

London Symphony Orchestra

Bernard Haitink

BRAHMS

Symphonies Nos 1–4

LSO

Johannes Brahms (1833–1897)

Symphony No 1 in C Minor, Op 68 (1855–76)

Symphony No 2 in D Major, Op 73 (1877)

Symphony No 3 in F Major, Op 90 (1883)

Symphony No 4 in E Minor, Op 98 (1884–85)

Tragic Overture, Op 81 (1881)

Concerto for Violin and Cello in A Minor, Op 102, “Double Concerto” (1887)

Serenade No 2 in A Major, Op 16 (1858–59)

Bernard Haitink conductor

Gordan Nikolitch violin

Tim Hugh cello

London Symphony Orchestra

Recorded live in DSD 64fs on 17 & 18 May 2003 (Tragic Overture, Double Concerto, Symphony No 2), 21 & 22 May 2003 (Symphony No 1 & Serenade No 2), and 16 & 17 June 2004 (Symphony No 3 & Symphony No 4) at the Barbican, London

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer (Symphonies Nos 1 & 2, Tragic Overture, Double Concerto, Serenade No 2), mixing & mastering

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** balance engineer (Symphonies Nos 3 & 4), mixing & mastering

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** editing

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** re-mastering

Traductions: Claire Delamarche (Notes de programme et Portrait) / Pascal Bergerault (Biographie d'Haitink)

Übersetzung: Elke Hockings (Einführungstexte und Kurzbiografie) / Ursula Wulfekamp (Biografie von Haitink)

Translations Co-ordinator (Haitink biography): Ros Schwartz (Ros Schwartz Translations Ltd)

© 2022 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2022 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Disc 1 – Symphony No 1, Tragic Overture

Symphony No 1 in C Minor, Op 68

1	I. Un poco sostenuto – Allegro	13'43"
2	II. Andante sostenuto	8'39"
3	III. Un poco allegretto e grazioso	4'43"
4	IV. Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più allegro	17'17"

5	Tragic Overture, Op 81	15'07"
---	------------------------	--------

Total 59'29"

Disc 2 – Double Concerto, Symphony No 2

Concerto for Violin and Cello in A Minor, Op 102, "Double Concerto"

Soloists Gordan Nikolitch (violin), Tim Hugh (cello)

1	I. Allegro	17'26"
2	II. Andante	7'20"
3	III. Vivace non troppo	8'54"

Symphony No 2 in D Major, Op 73

4	I. Allegro non troppo	16'01"
5	II. Adagio non troppo	9'52"
6	III. Allegretto grazioso (quasi andantino)	5'35"
7	IV. Allegro con spirito	9'39"

Total 74'47"

Disc 3 – Serenade No 2, Symphony No 3

Serenade No 2 in A Major, Op 16

1	I. Allegro moderato	8'12"
2	II. Scherzo. Vivace – Trio	2'47"
3	III. Adagio non troppo	7'20"
4	IV. Quasi menuetto – Trio	5'17"
5	V. Rondo. Allegro	5'47"

Symphony No 3 in F Major, Op 90

6	I. Allegro con brio	14'32"
7	II. Andante	8'58"
8	III. Poco allegretto	6'48"
9	IV. Allegro – Un poco sostenuto	9'25"

Total 69'06"

Disc 4 – Symphony No 4

Symphony No 4 in E Minor, Op 98

1	I. Allegro non troppo	13'21"
2	II. Andante moderato	11'29"
3	III. Allegro giocoso	6'17"
4	IV. Allegro energico e passionato	10'13"

Total 41'20"

Johannes Brahms (1833–1897)

Symphony No 1 in C Minor, Op 68 (1855–76)

Few works have taken so long in the making as Brahms' 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' 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' 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' 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' 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.

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' overture also invites comparison with Beethoven's *Coriolan* and *Egmont* overtures, which by Brahms' time were considered as independent concert overtures. They were, however, written for the theatre, and indeed it seems that Brahms' 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' tragic view of life and his attitude of stoical endurance.

Concerto for Violin and Cello in A Minor, Op 102, "Double Concerto" (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' 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' *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' 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.

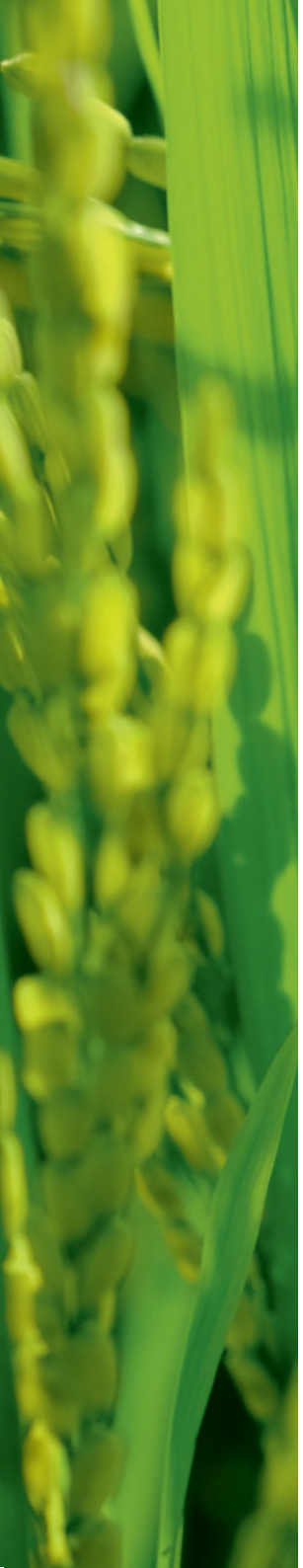
The slow movement and finale together balance the long opening movement both in weight and duration. The horn and woodwind call that opens the

Andante establishes a twilit 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 gipsy 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' last orchestral work.

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 masterly 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' 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' 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.

Serenade No 2 in A Major, Op 16 (1858–59)

Brahms' 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.

