Zeit in Brahms' Kopf, bevor er auch nur irgendetwas notierte. Aber bis 1883 gibt es keine Beweise auf Papier. Dann scheint Brahms allerdings die ganze Sinfonie während der Sommermonate niedergeschrieben zu haben. Die Uraufführung fand am 2. Dezember unter Hans Richter in Wien kurz nach Abschluss der Komposition statt. Bald darauf gab es auch andere Aufführungen in ganz Europa, die alle vom Publikum und der Presse positiv aufgenommen wurden. Man war sich einig, dass diese Sinfonie das Beste war, was Brahms jemals geschrieben hatte. Vergleichbar mit Hans von Bülow's berühmter, 1876 geäußelter Bezeichnung der 1. Sinfonie als „Beethovens Zehnte“ beschrieb Hans Richter nun die 3. Sinfonie als „Brahms' Eroica“. Auch dieser Ausdruck war dem Komponisten peinlich und führte den Hörern ebenso auf die falsche Spur, da Brahms' 3. Sinfonie mit der Dritten von Beethoven wirklich nicht viel gemein hat. Aber vielleicht war Richters Äußerung eine verständliche Reaktion auf die emotionale Spannbreite und Kraft der neuen Sinfonie.

Wie üblich offenbarte Brahms nie, was hinter der Musik stand, und weder seine Briefe, noch seine dokumentierten Konversationen helfen uns beim Herausfinden, welche persönliche Bedeutung die Sinfonie für ihn gehabt haben mag. Allerdings gibt es einige Hinweise. Die schweren Bläserakkorde am Anfang zeichnen eine melodische Gestalt aus einer aufsteigenden Terz und Sechste: Die Noten F-A-F standen in Brahms' Privatsphäre für die Worte „frei aber froh“, ein Motto, das Brahms als Antwort auf das von seinem Freund und Violinisten Joseph Joachim herangezogene Motto „frei aber einsam“ gewählt hatte. (Die entsprechenden Noten von Joachims Motto, F-A-E, hatten in einer gemeinsam von Brahms, Robert Schumann und Albert Dietrich 1853 als Gruß an Joachim komponierten Violinsonate

Anwendung gefunden.) Das aufsteigende Hauptthema in Brahms' 3. Sinfonie, das nach den Bläserakkorden in den Violinen erklingt, zeigt eine starke Ähnlichkeit mit dem Hauptthema aus Schumanns 3. Sinfonie, der „Rheinischen“. Tatsächlich komponierte Brahms seine 3. Sinfonie in einem Studio in Wiesbaden mit Blick auf den Rhein. Aber das sind private Angelegenheiten, die wohl nur den Komponisten etwas angehen und kaum den Hörern der Sinfonie auffallen. Weit wichtiger als diese unterschwelligen Anspielungen auf die Beziehung zwischen Brahms und Robert sowie Clara Schumann ist der unmittelbare Eindruck, den dieses Hauptthema hinterlässt und die Art, mit der dieses Thema im Verlauf des Satzes an großer ausdrucksstarker Flexibilität gewinnt, im Wesentlichen durch das subtile Vermischen von Durund Molltonarten.

Die dramatische Handlung der Sinfonie spielt sich in den Außensätzen ab. Anstelle eines richtig langsamen Satzes und eines schnellen *Scherzos* an zweiter und dritter Stelle komponierte Brahms zwei mäßig fortschreitende lyrische Sätze von der Art, die er in seiner Klaviermusik „Intermezzo“ nannte (noch ein Begriff, der auf Schumann verweist). Brahms hatte gerade seinen 50. Geburtstag gefeiert, als er diese Sinfonie schrieb, und sie ist in jeder Hinsicht ein Werk der so genannten „mittleren Schaffensperiode“. Wie aber auch Brahms' mittlere Periode frühzeitig im Alter von 43 Jahren mit dem Erscheinen der 1. Sinfonie und des langen Barts begonnen hatte, so scheint er hier schon an der Schwelle zu seinem letzten Abschnitt, dem Herbst seines Lebens zu stehen, der sich besonders durch die Melancholie seiner späten Klavierwerke und eine Kammermusik mit Klarinette auszeichnen wird. Solch einen Eindruck vermitteln diese mittleren Sätze unbedingt. Zudem lassen sie ein Fingerspitzengefühl für die Orchestrierung erkennen, für das man Brahms zu selten lobt. Brahms schenkte der Orchestrierung der Sinfonie tatsächlich große Aufmerksamkeit und brachte auch ziemlich lange nach der Uraufführung immer wieder kleine Änderungen bezüglich der Balance an.

