

A portrait of a young man with brown hair and blue eyes, looking directly at the camera. He is wearing a dark blue shirt. The background is dark and out of focus, with some blurred light sources.

BEETHOVEN

SYMPHONY N°3 'EROICA'

BRAHMS

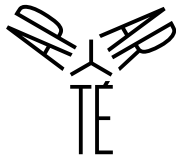
VARIATIONS ON A THEME BY HAYDN

MAXIM EMELYANYCHEV

NIZHNY NOVGOROD SOLOISTS

CHAMBER ORCHESTRA





Enregistré par Little Tribeca du 20 au 23 septembre 2017 à Manor Rukavishnikov
(Nizhny Novgorod, Russie)

Direction artistique : Nicolas Bartholomée
Prise de son : Nicolas Bartholomée et Maximilien Ciup
Montage, mixage et mastering : Maximilien Ciup

English translation by Mary Pardoe
Photos © Jean-Baptiste Millot
Design © 440.media

AP191 Little Tribeca ® © 2018 [LC] 83780
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

BEETHOVEN | BRAHMS

MAXIM EMELYANYCHEV conductor

NIZHNY NOVGOROD SOLOISTS CHAMBER ORCHESTRA

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphony no.3, op.55 "Eroica"

- | | |
|---|-------|
| 1. <i>Allegro con brio</i> | 16'27 |
| 2. <i>Marcia funebre Adagio assai</i> | 13'21 |
| 3. <i>Scherzo Allegro vivace - Trio</i> | 05'26 |
| 4. <i>Finale Allegro molto</i> | 11'39 |

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Variations on a Theme by Haydn, op.56a

- | | |
|--|-------|
| 5. <i>Theme Andante</i> | 02'03 |
| 6. <i>Variation 1 Poco più animato</i> | 01'14 |
| 7. <i>Variation 2 Più vivace</i> | 01'01 |
| 8. <i>Variation 3 Con moto</i> | 01'40 |
| 9. <i>Variation 4 Andante con moto</i> | 01'56 |
| 10. <i>Variation 5 Vivace</i> | 00'54 |
| 11. <i>Variation 6 Vivace</i> | 01'18 |
| 12. <i>Variation 7 Grazioso</i> | 02'33 |
| 13. <i>Variation 8 Presto non troppo</i> | 01'06 |
| 14. <i>Finale Andante</i> | 03'44 |

Flutes:

Natalia Polunova, Sergei Zayakin

Flute piccolo:

Alexey Romanov

Oboes:

Alexei Konopliannikov, Ivan Tinibekov

Clarinets:

Aleksandr Samarin, Vladimir Gubchenko

Bassoons:

Nikolay Kustov, Ruslan Mukhametkhanov

Contre-Bassoon:

Oleg Sitnikov

Natural Horns:

Fedor Yarovoi, Evgeny Dolgiy, Konstantin Zheltov, Alexey Shanin

Natural Trumpets:

Mikhail Polunov, Georgy Sibilev

Timpani:

Ekaterina Vasilyeva

Triangle:

Dmitriy Tkachenko

First Violins:

Dmitrii Stoianov, Anastasia Bogdanova, Elena Sidorova, Vladimir Bushkov, Svetlana Zvereva, Vladimir Dobrovolskiy

Second Violins:

Vladimir Plaksin, Anna Bairasheva, Ekaterina Nazarova, Natalia Sorokina, Anastasia Shmyga, Ekaterina Stoimenova

Violas:

Natalia Milova, Vsevolod Lysenko, Viktor Lubimov, Margarita Evsikova

Celli:

Natalia Telminova (only in Brahms), Oksana Chekhova, Valeria Bushkova, Natalia Grigorieva

Bassi:

Leonid Lanovenko, Yuri Barsukov



Les vents de la liberté

Beethoven vient de diriger sa troisième symphonie, pour la première fois en exécution publique, au Theater An der Wien. Nous sommes à Vienne, le 7 avril 1805. Il est mécontent et son humeur s'en ressent : le public n'a pas apprécié, pas plus que les nombreux critiques présents, qui, pendant le concert et à sa sortie rivalisent de commentaires désapprouvateurs. « Trop long ! », « interminable et décousue ! », « Un Kreutzer pour que cela finisse ! »... Manifestement la troisième symphonie, celle qu'il préférera entre ses neuf, est beaucoup trop hardie pour les oreilles de son temps. Avec la sonate *Appassionata* (op. 57 en *fa* mineur) qu'il esquissa dans l'année 1804, cette symphonie achevée la même année témoigne du nouveau souffle créateur qui l'anime désormais. À la fin de l'année 1803 il touche le fond : réalisant la progression inexorable de sa surdité, il pense à se suicider et rédige son « testament d'Heiligenstadt » destiné à ses frères. Sa plume à peine sèche, de retour à Vienne, les premières idées de sa symphonie germent dans sa tête. Il se ressaisit. Sa décision est prise : il va vivre pour son art,