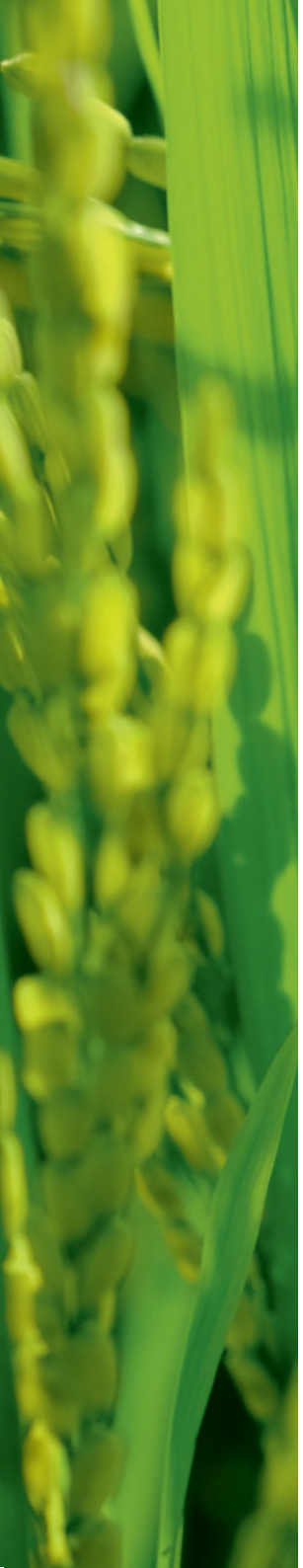
The work opens at a gentle pace, establishing an open-air pastoral atmosphere; but the apparent simplicity is soon enriched by Brahms' love of

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' 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' 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' 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.'

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



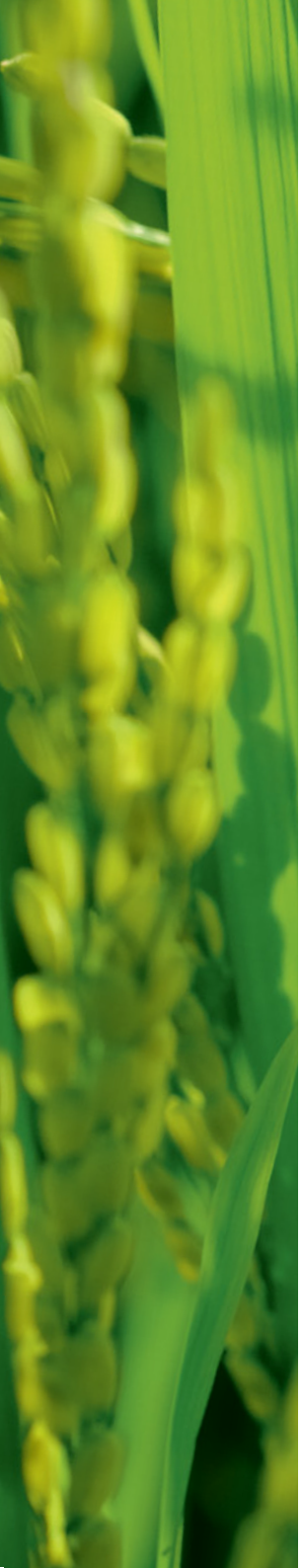
had broken through the psychological barrier that his awe of Beethoven had erected in his mind, the Second followed in just over a year. The Third came six years after that, crowning a period that had seen the composition of the Violin Concerto, the Second Piano Concerto, the First Violin Sonata, the 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’ 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’ Eroica’, equally embarrassing to the composer and equally misleading, for Brahms’ 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’ 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’ 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’ 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' 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.

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' 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' 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 that 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 notes © 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 clarinettist 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



Bernard Haitink in conversation with Lennox Mackenzie, former LSO Sub-Leader and Chairman, after a rehearsal in the Jerwood Hall at LSO St Luke's, London.

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie n° 1, en ut mineur, op. 68 (1855-76)

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 un 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 écœurantes 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 décida 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. Beethoven 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 beethovénienne, 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 beethovéniens, 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.

Ouverture tragique, en ré mineur, op. 81 (1881)

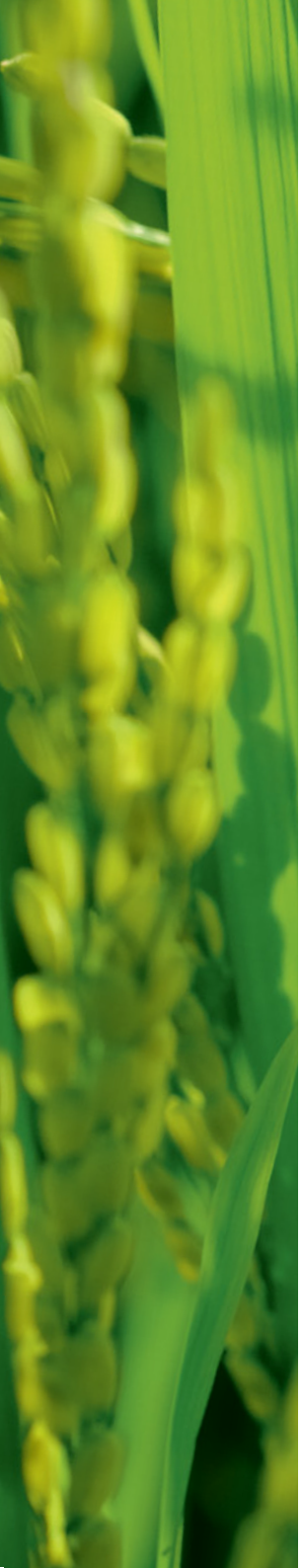
Parmi les nombreuses distinctions reçues par Brahms figure un doctorat honoris causa de philosophie conféré en 1879 par l'université de Breslau (aujourd'hui Wrocław, en Pologne). Au cours de l'été de l'année suivante, il répondit à cet honneur par une œuvre au caractère léger, l'*Ouverture pour une fête 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 considérait, 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.

Concerto pour violon et violoncelle, en la mineur, op. 102 (« Double Concerto ») (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 à 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 regorge de 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.

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 préférait 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 *ré - 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.

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 Etats-Unis, atteignant New York en 1862. Elle occupa toujours une place spéciale dans le cœur du compositeur. Ecrivant 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 ».

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



10 March 2019: Bernard Haitink on stage with Carmine Lauri (Co-Leader) and the LSO, at the end of a concert celebrating the conductor's 90th birthday. The music performed was Mozart's Piano Concerto No 22, played by Till Fellner, and Bruckner's Symphony No 4.