Der Schlusssatz bricht den Zauber besinnlicher und ländlicher Romantik, der von den mittleren Intermezzo-Sätzen beschworen wurde, und kehrt zu dem hochdramatischen Stil des ersten Satzes zurück. Seine übergreifende Form nimmt bei der unterdrückten Aufregung der einleitenden Takte ihren Anfang, durchlebt einige der lebhaftesten Stimmungen, die Brahms jemals komponierte, und führt zu einem überraschend schicksalsergebenden und ruhigen Ende. In Brahms' Musik gibt es immer ein hohes Maß an motivisch-thematischer Verschränkung, aber die geschieht häufig unter der Oberfläche der Musik, als ob sie nur unbewusst wahrgenommen werden soll. Die offenen Bezüge zwischen den Sätzen in der 3. Sinfonie sind ungewöhnlich und kulminieren in den abschließenden Taktten, wo das Thema des ersten Satzes in einer milden, gefassten Abendstimmung langsam zur Ruhe kommt. Ungewöhnlich und bezeichnend enden alle vier Sätze ruhig – wohl ein einzigartiger Fall unter den Sinfonien des 19. Jahrhunderts.

Einführung © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897) Sinfonie Nr. 4 in e-Moll, op. 98 (1884–85)

Brahms komponierte seine letzte Sinfonie in den Sommermonaten der Jahre 1884 und 1885. Wie so häufig bei seinen großen Werken waren einige der Ideen allerdings schon viele Jahre zuvor in seinem Kopf gereift. Statt einer Premiere in Wien, wo die Uraufführungen der ersten drei Sinfonien stattfanden (1876, 1877 und 1883), entschied sich Brahms diesmal für eine Uraufführung durch das kleine Hoforchester des Herzogs von Meiningen, wo Hans von Bülow seit 1880 die Leitung innehatte, der bald vom jungen Richard Strauss abgelöst werden sollte. Brahms dirigierte die Uraufführung seiner vierten Sinfonie am 25. Oktober 1885 selber. Dann nahm das Orchester das Werk auf Konzerttournee durch Deutschland und Holland, wobei Brahms und Bülow abwechselnd das Dirigat übernahmen.

Zeit hat einen Aspekt dieser Sinfonie gemildert. Unsere Ohren haben sich an erheblich herbere Musik gewöhnt, so dass wir zuerst von der so warmen und verführerischen Klangfülle und leidenschaftlichen Lyrik der Sinfonie beeindruckt werden. Man muss sich schon große Mühe geben, um sich vorzustellen, welchen Eindruck von Strenge, ja sogar Schroffheit, die Sinfonie vor 120 Jahren hinterließ. Selbst einige von Brahms' engsten Freunden waren bestürzt. Nachdem Brahms' Biograph, Max Kahlbeck, eine Aufführung auf zwei Klavieren gehört hatte, riet er dem Komponisten, den Schlusssatz gesondert zu veröffentlichen und den dritten Satz ganz zu streichen. Elisabeth von Herzogenberg schrieb: „Mir scheint, als ob genau dieses Werk zu sorgfältig für eine Prüfung unter einem Mikroskop gestaltet wurde, als ob seine Reize nicht jedem Musikk Liebhaber einfach offen stünden, als wäre es eine winzige Welt für den Gebildeten und Eingeweihten“ [alle Zitate sind Rückübersetzung aus dem Englischen, d. Ü.]. Eine ausgeglichene Einschätzung kam vom Violinisten Joseph Joachim, der 1886 dem Komponisten sagte: „Die aufregende Spannung des ganzen Werkes, die Gefühlskonzentration, die wunderbar verwickelte Durchführung der Motive, sogar mehr noch als der Reichtum und die Schönheit der einzelnen Details, gefallen mir so sehr, dass ich fast denke, die E-Moll ist meine Lieblingssinfonie unter den vieren“. Bisweilen scheint es, als ob Brahms' Wesen im permanenten Kampf zwischen tragischem Stolzismus und romantischer Lyrik liegt, und die vierte Sinfonie ist der dramatischste Ausdruck dieses Konflikts. Brahms' Meisterschaft über klassische Formen schafft ein inneres Drama, in dem sein kontrollierender Intellekt den Hörer von Takt zu Takt mit zunehmenden Einzelheiten und Zufällen führt. Daraus entsteht schließlich das wohl vollständigste Bild von der emotionalen Welt des Komponisten, das wir haben.

