

Dvořák • The Wild Dove (Holoubek)
Brahms • Symphony No. 1

Philzuid, Duncan Ward

Credits →
Tracklist →
Programme note → EN FR NL

Recording
11-13 December 2025 (Dvořák),
Muziekgebouw Eindhoven,
Theater aan het Vrijthof Maastricht,
Concertzaal Tilburg, The Netherlands
6-8 October 2023 (Brahms),
Muziekgebouw Eindhoven,
Theater aan het Vrijthof Maastricht,
Tivoli/Vredenburg Utrecht,
The Netherlands

Producer
Philzuid

Recording Producer, Editing,
Mix & Mastering
Jacob Händel

Recording Engineer
Artur Jaworski (Dvořák),
Kamil Karolak (Brahms)

Live recording
English translation
Peter Lockwood

Traduction française
Catherine Meeùs

PHIL
ZUID

Fuga Libera

Executive Producer
Charles Adriaenssen

Label Manager
Julien Lepièce

Design
Stoëmp Studio

Cover Photography
Focuss22

Dvořák • The Wild Dove (Holoubek)
Brahms • Symphony No. 1

Philzuid, Duncan Ward

Philzuid
Duncan Ward, conductor

www.philzuid.nl

Antonín Dvořák (1841-1904)

01	.	**The Wild Dove (Holoubek), Op. 110, B. 198** Symphonic poem based on a poem by Karel Jaromír Erben	20'20

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphony No. 1 in C minor, Op. 68

02	.	I. Un poco sostenuto – Allegro – Meno allegro	15'54
03	.	II. Andante sostenuto	8'23
04	.	III. Un poco allegretto e grazioso	4'31
05	.	IV. Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio– Più allegro	16'36

A friendship in music

Philzuid presents works by Johannes Brahms and Antonín Dvořák conducted by Duncan Ward in a musical encounter that links the German symphonist with the Czech composer and storyteller — a logical connection, as Brahms was to play a significant role in Dvořák's career. Although Brahms was still grappling with Beethoven's legacy in the 1870s and was about to put the finishing touches to his First Symphony — he had worked intermittently on it for almost twenty years — he was already a major figure in the music world, thanks in part to the support of Robert Schumann and to the first set of his own *Hungarian Dances*. He was a member of the jury for an Austrian State Scholarship in 1875 when he came across the work of Antonín Dvořák and was immediately won over; Dvořák was awarded the scholarship. Brahms not only introduced his younger colleague to his publisher Simrock, but the two also developed a warm friendship from 1877 onwards that evolved from mentorship into true equality.

Brahms and Dvořák had got on so well from their first meeting as they had much in common. Brahms recognised Dvořák not only as a composer who like himself held tradition in high regard, but also as a man who appreciated the true value of folk music. This was primarily a source of inspiration for Brahms, whereas Dvořák developed his own Czech musical language and became, even as far away as the United States, one of the greatest advocates of using folk melodies and rhythms to give a country's music a recognisable form.

Symphonic poems

Antonín Dvořák is today best known for his symphonies — or perhaps we should say that Dvořák is best known for his Ninth Symphony, *From the New World*, in which he gave his American colleagues a lesson in the use of themes inspired by American folk music within a serious symphonic work. The symphony is a masterpiece, and the

beautiful Largo is familiar to all. The Americans even transformed the main theme into the song *Going Home*. This symphony and Dvořák's other symphonies are not, however, the reason he is still regarded as one of the most important Czech composers; in the Czech Republic he is still seen as the great trailblazer for Leoš Janáček. Dvořák owes his status in his homeland primarily to four works he wrote in 1896 that are frequently performed in the Czech Republic but have nonetheless never become a part of the standard repertoire of international concert halls and orchestras. Dvořák composed four symphonic poems in 1896, all of which were inspired by ballads written by the Czech poet Karel Jaromír Erben. These ballads deal with Czech fairy tales and legends and were published under the collective title *Kytice* — a bouquet of flowers. They are beautifully atmospheric poems that not only capture the splendour of Czech nature but are also metaphorical portrayals of the Czech national character and as such are part of the cultural heritage of every Czech. Dvořák, the great champion of preserving, using, cultivating and keeping alive any and all elements of national culture, selected four of Erben's ballads and set them to music. He created a true Erben cycle with *The Water Sprite*, *The Noonday Witch*, *The Golden Spinning Wheel* and *The Wood Pigeon*, although the works are usually performed independently of one another.

