

WIENER
SYMPHONIKER

PHILIPPE JORDAN

BRAHMS
SYMPHONIES



JOHANNES BRAHMS

1833–1897

CD 1

SYMPHONY N°1 IN C MINOR OP. 68 SYMPHONIE NR. 1 C-MOLL OP. 68

1 Un poco sostenuto – Allegro 15:34

2 Andante sostenuto 08:19

3 Un poco allegretto e grazioso 04:41

4 Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più allegro 16:52

Total Playing Time 45:26

CD 2

SYMPHONY N°2 IN D MAJOR OP. 73 SYMPHONIE NR. 2 D-DUR OP. 73

1 Allegro non troppo 19:33

2 Adagio non troppo – l'istesso tempo, ma grazioso 09:08

3 Allegretto grazioso – Presto ma non assai – Tempo primo 05:22

4 Allegro con spirito 09:20

Total Playing Time 43:23

CD 3

SYMPHONY N°3 IN F MAJOR OP. 90
SYMPHONIE NR. 3 IN F-DUR OP. 90

- 1 **Allegro con brio** 12:34
2 **Andante** 08:28
3 **Poco allegretto** 05:51
4 **Allegro** 09:04

Total Playing Time 35:57

CD 4

SYMPHONY N°4 IN E MINOR OP. 98
SYMPHONIE NR. 4 E-MOLL OP. 98

- 1 **Allegro non troppo** 12:42
2 **Andante moderato** 10:42
3 **Allegro giocoso – Poco meno presto – Tempo primo** 06:08
4 **Allegro energico e passionato – Più allegro** 09:47

Total Playing Time 39:19

PHILIPPE JORDAN **Conductor**
WIENER SYMPHONIKER

OF INNER SINGING

Philippe Jordan and the Wiener Symphoniker arrive at home with the symphonies of Brahms

"It was a real delight to do this cycle under these conditions with this orchestra in this hall." Philippe Jordan found it ideal to record the four symphonies of Johannes Brahms in the Golden Hall of the Vienna Musikverein with the Wiener Symphoniker. "The construction of the Musikverein took place in the same era in which these symphonies were composed," Jordan states, recalling the close connection between architecture and music. A few years after the opening of the Golden Hall in 1870, Brahms became artistic director of the *Gesellschaft der Musikfreunde* (*Society of Friends of Music*), which found its new home-
stead in the Musikverein building designed by architect Theophil Hansen. Two of Brahms' symphonies, the *Second* and *Third*, were premiered in this hall under the baton of Hans Richter, and the *First* and *Fourth Symphonies* were performed here for the first time soon after their premieres in Karlsruhe and Meiningen, respectively.

For Jordan, it was "something special to work on the Brahms symphonies and perform them with a Viennese orchestra able to

perceive the sense of phrasing and sound as conceived by Brahms." When the Wiener Symphoniker play the music of Brahms in the Golden Hall, "two sides come together that belong together," says Jordan. For him, a Viennese orchestra like the Symphoniker displays more "sensuality in sound, in vibrato, in sweetness, in portamento, in rubato" than orchestras elsewhere. "From there arises that inner singing so decisive for Brahms' symphonies." The Wiener Symphoniker have "this wonderful feeling for melodies and vocals, they always meet the demand to sing and to play out even the small note values so that each phrase gets carried through to its end". It would also be possible to learn from the "unbelievable number of songs Brahms composed", which, regrets Jordan, "are unfortunately not performed enough. A repertoire completely neglected today."

None other than Robert Schumann heard more than "sonatas, veiled symphonies rather" when the 20-year-old Brahms disclosed "wonderful regions sitting at the piano" to him and his wife Clara. For him, these were

above all “songs the poetry of which would be understood even without knowing the words, even though a profound vocal melody permeates everything,” as Schumann described Brahms’ “inner singing” and songlike properties in his prophetic article about the young musician from Hamburg in the *Neue Zeitschrift für Musik*. Schumann himself was not to experience this in concrete compositions by Brahms, but he already had a deep sense of it, should Brahms “wave his magic wand to where the powers of the masses in chorus and orchestra may lend him their forces, then even more wondrous insights into the secrets of the spirit world await us.”

FIRST SONGS

Brahms nursed thoughts of a purely instrumental symphony when Schumann was still alive, with the orchestration of his *Sonata for Two Pianos in d minor*. Brahms wrote to Schumann in early 1855: “Incidentally, I have tried my hand at a symphony during the past summer, I even orchestrated the first movement and composed the second and third.” However, doubt soon crept in as to whether the form and musical content of the sonata were also suitable for a symphony. In any case, the orchestrated first movement was eventually incorporated into the opening movement of the *Piano Concerto in d minor, op. 15*.

The material of the scherzo, however, found its way into the second movement of the “*Deutsches Requiem (German Requiem)*” – for before he actually turned to the composition of his *First Symphony*, Brahms did indeed wave his “magic wand” to the “masses” of choir AND orchestra referred to by Schumann. After the “*Begräbnisgesang (Funeral Song)*” for winds, timpani and mixed choir, and an “*Ave Maria*” for female chorus with orchestra or organ accompaniment, Brahms turned his attention to composing major vocal-instrumental works: the “*German Requiem*”, the cantata “*Rinaldo*”, the “*Alto Rhapsody*”, the “*Schicksalslied (Song of Destiny)*” based on a poem by Friedrich Hölderlin and the “*Triumphlied (Song of Triumph)*” to the Revelation of John. In these works, he already dealt intensely with symphonic compositional aspects, incorporating vocals as well.

SONGS AND CHORALES

Sure enough, the orchestral setting in Brahms’ symphonies is frequently replete with vocal musical forms. Woodwinds sing as in arias and songs. The strings are combined in motet-like or even madrigalistic polyphony. The slow movement of the *Third Symphony* appears indeed like a spiritual song, where occasionally merely individual chords are juxtaposed as in a choral chant of the early Baroque period.

In every symphony, chorales resound in prominent places. In the finale of the *First Symphony*, the trombone chorale from the introductory section returns at the end as a triumphant exultation. In the *Second Symphony*, after only a few bars, following the pastoral main theme turning into a natural landscape, a choral-like echo rings out in the trombones. In the lyrical secondary theme of the first movement, Brahms quotes his own song "*Guten Abend, gut' Nacht (Good Evening, Good Night)*". In the second movement, Philippe Jordan hears "a good deal of religiousness. The melody of the cellos is carried by a trombone chorale and raises questions about life." One can tell that Brahms composed the motet "*Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen (Why Has Light Been Given to the Weary of Soul)*" at the same time as the *Second Symphony*. In the *Third Symphony*, the second theme of the second movement seems to contain a chorale fragment, and the dramatic battles in the finale dissolve into a peaceful chorale forming the symphony's solemn conclusion.

Finally, in the finale of the *Fourth Symphony*, Brahms captures the bass of the choral chaconne from Johann Sebastian Bach's first church cantata "*Nach dir, Herr, verlange mich (For you, Lord, is my longing)*" BWV 150, supplements the theme with chromatic nuanc-

es and turns it into the basis of a passacaglia. The cantata text of the chaconne becomes a symbol for the symphonic transformations in this last symphonic movement by Brahms: "My days in suffering, God ends nevertheless with joy. Christians upon the thorny paths are led by heaven's strength and blessing." In the central section of Brahms' last symphonic movement, following intimate woodwind cantilenas, the trombones transform the passacaglia theme into a chorale.