et « ouvrir un nouveau chemin », s'affranchir de l'héritage de ses aînés, Mozart et Haydn, qui avait fortement marqué son œuvre antérieure. Les événements qui touchent les monarchies et les peuples européens, loin de le laisser indifférent, stimulent son énergie créatrice. On sait l'histoire : la vive admiration qu'il voue, dans un premier temps, à Napoléon Bonaparte, qu'il voit comme un libérateur, défenseur des causes républicaines, constitue son inspiration première. Pris dans l'élan de cet idéal humaniste, il l'intitule « Bonaparte », mais se ravise dès qu'il apprend le sacre de l'empereur Napoléon, et rageusement corrige la dédicace : la symphonie sera « Héroïque », pour « célébrer la mémoire d'un grand homme ». (*Sinfonia Grande - Eroica - per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo*). Le nouveau dédicataire sera le Prince Lobkowitz, qui accueillera dans sa demeure sa première exécution privée.

Bâtie en quatre mouvements, d'une durée inaccoutumée qui frise l'heure, il la conçoit dans un esprit de grandeur. Si de fameux chefs autrefois lui ont donné une monumentale

densité, ou au contraire de moins anciens une irrésistible frénésie, c'est cette dimension qui domine, autant que cette magnifique pulsion vitale, qui donne des ailes à l'œuvre, la propulse, prodigieuse d'inventivité. Un vent de liberté traverse le premier mouvement, *Allegro con brio*, au développement particulièrement long : les thèmes se succèdent, se passent le relais, ouvrant à chaque fois un nouvel horizon, une nouvelle perspective, une idée naissant d'une autre. Il fourmille de vie, dans ses contrastes, dans l'audace de l'écriture, dans la variété des timbres qui fusent des bois et des vents, dans l'alternance des figures rythmiques et des lignes mélodiques. Audace jusque dans cet accord dissonant à la cime du mouvement, qui fit que Ferdinand Ries, ami et élève de Beethoven, crut à une faute des cors, et en lui en faisant l'observation, faillit recevoir une gifle du compositeur ! La musique comme soulevée est portée par le fil du chant, lissé, ample et généreux, qui toujours reprend son inaltérable cours en dépit des épisodes d'accords assénés avec obstination et à contretemps. Jaillissante, brillante, elle va de l'avant vers une destinée heureuse que rien ne saurait contrarier, dans un formidable élan de vie. Le second mouvement *Marcia funebre - Adagio assai*, contraste par son ton grave et pathétique. Les violons comme

voilés de noir sous les archets marquent le pas d'un thème lugubre, ponctué par les sinistres roulements de tambours des contrebasses. Le scherzo, dont le trio central confié aux cors naturels semble sonner l'hallali, est une course vive, aérienne, qui conduit dans son urgence au finale où les sentiments de joie, d'optimisme et de triomphe reprennent leurs droits envers et contre la funeste tragédie. Cet *Allegro molto* directement inspiré d'un thème du ballet *Les Créatures de Prométhée*, op. 43 se déploie alerte, dans une série de variations jusqu'à son éclatante conclusion. Sans doute n'est-ce pas par hasard si Beethoven voulut faire référence à ce héros antique, adoubé par les révolutionnaires, et à son ambition de fondateur d'une humanité nouvelle. On peut aussi y entendre un autre message : celui de la victoire d'un homme sur lui-même, sur son sort, se relevant du désespoir par la création et le dépassement de l'art.

Si Beethoven se libéra progressivement de l'influence de Mozart et Haydn, Brahms quelques décennies plus tard eut maille à partir avec l'ombre imposante et paralysante de celui-ci pour oser la symphonie. La variation est un exercice auquel il est rompu : en 1873, il a déjà à son actif les *Variations*

sur un thème de Schumann, les *Variations sur un thème de Paganini*, et les *Variations sur un thème de Haendel*, écrites pour le piano. Cette année-là, la quarantaine atteinte, après avoir composé une version pour deux pianos, c'est sur ce terrain connu qu'il fait ses premiers pas dans l'écriture symphonique : voient le jour ses *Variations sur un thème de Haydn*. Un coup d'essai ? Seulement si l'on considère qu'elles préfigurent ses futures symphonies. Un pas ô combien difficile à franchir ! Demeure-t-il toujours possible d'écrire une symphonie après Beethoven ? Il achèvera sa toute première, encore estampillée de son empreinte, trois ans plus tard, et mettra le temps pour les trois suivantes.