Guilt, doubt and betrayal

The piece's title — *Holoubek,* Op. 110, B. 198, also known as *The Wood Pigeon* — suggests a romantic idyll, but it is actually about a woman with a guilty conscience caused by foolish infatuation, passion, and murder. A flighty young woman has poisoned her husband; she feigns grief during the funeral and is comforted by a young farmer. She falls in love and soon afterwards the young couple marry. The woman has now begun to feel guilty, especially when a tree grows from her husband's grave in which a wood pigeon builds a nest. The cooing pigeon intensifies her sense of guilt and, driven to despair, she kills herself. Dvořák follows the story fairly chronologically through four

scenes. The first, second and fourth movements are dominated by guilt, doubt and betrayal, whilst the third, dance-like movement still echoes with the happiness of a new marriage. *The Wood Pigeon* is primarily a sombre funeral march that is interrupted by contrasting episodes. The monothematic principle that Liszt seemed to have patented is present in all its grandeur here. All the themes stem from the funeral march itself: the trumpet theme of the young farmer, the love theme of the 'innocent' widow, the wedding feast and the concluding violin solo. A remarkable example of Dvořák's musical realism — one that foreshadows Janáček — is the andante scene in which the pigeon is heard after the wedding feast with an interplay of flute, harp and oboe; the bass clarinet and horns then repeat the 'guilt and sorrow' theme.

Dvořák went so far as not only to incorporate Czech folk music but also to translate the Czech accent almost literally into music at times as well as occasionally employing an unprecedented musical realism. Dvořák not only became the great inspiration for Janáček but is also still regarded as the composer who, despite the romantic titles of these poems, helped usher Czech music into the 20th century.

Heavy burden

Johannes Brahms, at the time when Dvořák first met him, had already demonstrated that the classical tradition of Haydn, Mozart and Beethoven still had much to offer despite the many new developments that had taken place in music. This, however, had only come about in fits and starts and had been accompanied by a great deal of doubt. Johannes Brahms had laboured for twenty-three years under the weight of a prophecy made by Robert Schumann, his greatest admirer and supporter. Schumann had written with great enthusiasm that the then twenty-year-old Brahms was the man who would take up where Beethoven left off. The compliment became a heavy burden for Brahms, particularly in regard to the symphonic genre. "The symphony is no laughing matter

these days; it is a matter of life and death" Brahms once said to explain why it took him so long to complete his First Symphony. He had timidly begun work on his first sketches for the symphony when he was 29 years old, although it would take another fourteen years — during which time he composed the *Deutsches Requiem*, the *Schiksalslied* and *Variations on a Theme by Joseph Haydn* — before he placed the final double bar and then, with a heavy heart, sent the First Symphony off to its premiere. Otto Dessoff conducted the work's premiere in Karlsruhe on 4 September 1876, and Brahms himself took to the podium to conduct his symphony in Mannheim three days later. Those audiences were introduced to a four-movement work in which the spirit of Beethoven is unmistakably present; this is particularly evident in the finale, in which Brahms clearly quotes from Beethoven's Ninth Symphony.

The shadow of Beethoven

Brahms clearly had his reasons for doing so. At that time, Franz Liszt and Richard Wagner's *Neudeutsche Schule* stood in direct opposition to composers such as Mendelssohn and Brahms who advocated a form of absolute music. For Liszt and Wagner, the symphony was dead and one had to seek salvation in symphonic poems and operatic music drama. They explicitly cited Beethoven's Ninth Symphony in particular as the end of the symphony. This quote has been interpreted both as an indirect criticism of Beethoven, who employed vocal elements in his final symphony, and as an elegant rebuke to Wagner, who believed that Beethoven's Ninth could only lead to sung music drama. The references to Beethoven in any case contributed to the work being mockingly dubbed "Beethoven's Tenth" by many. Although Brahms reacted with irritation to this condemnation, he wholeheartedly acknowledged the tribute to his predecessor and role model with the remark "even a donkey can see that". By quoting a passage from Beethoven's Ninth Symphony at the end of his own First, Brahms made it clear to those willing to listen that the classical symphonic form was still very much alive.