THE BREAKTHROUGH

The four-part symphonic oeuvre of Brahms originated after a long process of struggling. "Johannes recently sent me – imagine, what a surprise – the first movement of a symphony, with [...] a bold musical beginning," the pianist and wife of Robert Schumann, who had died in 1856, wrote in a letter to Joseph Joachim in 1862. In this draft sent to Clara Schumann, the symphonic movement began with those "bold" allegro bars that later became part of the *Symphony No. 1 in c minor op. 68*, however, albeit not at the beginning of the work, but rather following a slow introduction.

In the following years, Brahms obviously also sketched a slow movement and a scherzo. In 1868, Clara Schumann received an "*Alphorn Greeting*" in folk song form by Brahms from Switzerland, the motif of which

is intoned by the horns in the finale of the *First Symphony* after a threatening introduction. "This alphorn theme, this experience of nature" finally led Brahms "to the successful breakthrough in this symphony", Jordan is convinced. "He had waited so long to see how he could bring the work to an end. Then he came up with the idea of the alphorn call. An experience of nature leads to a theme never heard in any symphony before." For Jordan, this is the actual "main theme of the finale, even if it appears in the introduction rather than the main movement". There, the hymnic theme resounds in the strings, and already reminded the premiere audience of the "joy" theme from Beethoven's *Ninth Symphony*. Jordan perceives this famous theme "more as a complement to the alphorn motif" which functions as the main theme, something he sees confirmed in the recapitulation when it is played fortissimo by the entire orchestra.

Ultimately, Brahms worked one and a half decades on his *First Symphony*. After he had gone so far as to disclose to conductor Hermann Levi that he would "never compose a symphony" and that it was impossible to imagine "what the likes of us feel, always hearing such a giant marching behind us", he finally did dare to emerge from the shadows of the giant (referring to Beethoven). Even though there is a long period of half a century between the pre-

mieres of Beethoven's *Ninth* and Brahms' *First Symphony*, there are direct links between the symphonic work of the Bonn and Hamburg composers.

THE SOUND

For instance, Brahms impalpably exceeds the orchestration in Beethoven, only increases the horn complement to four parts, and utilises a bass tuba in the *Second Symphony*. "In principle, Brahms retains the classical orchestration of a Beethoven symphony," says Jordan, "in the First Symphony one can still clearly see the influence of Beethoven's Fifth Symphony, such as the addition of the trombones in the final movement." Jordan develops the sonic image "from Beethoven's, Schumann's and Mendelssohn's understanding of sound, which Brahms continues". To this end, the conductor and the Symphoniker try to avoid the "rich, thick Brahms sound", frequently established as late romantic ideal. To achieve this, one would have to pay close attention to Brahms' dynamic specifications. "Even at the beginning of the First Symphony, there is only a forte, it must not be played too voluminously and dramatically", says Jordan, paying close attention to Brahms' differentiated dynamics from the very beginning. Despite "all the drama and intensity in the symphonies", Jordan was concerned with finding "a more slender, more sen-

sitive and intimate sonic image” together with the Wiener Symphoniker.

THE CHAMBER MUSIC

For Jordan, an approach to the symphonies via the chamber music of Brahms is helpful for a coherent display of the sonic image, the proportions of sound levels and the musical expression: “If you observe how he handles the string setting in his piano quartets and in the piano quintet, and how he transfers this almost 1:1 to the orchestra in the symphonies, you get a completely different understanding of this composer. Brahms was a master of fine and sensitive tones. Despite all the greatness he transcends in the symphonies in a generally valid claim for humanity in the sense of Beethoven, he still composes from silence. He has turned inwards, has listened to his inner voice. It is very important to grasp this intimacy before taking the music outside.”

THE NUANCES

In comparison to the “orations to mankind, which are Beethoven’s symphonies” according to the philosopher and music analyst Theodor W. Adorno, Brahms composed his symphonies for the individual. Jordan: “It is something very personal that he brings to the symphony. An introspection of the human condition. Brahms, like Beethoven, speaks to humanity, but for

him it is not Schiller’s ‘kiss to the entire world’ as in Beethoven’s Ninth Symphony. Brahms does not want to embrace the world and all brothers, but his music rather seems to challenge the people to reflect on their innermost being. That is the message of his symphonies.” The concentration on the dynamic diversity, the inner penetration of the music and the chamber-musical sound design enabled Jordan and the Wiener Symphoniker to explore these so frequently played and seemingly well-known symphonies in a new way and to bring surprising, perhaps otherwise often neglected and hitherto unheard aspects to the acoustic daylight. Jordan: “As the Brahms symphonies, being part of every orchestra’s core repertoire, virtually play themselves on first sight, many clichés and traditions originated that are no longer questioned. For example, certain tempi.” By way of example, Jordan refers to a passage in the finale of the *First Symphony*. There, it has almost become a habit to suddenly play the chorale twice as slowly in the recapitulation, although Brahms does not indicate any change in tempo. As a conductor, he would have to say that this was not yet an exaltation as with Mahler, but rather “as with Schumann, an appeal for freedom, a vision”. Or even the beginning of the *First Symphony*: “It says, poco sostenuto’, but most of the time it is only played ‘sostenuto’ and much too slowly.”



The “earthy Brahms sound is also a cliché,” says Jordan. “Of course everyone knows the photographs of him with his beard and his physical corpulence. However, in the music you have to consider how often he writes only ‘forte’ instead of ‘fortissimo’ or even just ‘poco forte’. This should not be played with a full ‘forte’, but it is still necessary to convey an intensity and not confuse ‘espressivo’ with loud.”

The word “poco” appears very frequently in the scores of Brahms’ symphonies, as does “dolce” as well as the marking “mezza voce”, with “half voice”. For Jordan, all these indications reflect “the nuances in Brahms’ music”. Yet hardly anyone would pay attention to them; there would only be the distinction between loud and soft tones. However, famous themes such as the waltz-like cantilena in the third movement of the *Third Symphony* are also located in the realm of the nuances, the cellos are prescribed to play “mezza voce”. Yet, already in the request show on the radio he only ever heard this in “forte”, Jordan recalls. For him, this dance in the *Third Symphony* is one of those Brahms movements wallowing in wistfulness that “could only have been created in the musical atmosphere of Vienna”. The beatitude of the composer of the “*Liebesliederwalzer (Love Song Waltzes)*” and admirer of Johann Strauss’ music also rings out from the symphonies, for example from the minor

notturmo in the third and the side theme in the first movement of the *Second Symphony*.

GLIMPSES INTO THE SOUL

It is the nuances that constitute the ambivalence of Brahms’ symphonies. Their moods are rarely unambiguous. Admittedly, the *Second Symphony* was described after its premiere with images such as “spring blossoms of earth”, “blue sky”, “rippling spring water”, “sunshine” and “a stream bouncing between shrubs and rocks”, and it was referred to as Brahms’ “Pastoral”. However, “in contrast, Brahms deliberately said that the symphony was so melancholy it was unbearable”, says Jordan. “Even if that was a gross exaggeration, the symphony still contains less contemplative passages. Right in the first movement, when the chorale resounds, it is like a cloud passing over the sun. We all know this: even in the happiest of moments one can have melancholy moods. Or you are morose, and yet, suddenly you laugh. That’s life. Brahms understood the soul very well.” The finale, in turn, is, according to Jordan, “the most joyful, sparkling and brightest movement ever composed by Brahms.” A triumph, but no “Pastoral”.