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 contournent 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.

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 certaines 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 ducal 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

Traduction : Claire Delamarche

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 couronné par la *Quatrième Symphonie* en 1884. Dans ses dernières années, Brahms composa une série d'œuvres profondes pour le clarinettiste 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



© Mark Allen

Johannes Brahms (1833–1897)

Sinfonie Nr. 1 in c-Moll, op. 68 (1855–76)

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 *Deutsche 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 unterscheiden 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 1850er 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.

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.

Doppelkonzert 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 deinen 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 Tripelkonzert 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 Molltonart 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 Hörner 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 verlangsamten, 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.

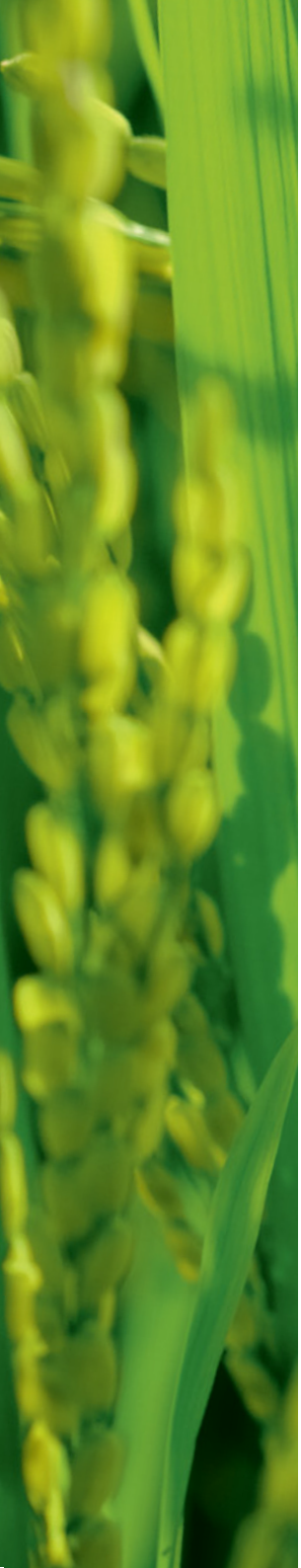
Sinfonie Nr. 2 in D-Dur, op. 73 (1877)

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 gequältes 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 Parteigänger 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 sublimen 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 vorgestellendelikatsten Scherzos versuchen wollte.

Der Schlusssatz 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.

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 Kammer-musikbesetzung wie Beethovens Septett oder Schuberts Oktett. Die Serenade wurde für eine Besetzung von 10 Bläsern (zu denen sich im Schlusssatz 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“.

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 Ausspruch 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 unterschwelligten 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 Dur- und 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 Takten, 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.

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 Musikliebhaber 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 Stoizismus 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, verlangst 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 linke Hand bearbeitet. Der Einsatz eines solchen Ostinatos bedeutet, dass es keine sonst in sinfonischen Schlusssätzen 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.

Einführungstexte © Andrew Huth

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

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 berühmtem 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.

Kurzbiografie © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings





Bernard Haitink CH KBE (1929–2021)

Conductor

With an international conducting career that spanned over 60 years, Bernard Haitink is considered to have been one of the most celebrated conductors of his generation.

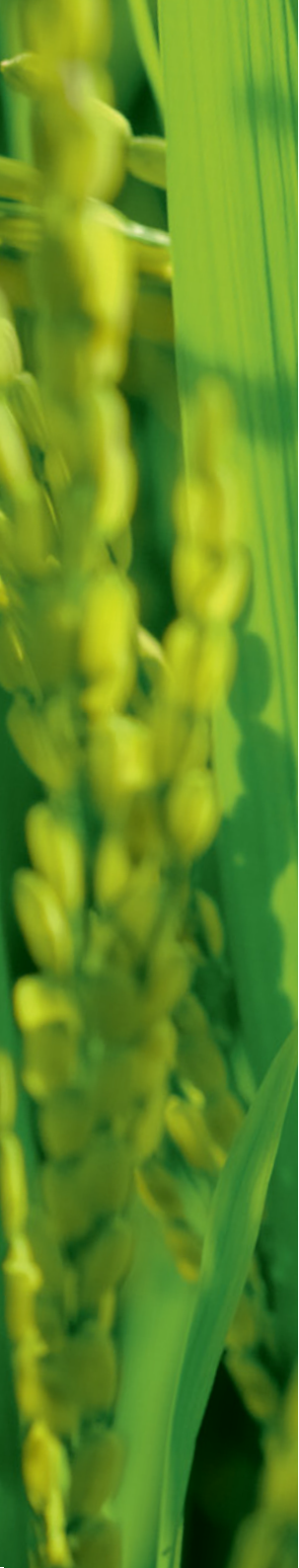
Born in 1929 in Amsterdam, Haitink studied the violin and conducting at the Conservatorium van Amsterdam, later studying with the German conductor Ferdinand Leitner. His first concert conducting the Netherlands Radio Union Orchestra (later the Radio Filharmonisch Orkest) in 1954 led to roles as the orchestra's second conductor and, in 1957, its Chief Conductor. In 1956, he made his debut with the Concertgebouworkest, and became its Principal Conductor in 1961, a position he held until 1988. During his tenure his substantial recording output with the orchestra included Bruckner, Mahler, Schumann, and Tchaikovsky symphony cycles, as well as works by Strauss, Shostakovich, Ravel, Debussy, Brahms, Beethoven and Bartók.

Bernard Haitink also held posts as Principal Conductor or Music Director with: the London Philharmonic Orchestra (1967–1979); Glyndebourne Festival Opera (1978–1988); Royal Opera House, Covent Garden (1987–2002); Staatskapelle Dresden (2002–2004); and the Chicago Symphony Orchestra (2006–2010). He was Conductor Laureate of the Concertgebouworkest and Conductor Emeritus of the Boston Symphony Orchestra (having been Principal Guest Conductor from 1995 to 2004), and performed regularly with the world's leading orchestras,

including the London Symphony Orchestra, Wiener Philharmoniker, and Berliner Philharmoniker (who made him an honorary member in 2004).

