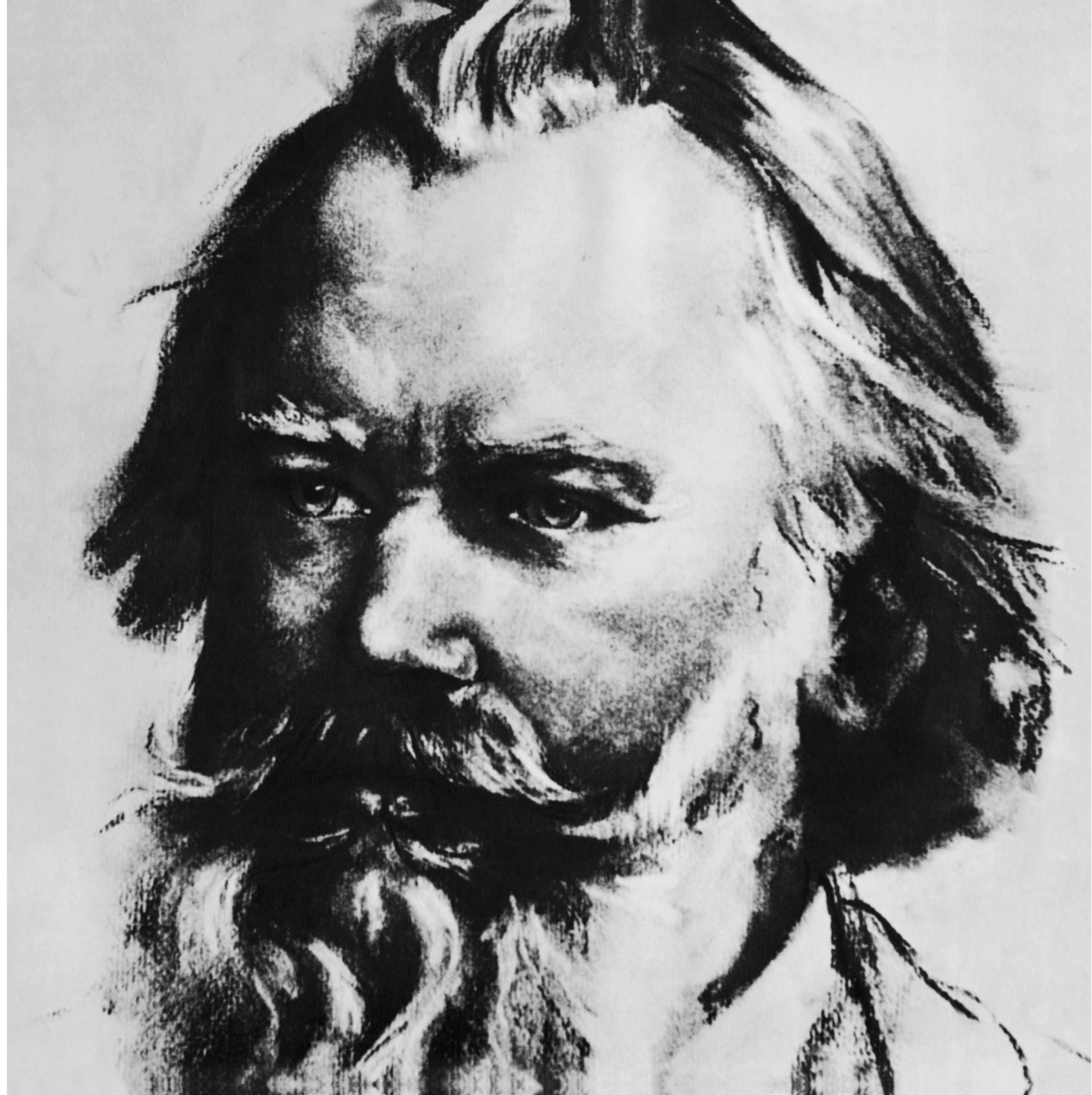


JOHANNES BRAHMS

THE FOUR SYMPHONIES



BERLINER PHILHARMONIKER
HERBERT VON KARAJAN



Johannes Brahms
(1833–1897)