The *First Symphony*, with which Brahms steps out of the shadow of the giant Beethoven, also ends triumphantly, but in the end has been through a hard strife for life with

all its ups and downs. After the first movement, where Brahms “works himself off” (as Jordan calls it) Beethoven’s *Fifth Symphony*, likewise composed in the key of C minor, Brahms changes to glowing E major in the second movement. Here, too, Jordan refers to a Beethoven model, the *Third Piano Concerto in c minor*, the second movement of which is also in E major. In the music itself, however, the slow movement is already pure, romantically transfigured Brahms, right up to a violin solo non-existent in any Beethoven symphony. With the new form of an intermezzo instead of a scherzo, Brahms leaves the Beethoven sphere, before the alphorn call leads to the breakthrough in the large-scale last movement, which makes the work a “finale symphony” in the succession of Beethoven’s *Fifth* and *Ninth Symphonies*.

DARKNESS AND TRANSCENDENCE

The *Third Symphony* was described by Hans Richter, who conducted its premiere, as Brahms’ “*Eroica*”, referring to the heroic opening theme. Philippe Jordan cannot share the comparison between Brahms’ and Beethoven’s *Third Symphony*. He sees much more of a resemblance to another E flat major symphony other than the “*Eroica*”, Schumann’s *Third, “Rhenish” Symphony*: “The rhythm of the two main themes in the first movements is very sim-

ilar.” It should be added that there is a parallel of another of Brahms’ introductory themes with the main theme of the “*Eroica*”: the basic theme of Brahms’ *Second Symphony* displays the same rhythmic movement as this one (but not the same mood).

What makes the *Third Symphony* particularly exciting for Jordan is the motivic and harmonic interweaving. In the opening motif with the tones f-a flat-f, after the first radiant F major, the second chord, a diminished seventh chord, already expresses pain, according to Jordan. “The F major is immediately blurred, and you can also feel F minor in it. The finale then is a general treatise in F minor, the darkest symphony movement Brahms ever wrote, yet with an open end, transcendent in a beautiful piano conclusion.” Jordan believes that the *Third Symphony* “most clearly shows the personal dichotomy of Brahms, his own strife for life according to the motto: free, but lonely: nonetheless the end of the symphony has something optimistic about it, according to its own motto f-a flat-f: free, but happy!”.

SOLITUDE AND BEAUTY

For Jordan, the *Fourth Symphony* is “despite all the lyricism, the most dramatic one. It has an incredible amount of passion.” And it unites so many elements: a romantic symphony in the classical style with baroque forms and progres-

sive factors. It contains the "Leipzig School" from Bach to Mendelssohn and Schumann. For Jordan, the presence of Mendelssohn in the thematic capus becomes manifest from his *Violin Concerto* displaying the same key of E minor and the same opening notes b-g, as well as from the tonal transparency of the musical lyricism. The baroque treatment of the form and the use of the orchestra's registers appear to Jordan as if Brahms was playing the symphony on an organ. However, at the same time the opening theme leads into the future, into the Second Viennese School. Jordan: "The notes b-g-e-c-a-f sharp-d sharp-b actually yield a first row, if you will."

Brahms' subsequent handling of this material must "have had an enormous influence on Schönberg," according to Jordan. "And on Webern as well, when Brahms suddenly uses the orchestral sound as a compositional element in its own right, not only giving it a colour through instrumentation, but isolating it". This happens in the reprise of the first movement, when "the woodwinds suddenly play the theme in magnification, which means more slowly - as if looking through a magnifying glass. Then, the resolution of this wind chord is frozen, suddenly the sound of this previously wonderfully singable melody stops and remains alone, completely detached from the theme. Into this stationary sound he mixes two motives of the

movement in a different harmony. Well, Richard Wagner certainly was no more pioneering."

Speaking of Wagner. For Jordan, "it is quite obvious that the third movement of the Fourth Symphony, the Allegro giocoso in C major, is a response to the prelude to the 'Meistersinger von Nürnberg'. This joyful, eloquent and contrapuntal music is also found in Wagner's 'Meistersinger', where he moves away from musical drama and creates a German sound in the best sense of the 'Leipzig School'." Jordan is convinced that "Brahms and Wagner, as different as they were, appreciated each other as composers. Brahms, incidentally, also owned the first edition of the 'Meistersinger' score, he was very fond of the music of this opera."

After the outburst of joie de vivre in the third movement, the passacaglia in the final movement, built on the ostinato theme from Bach's cantata "*Nach dir, Herr, verlangt mich* (For you, Lord, is my longing)", with its character of incessant progression, obviously represents the infinity of death as opposed to the transience of life. Brass instruments not being used in the preceding movements of the symphony expose the theme from sacral music: the trombones, constituting a special sound symbol of religious music since the 17th century and later, for example, in the Salzburg church music practice of Mozart's

time. The passacaglia theme undergoes 30 variations, where Brahms achieves a wealth of metamorphoses of theme and mood.

The flute solo in the calm middle section, which is also oriented towards Bach's compositional style and is enclosed by two intense and orchestrally dense corner sections, is, for Philippe Jordan "one of the most moving ever. The solitude of this flute is a personal revelation of how lonely Brahms was as a human being, similar to the horn solo in the third movement of the Third Symphony. Pure loneliness, but also incredible beauty. Loneliness is not only something terrible, it is also withdrawal and reflection on the essential. Coming to oneself. This is something we should do more in our days, always only focussing on the external." The passacaglia (from Spanish "passa calle", "to cross the road") as a passage to oneself. Or as Novalis, highly esteemed by Brahms and widely read, put it: "Where are we really going? Always home."

Text RAINER LEPUSCHITZ

Translation EVA OSWALT

VOM INNEREN SINGEN

Philippe Jordan und die Wiener Symphoniker kommen in den Symphonien von Brahms zu Hause an

„Es war wirklich beglückend, diesen Zyklus unter diesen Bedingungen mit diesem Orchester in diesem Saal zu machen.“ Philippe Jordan empfand es als Idealfall, die vier Symphonien von Johannes Brahms im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins mit den Wiener Symphonikern aufzunehmen. „Der Bau des Musikvereins erfolgte in derselben Epoche, in der diese Symphonien entstanden“, erinnert Jordan an die enge Verknüpfung zwischen Architektur und Musik. Wenige Jahre nach der Eröffnung des Goldenen Saales 1870 wurde Brahms Vorsitzender der *Gesellschaft der Musikfreunde*, die in dem von dem Architekten Theophil Hansen geschaffenen Bau des Musikvereins ihre neue Heimstatt bekam. Zwei der Symphonien von Brahms, die *Zweite* und *Dritte*, wurden in diesem Saal unter der Leitung von Hans Richter uraufgeführt, und die *Erste* sowie *Vierte Symphonie* erklangen hier erstmals auch schon bald nach ihren Uraufführungen in Karlsruhe bzw. Meiningen.