Despite his reputation as a Mahler and Bruckner specialist, Bernard Haitink's extensive recording legacy encompasses a large variety of symphonic repertoire, recorded with some of the world's greatest orchestras. His recordings of the complete Brahms and Beethoven symphonies, as well as discs of Bruckner and Strauss, for the London Symphony Orchestra's own label, LSO Live, garnered numerous accolades, with the complete Beethoven cycle being named the "Benchmark Beethoven Cycle" by *BBC Music Magazine* and earning a nomination for Best Classical Album at the 2006 Grammy Awards. He was awarded a Grammy for Best Opera Recording in 2003 for Janáček's *Jenůfa* with the Royal Opera, and for Best Orchestral Performance of 2008 for Shostakovich's Symphony No 4 with the Chicago Symphony Orchestra.

Bernard Haitink was awarded a number of state honours, including 'Chevalier' of the *Ordre des Arts et des Lettres* (France, 1972); honorary Knight Commander of the Order of the British Empire (UK, 1977); Officer of the Order of the Crown (Belgium, 1977); Honorary medal for Arts and Science of the Order of the House of Orange (Netherlands, 2000); honorary Companion of Honour (UK, 2002); and Commander of the Order of the Netherlands Lion (Netherlands, 2017). He conducted his final concert in Lucerne on 6 September 2019, with the Wiener Philharmoniker, and died on 21 October 2021 at his home in London.



Avec une carrière internationale de chef d'orchestre qui couvre plus de 60 ans, Bernard Haitink est considéré comme l'un des chefs d'orchestre les plus célèbres de sa génération.

Né en 1929 à Amsterdam, Haitink a étudié le violon et la direction d'orchestre au Conservatoire d'Amsterdam, puis auprès du chef d'orchestre allemand Ferdinand Leitner. Son premier concert à la tête de l'Orchestre de l'Union de la Radio néerlandaise (qui deviendra plus tard l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise), en 1954, l'amène à devenir le second chef de l'orchestre et, en 1957, son Chef principal. En 1956, il fait ses débuts avec le Concertgebouworkest, dont il devient le Chef principal, en 1961, un poste qu'il occupera jusqu'en 1988. Au cours de son mandat, il enregistre avec l'orchestre des cycles symphoniques de Bruckner, Mahler, Schumann et Tchaïkovski, ainsi que des œuvres de Strauss, Chostakovitch, Ravel, Debussy, Brahms, Beethoven et Bartók.

Bernard Haitink a également occupé des postes de Chef principal ou de Directeur musical au London Philharmonic Orchestra (1967-1979) ; au Glyndebourne Festival Opera (1978-1988) ; au Royal Opera House, Covent Garden (1987-2002) ; à la Staatskapelle Dresden (2002-2004) et au Chicago Symphony Orchestra (2006-2010). Il a été Chef lauréat du Concertgebouworkest et « Chef émérite » du Boston Symphony Orchestra (après avoir été Premier chef invité de 1995 à 2004), et s'est produit régulièrement avec les plus grands orchestres du monde, notamment le London Symphony Orchestra, le Wiener Philharmoniker et le Berliner Philharmoniker (qui l'a nommé membre honoraire en 2004).

Malgré sa réputation de spécialiste de Mahler et de Bruckner, Bernard Haitink a enregistré une grande variété de répertoires symphoniques avec certains des plus grands orchestres du monde. Ses enregistrements de l'intégrale des symphonies de Brahms et de Beethoven, ainsi que des disques de Bruckner et de Strauss, pour le propre label de l'Orchestre symphonique de Londres, LSO Live, ont été salués par la critique à de nombreuses reprises. Le cycle complet de Beethoven a été désigné « Benchmark Beethoven Cycle » par le *BBC Music Magazine*, et a obtenu une nomination pour le « Meilleur album classique » aux Grammy Awards 2006. Il a reçu le Grammy du « Meilleur enregistrement d'opéra » en 2003 pour *Jenůfa* de Janáček, avec le Royal Opera, et celui de la « Meilleure interprétation orchestrale », en 2008, pour la *Symphonie n° 4* de Chostakovitch, avec le Chicago Symphony Orchestra.

Bernard Haitink a reçu un certain nombre de distinctions honorifiques d'État, notamment le titre de « Chevalier » de l'Ordre des Arts et des Lettres (France, 1972) ; le titre de « Chevalier Commandeur honoraire de l'Ordre de l'Empire britannique » (Royaume-Uni, 1977) ; le titre de « Officier de l'Ordre de la Couronne » (Belgique, 1977) ; la « médaille d'honneur des Arts et des Sciences de l'Ordre de la Maison d'Orange » (Pays-Bas, 2000) ; le titre de « Compagnon d'honneur » (Royaume-Uni, 2002) ; ainsi que celui de « Commandeur de l'Ordre du Lion néerlandais » (Pays-Bas, 2017). Il a dirigé son dernier concert à Lucerne le 6 septembre 2019, avec le Wiener Philharmoniker, et est décédé le 21 octobre 2021 à son domicile, à Londres.

*Traduction : © Pascal Bergerault
(Ros Schwartz Translations)*



Mit einer über 60 Jahre währenden internationalen Laufbahn gilt Bernard Haitink als einer der gefeiertsten Dirigenten seiner Generation.

1929 in Amsterdam geboren, studierte Haitink Geige und Dirigieren am Conservatorium van Amsterdam und anschließend bei dem deutschen Dirigenten Ferdinand Leitner. Sein erstes Konzert am Pult des Orchesters der Niederländischen Radio-Union (später Radio Filharmonisch Orkest) im Jahr 1954 führte zu Anstellungen als dessen Zweiter Dirigent und, ab 1957, als Chefdirigent. 1956 debütierte er beim Concertgebouworkest, wo er 1961 zum Musikdirektor ernannt wurde, und diese Position hatte er bis 1988 inne. Die umfangreiche Diskografie, die er in dieser Zeit mit dem Orchester vorlegte, umfasste die Sinfonie-Zyklen von Bruckner, Mahler, Schumann und Tschaikowski sowie Werke von Strauss, Schostakowitsch, Ravel, Debussy, Brahms, Beethoven und Bartók.