THE
FOUR
SYMPHONIES

Symphony No. 1 in C minor, op. 68
Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68
Symphonie n° 1 en *ut* mineur op. 68

- | | | |
|---|---|-------|
| ① | 1. <i>Un poco sostenuto – Allegro</i> | 13:48 |
| ② | 2. <i>Andante sostenuto</i> | 9:12 |
| | <i>Violin solo: Michel Schwalbé</i> | |
| ③ | 3. <i>Un poco Allegretto e grazioso</i> | 4:54 |
| ④ | 4. <i>Adagio – Più Andante –</i> | 17:57 |
| | <i>Allegro non troppo, ma con brio</i> | |

Symphony No. 2 in D major, op. 73
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73
Symphonie n° 2 en *ré* majeur op. 73

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| ⑤ | 1. <i>Allegro non troppo</i> | 15:39 |
| ⑥ | 2. <i>Adagio non troppo</i> | 10:50 |
| ⑦ | 3. <i>Allegretto grazioso</i> | 5:18 |
| | <i>(Quasi Andantino)</i> | |
| ⑧ | 4. <i>Allegro con spirito</i> | 9:02 |

Symphony No. 3 in F major, op. 90
Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90
Symphonie n° 3 en *fa* majeur op. 90

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| ⑨ | 1. <i>Allegro con brio</i> | 9:44 |
| ⑩ | 2. <i>Andante</i> | 7:38 |
| ⑪ | 3. <i>Poco Allegretto</i> | 5:54 |
| ⑫ | 4. <i>Allegro</i> | 8:45 |

Symphony No. 4 in E minor, op. 98
Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98
Symphonie n° 4 en *mi* mineur op. 98

- | | | |
|---|--|-------|
| ⑬ | 1. <i>Allegro non troppo</i> | 13:20 |
| ⑭ | 2. <i>Andante moderato</i> | 11:48 |
| ⑮ | 3. <i>Allegro giocoso – Poco meno presto</i> | 6:17 |
| ⑯ | 4. <i>Allegro energico e passionato –</i> | 10:06 |
| | <i>Più allegro (Tema con Variazioni)</i> | |

Berliner
Philharmoniker

Conductor:
Herbert von Karajan

Recordings: Berlin, Jesus-Christus-Kirche,
10–16 October 1963 (Nos. 1, 2 & 4);
28–30 September 1964 (No. 3)

Executive Producer: Otto Gerdes
Producer: Hans Weber
Recording Engineer (Tonmeister):
Günter Hermanns

© 1964 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
© 1964 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
Essays: © 1964 Friedrich Herzfeld;
© 1964 Heinz Becker · All translations
© 1964 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Cover Design © DG Archive / All rights reserved
Artist Photos: © Siegfried Lauterwasser,
Überlingen (Herbert von Karajan);
© Reinhard Friedrich, Berlin
(Berliner Philharmoniker)
Portrait of Johannes Brahms: Charcoal drawing
by Olga von Miller zu Eichholz
Design: Nikolaus Boddin

THE SYMPHONIC WORKS OF JOHANNES BRAHMS

Friedrich Herzfeld

Whether it was owing to mere chance or to the operation of mysterious forces, the fact is that the work in the symphonic medium of five great masters of the symphony in the 19th century is strangely linked through the number of symphonies each composed. Three of them each wrote nine symphonies – Beethoven, Bruckner and Mahler. Two left four symphonies – Schumann and Brahms.

Brahms's four symphonies are undoubtedly pinnacles of his art, but his chamber music and songs are worthy to stand beside them. He had written and published no fewer than 67 works when he composed his 1st Symphony – or, to be more precise, when he finished work on it.

The four symphonies of Brahms possess a higher sense of homogeneity than is to be observed in the symphonic oeuvre of other masters. These four symphonies are related to one another like the four movements of a vast symphony. The 1st Symphony may be said to form the great portal of the opening movement, the 2nd is like a lovely Andantino. The 3rd has about it something of the gaiety of a Scherzo, and the 4th is the final massive stone completing the edifice. The cheerful Rondo character familiar, for example, from Haydn's symphonies is completely absent here. Brahms's work in the symphonic medium does not lead to a carefree relaxation of tension, but to a foreboding of inescapable destiny. In that respect the symphonic music of Brahms points towards the thinking of the 20th century.