Brahms's great strength lies in the structure of the symphony as a whole. The most important element is the motif that sounds right at the beginning of the symphony and from which, just as in Dvořák's *The Wood Pigeon*, the entire work develops. This tour de force was in any case well received by the feared critic Eduard Hanslick, who gave his generous approval with an enthusiastic "no one has come so close to Beethoven's work". Even more, he called Brahms's symphonic debut "one of the most individual and magnificent works in the symphonic repertoire" and concluded his review with the words "Brahms's new symphony is a work of which the country can be proud; it is an endless source of deep pleasure and fruitful study".

For Brahms, this broke the spell of the weight of his great exemplar. He felt he had grown beyond the shadow of Beethoven and in the summer of 1877, the year after the First Symphony was published, he wrote his Second in just four months.

Paul Janssen

Une amitié en musique

Sous la direction de Duncan Ward, Philzuid réunit Johannes Brahms, le symphoniste allemand, et Antonín Dvořák, le poète sonore et conteur tchèque. Une rencontre logique, car Brahms joua un rôle déterminant dans la carrière de Dvořák. Si Johannes Brahms, dans les années 1870, était encore aux prises avec l'héritage de Beethoven et s'apprêtait seulement à achever sa Première Symphonie, à laquelle il avait travaillé par intermittence pendant près de vingt ans, il était déjà une figure de premier plan dans le monde de la musique, notamment grâce au soutien de Robert Schumann et à sa première série de *Danses hongroises*. En 1875, il siégea dans le jury chargé d'attribuer une bourse d'État autrichienne. C'est là qu'il découvrit le travail d'Antonín Dvořák ; qui le conquit immédiatement. Dvořák obtint la bourse et, dès 1877, Brahms présenta son jeune collègue à son éditeur Simrock ; les deux hommes nouèrent ensuite une profonde amitié qui évolua d'une relation de mentorat vers une relation de véritable égalité.

Johannes Brahms et Antonín Dvořák avaient beaucoup de points communs, ce qui explique leur belle entente dès leur première rencontre. Brahms voyait en Dvořák non seulement un compositeur qui, comme lui, accordait une grande importance à la tradition, mais aussi un homme qui savait apprécier la musique folklorique. Tandis que Brahms s'en inspira principalement, Dvořák s'attacha à s'approprier le langage musical de son pays et devint, jusqu'aux États-Unis, l'un des plus fervents défenseurs de l'utilisation de mélodies et de rythmes populaires pour donner à la musique d'un pays une identité propre.

Poèmes symphoniques

Aujourd'hui, Antonín Dvořák est surtout connu pour ses symphonies. Voire : pour sa Neuvième Symphonie, la symphonie « du Nouveau Monde », dans laquelle il donne une leçon à ses homologues américains sur l'utilisation de thèmes inspirés de la

musique folklorique américaine dans une œuvre symphonique sérieuse. Bien sûr, cette symphonie est un chef-d'œuvre et tout le monde connaît son magnifique *Largo*. Les Américains firent même leur hymne, *Going Home*, du thème principal de ce mouvement. Pourtant, ce n'est pas pour ses symphonies que Dvořák est aujourd'hui encore considéré comme l'un des compositeurs tchèques les plus importants et qu'il est vu en République tchèque comme le précurseur de Leoš Janáček. Le compositeur doit surtout son statut dans son pays natal à quatre œuvres de 1896, souvent jouées en République tchèque mais qui ne font pas partie du répertoire standard des orchestres internationaux. Cette année-là, Dvořák composa quatre poèmes symphoniques inspirés de ballades du poète tchèque Karl Jaromir Erben, traitant de contes et de légendes tchèques et publiées sous le titre collectif de *Kytice* (*Le Bouquet*). Ces magnifiques poèmes pleins d'atmosphère expriment à merveille la nature tchèque, mais relatent également, dans un sens métaphorique, l'histoire du caractère national tchèque. C'est la raison pour laquelle Dvořák, grand défenseur de la préservation, de l'utilisation, de la mise en valeur et de la transmission de tous les éléments culturels nationaux, en choisit quatre pour les mettre en musique. *L'Ondin*, *La Sorcière de midi*, *Le Rouet d'or* et surtout *La Colombe sauvage* forment un véritable cycle « Erben », même si ces œuvres sont généralement exécutées indépendamment les unes des autres.