Das Thema des ersten Satzes, das sich in aller Ruhe immer weiter ausbreitet, ist von Anfang an in einem anhaltenden Zustand der Durchführung, und die

fallenden Terzen, aus denen es besteht, tauchen in der ganzen Sinfonie in unterschiedlichen Formen auf. Das motivische Netz ist tatsächlich dichter als in den vorangegangenen Sinfonien, auch wenn diese Bezüge kaum an der Oberfläche gehört werden, weil die Themen so charakteristisch und eigen sind. Aber untergründig läuft dieses Beziehungsnetz als Strom durch die gesamte Partitur. Der Hornruf und die dunkle modale Färbung entsprechen den klassischen Vorstellungen von deutscher Romantik. Richard Strauss hörte den Satz als „einen Leichenzug, der wortlos auf mondbeschiedenen Höhen vorbeizieht“. Der dritte Satz (der zuletzt komponiert und dessen Wirkung somit im Werk als Ganzes wohl abgeschätzt wurde) ist ein Ausbruch Dur-gespeister Energie, die die Schatten des Andantes vertreibt und hohe Erwartungen an den Schlusssatz schürt, der die diversen in der Sinfonie bisher erkundeten Gebiete krönen wird.

Die ersten drei Sätze folgen jeweils einer Art Sonatenform. Im Schlusssatz zog Brahms allerdings die alte Form einer Passacaglia, d.h. Variationen über ein wiederholtes Bassthema, heran. Schon im Februar 1869 hatte Brahms über seine Neigung zu dieser Technik geschrieben: „... an einem Thema und Variationen ist für mich wirklich nur die Basslinie interessant. [...] Wenn ich Variationen über die Melodie komponiere, finde ich es schwer, jenseits des Witzigen und Charmanten zu kommen, auch wenn ich womöglich etwas Hübsches schaffe, vielleicht durch Entwicklung einer netten Idee. Bei einer vorgegebenen Basslinie kann ich allerdings zum richtigen Erfinder werden: Ich kann neue Melodien schaffen“. Das Passacagliathema der vierten Sinfonie wurde (mit Abweichungen) vom Schlusschor aus J. S. Bachs Kantate BWV 150, Nach dir, Herr, verlanget mich, abgeleitet. Brahms hat bestimmt auch an die außergewöhnliche Chaconne gedacht, die Bachs Partita für Solovioline in d-Moll beendet. Immerhin hatte er diese Chaconne 1877 für Klavier Hand bearbeitet. Der Einsatz eines solchen Ostinatos bedeutet, dass es keine sonst in sinfonischen

Schlussätzen übliche Modulation von Tonart zu Tonart gibt. Stattdessen komponierte Brahms eine Reihe von 32 fest in e-Moll verankerten Variationen. Dabei bezeugte er einen Einfallsreichtum und eine Vielfalt, die bis zu den letzten Takten ein Gefühl kopfüber vorwärts drängender Bewegung schafft.

Einführungstext © Andrew Huth

Johannes Brahms (1833–1897)

Johannes Brahms wurde als Sohn eines mittellosen Musikers in Hamburg geboren. Seine Mutter eröffnete später ein Kurzwarengeschäft, um die Armut der Familie zu lindern. Brahms erweckte schon früh Hoffnungen mit seinem musikalischen Talent. Er wurde Schüler des in der Gegend bekannten Pianisten und Komponisten Eduard Marxsen und trug zum bescheidenen Einkommen seiner Eltern bei, indem er in den Bars und Bordellen von Hamburgs berüchtigtem Rotlichtviertel spielte. 1853 stellte sich Brahms Robert Schumann in Düsseldorf vor, was dazu führte, dass ihm der ältere Komponist uneingeschränkte Anerkennung zuteil werden ließ. Brahms verliebte sich in Schumanns Frau Clara, die er nach der Krankheit und dem Tod ihres Mannes unterstützte. Die Beziehung entwickelte sich nicht, wie es sich Brahms gewünscht hätte, und er kehrte nach Hamburg zurück. Ihre enge Freundschaft blieb allerdings weiterhin bestehen. 1862 zog Brahms nach Wien, wo er als Dirigent, Pianist und Komponist berühmt wurde. Die Uraufführung seines Requiems in Leipzig 1869 gestaltete sich zu einem Triumph, gefolgt von Aufführungen, durch die sich Brahms den Ruf eines der wichtigsten aufstrebenden Komponisten Deutschlands schuf.