Johannes Brahms was 43 years old when his 1st Symphony in C minor, Op. 68, received its first performance at Karlsruhe on the 4th November 1876. Brahms was of an age with the other great symphonic master

of his time, Anton Bruckner, but whereas Bruckner began the succession of his major works with his 1st Symphony, Brahms did not write a symphony until he had composed the *German Requiem* Op. 45, the Haydn Variations Op. 56a, and a great many other works.

It was not that Brahms ever believed he should follow Franz Liszt in the composition of freely-constructed symphonic poems – he was far too deeply committed to the classical layout in four movements. Nevertheless it took him years of study and inner development before he was able to extend the formal principle, which he had adopted in such chamber works as his Piano Quartets Op. 26 and Op. 60 and the Piano Quintet Op. 34, to the vast dimensions of a symphony, by breathing the true symphonic spirit into it.

This is probably why it was so long before the 1st Symphony was ready. The Allegro of the 1st movement was composed almost fifteen years before the completion of the whole work. Like almost all his important ideas, Brahms kept the details of the work's slow growth to himself. It was above all the linking of the four movements through significant motifs which came into being only gradually. Admittedly Beethoven had left many examples of this procedure, but in his case the drawing together of different elements by means of a motif cell served principally the process of composition itself. The chromatically rising motif in Brahms's 1st Symphony, however, establishes a definite mood which can scarcely be regarded otherwise than as a symbol of painful seeking after a dimly perceived but distant goal.

This motif kernel was also contained in the Allegro of the 1st movement, which was composed before the remainder of the work.

As usual, Brahms sent it to Clara Schumann, and after hearing it she was "depressed and cast down", so greatly had the painfulness of this movement affected her. This darkness of atmosphere was further intensified when the chromatic rising motif was employed as the basic theme of the Introduction, *Un poco sostenuto*. It was probably this 1st movement in two sections which made understanding of the Symphony so difficult at first. At the beginning of the present century a conductor was still taking a very real risk if he placed this Symphony in a programme. Friedrich Nietzsche certainly had this work in mind when he attributed to Brahms the "melancholia of impotence". Innumerable writers described the instrumentation of this work as grey and gloomy, while we are now enthusiastic about its brilliance.

The 2nd movement, an *Andante sostenuto*, begins with a calmly flowing song. By the fifth bar, however, the restless initial motif has reappeared. It recurs again, although transformed, before and after the oboe and clarinet have poured out a magical song. It also dominates the elegiac conclusion, now played by the solo violin, whose bright radiance leads to finally attained release.

In the 3rd movement, *Un poco Allegretto e grazioso*, the basic motif is still more skillfully concealed. It is driven into the inner instrumental parts by the playful cheerfulness of the gracious principal theme. The case is similar in the last movement, *Allegro non troppo, ma con brio*, with its *Adagio* introduction. Here a victorious counter-melody makes its appearance, played first by the horn, then by the flute. Brahms had sent it to Clara Schumann on her 49th birthday a few years earlier, following a period of

estrangement, writing about it: "High on the mountain, deep in the valley, I give you many thousands of greetings."

This theme banishes all gloom. It spreads the atmosphere of nature in all its freshness, and the joy of living. The transformation from the darkness of C minor to the sunny brightness of C major has been accomplished, and this Symphony ends with cascades of jubilation.

His 1st Symphony had given Brahms confidence in his powers as a symphonist, so his next Symphony, the 2nd, was completed only a year later. At that time Brahms was staying at Pörtschach on the Wörthersee. Every morning he strolled across the fields and meadows of what was then entirely unspoiled countryside, enjoying the sparkling of sunlight on the lake. In this mood of happy relaxation he conceived the themes of the 2nd Symphony. They are again inter-related, but not so closely as in the earlier work.

This Symphony scarcely contains a moment of gloom, and its contemplation is untroubled; the mood sometimes rises to one of jubilation free from the slightest shadow, as at noon on a sunny day. Brahms's happiness during the composition of this work is indicated by letters which he wrote at the time. Again and again he referred to "the melancholy" of this work, which, he said, should only be printed with a black border to denote mourning. His friends knew he meant the exact opposite.