Für Jordan war es „etwas Besonderes, mit einem Wiener Orchester die Brahms-Symphonien zu erarbeiten und aufzuführen, das den Sinn für Phrasierung und Klang empfindet,

wie ihn schon Brahms im Ohr hatte.“ Wenn die Wiener Symphoniker Brahms’ Musik im Goldenen Saal spielen, „kommen zwei Seiten zusammen, die zusammengehören“, so Jordan. Für ihn ist bei einem Wiener Orchester wie den Symphonikern mehr „Sinnlichkeit im Klang, im Vibrato, in der Süße, im Portamento, im Rubato“ enthalten als sonst wo. „Daraus entsteht dieses innere Singen, das für Brahms’ Symphonien so entscheidend ist.“ Die Wiener Symphoniker haben „dieses wunderbare Gefühl für das Melodische und Gesangliche, sie entsprechen immer der Forderung, zu singen und selbst die kleinen Notenwerte auszuspielen, damit jede Phrase bis an ihr Ende getragen wird.“ Dazu könne man auch lernen aus den „unglaublich vielen Liedern, die Brahms komponiert hat“, die aber, bedauert Jordan, „leider zu wenig aufgeführt werden. Ein heute völlig vernachlässigtes Repertoire.“

Nicht nur „Sonaten, verschleierte Symphonien“ hörte schon Robert Schumann, als ihm und seiner Frau Clara der 20-jährige Brahms „am Klavier sitzend wunderbare Regionen“ enthüllte, sondern es waren für ihn vor allem auch „Lieder, deren Poesie man, ohne die

Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie durch alles hindurchzieht“, wie Schumann das „innere Singen“ und Liedhafte bei Brahms in seinem prophetischen Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über den jungen, aus Hamburg gekommenen Musiker beschrieb. Schumann sollte es selbst nicht mehr in konkreten Kompositionen Brahms' erleben, aber er hatte schon eine tiefe Ahnung davon, wenn Brahms „seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor“.

ERSTE GESÄNGE

Gedanken an eine rein instrumentale Symphonie hegte Brahms noch zu Schumanns Lebzeiten mit der Orchestrierung seiner *Sonate für zwei Klaviere d-moll*. Schumann erfuhr von Brahms Anfang des Jahres 1855: „Übrigens habe ich mich vergangenen Sommer an einer Symphonie versucht, den ersten Satz sogar instrumentiert und den zweiten und dritten komponiert.“ Allerdings schlichen sich bald Zweifel ein, ob Form und musikalischer Gehalt der Sonate auch für eine Symphonie geeignet seien. Jedenfalls floss der orchestrierte erste Satz schließlich in den Eröffnungssatz des *Klavierkonzertes d-moll op. 15* ein. Das Material des Scherzos ging aber in den zweiten Satz des

„*Deutschen Requiems*“ ein. Denn bevor er sich dann tatsächlich der Komposition seiner *Erssten Symphonie* zuwandte, senkte Brahms den „Zauberstab“ tatsächlich auf die von Schumann angesprochenen „Massen“ für Chor UND Orchester. Nach dem „*Begräbnisgesang*“ für Bläser, Pauken und gemischten Chor und einem „*Ave Maria*“ für Frauenchor und Orchester- oder Orgelbegleitung beschäftigte sich Brahms mit der Komposition von großen Vokal-Instrumental-Werken: dem „*Deutschen Requiem*“, der Kantate „*Rinaldo*“, der „*Alt-Rhapsodie*“, dem „*Schicksalslied*“ nach einem Gedicht Friedrich Hölderlins und dem „*Triumphlied*“ nach der Offenbarung des Johannes. In diesen Werken setzte er sich unter Einbindung des Vokalen bereits intensiv mit symphonischen Kompositionsaspekten auseinander.

LIEDER UND CHORÄLE

Von vokalmusikalischen Formen ist dann auch oft der Orchestersatz in Brahms' Symphonien erfüllt. Holzbläser singen wie in Arien und Liedern. Die Streicher werden durch motettische oder auch madrigalische Mehrstimmigkeit vereint. Der langsame Satz der *Dritten Symphonie* erscheint überhaupt wie ein geistiges Lied, in dem mitunter nur mehr einzelne Akkorde wie in einem chorischen Wechselgesang der frühen Barockzeit gegenübergestellt werden. In jeder Symphonie ertönen an markanten Stellen

Choräle. Im Finale der *Ersten Symphonie* kehrt der Posaunenchoral vom Einleitungsteil am Ende als triumphale Überhöhung wieder. In der *Zweiten Symphonie* erklingt schon nach wenigen Takten, nach dem pastoralen, sich in eine Naturlandschaft drehenden Hauptthema ein choralhafter Anklang in den Posaunen. Im lyrischen Seitenthema des ersten Satzes zitiert Brahms sein eigenes Lied „*Guten Abend, gut Nacht*“. Im zweiten Satz hört Philippe Jordan „sehr viel Religiöses. Die Melodie der Violoncelli wird von einem Posaunenchoral getragen und wirft Fragen nach dem Leben auf.“ Da hört man, dass Brahms zeitgleich zur *Zweiten Symphonie* die Motette „*Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen*“ komponierte. In der *Dritten Symphonie* scheint im zweiten Thema des zweiten Satzes ein Choralfragment enthalten zu sein und lösen sich die dramatischen Kämpfe im Finale in einem friedlichen Choral auf, der den feierlichen Abschluss der Symphonie bildet.

Im Finale der *Vierten Symphonie* schließlich greift Brahms den Bass der Chor-Chaconne aus Johann Sebastian Bachs erster Kirchenkantate „*Nach dir, Herr, verlangst mich*“ BWV 150 auf und macht das mit chromatischen Zwischentönen ergänzte Thema einerseits zur Grundlage einer Passacaglia. Der Kantatentext der Chaconne wird zum Sinnbild für die symphonischen Wandlungen

in diesem letzten Symphoniesatz von Brahms: „Meine Tage in dem Leide endet Gott denn noch zur Freude. Christen auf den Dornwegen führen Himmels Kraft und Segen.“ Im Mittelteil des letzten Symphoniesatzes von Brahms, nach innigen Kantilenen der Holzbläser, transformieren die Posaunen das Passacaglia-Thema in einen Choral.

DER DURCHBRUCH

Entstanden ist das vierteilige symphonische Schaffen Brahms' nach einem langen Prozess des Ringens. „Johannes schickte mir neulich – denken Sie, welche Überraschung – einen ersten Symphoniesatz, mit [...] kühnem musikalischen Anfang“, schrieb die Pianistin und Ehefrau des 1856 verstorbenen Robert Schumann 1862 in einem Brief an Joseph Joachim. Der Symphoniesatz begann in diesem an Clara Schumann gesandten Entwurf mit jenen „kühnen“ Allegro-Takten, die dann später auch Bestandteil der *Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68* wurden, dort allerdings nicht als Werkanfang, sondern auf eine langsame Einleitung folgend.

Offenbar skizzierte Brahms in den Folgejahren auch einen langsamen Satz und ein Scherzo. 1868 erhielt Clara Schumann von Brahms einen „*Alphorngruß*“ in Volksliedgestalt aus der Schweiz, dessen Motiv dann im Finale der *Ersten Symphonie* nach einer dräuenden Einleitung die Hörner anstimmen.

„Dieses Alphornthema, dieses Naturerlebnis“ führte Brahms „zum endlich gelingenden Durchbruch in dieser Symphonie“, ist Jordan überzeugt. „Er hat so lange gewartet darauf, wie er das Werk zu Ende bringen könne. Dann kam ihm der Einfall mit dem Alphornruf. Ein Naturerlebnis führt zu einem Thema, wie es bisher in keiner Symphonie zu hören war.“ Für Jordan ist es das eigentliche „Hauptthema des Finales, auch wenn es noch in der Einleitung und nicht erst im Hauptsatz vorkommt“. Dort erklingt das hymnische Thema in den Streichern, das schon die Hörer der Uraufführung an das „Freude“-Thema aus Beethovens *Neunter Symphonie* erinnerte. Jordan empfindet dieses berühmte Thema „eher als eine Ergänzung zum Alphornmotiv“. Dessen Funktion als Hauptthema sieht er dann in der Satzreprise bestätigt, wenn es vom ganzen Orchester im Fortissimo gespielt wird.