Zudem wirkte Bernard Haitink als Chefdirigent oder Musikdirektor bei folgenden Orchestern: London Philharmonic Orchestra (1967–1979), Glyndebourne Festival Opera (1978–1988), Royal Opera House, Covent Garden (1987–2002), Staatskapelle Dresden (2002–2004), Chicago Symphony Orchestra (2006–2010). Er war Ehrendirigent des Concertgebouworkest sowie Conductor Emeritus des Boston Symphony Orchestra (wo er von 1995 bis 2004 Erster Gastdirigent gewesen war) und stand regelmäßig am Pult der führenden Orchester weltweit, etwa dem London Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern und den Berliner Philharmonikern (die ihn 2004 zum Ehrenmitglied ernannten).

Seinem Ruf als Experte für Mahler und Bruckner zum Trotz gehören zu Bernard Haitinks umfassendem Vermächtnis auf Platte vielfältigste Werke aus dem sinfonischen Repertoire, die er mit den weltbesten Orchestern aufzeichnete. Seine Einspielungen der vollständigen Sinfonien von Brahms und Beethoven sowie die Aufnahmen von Bruckner und Strauss für LSO Live, das Label des London Symphony Orchestra, wurden vielfach ausgezeichnet. So erklärte das *BBC Music Magazine* den Beethoven-Zyklus zum „Benchmark Beethoven Cycle“, überdies wurde die Einspielung bei den Grammy Awards 2006 als Best Classical Album nominiert. Haitink erhielt 2003 einen Grammy für die Best Opera Recording von Janáčeks *Jenůfa* mit der Royal Opera sowie 2008 für die Best Orchestral Performance von Schostakowitschs Viertes Sinfonie mit dem Chicago Symphony Orchestra.

Bernard Haitink wurde mit zahlreichen Ehrungen gewürdigt, etwa dem Chevalier des Ordre des Arts et des Lettres (Frankreich, 1972), dem Knight Commander of the Order of the British Empire ehrenhalber (UK, 1977), Offizier des Kronenordens (Belgien, 1977), Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft des Hausordens von Oranien (Niederlande, 2000), Order of the Companion of Honour ehrenhalber (UK, 2002) und Kommandeur des Ordens vom Niederländischen Löwen (Niederlande, 2017). Sein letztes Konzert leitete er am 6. September 2019 in Luzern mit den Wiener Philharmonikern, er starb am 21. Oktober 2021 in seinem Haus in London.

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp
(Ros Schwartz Translations)



Gordan Nikolitch

Violin

Gordan Nikolitch was born in Serbia in 1968 and began playing the violin at the age of seven, later studying with the violinist and conductor Jean-Jacques Kantorow at the Musikhochschule Basel. During this period he cultivated his interest in Baroque and contemporary music, working closely with Lutosławski and Kurtág.

Formerly the Leader of the Chamber Orchestra of the Auvergne (appearing both as a soloist and director), and also of the Lausanne Chamber Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe, he was appointed Leader of the London Symphony Orchestra in 1998. Following a 19-year tenure in the leader's chair, which included regularly directing the LSO Chamber Ensemble, in 2017 he stepped

down from the position after accepting a teaching post in Saarbrücken, Germany.

Gordan was previously Prince Consort Professor at the Royal College of Music, London, also held a professorship at the Rotterdam Conservatory of Music (Codarts). Since 2005, he has been Artistic Director and Leader of the Nederlands Kamerorkest in Amsterdam. He has performed widely as a soloist with, among others, the Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre Symphonique de Bâle, and the London Symphony Orchestra (including the premiere of James MacMillan's violin concerto, *Deep But Dazzling Darkness*), with conductors such as Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding and André Previn.

Gordan has made many recordings for labels such as Olympia, Lyrix, Syrius, Alpha, and PentaTone. On LSO Live he appears as the soloist in recordings of Brahms' Double Concerto (with Tim Hugh), Beethoven's Triple Concerto, and a disc including Fauré's Requiem and Bach's Violin Partita No 2 in D minor. Gordan plays a violin made by Paul Belin (fecit anno 2016) with a bow by F. X. Tourte, and has also played violins by Guarneri, Lorenzini, Goffriller, and Storioni.

Gordan Nikolitch est né en Serbie en 1968 et a commencé le violon à l'âge de 7 ans, étudiant plus tard auprès du violoniste et chef d'orchestre Jean-Jacques Kantorow à la Musikhochschule de Bâle. Au cours de cette période, il a cultivé son intérêt pour la musique baroque et contemporaine, travaillant étroitement avec Lutosławski et Kurtág.

Après avoir été le violon solo de l'Orchestre de chambre d'Auvergne (avec lequel il est apparu autant comme soliste que comme chef d'orchestre), ainsi que de l'Orchestre de chambre de Lausanne et de l'Orchestre de chambre d'Europe, il a été nommé violon solo de l'Orchestre symphonique de Londres (LSO) en 1998. Après avoir passé dix-neuf ans à ce poste, qui l'a amené à diriger régulièrement l'Ensemble de chambre du LSO, il l'a quitté en 2017 pour accepter un poste de professeur à Sarrebruck, en Allemagne.

Gordan Nikolitch a en outre enseigné au Royal College of Music de Londres (en tant que Prince Consort Professor) et au Conservatoire de Rotterdam (Codarts). Depuis 2005, il est le directeur artistique et le violon solo de l'Orchestre de chambre des Pays-Bas, à Amsterdam. Il mène une brillante carrière de soliste avec des formations comme l'Orchestre de la Suisse romande, l'Orchestre symphonique de Bâle et le LSO (avec lequel il a notamment assuré la création du concerto pour violon de James MacMillan, *Deep But Dazzling Darkness*), avec des chefs comme Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding ou André Previn.

Gordan Nikolitch a enregistré de nombreux disques, chez Olympia, Lyrinx, Syrius, Alpha et PentaTone. Chez LSO Live, on le retrouve en soliste dans le *Double Concerto* de Brahms (avec Tim Hugh), le *Triple Concerto* de Beethoven et un CD rassemblant le *Requiem* de Fauré et la *Partita n° 2, en ré mineur*, de Bach. Il joue un violon de Paul Belin (2016) et un archet de François-Xavier Tourte, et a joué aussi des violons de Guarneri, Lorenzini, Goffriller et Storioni.