Nach dem lang hinaus gezögerten Abschluss seiner 1. Sinfonie 1876 folgten in schneller Reihenfolge das majestätische Violinkonzert, die zwei Rhapsodien für Klavier, op. 79, die 1. Violinsonate in G-Dur und die 2. Sinfonie. Die spätere Verbindung zwischen Brahms und

der weithin geschätzten Hofkapelle in Meiningen gab dem Komponisten die Freiheit, mit neuen Ideen zu experimentieren und sie zu entwickeln. Diese Beziehung gipfelte 1884 in der 4. Sinfonie. In seinen letzten Lebensjahren komponierte Brahms eine Reihe profunder Werke für den Klarinettenisten Richard Mühlfeld. Zudem erkundete der Komponist in seinen *Vier ernsten Gesängen* Themen von Leben und Tod.

Er starb 1897 in Wien in bescheidenen Wohnverhältnissen. Drei Tage später setzte man ihn einem Helden gleich im Zentralfriedhof der Stadt bei.

Kurzbiographie © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



Gordan Nikolitch violin

Gordan Nikolitch was born in 1968 and began studying the violin at the age of seven. He studied with the violinist and conductor Jean-Jacques Kantorow, at the Basle Music Academy, obtaining his teaching diploma in 1987 and his diploma in solo violin studies in 1990.

He is the recipient of many international prizes and has performed as soloist with the Orchestra of the Suisse Romande, the Basle Radio Symphony Orchestra, the Combattimento Consort, Amsterdam and the Rotterdam Philharmonic. He is also a distinguished chamber musician, having appeared with many renowned ensembles, as well as with his own Vellinger Quartet. In February 2005 Gordan performed as soloist with the LSO at the Barbican in the Brahms Violin Concerto.

Gordan has recorded for the Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton and LSO Live labels, and plays a violin by Giuseppe Guarneri filius Andreae.

Né en 1968, Gordan Nikolitch a commencé l'étude du violon à l'âge de sept ans. Il a été l'élève du violoniste et chef d'orchestre Jean-Jacques Kantorow à l'Académie de musique de Bâle, obtenant son diplôme d'enseignement en 1987 et son diplôme de virtuosité en 1990.

Il a remporté de nombreux prix internationaux et joué en soliste avec l'Orchestre de la Suisse romande, l'Orchestre symphonique de la Radio de Bâle, le Combattimento Consort d'Amsterdam et l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. C'est aussi un excellent musicien de chambre, qui s'est produit avec de nombreuses formations renommées ainsi qu'avec son propre ensemble, le Quatuor Vellinger. En février 2005, il a joué le Concerto pour violon de Brahms LSO en soliste avec le LSO, au Barbican.

Gordan Nikolitch a enregistré pour les labels Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton et LSO Live. Il joue un violon de Giuseppe Guarneri filius Andreae.

Gordan Nikolitch wurde 1968 geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit dem Violinunterricht. Er studierte mit dem Violinisten und Dirigenten Jean-Jacques Kantorow an der Basler Musik-Akademie und erhielt 1987 sein Lehrdiplom und 1990 sein Solovioldiplom.

Er ist Preisträger vieler internationaler Wettbewerbe und trat als Solist mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Radiosinfonieorchester Basel, dem Combattimento Consort Amsterdam und dem Rotterdam Philharmonisch Orkest auf. Er ist auch ein hervorragender Kammermusikinterpret und spielte in vielen bekannten Ensembles sowie in seinem eigenen Vellinger-Quartett. Im Februar 2005 war Gordan Nikolitch Solist in einer Aufführung von Brahms' Violinkonzert mit dem London Symphony Orchestra in Londons Barbican Centre.