Eineinhalb Jahrzehnte lang hat Brahms letztlich an seiner *Ersten Symphonie* gearbeitet. Nachdem er dem Dirigenten Hermann Levi überhaupt noch mitgeteilt hatte, dass er „nie eine Symphonie komponieren“ werde und man sich keinen Begriff davon machen könne, „wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“, wagte er schließlich doch aus dem Schatten des Riesen (mit dem Beethoven gemeint war) zu treten. Auch wenn zwischen den Urauffüh-

rungen von Beethovens *Neunter* und Brahms' *Erster Symphonie* der große Zeitraum von einem halben Jahrhundert besteht, gibt es doch direkte Anknüpfungspunkte zwischen der Symphonik des Bonner und des Hamburger Komponisten.

DER KLANG

So übersteigt Brahms die Orchesterbesetzung bei Beethoven kaum merklich, erhöht nur die Hörnerbesetzung auf vier Stimmen und setzt in der *Zweiten Symphonie* eine Basstuba ein.

„Im Prinzip bleibt es bei Brahms die klassische Orchestrierung einer Beethoven-Symphonie“, so Jordan, „in der Ersten Symphonie merkt man noch sehr deutlich vor allem den Einfluss von Beethovens Fünfter Symphonie, etwa mit der Hinzunahme der Posaunen so wie dort im Finalsatz.“ Jordan entwickelt das Klangbild „aus Beethovens, Schumanns und Mendelssohns Klangverständnis, das Brahms fortführt“. Dafür versucht der Dirigent mit den Symphonikern den „satten, dicken Brahms-Klang“, wie er sich vielfach als spätromantisches Ideal eingebürgert hat, zu vermeiden.

Dazu müsse man die dynamischen Angaben bei Brahms genau beachten. „Schon am Anfang der Ersten Symphonie steht nur ein Forte, das darf man nicht zu voluminös und dramatisch spielen“, achtete Jordan von Beginn an auf eine genaue Einhaltung von

Brahms' differenzierter Dynamik. Bei „aller Dramatik und Intensität in den Symphonien“ ging es Jordan darum, mit den Wiener Symphonikern „ein schlankeres, sensibles und intimes Klangbild zu finden.“

DIE KAMMERMUSIK

Hilfreich für eine stimmige Gestaltung des Klangbildes, der Lautstärkenverhältnisse und des musikalischen Ausdrucks ist für Jordan ein Zugang zu den Symphonien über die Kammermusik von Brahms: „Wenn man beobachtet, wie er in seinen Klavierquartetten und im Klavierquintett mit dem Streichersatz umgeht und dies in den Symphonien beinahe 1:1 auf das Orchester überträgt, versteht man diesen Komponisten ganz anders. Brahms war ein Meister der feinen und sensiblen Töne. Bei aller Größe, die er in den Symphonien in einem allgemein gültigen Anspruch für die Menschheit im Sinne von Beethoven transzendiert, komponiert er aber doch aus der Stille heraus. Er ist in sich gegangen, hat in sich gehorcht. Diese Intimität zu erfassen, ist sehr wichtig, bevor man die Musik nach außen trägt.“

DIE ZWISCHENTÖNE

Im Vergleich zu den „Volksreden an die Menschheit, die Beethovens Symphonien“ laut dem Philosophen und Musikanalytiker Theodor W. Adorno darstellen, komponierte Brahms

seine Symphonien an das Individuum. Jordan: „Es ist etwas ganz Persönliches, was er in die Symphonik einbringt. Eine Innenschau des Menschlichen. Brahms spricht schon auch wie Beethoven an die Menschheit, aber bei ihm ist es nicht der Schiller'sche ‚Kuss der ganzen Welt‘ wie in Beethovens Neunter Symphonie. Brahms will nicht die Welt und alle Brüder umarmen, sondern seine Musik scheint die Menschen dazu aufzufordern: Besinnt euch auf euer Innerstes. Das ist die Aussage seiner Symphonien.“

Die Konzentration auf die dynamische Vielfalt, die innere Durchdringung der Musik und die kammermusikalische Klanggestaltung ermöglichte es Jordan und den Wiener Symphonikern, diese so viel gespielten und scheinbar gut gekannten Symphonien neu zu erforschen und überraschende, vielleicht sonst oft vernachlässigte und bislang unerhörte Aspekte ans akustische Tageslicht zu holen. Jordan: „Weil sich die Brahms-Symphonien, die zum Kernrepertoire jedes Orchesters gehören, auf den ersten Hörblick wie von alleine spielen, entstanden viele Klischees und Traditionen, die nicht mehr hinterfragt werden. Zum Beispiel gewisse Tempi.“ Jordan weist zum Beispiel auf eine Stelle im Finale der *Ersten Symphonie* hin. Da sei es beinahe zu einer Gewohnheit geworden, dass in der Reprise der Choral plötzlich doppelt so langsam gespielt

werde, obwohl Brahms keine Tempo-Änderung angibt. Da müsse er dann als Dirigent sagen, dass dies noch keine Überhöhung wie bei Mahler sei, vielmehr „wie bei Schumann ein Freiheitsappell, eine Vision“. Oder schon der Anfang der *Ersten Symphonie*: „Da steht ‚poco sostenuto‘, aber meist wird nur ‚sostenuto‘ und viel zu langsam gespielt.“

Auch der „erdenschwere Brahms-Klang ist ein Klischee“, sagt Jordan. „Natürlich kennt man die Fotos von ihm mit seinem Bart und in seiner körperlichen Fülle. Aber in der Musik muss man beachten, wie oft er nur ‚forte‘ statt ‚fortissimo‘ oder überhaupt nur ‚poco forte‘ schreibt. Das soll man dann nicht mit sattem ‚forte‘ spielen, muss aber dennoch eine Intensität transportieren und darf dabei ‚espressivo‘ nicht mit laut verwechseln.“

Das Wort „poco“ kommt in den Noten von Brahms' Symphonien sehr oft vor, ebenso „dolce“ und die Bezeichnung „mezza voce“, mit „halber Stimme“. All diese Angaben spiegeln für Jordan „die Zwischentöne in Brahms' Musik“ wider. Doch kaum jemand beachte sie, es gäbe nur die Unterscheidung in laute und leise Töne. Aber auch berühmte Themen wie die walzerhafte Kantilene im dritten Satz der *Dritten Symphonie* sind im Bereich der Zwischentöne angesiedelt, die Violoncelli haben ein „mezza voce“ vorgeschrieben. Doch schon im Wunschkonzert im Radio habe er das immer

nur im „forte“ gehört, erinnert sich Jordan. Für ihn ist dieser Tanz in der *Dritten Symphonie* einer jener in Wehmut schwingenden Sätze bei Brahms, die „nur in der musikalischen Atmosphäre von Wien entstehen konnten“. Die Seligkeit des Komponisten der „*Liebesliederwalzer*“ und Verehrers von Johann Strauss' Musik klingt auch aus den Symphonien heraus, so etwa neben dem Moll-Notturmo in der *Dritten* aus dem Seitenthema im Kopfsatz der *Zweiten Symphonie*.