Culpabilité, doute et trahison

Holoubek, op. 110, B. 198 – également connu sous le titre de *La Colombe sauvage* – évoque une idylle romantique, mais raconte avant tout l'histoire d'une femme rongée par la culpabilité causée par la passion, le meurtre et un amour insensé. Une jeune femme insouciante a empoisonné son mari. Lors des funérailles, elle feint le chagrin, mais un jeune paysan la console. Elle tombe amoureuse et, peu après, le couple se marie. La femme continue à se sentir coupable, surtout lorsqu'un arbre pousse sur la tombe de son mari dans lequel une colombe vient nicher. Le roucoulement de l'oiseau

renforce encore son sentiment de culpabilité et, poussée au désespoir, elle finit par se suicider. Dvořák suit l'histoire de manière assez chronologique à travers quatre scènes. Les premier, deuxième et quatrième mouvements sont placés sous le signe de la culpabilité, du doute et de la trahison, tandis que le troisième, un mouvement dansant, fait encore résonner le bonheur naissant du mariage. Musicalement, *La Colombe sauvage* se compose d'une marche funèbre entrecoupée d'épisodes contrastés. Le principe monothématique, dont Franz Liszt semblait avoir le monopole, est présent dans toute sa grandeur. Tous les thèmes découlent de la marche funèbre : le thème de la trompette du jeune paysan, le thème d'amour de la veuve « innocente », celui de la fête du mariage et le solo de violon final. La scène *Andante* qui fait entendre la colombe après la fête est emblématique du réalisme musical de Dvořák, annonciateur de Janáček, avec la flûte, la harpe et le hautbois. La clarinette basse et les cors reprennent ensuite le thème de la culpabilité et du chagrin.

Dvořák va si loin que non seulement il laisse s'exprimer la musique folklorique tchèque dans son œuvre, mais il traduit aussi en musique l'accent tchèque de façon presque littérale. Il fait en outre parfois appel à un réalisme musical inégalé. Ainsi, il est non seulement le grand modèle de Janáček, mais est considéré aujourd'hui comme le compositeur qui, malgré les titres romantiques de ses poèmes symphoniques, a fait entrer la musique tchèque dans le XX^{e} siècle.

Lourd fardeau

À l'époque où Dvořák rencontra pour la première fois Johannes Brahms, celui-ci avait déjà démontré que, malgré les nombreuses innovations musicales de son époque, la tradition classique de Haydn, de Mozart et de Beethoven avait encore beaucoup à offrir, même si cela se fit par à-coups, avec force tâtonnements et doutes. Pendant vingt-trois ans, Johannes Brahms porta péniblement le fardeau de la prédiction de Robert

Schumann, son plus grand admirateur et soutien. Dans un élan d'extase, Schumann écrivit un jour que Brahms, alors âgé de vingt ans, était l'homme qui prendrait la relève de Beethoven. Ce compliment fut lourd à porter pour son cadet, surtout en matière symphonique : « De nos jours, on ne plaisante pas avec la symphonie, c'est une question de vie ou de mort », déclara-t-il un jour pour expliquer pourquoi sa Première Symphonie se faisait attendre. À l'âge de vingt-neuf ans, il en dressa timidement de premières esquisses. Il lui fallut encore quatorze ans, période durant laquelle il composa des chefs-d'œuvre tels qu'*Un requiem allemand*, *Le Chant du destin* et les *Variations sur un thème de Joseph Haydn*, avant d'y mettre un point final et de la présenter ensuite, le cœur lourd. Le 4 septembre 1876, Otto Dessoff en dirigea la création à Karlsruhe et, trois jours plus tard, Brahms lui-même la présenta à Mannheim. Le public découvrit cette œuvre en quatre mouvements dans laquelle l'esprit de Beethoven plane indéniablement, en particulier dans le finale.