Brahms allowed himself more time before writing the 3rd Symphony – six years. Some of its principal themes may have had their origins in youthful compositions. This has been described as the most typical of Brahms's symphonies, possibly because in its sweet, melting themes are blended with passages of resignation and strange disquiet. This characteristic is particularly evident at the conclusion of the work. Here we experience no transition "from night to light" as

seemed nearly obligatory for symphonies. Brahms's 3rd comes to its close in the pianissimo of indecision, as though symbolizing the mixture of defiance and despondency in its composer's soul.

After the first performance of the 3rd Symphony, the greater part of which had been written at Wiesbaden, in Vienna on the 30th December 1877, Brahms summoned up all his resources for the composition of his 4th and last Symphony, whose first performance he himself conducted at Meiningen on the 25th October 1885. Here the sense of monumental tragedy is seldom absent; even the tonality of E minor, rare in the symphonic field, suggests it. The elegiac opening theme, which appears to come from a heavy-hearted ballad, leads to fierce outbursts whose impulsive power sets the scene for catastrophic events. Even in the 2nd movement, an Andante moderato, brightness is overcast by grief and despair. The 3rd movement is an outcome of Brahms's defiance. He attempts, by means of blaring outbursts and forceful triplets, to dispel the darkness, but it always closes in again.

Then follows the most remarkable movement, a Chaconne in which an eight-bar theme in $\frac{3}{4}$ rhythm is varied thirty-one times. Brahms had a love of this old form, which had lain forgotten since the baroque age. He did not employ it merely as a variation pattern, but constructed on the basis of the eight-bar mosaic stones placed side by side an edifice in sound which gives the Chaconne the dignity of a symphony. Incidentally Brahms took the theme from a Bach cantata.

Here we are left wholly without the comfort of light dispelling the darkness. It would be pointless to speculate on what thoughts may have been in Brahms's mind during the composition of this movement, but possibly they concerned his interest in the classical art of Greece, or the neo-classical paintings of

his friend Anselm Feuerbach. It is, however, certain that Brahms here created a tonal atmosphere which was to point to that of the *Four Serious Songs*, his veritable requiem. Brahms again teased his friends by writing that this Symphony had been composed at Mürzzuschlag where "the cherries are not sweet and eatable". It was a long time before this 4th movement could be understood, and even today we stand before it as before an erratic block of stone which rebukes our lack of comprehension.

BRAHMS'S ORCHESTRAL PALETTE

Heinz Becker

Johannes Brahms was eleven years old when, in 1844, there appeared that basic textbook of instrumentation, the *Traité d'instrumentation* by Hector Berlioz. His treatise was not the first to be concerned with giving instruction in the art of instrumentation. Already in 1764 a short study from the pen of a chamber musician to the Prince of Conti was printed in Paris, which dealt with the possibilities of performance and combination for then new and as yet little-used instruments such as the horn and clarinet. It is no coincidence that further tutors in the art of instrumentation also saw the light in France, that is to say in Paris: the *Diapason général* of Francœur, Anton Reicha's *Cours de composition* and Georges Kastner's *Traité d'instrumentation*.

French orchestral music in the course of the 18th century had won a pre-eminent reputation, which it maintained well into the 19th century. Not only in the symphonic sphere were standards established in France that were to point the way for European instrumental music, but in addition the orchestra of the Académie royale, the Paris opera orchestra, attained European rank by the precise work at its rehearsals.

The foundation of the Paris Conservatoire in the year 1795 directed artistic instruction in instrumental playing, hitherto freely arranged, into organized channels. Out of the great number of textbooks in use, the officially recognized Conservatoire works not only gained precedence over other expositions of instrumental practice, but gradually created a uniform plane of accomplishment in the development of orchestras. As this improved, the level of accomplishment of the musician noticeably rose, and led to the abandonment of the practice of replacing the instruments, as was still common in the 18th century. Musicians increasingly confined themselves to one main instrument, in whose management they

perfected themselves, and in so doing offered composers the possibility of gradually increasing the difficulty of their technical demands.