Gordan Nikolitch nahm Werke bei Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton und dem LSO Live Label auf und spielt auf einem Instrument des Geigenbauers Giuseppe Guarneri filius Andreae.



Tim Hugh cello

Tim Hugh is increasingly recognised as one of the finest, most dynamic and abundantly innovative cellists of his generation. After winning two medals, including the Bach Prize, at the Tchaikovsky Competition in Moscow, he has appeared with many of Europe's leading orchestras and worked with eminent conductors including Boulez, Haitink, Rostropovich, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn and Sir Andrew Davis.

His recording of the Brahms Double Concerto with the LSO and Haitink was Recording of the Week on Classic FM and Editor's Choice in *Gramophone* magazine. His recording of the Six Bach Suites has recently been released.

Tim played *Don Quixote* and the Haydn Cello Concerto during the LSO's 2004/05 Centenary Season at the Barbican and the Dvořák Concerto at the Gstaad Festival.

Tim Hugh s'impose jour après jour comme un des violoncellistes les plus fins, les plus énergiques et les plus imaginatifs et novateurs de sa génération. Après avoir remporté deux médailles, notamment le prix Bach, au Concours Tchaïkovski de Moscou, il s'est produit avec les plus grands orchestres européens et a travaillé avec des chefs d'orchestre éminents tels

que Boulez, Haitink, Rostropovitch, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn et Sir Andrew Davis.

Son enregistrement du Double Concerto de Brahms avec le LSO et Haitink a été nommé Enregistrement de la semaine par Classic FM et Choix de la rédaction par le magazine *Gramophone*. Son enregistrement des six Suites de Bach est paru récemment.

Tim Hugh a joué Don Quichotte et le Concerto pour violoncelle de Haydn au Barbican Centre avec le LSO lors de la saison du Centenaire 2004/2005 et le Concerto de Dvořák au Festival de Gstaad.

Tim Hugh wird zunehmend als einer der feinsten, dynamischsten und bei weitem innovativsten Cellisten seiner Generation geschätzt. Nachdem er beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau zwei Medaillen, einschließlich des Bach-Preises, gewonnen hatte, trat er mit vielen führenden Orchestern Europas auf und spielte unter solchen berühmten Dirigenten wie Boulez, Haitink, Rostropowitsch, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn und Sir Andrew Davis.

Tim Hughes Aufnahme von Brahms' Doppelkonzert mit den London Symphony Orchestra unter Haitink wurde vom britischen Radiosender Classic FM zur Recording of the Week [Aufnahme der Woche] gekürt und von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice [Wahl des Redakteurs] hervorgehoben. Seine Einspielung der sechs Bach-Suiten wurde vor kurzem veröffentlicht.

Tim Hugh war der Solist in Aufführungen von R. Strauss' *Don Quixote* und Haydns Violoncellokonzert in der 100. Spielzeit des London Symphony Orchestra 2004/05 sowie in Dvořáks Violoncellokonzert beim Festival Gstaad.



Bernard Haitink conductor

With an international conducting career that has spanned more than five decades, Amsterdam-born Bernard Haitink is one of today's most celebrated conductors. Principal Conductor of the Chicago Symphony Orchestra from 2006 to 2010, Bernard Haitink has also held posts as music director of the Royal Concertgebouw, Dresden Staatskapelle, the Royal Opera, Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera, and the London Philharmonic Orchestra. He is Conductor Laureate of the Royal Concertgebouw Orchestra and Conductor Emeritus of the Boston Symphony Orchestra and performs regularly with the world's leading orchestras. Bernard Haitink has recorded widely with the Concertgebouw, the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras and the Boston Symphony Orchestra, as well as recording highly acclaimed cycles of Brahms and Beethoven symphonies with the LSO for LSO Live. He was awarded a Grammy for Best Opera Recording in 2004 for Janáček's *Jenufa* with the Royal Opera, and for Best Orchestral Performance of 2008 for Shostakovich's Symphony No 4 with the Chicago Symphony Orchestra.