L'ombre de Beethoven

Brahms avait certainement ses raisons. À cette époque, la « *Neudeutsche Schule* » de Franz Liszt et de Richard Wagner s'opposait diamétralement aux compositeurs prônant une musique absolue, tels Mendelssohn et Brahms. Pour Liszt et Wagner, la symphonie était morte et il fallait chercher le salut dans les poèmes symphoniques et le drame lyrique. C'est précisément la Neuvième Symphonie de Beethoven qu'ils désignèrent comme marquant la « fin » de la symphonie, ce qui fut interprété comme une critique indirecte à l'égard du compositeur, qui avait intégré des éléments vocaux dans sa dernière symphonie, et comme un élégant rappel à l'ordre adressé à Wagner, qui estimait que la Neuvième de Beethoven ne pouvait mener qu'au drame lyrique. Quoi qu'il en soit, ces références à Beethoven conduisirent notamment de nombreuses personnes à qualifier la Première Symphonie de Brahms de « Dixième Symphonie de Beethoven ». Bien qu'agacé par cette moquerie, Brahms reconnut pleinement le tribut

dû à son prédécesseur et modèle en déclarant que « même un âne peut voir cela ». En citant un extrait de la Neuvième Symphonie de Beethoven à la fin de son premier opus, Brahms fit surtout savoir à ceux qui voulaient bien l'entendre que la forme symphonique classique était bien vivante.

La grande force de Brahms réside ici dans la structure générale de la symphonie. L'élément principal est le motif qui apparaît dès le début de l'œuvre et à partir duquel, tout comme dans *La Colombe sauvage* de Dvořák, l'œuvre tout entière se développe. Ce tour de force fut en tout cas bien accueilli par le redoutable critique Eduard Hanslick, qui, avec un enthousiasme débordant, déclara : « Personne ne s'est autant approché de l'œuvre de Beethoven », lui accordant généreusement son approbation. Et plus encore, il qualifia la première pièce symphonique de Brahms de « l'une des œuvres les plus singulières et les plus grandioses de la littérature symphonique », concluant sa critique par ces mots : « La nouvelle symphonie de Brahms est une œuvre dont le pays peut être fier, c'est une source inépuisable de plaisir musical et de féconde étude. »

Pour Brahms, cela signifiait qu'il s'était libéré du joug de son modèle. Il avait réussi à dépasser « l'ombre de Beethoven » et, durant l'été 1877, un an après la publication de sa Première Symphonie, il composa sa Deuxième en quatre mois seulement.

Paul Janssen

Een vriendschap in muziek

Philzuid brengt Johannes Brahms en Antonín Dvořák onder leiding van Duncan Ward samen in een muzikale ontmoeting die de Duitse symfonicus verenigt met de Tsjechische klankdichter en verhalenverteller. Een logische verbinding, want Brahms is van groot belang geweest voor de carrière van Dvořák. Hoewel Johannes Brahms ook in de jaren zeventig van de negentiende eeuw nog worstelde met de erfenis van Beethoven en op het punt stond de laatste hand te leggen aan zijn Eerste symfonie, waar hij bijna twintig jaar met tussenpozen aan had gewerkt, was hij in de muziekwereld mede dankzij de steun van Robert Schumann en zijn eerste set *Hongaarse Dansen* al een grote naam. In 1875 nam hij zitting in de jury voor de toekenning van een Oostenrijks Staatsstipendium. Daar kwam hij het werk van Antonín Dvořák tegen en hij was meteen verkocht. Dvořák kreeg het stipendium en vanaf 1877 introduceerde Brahms zijn jongere collega niet alleen bij zijn uitgever Shimrock, maar ontwikkelden de twee ook een warme vriendschap die van mentorschap evolueerde tot pure gelijkwaardigheid.

Johannes Brahms en Antonín Dvořák hebben ook veel gemeen waardoor het zo goed klikte tussen die twee vanaf het eerste moment dat ze met elkaar te maken kregen. Brahms herkende in Dvořák niet alleen een componist die net als hij de traditie hoog in het vaandel had staan, maar ook een man die de volksmuziek op waarde wist te schatten. Waar Brahms die vooral als inspiratiebron in zijn werk liet resoneren, maakte Dvořák werk van de eigen Tsjechische toontaal en werd hij tot in de Verenigde Staten aan toe een van de grootste voorvechters van het gebruik van de volksmelodieën en -ritmes om de muziek van een land herkenbaar vorm te geven.