When Johannes Brahms turned to orchestral composition, he found at his disposal an orchestral ensemble which had been fully developed and highly polished. Beethoven had in the beginning been satisfied with double woodwind, plus a pair of trumpets and of horns, but added a third horn in the "Eroica", and amplified the brass group in the 5th Symphony (the finale) with a trio of trombones. The strengthening of the brass made it necessary to match up the other sections. So a piccolo and double-bassoon were added to the woodwind group, extending the range both to the high and to the low pitch, while in the string section the quartet structure was expanded into a quintet by making the violoncellos independent. Once composers had adopted this distribution as the standard basis of the symphony orchestra, the constitution of the opera orchestra was correspondingly modified according to dramatic requirements. If in the symphonic field everything depended solely on clothing an abstract conception of sound and form in adequate orchestral dress, opera composers had the further task of illustration, of providing appropriate sounds for dramatic needs and for specific stage situations. In the programme-symphony the elements of symphonic and operatic tonal organization were eventually fused. So it is not surprising that opera composers especially, as well as composers of programme-symphonies, became pace-makers of the modern art of orchestration. Names like Weber, Meyerbeer, Wagner, Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakov and Richard Strauss may illustrate the case.

This process of development in the technique of instrumentation must be borne in mind in order to understand the special position of Johannes Brahms. Although Brahms

throughout his life toyed with operatic plans, he nevertheless avoided this extrovert form of music-making: although he left behind a very extensive output, the proportion of purely orchestral music in it is small: four symphonies, four concertos, two overtures, two serenades, the Haydn Variations and the three orchestrated Hungarian Dances exhaust his contribution to orchestral literature. Even reckoning in his orchestrally accompanied choral works, the predominance of chamber music in his creative output remains clear.

In the composition of his orchestral works Brahms spanned the period from 1857 to 1888, that is, almost exactly thirty years. Brahms was nearing his mid-twenties before he seriously got to grips for the first time with the artistic problems of orchestral writing. It affords a deep insight into his artistic individuality that he felt himself attracted by the sensitive nature and lyrical talents of Robert Schumann, but repelled by the virtuoso gestures of the music of Franz Liszt. None of his works made such demands on his time as did the composition of his 1st Symphony. This was due not only to the symphonic form as such, but also, unquestionably, to the orchestral layout. It is in the very nature of Brahms's orchestral music that it lacks all the external effect by which the so-called "kapellmeister music" of the time was distinguished. If the modest intellectual content of this music stood in sharp contrast to its translation into sound effects, from the outset Brahms worked the other way about. Not a single bar in his scores can be found in which the colour element, as an end in itself, outweighs the compositional structure. This intensifying of the sound medium also explains the renunciation of clear-cut instrumental colours, which up to that time had been part of the firm basis of the orchestral score. When Brahms brought out

his 1st Symphony into the light of day in 1877, Wagner's chief works had already been created, Mussorgsky had had his colourful *Boris Godunov* produced (1874), and composers like Bizet, Saint-Saëns and Karl Goldmark had in their scores utilized to the full all the refinements of modern orchestral art.

Nothing of the piled-up sonorities and special effects of positions then employed in strings and wind, nothing of the pictorial nature of the works of Berlioz, Liszt or Wagner found a place in Brahms's scores. The sensuous tone of the cor anglais is absent, as is the glissando of the harp, to which are allotted a few sonorous arpeggios only in the first three movements of the Requiem and in short choral works with orchestral accompaniment. Even the lively effects of percussion are eliminated from his symphonies and concertos, and Brahms characteristically, with an ironic grin, described his *Academic Festival Overture*, in which these instruments are prescribed, as a "Janissaries' overture". In his conception of instrumental setting, Brahms conformed to the classical pattern of the orchestra as Beethoven employed it. Here, obviously, the influence of Robert Schumann, who constantly pointed out the way from this example to his young composer friend, was effective. This conscious return by Brahms, the Romantic, to the instrumental practice of the Classicists became particularly clear in the employment and treatment of the trombones. In the 1st Symphony, Brahms quite deliberately saves up the sonorous tone of the trombone trio until the last movement, where it reinforces the harmony of the horn solo. A few bars later in the chorale-like episode it is used the first time to bring out the melodic line, while the harmony is filled out by the three bassoons, of which the double-bassoon doubles the bass-trombone in the lower octave. In the other symphonies too, the trombones and even the trumpets are used remarkably sparingly. In the 4th Symphony the trombones likewise first appear in the last movement,