Les *Variations sur un thème de Haydn* s'avèrent un coup de maître. Solennel et quelque peu empesé, le thème pioché dans le premier *Divertimento en si bémol majeur* de Haydn n'est pas de ce dernier. Il trouve son origine dans un chant de pèlerinage, extrait du choral de Saint-Antoine qu'Haydn utilise, dont nulle trace écrite ne semble subsister ailleurs. Revenons à Brahms. Le voici qui s'essaie aux couleurs de l'orchestre élargi aux vents, en écrivant huit variations indépendantes et un finale sur ce thème archaïque dont il conserve

la tonalité initiale, énoncé avec ferveur, dans les sonorités des vents. C'est dans le retour aux sources que Brahms assoit pleinement son art, pour mieux ourdir un langage qui lui appartient déjà en propre, s'affranchissant ainsi de l'immense stature de son aîné Beethoven. L'énergie jaillissante et la fougue beethovénienne, Brahms ne la possède pas. Pour lui la musique est affaire de patience et d'étude, de lent mûrissement. Il s'intéresse aux vieux maîtres, Bach, Buxtehude et Schütz, dont il édite nombre de leurs œuvres ; ceux-là sont ses garants de la rigueur et de l'équilibre, paradoxalement les socles solides de l'expansion de son âme romantique, le cadre de sa liberté. Les *Variations sur un thème de Haydn* en portent des marques évidentes. Ce qu'il puise dans sa connaissance des techniques de composition baroques, le contrepoint qu'il maîtrise parfaitement, en tissent la trame de fond. Dès lors, que le compositeur couronne le cycle d'une passacaille (finale) n'a rien de surprenant : des variations dans une variation, dix-huit en tout, sur une basse obstinée, caractéristique de cette vieille danse.

Alors, Brahms romantique ou baroque ? Tout en demeurant dans ce que le classique a de strict, une alchimie savante. Plus tard, il bouclera son

œuvre symphonique par une passacaille d'une toute autre dimension, probablement inspirée d'une chaconne extraite d'une cantate de Bach, celle du dernier mouvement de sa *Quatrième Symphonie*. En composant ces variations orchestrales, chacune dotée d'un caractère propre, Brahms a trouvé son chemin de liberté dans la contrainte, celle qu'il s'est imposée par les formes anciennes, en particulier la

constance de la tonalité d'une variation à l'autre. Et c'est tout lui, tout l'éclat si particulier de sa musique que l'on y entend. Alors, qu'elle se gagne dans le labour des profondeurs ou qu'elle soit le fruit spontané de l'intuition, peu importe d'où viennent les vents de la liberté : elle donne ce souffle unique à qui sait la cueillir.

Jany Campello

Winds of Freedom

In Vienna, on 7 April 1805, Beethoven conducted the first public performance of his Third Symphony at the Theater an der Wien. To his disappointment and displeasure, the public and the many critics present did not appreciate the work and showed their disapproval during the concert and afterwards. Many lamented the inordinate length of the work, which was described by one critic as “boring, interminable and disjointed”; Carl Czerny reported that somewhere in the middle a wit

cried out from the gallery: “I’ll pay another kreuzer if the thing will only stop!”¹ Clearly Beethoven’s favourite of his nine symphonies was far too bold and innovative for the ears of his contemporaries. With his Piano Sonata in F minor, op.57, “Appassionata”, sketched in 1804, this symphony, completed the same year, bears witness to the new creative fertility that then took hold of him. At the end of 1803 he had experienced a personal and artistic crisis, precipitated by the irreversible deterioration of

1. A kreuzer was a unit of currency of small value.

his hearing, which had led to despair, thoughts of suicide, and the letter to his brothers known as the Heiligenstadt Testament. Soon after that, however, back in Vienna, he regained control of his emotions, and made the decision to live for his art and “pursue a new path”, free from the heritage of his elders, Mozart and Haydn, who had left their mark on his previous works. The first ideas for a symphony began to take shape in his mind. Far from leaving him indifferent, the events affecting European monarchies and nations at that time stimulated his creative powers. The story is well known: originally he planned to dedicate the work to Napoleon, whom he admired as a liberator, a champion of the democratic ideals of the French Revolution. But he became disillusioned when Napoleon crowned himself emperor in 1804, and furiously changed the title. In 1806 the score was published as *Sinfonia Eroica ... composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo* – “Heroic Symphony, composed to celebrate the memory of a great man”. The new dedicatee was his patron Prince Franz Joseph von Lobkowitz, in whose palace in Vienna the first private performance was given early in August 1804.

This four-movement work is of unusual duration, lasting approximately fifty minutes.