Symfonische gedichten

Tegenwoordig staat Antonín Dvorák vooral bekend om zijn symfonieën. Of misschien moeten we zelfs zeggen: Antonín Dvorák staat vooral bekend om zijn Negende symfonie,

de symfonie '*Uit de Nieuwe Wereld*' waarin hij zijn Amerikaanse vakbroeders een lesje geeft in het gebruik van op de Amerikaanse volksmuziek geïnspireerde thema's in een serieus symfonisch werk. Natuurlijk is deze symfonie een meesterwerk en natuurlijk kent iedereen dat prachtige *Largo*. De Amerikanen transformeerden het hoofdthema zelfs tot de 'eigen' hymne *Going Home*. Toch is deze symfonie en zijn Dvoráks andere symfonieën niet de reden dat hij nog altijd een van de belangrijkste Tsjechische componiste wordt genoemd en dat hij in Tsjechië gezien wordt als de grote wegbereider voor Leoš Janáček. De status van Dvorák dankt de componist in zijn vaderland vooral aan vier werken die hij in 1896 schreef, die in Tsjechië vaak worden uitgevoerd, maar die nog altijd niet tot het standaardrepertoire van de internationale podia en orkesten behoren. In 1896 componeerde Dvorák vier symfonische gedichten die alle geïnspireerd zijn op balladen die de Tsjechische dichter Karel Jaromír Erben schreef. Deze balladen handelden over Tsjechische sprookjes en legenden en werden gepubliceerd onder de verzamelnaam *Kytice* (Bloemenboeket). Het zijn prachtige atmosferische gedichten die niet alleen de Tsjechische natuur schitterend tot uitdrukking brengen, maar die ook in metaforische zin verhalen zijn over de Tsjechische volksaard. Vandaar dat ze behoren tot het cultureel erfgoed van elke Tsjech. En vandaar dat Dvorák, de grote voorvechter van het conserveren, gebruiken, cultiveren en levend houden van om het even welke nationale culturele elementen vier balladen uitkoos en in muziek vatte. Met *De Watergeest*, *De Middagheks*, *Het Gouden Spinnenwiel* en vooral *De Houtduif*, schiep hij een ware Erbencyclus, al worden de werken meestal onafhankelijk van elkaar uitgevoerd.

Schuld, twijfel en verraad

Holoubek op. 110, B. 198 – ofwel *De Houtduif* – suggereert een romantische idylle, maar het gaat vooral over een vrouw met een schuldig geweten veroorzaakt door passie, moord en dwaze verliefdheid. Een lichtvoetige jonge vrouw heeft haar man vergiftigd. Tijdens de begrafenis veinst ze verdriet, maar een jonge boer troost haar. Ze wordt

verliefd en niet snel daarna trouwt het jonge stel. De vrouw blijft zich schuldig voelen. Vooral als uit het graf van de man een boom groeit waarin een houtduif nestelt. De duif versterkt al koerend haar schuldgevoel en, gedreven tot wanhoop, pleegt de vrouw zelfmoord. Dvořák volgt het verhaal vrij chronologisch aan de hand van vier scènes. Het eerste, tweede en vierde deel staan in teken van schuld, twijfel en verraad, terwijl in het derde, dansante deel nog pril huwelijksgeluk weerklinkt. Muzikaal bestaat *De Houtduif* uit een donkere begrafenismars onderbroken door contrasterende episodes. Het monothematische principe waar Franz Liszt patent op leek te hebben, is in deze compositie in al haar grootsheid aanwezig. Alle thema's komen voort uit de begrafenismars zelf: het trompetthema van de jonge boer, het liefdesthema van de 'onschuldige' weduwe, het bruidsfeest en de afsluitende vioolsolo. Een opmerkelijk voorbeeld van Dvořáks muzikale realisme, waar hij vooruitwijst naar Janáček, is de andante-scène die de duif laat horen ná het bruidsfeest: een samenspel van fluit, harp en hobo. De basklarinet en de hoorns herhalen daarna het 'schuld en verdriet'-thema.

Dvorák ging in zijn muzikale benadering zover dat hij niet alleen de Tsjechische volksmuziek een woordje mee liet spreken, maar ook de Tsjechische tongval soms bijna letterlijk in muziek vertaalde. Bovendien maakt hij bij vlagen gebruik van een ongekend muzikaal realisme. Zo werd Dvorák niet alleen het grote voorbeeld voor Janáček, maar geldt hij nog altijd als de componist die ondanks de romantische titels van deze gedichten de Tsjechische muziek de twintigste eeuw in hielp.