thus giving the whole work also in terms of tone colour the characteristic effect of a Finale. In the 8th of the Haydn Variations, the pair of trumpets are assigned a single note, in the final chord; in the Finale of the Variations their contribution is again limited to reinforcement of cadential figures. On the other hand, horn sound occupies an obviously favoured position in Brahms's orchestra. In no single movement of his symphonies does Brahms forego this means of cohesion. Even where string sound is paramount, as for example in the first subject of the last movement of the 1st Symphony, the horn is brought in to bolster the sonority.

Brahms favoured the rich middle register of the instruments, using only occasionally the outer ranges. It is not a contradiction that he sometimes spans a range of $5\frac{1}{2}$ octaves with his orchestra (e.g. at the end of the 2nd movement of the 1st Symphony). The emphasis on the middle register lends to his music the full, sonorous, characteristic Brahms sound. The glitter of high strings, the flash of woodwind at the limits of their compass, the blaze of ringing trumpets and the hollow growl of deep brass are quite uncharacteristic of Brahms. Changing from one instrumental group to another in blocks, as Bruckner especially liked doing, or overlapping of sounds, which since Schubert were in use to intensify the combination of tones, are of no real importance in Brahms's scores. Brahms only seldom went beyond the technique of doubling the abstract four-voice style which Anton Reicha had taught in his *Cours de composition* and which Beethoven realized in his scores. What distinguishes him from his great Viennese predecessor lies more in the harmonic sphere and less in that of instrumentation as such. Only in his style of piling up the sound is Brahms essentially different from Beethoven. While Beethoven in his vertical sound-structure stressed the third (that is, the third in the chord as it stands is reinforced instrumentally, producing the somewhat knotted, virile Beethoven sound), Brahms was

particularly concerned with the organization of intervals of the natural harmonics, thus in his doublings the root and the fifth remain preponderant. The third is never dominant in his scores, not even where chords appear with the third in the bass. Brahms certainly employs the instrumental setting of the Classical orchestra, but he builds up his sound structure in the manner of a Romantic.

It is certainly no accident that Brahms is not represented by an example of his scoring in any of the big leading orchestration tutors, whether Gevaert, Strauss-Berlioz or Erpf. His scores do not lend themselves to the study of orchestral effects. In a time when composers, in a newly-found freedom to experiment as they pleased, were moving towards making sound-colour an independent factor, this son of North Germany stressed the synthesis between harmonic design and colour. Here, without doubt, lies the historical significance of Brahms the instrumentator. He taught his contemporaries and successors that a modest measure of technical display and sound painting is sufficient if the mind has something to say.

DAS SYMPHONISCHE WERK VON JOHANNES BRAHMS

Friedrich Herzfeld

Mag es Zufall oder von geheimen Kräften gesteuerte Absicht gewesen sein: Das symphonische Schaffen der fünf großen Meister der Symphonie im 19. Jahrhundert ist durch die Zahl ihrer Symphonien seltsam verbunden. Drei von ihnen schrieben neun Symphonien: Beethoven, Bruckner und Mahler. Zwei beließen es bei vier Symphonien: Schumann und Brahms.

Die vier Symphonien von Brahms bilden zwar Höhepunkte seines Schaffens. Aber seine Kammermusik und seine Lieder stehen vollgültig daneben. Brahms hatte schon 67 Werke geschrieben und veröffentlicht, als er seine I. Symphonie komponierte oder wenigstens: die Arbeit an ihr abschloss. Über den vier Symphonien von Brahms waltet ein höherer Zusammenhang, der im symphonischen Schaffen anderer Meister nicht zu beobachten ist. Diese vier Symphonien stehen zueinander wie die vier Sätze einer über ihnen lagernden, freilich imaginären Symphonie. Die I. Symphonie bildet das gewaltige Portal des Kopfsatzes, die II. gleicht einem lieblichen Andantino. In der III. lebt etwas von der Heiterkeit eines Scherzos, und die IV. bildet den ungeheuren Schlussstein. Der heitere Rondo-Charakter, etwa der Haydn'schen Symphonie, fehlt hier durchaus. Das Schaffen von Brahms führte nicht mehr zu lichtvoller Befreiung, sondern mündete in der Ahnung des unausweichlichen Endes. Insofern nimmt das symphonische Schaffen von Brahms schon Gedankenrichtungen des 20. Jahrhunderts voraus.