While famous conductors of the past tended to give the symphony a monumental density, and those of more recent times have invested it with an irrepressible frenzy, it is above all the dimension of grandeur that dominates in this prodigiously inventive work, together with the magnificent vital impulse that propels it and gives it wings. A spirit of freedom runs through the first movement, *Allegro con brio*, with its exceptionally long development section: the themes follow or relay one another, each time opening up a new horizon, a new perspective, with one idea emerging from another. It is teeming with life, with bold scoring, numerous contrasts, variety in the timbres that burst forth from the woodwinds and winds, and an alternation of rhythmic figures and melodic lines. The dominant chord superimposed over a tonic triad just before the recapitulation led Beethoven's student and friend Ferdinand Ries to think that the horn player had come in too early, and to infuriate the composer by saying so (“I believe I was in danger of getting my ears boxed; Beethoven did not forgive me for a long time”). The music, as if uplifted, is carried along by a smooth, ample, generous melody, which, despite episodes presenting chords dealt with persistency and played out of time, always resumes its unchanging course. Gushing and brilliant, it

dashes forward towards a happy destiny that nothing can impede, in a tremendous surge of life. The second movement, a wonderful funeral march, *Marcia funebre - Adagio assai*, forms a contrast with its darker, more pathetic tone. The violins take the sombre theme, over a sinister drum-like bass. The Scherzo, *Allegro vivace*, its middle trio section featuring three natural horns, sounds like a declaration of victory. Light and displaying enormous vitality, it races towards the finale, in which joy, optimism and triumph return. The *Allegro molto*, directly inspired by a theme from Beethoven's ballet music for *The Creatures of Prometheus*, swiftly unfolds a set of ten variations, before the resounding jubilation of the conclusion. It is surely no mere coincidence that Beethoven refers to Prometheus, the rebellious Greek Titan, who was seen as representing the spirit of revolution, and as embodying the lone genius striving to help humanity. Another message may also be heard in the *Eroica*: that of a man's victory over himself, over his fate, recovering from despair by means of creation and the self-surpassing nature of art.

Just as Beethoven had had to free himself from the influence of Mozart and Haydn, so, a few decades later, Brahms had to struggle against the "anxiety of influence" that paralysed many composers after Beethoven when it came to writing symphonies.² Brahms had already written piano variations on themes by Schumann (1854), Handel (1861) and Paganini (1862) when he came to compose his *Variations on a theme of Haydn* in 1873, first of all in a two-piano setting, before taking his first steps in symphonic writing on the same familiar ground. He was then forty years old. Three years later, he produced his first symphony, which nevertheless bears the stamp of Beethoven, and it was followed by three more.

The *Haydn Variations*, a masterful work, first performed by the Vienna Philharmonic under Brahms's direction on 2 November 1873, is a set of orchestral variations based on a solemn, formal theme taken directly from the second movement of a Divertimento for winds in B flat major that was at that time mistakenly attributed to Haydn. Bearing the title "Chorale

2. Brahms famously told Hermann Levi in 1870: "I will never compose a symphony! You have no notion how dispiriting it is for one of us when he constantly hears such a giant marching behind him." (Raymond Knapp, *Brahms and the Challenge of the Symphony*, Pendragon Press, 1997)

St Antoni”, the theme was probably originally a processional chorale in honour of St Anthony of Padua. When stating the theme Brahms stays close to the original wind scoring and retains the initial key. The theme generates eight independent variations and a finale, and in these he tries out the colours of the orchestra. In returning to the sources, he succeeded in creating a language that is already his own, thus freeing himself from the immense shadow of Beethoven. Brahms does not have the dashing energy and fire of his elder. For him, music was a matter of patience and study, of slow maturation. He was interested in the old masters, Bach, Buxtehude and Schütz, and published many of their works. They were the mentors who taught him rigour and balance, thus providing not only the solid foundations that enabled the expansion of his Romantic soul, but also the framework that gave him the opportunity to break free, as we see quite clearly in the *Haydn Variations*. Elements drawn from his knowledge of Baroque compositional techniques and his perfect mastery of counterpoint form the basis of the work. It therefore comes as no surprise that he crowns his cycle with a finale on an old dance, the passacaglia, a musical form based on continuous variations over a ground bass. So, using the first five bars

of the theme as the *basso ostinato*, he creates a set of eighteen variations within a variation.

Thus Brahms subtly combined features of several traditions in his Opus 56: the Romanticism of his own time and Baroque, whilst retaining the emphasis on balance, clarity, and moderation of Classicism. He later returned to the idea of ending an orchestral work with a passacaglia for his Fourth Symphony. Probably inspired by a Bach chaconne, the latter version is obviously on a much larger scale. In composing these orchestral variations, each with its own particular character, Brahms found his path to freedom via the self-imposed constraint of adopting a strict and exacting early form, one that involves in particular the constant use of the same key throughout. While combining tradition and progress, the work as a whole is typical Brahms, with all the characteristic brilliance that identifies his music.

Jany Campello

Translation: Mary Pardoe

Also available - *Également disponible*



apartemusic.com