Zware last

Eerder, in de tijd dat Dvořák zijn grote mentor voor het eerst ontmoette, had Johannes Brahms op zijn beurt bewezen dat ondanks vele nieuwe ontwikkelingen in de muziek, de klassieke traditie van Haydn, Mozart en Beethoven nog veel te bieden had. Al ging dat met horten, stoten en een hele berg twijfel. Drieëntwintig jaar lang droeg

Johannes Brahms amechtig het juk van de voorspelling van zijn grootste bewonderaar en steunpilaar Robert Schumann. In opperste vervoering schreef Schumann dat de toen twintigjarige Brahms de man was die het estafettestokje van Beethoven zou overnemen. Het compliment werd een zware last voor Brahms, vooral wat het genre van de symfonie betreft. ‘Vandaag de dag valt met de symfonie niet te spotten, het is een zaak van leven en dood’, zei Brahms ooit om te verklaren waarom zijn Eerste symfonie op zich liet wachten. Op 29-jarige leeftijd begon hij schuchter aan de eerste symfonische schetsen. Toch zou het nog veertien jaar duren, een tijd waarin hij meesterwerken schreef als *Ein Deutses Requiem*, het *Schiksalslied* en *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn*, eer hij de laatste dubbele streep zette om daarna met bezwaard gemoed de Eerste symfonie ten doop te houden. Op 4 september 1876 dirigeerde Otto Dessoff de eerste uitvoering in Karlsruhe en drie dagen later stond Brahms zelf op de bok om zijn symfonie in Mannheim uit te voeren. Het publiek maakte kennis met een vierdelig werk waarin de geest van Beethoven onmiskenbaar rondwaart. Vooral in de finale waarin Brahms duidelijk citeert uit Beethovens Negende symfonie.

De schaduw van Beethoven

Ongetwijfeld deed Brahms dat met een reden. In die tijd stond de Neudeutsche Schule van Franz Liszt en Richard Wagner lijnrecht tegenover componisten die een vorm van absolute muziek voorstonden zoals Mendelssohn en Brahms. Voor Liszt en Wagner was de symfonie dood en moest men zijn heil zoeken in symfonische gedichten en het gezongen muziekdrama. Juist Beethovens Negende symfonie noemden ze expliciet als het einde van de symfonie. Dit citaat is wel opgevat als een indirecte kritiek op Beethoven, die in zijn laatste symfonie vocale middelen inzette, en een elegante terechtwijzing aan het adres van Wagner die meende dat Beethovens Negende alleen maar kon leiden tot het gezongen muziekdrama. In ieder geval leidde de verwijzingen naar Beethoven er mede toe dat het werk door velen spottend ‘de Tiende van Beethoven’

werd genoemd. Hoewel Brahms geërgerd reageerde op deze ‘veroordeling’, erkende hij met ‘dat kan zelfs een ezel zien’, volmondig het eerbetoon aan zijn voorganger en voorbeeld. Met het citeren van een fragment uit de Negende symfonie van Beethoven aan het einde van zijn eersteling, vertelde Brahms vooral voor wie het horen wilde dat de klassieke symfonische vorm nog springlevend was.

De grote kracht van Brahms zit hem daarbij in de opbouw van de symfonie als geheel. Het belangrijkste is het motief dat direct aan het begin van de symfonie klinkt en waar, net als in Dvořáks *Houtduif*, het hele werk verder uit groeit. Een tour de force die in elk geval door de gevreesde criticus Eduard Hanslick goed ontvangen werd. Met een enthousiast ‘niemand heeft het werk van Beethoven zo dicht benaderd’, gaf hij genereus zijn goedkeuring. En meer dan dat. Hij noemde het symfonisch debuut van Brahms ‘een van de meest individuele en magnifieke werken in de symfonische literatuur’ en besloot zijn recensie met de woorden ‘de nieuwe symfonie van Brahms is een werk waarop het land trots kan zijn, het is een eindeloze fontein van diep plezier en vruchtbare studie.’

Voor Brahms was hiermee de ban van het juk van zijn grote voorbeeld gebroken. Hij wist zich over de ‘schaduw van Beethoven’ gegroeid en in de zomer van 1877, het jaar na de verschijning van zijn Eerste symfonie, schreef hij in slechts vier maanden tijd zijn Tweede.

Paul Janssen

FUGA LIBERA

outhere MUSIC

For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera


© Focuss22