BLICKE IN DIE SEELE

Die Zwischentöne machen die Ambivalenz von Brahms' Symphonien aus. Ihre Stimmungen sind nur selten eindeutig. Die *Zweite Symphonie* wurde zwar nach der Uraufführung mit Bildern wie „frühlingsblühende Erde“, „blauer Himmel“, „Quellenrieseln“, „Sonnenschein“ und „hüpfender Bach zwischen Busch und Felsen“ beschrieben und man bezeichnete sie als Brahms' „*Pastorale*“. Doch „Brahms hat bewusst als Gegensatz dazu gesagt, die Symphonie sei so melancholisch, dass man es nicht aushalte“, erzählt Jordan. „Auch wenn das eine krasse Übertreibung war, so enthält die Symphonie dennoch auch weniger beschauliche Passagen. Gleich im ersten Satz, wenn der Choral ertönt, ist das wie eine Wolke, die über die Sonne zieht. Das kennen wir doch alle: Selbst in glücklichsten Momenten hat man melancholische

Anwandlungen. Oder man ist nicht gut gestimmt, und plötzlich lacht man doch. So ist das Leben. Brahms hat die Seele sehr gut verstanden.“ Das Finale wiederum ist dann, so Jordan, „der freudigste, sprühendste und hellste Satz überhaupt, den Brahms komponiert hat.“ Ein Triumph, aber keine „*Pastorale*“.

Auch die *Erste Symphonie*, mit der Brahms aus dem Schatten des Riesen Beethovens tritt, endet triumphal, hat aber am Ende einen harten Lebenskampf mit allem Auf und Ab hinter sich. Nach dem ersten Satz, in dem sich Brahms an der ebenfalls in der Grundtonart c-moll komponierten *Fünften Symphonie* Beethovens „abarbeitet“, wie dies Jordan bezeichnet, wechselt Brahms im zweiten Satz in leuchtendes E-Dur. Auch da verweist Jordan auf ein Beethoven-Vorbild, das *Dritte Klavierkonzert c-moll*, dessen zweiter Satz ebenfalls in E-Dur steht. In der Musik selbst ist der langsame Satz aber schon ureigener, romantisch-verklärter Brahms, bis hin zu einem Violinsolo, das es in keiner Beethoven-Symphonie gibt. Mit der neuen Form eines Intermezzos anstelle des Scherzos verlässt Brahms die Beethoven-Sphäre, ehe dann der Alphornruf zum Durchbruch im groß angelegten letzten Satz führt, der das Werk zu einer „*Finalsymphonie*“ in der Nachfolge von Beethovens *Fünfter* und *Neunter Symphonie* macht.

FINSTERNIS UND TRANSCENDENZ

Die *Dritte Symphonie* bezeichnete Uraufführungsdirigent Hans Richter als „*Eroica*“ Brahms', auf das doch heroische Einleitungsthema Bezug nehmend. Philippe Jordan kann den Vergleich von Brahms' mit Beethovens *Dritter Symphonie* nicht teilen. Er sieht da viel mehr eine Ähnlichkeit zu einer anderen Es-Dur-Symphonie als der „*Eroica*“, der *Dritten*, „*rheinischen*“, *Symphonie* von Schumann: „Der Rhythmus der beiden Hauptthemen in den ersten Sätzen ist ganz ähnlich.“ Dem sei noch hinzugefügt, dass es eine Parallele eines anderen Brahms-Einleitungsthemas mit dem Grundthema der „*Eroica*“ gibt: In derselben rhythmischen Bewegung wie dieses verläuft das Hauptthema von Brahms' *Zweiter Symphonie* (nicht aber in derselben Stimmung).

Besonders spannend an der *Dritten Symphonie* sind für Jordan motivische und harmonische Verflechtungen. Im eröffnenden Motiv mit den Tönen f—as–f, so Jordan, drücke nach dem ersten strahlenden F-Dur schon der zweite Akkord, ein verminderter Septakkord, einen Schmerz aus. „Das F-Dur wird sofort eingetrübt und man spürt auch f-moll darin. Das Finale ist ja dann überhaupt eine Abhandlung in f-moll, der finsterste Symphoniesatz, den Brahms geschrieben hat, allerdings mit offenem Ausgang, einer Transzendenz in einem

schönen Pianoschluss.“ Jordan glaubt, dass die *Dritte Symphonie* „am deutlichsten den persönlichen Zwiespalt von Brahms zeigt, seinen eigenen Lebenskampf nach dem Motto: Frei, aber einsam: Das Ende der Symphonie hat aber etwas Optimistisches, ganz nach ihrem eigenen Motto f-as-f: frei, aber froh!“

EINSAMKEIT UND SCHÖNHEIT

Die *Vierte Symphonie* ist für Jordan „trotz aller Lyrik die dramatischste. Sie hat unglaublich viel Passion.“ Und es kommen so viele Elemente in ihr zusammen: Eine romantische Symphonie nach klassischem Vorbild mit barocken Formen und progressiven Faktoren. Die „Leipziger Schule“ von Bach zu Mendelssohn und Schumann ist in ihr enthalten. Mendelssohn ist für Jordan schon allein durch sein *Violinkonzert* in derselben Grundtonart e-moll und dieselben Anfangstöne h-g in den Themenköpfen präsent, aber auch durch die klangliche Transparenz der musikalischen Lyrik. Der barocke Umgang mit der Form und der Einsatz der Register des Orchesters kommen Jordan so vor, als ob Brahms die Symphonie auf einer Orgel spielen würde. Doch schon das Eingangsthema führt auch in die Zukunft, in die Zweite Wiener Schule. Jordan: „Die in Terzen abwärts führenden Töne h-g-e-c-a-fis-dis-h ergeben eigentlich eine erste Reihe, wenn man so will.“

Wie Brahms dann mit diesem Material umgeht, muss „einen enormen Einfluss auf Schönberg gehabt haben“, so Jordan. „Und auch auf Webern, wenn Brahms den Orchesterklang plötzlich als eigenes kompositorisches Element benützt, also ihm nicht nur durch die Instrumentation eine Farbe gibt, sondern ihn isoliert.“ Das passiert in der Reprise des ersten Satzes, in der „die Holzbläser plötzlich das Thema in Vergrößerung, also langsamer spielen – wie wenn man durch eine Lupe schaut. Dann wird die Auflösung dieses Bläserakkordes eingefroren, plötzlich bleibt der Klang dieser vorher wunderbar singbaren Melodie stehen und alleine übrig, völlig losgelöst von dem Thema. Selbst in diesen stehenden Klang mischt er zwei Motive des Satzes in einer anderen Harmonie. Also Richard Wagner war da auch nicht weiter in der Zukunft.“

Apropos Wagner. Für Jordan ist es „es ganz offensichtlich, dass der dritte Satz der Vierten Symphonie, das Allegro giocoso in C-Dur, eine Antwort auf das Vorspiel zu den ‚Meistersingern von Nürnberg‘ ist. Diese freudige, sprechende und kontrapunktische Musik hat auch Wagner in den ‚Meistersingern‘, wo er vom Musikdrama weggeht und einen deutschen Klang im besten Sinn der ‚Leipziger Schule‘ schafft.“ Jordan ist überzeugt, dass sich „Brahms und Wagner, so unterschiedlich sie waren, gegenseitig geschätzt haben als

Komponisten. Brahms besaß übrigens auch die Erstausgabe der ‚Meistersinger‘-Partitur, er hat die Musik dieser Oper sehr gemocht.“

Nach dem Ausbruch der Lebensfreude im dritten Satz stellt die Passacaglia im Finalsatz, die auf dem Ostinato-Thema aus der Bach-Kantate „*Nach Dir, Herr, verlanget mich*“ aufbaut, mit ihrem Charakter des unentwegt Fortschreitenden offenbar die Unendlichkeit des Todes gegenüber der Vergänglichkeit des Lebens dar. Blechblasinstrumente, die in den vorangehenden Sätzen der Symphonie nicht zum Einsatz kamen, exponieren das sakralmusikalische Thema: die Posaunen, die schon seit dem 17. Jahrhundert und später etwa auch in der Salzburger Kirchenmusikpraxis der Mozart-Zeit ein besonderes Klangsymbol religiöser Musik waren. Das Passacaglia-Thema erlebt 30 Variationen, Brahms gelangt darin zu einer Fülle von Metamorphosen der Thematik und der Stimmung.