Gordan Nikolitch wurde 1968 in Serbien geboren und begann mit sieben Jahren die Violine zu spielen. Später studierte er bei dem Violinisten und Dirigenten Jean-Jacques Kantorow an der Musikhochschule Basel. In dieser Zeit interessierte sich Gordan Nikolitch besonders für barocke und zeitgenössische Musik, wobei er eng mit Lutosławski und Kurtág zusammenarbeitete.

Gordan Nikolitch war Konzertmeister des Orchestre d'Auvergne (wo er als Solist und Direktor in Erscheinung trat) wie auch des Orchestre de chambre de Lausanne und des Chamber Orchestra of Europe. 1998 erfolgte seine Ernennung zum Konzertmeister des London Symphony Orchestra. Nach 19 Jahren als Konzertmeister dort, wo er auch regelmäßig das Kammerorchester des LSO leitete, gab er 2017 dieses Amt auf, um eine Lehrstelle in Saarbrücken, Deutschland zu übernehmen.

Zuvor hatte Gordan Nikolitch eine Professur (*Prince Consort Professor*) am Royal College of Music in London wie auch eine Professur am Muziekopleidingen van Codarts staan [Rotterdams Musikhochschule] inne. Seit 2005 ist Gordan Nikolitch künstlerischer Leiter und Konzertmeister des Nederlands Kamerorkest in Amsterdam. Er trat häufig als Solist mit unter anderem dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Sinfonieorchester Basel und dem London Symphony Orchestra auf (einschließlich in der Uraufführung von James MacMillans Violinkonzert *Deep But Dazzling Darkness* [Tiefe aber blendende Dunkelheit]) unter solchen Dirigenten wie Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Daniel Harding und André Previn.

Gordan Nikolitch kann auf zahlreiche Einspielungen bei solchen Labels wie Olympia, Lyrix, Sirius, Alpha und PentaTone verweisen. Bei dem Label LSO Live erscheint er als Solist in Aufnahmen von Brahms' Doppelkonzert (mit Tim Hugh), Beethovens Trippelkonzert und auf einer Scheibe mit Faurés Requiem und Bachs Partita für Violine Nr. 2 in d-Moll. Gordan Nikolitch spielt eine Violine des Geigenbauers Paul Belin (fecit anno 2016) mit einem Bogen von F. X. Tourte und hat früher auch Violinen von Guarneri, Lorenzini, Goffriller und Storioni gespielt.



Tim Hugh

Cello

Following his success at the Tchaikovsky Competition in Moscow, Tim enjoys an international career as a soloist. He has worked and recorded with many of the greatest conductors including Valery Gergiev, André Previn, Bernard Haitink, Mstislav Rostropovich, Yehudi Menuhin, Daniel Harding, Sir Colin Davis, Sir Andrew Davis, François-Xavier Roth, Myung-Whun Chung, and Yan Pascal Tortelier.

Tim studied at Yale with Aldo Parisot, and later with William Pleeth and Jacqueline du Pré whilst gaining his MA in Medicine and Anthropology at St Johns College, Cambridge. An interest in contemporary music led to performances of



Boulez' *Messagesquisse*, Dutilleux's *Tout un monde lointain*, Britten's Cello Symphony, and Hugh Wood's Cello Concerto, all at the BBC Proms. As solo cellist with the LSO he performed Strauss *Don Quixote*, and Elgar, Shostakovich, Haydn, Dvořák, Messiaen and Walton concertos. He has also performed the Elgar, Brahms, Saint-Saëns, Emil Tabakov, and Ahmet Adnan Saygun concertos across the world, the last two also recorded and recently released. He gave the UK, German, and Dutch premieres of the Tishchenko Cello Concerto with the LSO and Valery Gergiev.

He has given recitals in London, New York, Portugal, Beirut, and Dubai, plays regularly with the Nash ensemble, and has recorded much of the piano trio repertoire with the Solomon Trio. Other recordings include: Fauré piano quartets as a member of Domus; numerous recital discs, including "Hands on Heart", live from Wigmore Hall, in memory of his brother Steve; Britten's three Cello Suites (for both Hyperion and Naxos); concertos by Walton, Bliss, Finzi, Boccherini, Hoffman, Holst, and CPE Bach; and a Bach Cello Suites recording ("the best performance on a modern cello", *BBC Music Magazine*). With Haitink, Gordan Nikolitch and Lars Vogt, he recorded the Brahms Double and Beethoven Triple concertos, and recorded the Beethoven again with Tasmin Little and Howard Shelley as part of Shelley's Beethoven cycle.

Depuis son succès au Concours Tchaïkovski de Moscou, Tim Hugh mène une carrière internationale de soliste. Il a joué et enregistré avec quelques-uns des plus éminents chefs d'orchestre, notamment Valery Gergiev, André Previn, Bernard Haitink,

Mstislav Rostropovitch, Yehudi Menuhin, Daniel Harding, Sir Colin Davis, Sir Andrew Davis, François-Xavier Roth, Myung-Whun Chung et Yan Pascal Tortelier.

Tim Hugh a étudié à l'Université Yale avec Aldo Parisot, puis avec William Pleeth et Jacqueline du Pré, tout en obtenant une maîtrise de médecine et d'anthropologie au St Johns College de Cambridge. Son intérêt pour la musique contemporaine l'a conduit à jouer *Messagesquisse* de Boulez, *Tout un monde lointain* de Dutilleux, la *Symphonie concertante* de Britten et le *Concerto pour violoncelle* de Hugh Wood aux BBC Proms. En tant que violoncelle solo du LSO, il a joué *Don Quichotte* de Richard Strauss, ainsi que les concertos d'Elgar, Chostakovitch, Haydn, Dvořák, Messiaen et Walton. Il a également interprété les concertos d'Elgar, Brahms, Saint-Saëns, Emil Tabakov et Ahmet Adnan Saygun dans le monde entier, et a enregistré les deux derniers dans un CD récemment publié. Il a assuré les créations britannique, allemande et néerlandaise du *Concerto pour violoncelle* de Tichtchenko avec le LSO et Valery Gergiev.