Fort d'une carrière internationale déployée depuis plus d'un demi-siècle, Bernard Haitink, né à Amsterdam, est un des chefs les plus admirés de notre temps. Chef principal de l'Orchestre symphonique de Chicago entre 2006 et 2010, il a occupé auparavant le poste de directeur musical au Concertgebouw, à la Staatskapelle

de Dresde, à l'Opéra royal de Covent Garden, à l'Opéra du Festival de Glyndebourne et à l'Orchestre philharmonique de Londres. Il est chef honoraire de l'Orchestre du Concertgebouw et chef honoraire l'Orchestre symphonique de Boston. Il dirige régulièrement les orchestres majeurs de la planète. Bernard Haitink a enregistré de nombreux disques avec le Concertgebouw, les Orchestres philharmoniques de Berlin et Vienne et l'Orchestre symphonique de Boston. Il a gravé avec le LSO, pour LSO Live, des intégrales des symphonies de Brahms et Beethoven largement saluées. Il a reçu un Grammy Award du « Meilleur enregistrement lyrique » en 2004 pour *Jenufa* de Janáček avec l'Opéra royal de Covent Garden, et un autre de la « Meilleure exécution orchestrale » en 2008 pour la *Quatrième Symphonie* de Chostakovitch avec l'Orchestre symphonique de Chicago.

Mit einer sich über mehr als fünf Jahrzehnte erstreckenden internationalen Dirigierkarriere gehört der in Amsterdam geborene Bernard Haitink zu den derzeit berühmtesten Dirigenten. Bernard Haitink war nicht nur Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra von 2006 bis 2010, sondern auch musikalischer Leiter des Koninklijk Concertgebouworkest, der Dresdner Staatskapelle, des Royal Opera House/ Covent Garden, der Glyndebourne Festival Opera und des London Philharmonic Orchestra. Er ist Ehrendirigent des Koninklijk Concertgebouworkest und Dirigent emeritus des Boston Symphony Orchestra. Regelmäßig tritt er mit den führenden Orchestern der Welt auf. Bernard Haitink hat mit dem Koninklijk Concertgebouworkest, den Berliner und Wiener Philharmonikern sowie mit dem Boston Symphony Orchestra zahlreiche Werke eingespielt. Mit dem London Symphony Orchestra nahm er für das Label LSO Live hoch gelobte Zyklen der Sinfonien von Brahms und Beethoven auf. Er wurde 2004 für Janáček's *Jenufa* mit dem Ensemble des Royal Opera House mit einem Grammy in der Kategorie Beste Pernaufnahme und 2008 für Shostakowitsch's 4. Sinfonie mit dem Chicago Symphony Orchestra mit einem Grammy in der Kategorie Beste Orchesterinterpretation ausgezeichnet.

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit lso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce

programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

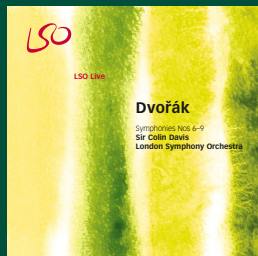
Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: lso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk
W lso.co.uk

Also available on **LSO Live**

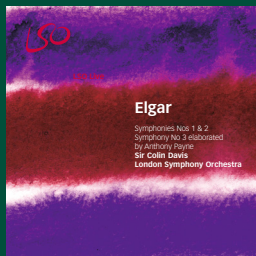
Dvořák Symphonies Nos 6–9
Sir Colin Davis conductor
3CD (LSO0071)



‘Colin Davis’s performance of the Sixth joins his excellent recordings of Dvořák’s last three symphonies’

BBC Music Magazine

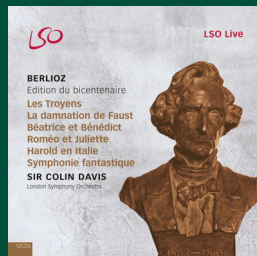
Elgar Symphonies Nos 1–3
Sir Colin Davis conductor
3CD (LSO0072)



‘No other orchestra is better equipped than the LSO to perform Elgar’s music ... a magnificent performance’

Gramophone

Berlioz Edition du bicentenaire
Sir Colin Davis conductor
12CD (LSO0046)



‘The greatest Berlioz conductor of his generation’

Gramophone

For full details of the complete LSO Live catalogue, extracts and details of how to order visit **lso.co.uk**



LSO Live

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit **lso.co.uk**

SO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site **lso.co.uk**

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **lso.co.uk**