Das auch an Kompositionsweisen Bachs orientierte Flötensolo im ruhigen, von zwei heftigen und orchestral dichten Eckteilen umschlossenen Mittelteil zählt für Philippe Jordan „zum bewegendsten, das es gibt. Die Einsamkeit dieser Flöte ist eine persönliche Offenbarung, wie einsam der Mensch Brahms war, ähnlich wie das Hornsolo im dritten Satz der Dritten Symphonie. Pure Einsamkeit, aber auch eine unglaubliche Schönheit. Einsamkeit

ist ja nicht nur etwas Schreckliches, sondern es ist auch Rückzug und Besinnung auf das Wesentliche. Zu sich kommen. Das sollten wir in unseren Tagen wieder mehr tun, die wir immer nur im Außen sind.“ Die Passacaglia (von spanisch „passa calle“, „über die Straße gehen“) als Gang zu sich selbst. Oder wie es Novalis, der von Brahms hochgeschätzte und vielgelesene Dichter, ausdrückte: „Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause.“

Text RAINER LEPUSCHITZ



PHILIPPE JORDAN

As the current Music Director of both the Wiener Symphoniker and the Opéra national de Paris Philippe Jordan has established himself as one of the most talented and exciting conductors of his generation. He has been appointed Music Director of the Vienna State Opera beginning in 2020. His career began as Kapellmeister at the Ulm Stadttheater and at the Staatsoper Unter den Linden in Berlin. From 2001–2004, he held the position of Chief Conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra. From 2006–2010, he was Principal Guest Conductor of the Berlin Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan has worked at the most prestigious international opera houses and festivals including the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro alla Scala, the Wiener Staatsoper, the Bayerische Staatsoper Munich, the Zurich Opera, the Bayreuther Festspiele, the Salzburger Festspiele, the Festspielhaus Baden-Baden, the festivals of Aix-en-Provence Festival and Glyndebourne. Philippe Jordan's orchestral engagements have included both the Berlin and Vienna Philharmonic, the Berlin Staats-

kapelle, the Münchner Philharmoniker, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Philharmonia Orchestra London, the London Symphony Orchestra, the Academia Nazionale di Santa Cecilia, the Orchestre de la Suisse Romande, the Tonhalle Zurich as well as the Chamber Orchestra of Europe, the Mahler Chamber Orchestra and the Gustav Mahler Youth Orchestra. In North America, he has appeared with the New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal Orchestras. With the Wiener Symphoniker Philippe Jordan has performed an integral cycle of the complete Schubert symphonies, Beethoven's symphonies and piano concertos – the later combined with the main orchestral works of Béla Bartók – and a cycle of Bach's great masses and oratorios. With the Wiener Symphoniker he has so far recorded Tchaikovsky's *Pathétique* followed by Schubert's 7th and 8th Symphonies and a double CD featuring Berlioz's *Symphonie fantastique* and *Lélio* as well as a critically acclaimed complete cycle of the Beethoven symphonies on five CDs.

Als Chefdirigent der Wiener Symphoniker seit der Saison 2014–15 und Musikdirektor der Pariser Oper seit 2008 zählt Philippe Jordan zu den etabliertesten und gefragtesten Dirigenten seiner Generation. Ab Herbst 2020 wird er neuer Musikdirektor der Wiener Staatsoper. Seine Karriere begann als Kapellmeister am Stadttheater Ulm und an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001 bis 2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters. Von 2006 bis 2010 war Philippe Jordan Principal Guest Conductor an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan arbeitete an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und Festivals, wie z.B. der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala, der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper München, dem Opernhaus Zürich, den Bayreuther Festspielen, den Salzburger Festspielen, dem Festspielhaus Baden-Baden, den Festivals von Aix-en-Provence und Glyndebourne. Als Konzertdirigent arbeitete Philippe Jordan u. a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, den Münchner Philhar-

monikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Philharmonia Orchestra London, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestra Dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Gustav Mahler Jugend Orchester zusammen. In Nordamerika dirigierte er bisher u. a. die Symphonieorchester von New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal. Mit den Wiener Symphonikern erarbeitete Philippe Jordan u. a. einen kompletten Zyklus der Symphonien Schuberts, die Symphonien und Klavierkonzerte Beethovens, letztere kombiniert mit den Hauptwerken für Orchester von Béla Bartók, sowie einen Zyklus mit den großen Messen und Oratorien von Johann Sebastian Bach. Mit den Wiener Symphonikern liegen bislang die folgenden Aufnahmen vor: Tschairowskis *6. Symphonie „Pathétique“*, Schuberts *7. und 8. Symphonie*, eine Doppel-CD mit Berlioz' *Symphonie fantastique* und *Lélio* sowie ein Zyklus aller Beethoven-Symphonien auf fünf CDs.