Il a donné des récitals à Londres, New York, Beyrouth, au Portugal et à Dubaï, joue régulièrement avec le Nash Ensemble et a enregistré de nombreux trios avec piano avec le Solomon Trio. Parmi ses autres enregistrements, citons : les quatuors avec piano de Fauré au sein de Domus ; un grand nombre de disques en récital, notamment *Hands on Heart*, enregistré en concert au Wigmore Hall de Londres, en mémoire de son frère Steve ; les trois *Suites pour violoncelle* de Britten (chez Hyperion et chez Naxos) ; les concertos de Walton, Bliss, Finzi, Boccherini, Hoffman, Holst et C. P. E. Bach ; et les *Suites* de Bach (« la meilleure interprétation



sur violoncelle moderne », *BBC Music Magazine*). Avec Bernard Haitink, Gordan Nikolitch et Lars Vogt, il a enregistré le *Double Concerto* de Brahms et le *Triple Concerto* de Beethoven ; il a enregistré aussi le Beethoven avec Tasmin Little et Howard Shelley, dans le cadre de l'intégrale Beethoven menée par Shelley.

Nach seinem Erfolg beim Tschaikowski-Wettbewerb in Moskau genießt Tim Hugh internationalen Erfolg als Solist. Er hat mit vielen großartigen Dirigenten wie zum Beispiel Waleri Gergijew, André Previn, Bernard Haitink, Mstislaw Rostropowitsch, Yehudi Menuhin, Daniel Harding, Sir Colin Davis, Sir Andrew Davis, François-Xavier Roth, Myung-Whun Chung und Yan Pascal Tortelier zusammengearbeitet und Werke eingespielt.

Tim Hugh studierte an der Yale University bei Aldo Parisot und später bei William Pleeth und Jacqueline du Pré während er seinen *Master in Arts* in Medizin und Anthropologie am St John's College, Cambridge abschloss. Sein Interesse an zeitgenössischer Musik führte zu Aufführungen von Boulez' *Messagesquisse*, Dutilleuxs *Tout en monde lointain*, Brittens Sinfonie für Violoncello und Hugh Woods Violoncellokonzert, alle bei den BBC Proms. Als Solocellist mit dem London Symphony Orchestra interpretierte er Strauss' *Don Quixote* sowie die Konzerte von Elgar, Schostakowitsch, Haydn, Dvořák, Messiaen und Walton. Darüber hinaus spielte er die Konzerte von Elgar, Brahms, Saint-Saëns, Emil Tabakow und Ahmet Adnan Saygun in der ganzen Welt, die letzten beiden auch in kürzlich veröffentlichten Aufnahmen. Zudem interpretierte er mit dem LSO und Waleri Gergijew die Erstaufführungen von

Tischtschenkos Violoncellokonzert in Großbritannien, Deutschland und Holland.

Tim Hugh gab Kammermusikkonzerte in London, New York, Portugal, Beirut und Dubai und spielt regelmäßig mit dem Nash Ensemble. Zusammen mit dem Solomon Trio nahm er einen Großteil des Klaviertriorepertoires auf. Zu Tim Hughes anderen Einspielungen gehören Faurés Klavierquartette als Mitglied des Ensembles Domus, zahlreiche CDs mit Solorepertoire wie zum Beispiel die CD „Hands on Heart“ [Hände aufs Herz] live von der Wigmore Hall in London zum Andenken an seinen Bruder Steve, Brittens drei Violoncello-Suiten (sowohl für Hyperion als auch für Naxos), Konzerte von Walton, Bliss, Finzi, Boccherini, Hoffman, Holst und C.P.E. Bach sowie die Violoncello-Suiten von Bach („die beste Leistung auf einem modernen Violoncello“, *BBC Music Magazine*). Mit Haitink, Gordan Nikolitch und Lars Vogt nahm Tim Hugh Brahms' Doppelkonzert und Beethovens Trippelkonzert auf. Beethoven nahm er auch wieder mit Tasmin Little und Howard Shelley als Teil von Shelleys Beethovenprojekt einspielen.

Orchestra featured on this recording (Tragic Overture, Double Concerto, Symphony No 2)

Solo Violin

Gordan Nikolitch *Leader* ^C

Solo Cello

Tim Hugh * ^C

First Violins

Carmine Lauri *Leader*

Lennox Mackenzie

Michael Humphrey

Ginette Decuyper

Harriet Rayfield

Sylvain Vasseur

Robin Brightman

Nigel Broadbent

Jörg Hammann

Maxine Kwok

Colin Renwick

Ian Rhodes

Nicole Wilson

Takane Funatsu

Hilary Jane Parker

Ben Hancox ^{SE}

Second Violins

David Alberman *

Warwick Hill

Thomas Norris

Sarah Quinn

Richard Blayden

Matthew Gardner

David Goodall

Belinda McFarlane

Joyce Nixon

Andrew Pollock

Paul Robson

Stephen Rowlinson

Hazel Mulligan

Rebecca Scott

Clare Duckworth ^{SE}

Violas

Edward Vanderspar *

Gillianne Haddow

Malcolm Johnston

Maxine Moore

Duff Burns

Robert Turner

Elizabeth Varlow

Jonathan Welch

Gina Zagni

Karen Bradley

Brian Clarke

Caroline O'Neill

Jennifer Christie ^{SE}

Cellos

Rebecca Gilliver *

Alastair Blayden

Jennifer Brown

Noel Bradshaw

Raymond Adams

Mary Bergin

Nicholas Gethin

Hilary Jones

Francis Saunders

Rachel Helleur ^{SE}

Double Basses

Rinat Ibragimov *

Colin Paris

Nicholas Worters

Patrick Laurence

Matthew Gibson

Thomas Goodman

Gerald Newson

Michael Francis

Lesley Dickinson ^{SE}

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams * ^T

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Horns

David Pyatt *
Jonathan Bareham
John Ryan
Jonathan Lipton
Philip Woods

Trumpets

Maurice Murphy *
Gerald Ruddock

Trombones

Dudley Bright * ^{T, 2}
James Maynard ^{T, 2}

Bass Trombone

Robert Hughes * ^{T, 2}

Tuba

Patrick Harrild * ^{T, 2}

Timpani

Christopher Thomas **

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^{SE} *String Experience Scheme*