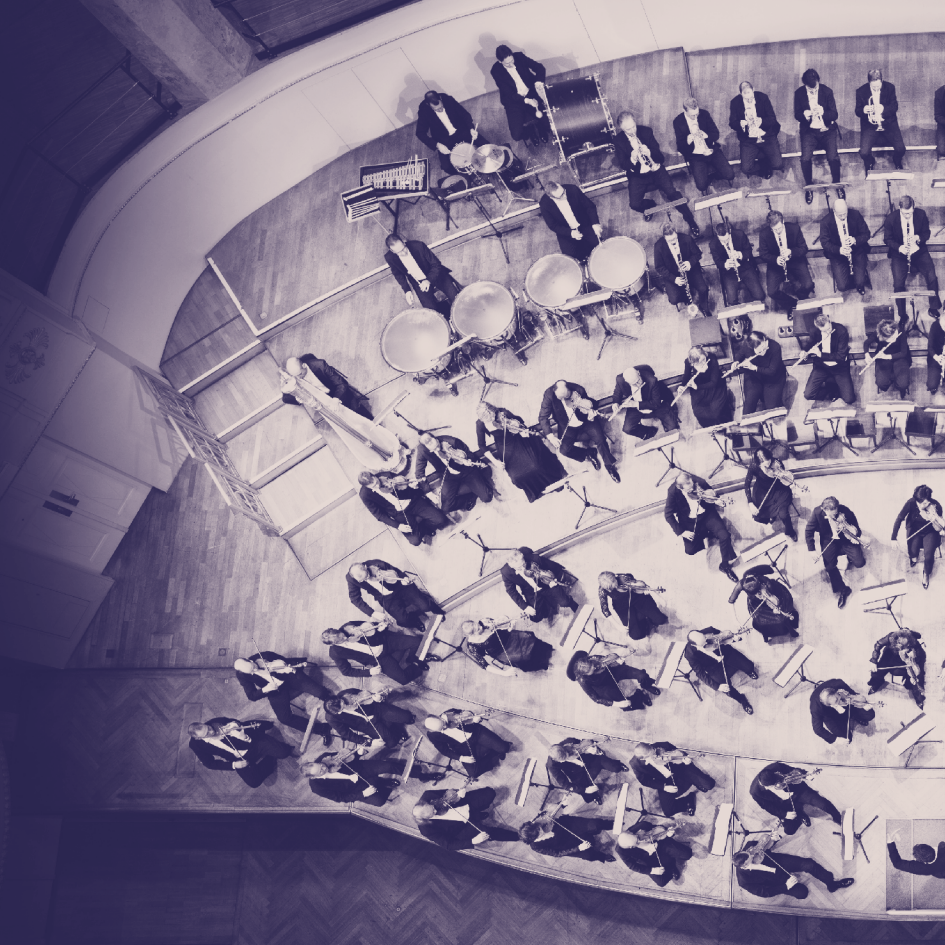
WIENER SYMPHONIKER

The Wiener Symphoniker handle the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's various artistic pursuits. The end of the nineteenth century was precisely the right time to establish a new Viennese orchestra for the purpose of presenting orchestral concerts with broad appeal, on the one hand, and to meet the need for first performances and premieres of contemporary works, on the other. In October 1900, the newly formed Wiener Concertverein, as it was called back then, gave its first public performance at the Vienna Musikverein with Ferdinand Löwe on the

podium. The Wiener Symphoniker have premiered works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire, including Anton Bruckner's *Ninth Symphony*, Arnold Schönberg's *Gurre-Lieder*, Maurice Ravel's *Piano Concerto for the Left Hand*, and Franz Schmidt's *The Book with Seven Seals*. Over the course of its history, conducting greats like Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell and Hans Knappertsbusch have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1948–1964) and Wolfgang Sawallisch (1960–1970) were the Chief Conductors who moulded the sound of the orchestra most significantly. After the brief

return of Josef Krips, the position of Chief Conductor was filled by Carlo Maria Giulini and Gennadij Roshdestvensky. Georges Prêtre was Chief Conductor from 1986 to 1991. Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedosejev and Fabio Luisi then assumed leadership of the orchestra. The Swiss conductor Philippe Jordan took up the position of Music Director at the beginning of the 2014–15 season. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appear in more than 160 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which

take place in Vienna's well-known concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker have been the Orchestra in Residence at the Brengener Festspiele, where they also play the majority of operatic and symphonic performances. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006: That's when the Theater an der Wien became a functioning opera house again, and the orchestra has been responsible for a significant number of productions ever since. At the beginning of the 2020–21 season, the Colombian conductor Andrés Orozco-Estrada will follow Philippe Jordan as Music Director of the Wiener Symphoniker.





WIENER SYMPHONIKER

Die Wiener Symphoniker sind Wiens Konzertorchester und Kulturbotschafter und damit verantwortlich für den weitaus größten Teil des symphonischen Musiklebens dieser Stadt. Die Aktivitäten des Orchesters sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur einen zentralen Stellenwert einnimmt. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit reif für die Gründung eines neuen Wiener Orchesters, das einerseits populäre Orchesterkonzerte veranstalten und andererseits den Bedarf an Ur- und Erstaufführungen damaliger zeitgenössischer Werke abdecken sollte. Im Oktober 1900 präsentierte sich der neue Klangkörper (damals unter dem Namen Wiener Concertverein) mit Ferdinand Löwe am Pult im Großen Musikvereinssaal erstmals der

Öffentlichkeit. Heute so selbstverständlich im Repertoire verankerte Werke wie Anton Bruckners *Neunte Symphonie*, Arnold Schönbergs *Gurre-Lieder*, Maurice Ravels *Konzert für die linke Hand* und Franz Schmidts *Das Buch mit sieben Siegeln* wurden von den Wiener Symphonikern uraufgeführt. Im Laufe seiner Geschichte prägten herausragende Dirigentenpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell oder Hans Knappertsbusch entscheidend den Klangkörper. In späteren Jahrzehnten waren es die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1948–1964) und Wolfgang Sawallisch (1960–1970), die das Klangbild des Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr

von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roshdestvenskij. Georges Prêtre war zwischen 1986 und 1991 Chefdirigent, danach übernahmen Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedosejev und Fabio Luisi diese Position. Mit dem Antritt Philippe Jordans als Chefdirigent zur Saison 2014–15 starteten die Wiener Symphoniker in eine neue Ära. Als Gastdirigenten feierten zudem Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge. Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 160 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Wiener Konzerthaus stattfindet. Bereits seit 1946 sind die Wiener Sym-

phoniker jeden Sommer das Orchestra in Residence der Bregenzer Festspiele. Dort treten sie nicht nur als Opernorchester beim Spiel am See und bei der Oper im Festspielhaus in Erscheinung, sondern sind auch mit mehreren Orchesterkonzerten im Programm des Festivals vertreten. Zusätzlich wirken die Wiener Symphoniker seit 2006 bei zahlreichen Opernproduktionen im Theater an der Wien mit und unterstreichen damit ihre herausragende Stellung im Musikleben Wiens. Ab der Spielzeit 2020–21 wird der aus Kolumbien stammende Andrés Orozco-Estrada Chefdirigent der Wiener Symphoniker.

KLASSIKER AUS WIEN AUF CD



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonien Nr. 1 & 3
WS 013 STEREO, LIVE RECORDING



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonien Nr. 4 & 5
WS 014 STEREO, LIVE RECORDING



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonien Nr. 2 & 7
WS 015 STEREO, LIVE RECORDING



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonien Nr. 6 & 8
WS 016 STEREO, LIVE RECORDING



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonie Nr. 9
WS 017 STEREO, LIVE RECORDING



FRANZ SCHUBERT
Symphonien Nr. 7 & 8
WS 009 STEREO, LIVE RECORDING



HECTOR BERLIOZ
Symphonie fantastique & Léo
WS 020 STEREO, LIVE RECORDING



GUSTAV MAHLER
Das Lied von der Erde
WS 007 STEREO,
HISTORICAL RECORDING

IMPRESSUM

RECORDING LOCATION

Musikverein Wien, Goldener Saal

Symphonies Nos. 1 & 2:

25th & 26 th September 2019

Symphonies Nos. 3 & 4:

28th & 29th September 2019

EXECUTIVE PRODUCER

Christian Schulz, Jan Nast

PRODUCER

Erich Hofmann

RECORDING ENGINEER

Georg Burdick

MUSICAL ASSISTANT

Clemens Jüngling

PROJECT COORDINATOR

Andrea Dunst

SYNOPSIS

Rainer Lepuschitz

TRANSLATION

Eva Oswalt

BOOKLET EDITOR

Sarah Schulmeister

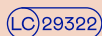
PHOTOGRAPHS

Johannes Ifkovits, Peter Rigaud,

Stefan Oláh

DESIGN

seite zwei



WS 021 ®&© 2020

Wiener Symphoniker, Vienna

Live Recording.

Made in Austria

www.wienersymphoniker.at

The Wiener Symphoniker are generously supported by the City of Vienna and the Republic of Austria.

We also thank Johannes Neubert, Rudolf Streicher and especially Nathalie and Bertrand Ferrier for their generous support.

WIENER
SYMPHONIKER



Kultur

BUNDESKANZLERAMT • ÖSTERREICH

Kultur



tonzauber

 **SONY MUSIC**
Distributed in Germany/Austria/Switzerland
by Sony Music Entertainment