^T *Tragic Overture only*

^C *Double Concerto only*

² *Symphony No 2 only*

*N.B. The status of players
(e.g. Principal) is listed
as at the time of recording.*

Orchestra featured on this recording (Serenade No 2, Symphony No 1)

First Violins

Gordan Nikolitch *Leader*¹
Carmine Lauri¹
Lennox Mackenzie¹
Michael Humphrey¹
Ginette Decuyper¹
Sylvain Vasseur¹
Robin Brightman¹
Nigel Broadbent¹
Jörg Hammann¹
Maxine Kwok¹
Claire Parfitt¹
Harriet Rayfield¹
Colin Renwick¹
Ian Rhodes¹
Nicole Wilson¹
Hilary Jane Parker¹
Iwona Muszynska^{SE, 1}

Second Violins

David Alberman^{* 1}
Warwick Hill¹
Thomas Norris¹
Sarah Quinn¹
Richard Blayden¹
Matthew Gardner¹

David Goodall¹

Ian McDonough¹
Belinda McFarlane¹
Joyce Nixon¹
Paul Robson¹
Stephen Rowlinson¹
Hazel Mulligan¹
Alain Petitclerc¹
Ben Hancox^{SE, 1}

Violas

Edward Vanderspar^{* L}
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Duff Burns
Peter Norriss¹
Robert Turner
Elizabeth Varlow
Jonathan Welch
Gina Zagni¹
Brian Clarke¹
Claire Maynard¹
Carol Ella^{SE, 1}

Cellos

Tim Hugh^{*}
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Raymond Adams
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Nicholas Gethin
Hilary Jones¹
Francis Saunders¹
Nicholas Cooper¹
Cara Berridge^{SE, 1}

Double Basses

Rinat Ibragimov^{*}
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson¹
Thomas Goodman¹
Gerald Newson¹
Michael Francis¹
Maeve Sheil^{SE, 1}

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams * SR

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Contrabassoon

Dominic Morgan * 1

Horns

Timothy Jones *
Jonathan Bareham
John Ryan 1
Jonathan Lipton 1
Brendan Thomas

Trumpets

Roderick Franks * 1
Gerald Ruddock 1

Trombones

Dudley Bright * 1
James Maynard 1

Bass Trombone

Robert Hughes * 1

Timpani

Christopher Thomas ** 1

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

SE *String Experience Scheme*

1 *Symphony No 1 only*

SR *Serenade No 2 only*

L *Leader for Serenade No 2*

*N.B. The status of players
(e.g. Principal) is listed
as at the time of recording.*

Orchestra featured on this recording (Symphony No 3, Symphony No 4)

First Violins

Gordan Nikolitch *Leader*
Lennox Mackenzie
Maxine Kwok
Michael Humphrey
Ginette Decuyper
Colin Renwick
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Harriet Rayfield
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Nicholas Wright
Julia Rumley ^{SE}

Second Violins

David Alberman *
Thomas Norris
Sarah Quinn
David Ballesteros
Richard Blayden
Norman Clarke

Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Tiberiu Buta
Tammy Se
Anna Faber ^{SE}

Violas

Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Duff Burns
Peter Norriss
Robert Turner
Elizabeth Varlow
Jonathan Welch
Gina Zagni
Regina Beukes
Natasha Wright
Carol Ella ^{SE}

Cellos

Tim Hugh *
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Raymond Adams
Noel Bradshaw
Nicholas Gethin
Keith Glossop
Hilary Jones
Francis Saunders
Andrew Joyce ^{SE}

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis
Axel Bouchaux
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Gerald Newson
Sarah Halpin ^{SE}

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams * 4

Oboes

David Cowley **
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

Timothy Jones *
Jonathan Bareham
John Ryan
Jonathan Lipton
Jeffrey Bryant

Trumpets

Roderick Franks *
Gerald Ruddock

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Andrew Fawbert **

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy * 4

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^{SE} *String Experience Scheme*

³ *Symphony No 3 only*

⁴ *Symphony No 4 only*

*N.B. The status of players
(e.g. Principal) is listed
as at the time of recording*

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle **OM CBE**

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Choral Director Simon Halsey **CBE**

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 was Principal Conductor from 2007–15 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 **Iso.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 premier chef entre 2007 et 2015, 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 **Iso.co.uk**

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten 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: **Iso.co.uk**

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

W iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc and via all major digital music services

For further information on the entire LSO Live catalogue, previews and to order online visit Isolive.co.uk

Beethoven Symphonies Nos 1–9
Bernard Haitink, Twyla Robinson,
Karen Cargill, John Mac Master,
Gerald Finley, LSC, LSO



6SACD (LSO0598)

Benchmark Beethoven Cycle
BBC Music Magazine

Classical Recordings of the Year
New York Times

Nominated for Best Classical Album
Grammy Awards

CDs of the Year
Philadelphia Inquirer

CDs of the Year
Svenska Dagbladet

Mendelssohn Symphonies Nos 1–5
A Midsummer Night's Dream
Sir John Eliot Gardiner,
Monteverdi Choir, LSO



4SACD + BDA (LSO0826)

Winner: Recordings of the Year 2017
Presto Classical
[A Midsummer Night's Dream]

Editor's Choice Gramophone
[Symphonies Nos 1, 2, 3 & 4]

Choc de l'année 2017 Classica
[A Midsummer Night's Dream]

Foreign Classical CD of the Year
Gramofon [Symphony No 3]

Diapason de l'année 2017 Diapason
[A Midsummer Night's Dream]

Sibelius Symphonies Nos 1–7
Kullervo, The Oceanides,
Pohjola's Daughter
Sir Colin Davis, LSC, LSO



5SACD + BDA (LSO0675)

Best Choral Recording, 2007 Awards
BBC Music Magazine [Kullervo]

Best Discs of the Year, 2008
Audiophile Audition
[Symphonies Nos 1 & 4]

Choc de l'année, 2007
Le Monde de la Musique (Classica)
[Symphony No 2, Pohjola's Daughter]

Disc of the Month
Gramophone [Symphony No 2]

Editor's Choice
Gramophone [Symphonies Nos 3 & 7]