Johannes Brahms war 43 Jahre alt, als seine I. Symphonie in c-Moll Opus 68 am 4. November 1876 in Karlsruhe zum ersten Mal erklang. Brahms befand sich also im gleichen Alter wie der andere große Meister der Symphonie seiner Zeit: Anton Bruckner. Aber Bruckner begann mit seiner I. Symphonie sein Hochschaffen überhaupt

erst, während das *Deutsche Requiem* von Brahms als Opus 45, seine Haydn-Variationen als Opus 56a und noch eine Fülle anderer Werke vorausgegangen waren.

Zwar gab es für Brahms niemals Zweifel, ob er den Wegen Franz Liszts zur frei geformten Symphonischen Dichtung folgen solle. Viel zu sehr war er im Kern seines Wesens der klassischen Viersatzform verpflichtet. Aber er brauchte Jahre des Sammelns und der inneren Reifung, um dieses Formgesetz, dem auch seine Kammermusik, z. B. die Klavierquartette Opus 26 und 60, wie sein Klavierquintett Opus 34 folgen, durch Beflügelung des symphonischen Atems auf die Riesensmasse einer Symphonie ausweiten zu können.

Wahrscheinlich ließ er sich deshalb bei der I. Symphonie so lange Zeit. Das Allegro des 1. Satzes entstand fast anderthalb Jahrzehnte vor dem Abschluss des ganzen Werkes. Diese Zelle trug Brahms – wie fast alle seine starken Gedanken – schweigend mit sich herum. Vor allem entwickelte sich erst allmählich die motivische Verknüpfung aller vier Sätze. Freilich hatte Beethoven zahlreiche Beispiele dafür geliefert. Während aber bei ihm die Zusammenfassung durch eine motivische Zelle mehr der kompositorischen Arbeit an sich diente, bedeutete jenes chromatisch aufsteigende Motiv in der I. Symphonie von Brahms zugleich Festlegung auf einen bestimmten Ausdruck, der kaum anders verstanden werden kann denn als Sinnbild des quälenden Suchens nach einem vorleuchtenden, aber fernen Ziel.

Dieser motivische Kern war auch in dem zunächst entstandenen Allegro des 1. Satzes enthalten. Brahms hatte ihn – wie üblich – an Clara Schumann geschickt, und sie war nach dem Anhören »betäubt und niedergeschlagen«. So hatte sie die Schmerzlichkeit dieses Satzes getroffen. Und diese Farbe verdüsterte sich weiter, als das chromatische Aufstiegsmotiv zum

Kerngedanken der Einleitung *Un poco sostenuto* wurde. Dieser 1. Satz in zwei Teilen war es wohl vor allem, der diese Symphonie vorerst so schwer verständlich machte. Noch am Anfang unseres Jahrhunderts wagte ein Dirigent viel, wenn er diese Symphonie aufs Programm setzte. Friedrich Nietzsche bezog sich gewiss auf sie, wenn er Brahms »Melancholie des Unvermögens« nachsagte. Unzählige nannten die Instrumentation dieses Werkes grau und düster, während wir uns heute für ihren Glanz begeistern.

Der 2. Satz, ein *Andante sostenuto*, beginnt mit einem ruhig strömenden Gesang. Aber schon im fünften Takt ist jenes bohrende Urmotiv wieder da. Es erscheint immer wieder, wenn auch verwandelt, ehe und nachdem Oboe und Klarinette ihren zauberhaften Gesang verströmt haben. Es beherrscht auch den elegischen Schluss, jetzt von der Solovioline vorgetragen. Sein heller Schein führt zur endlich gewonnenen Erlösung.

Im 3. Satz, dem *Un poco Allegretto e grazioso*, ist jenes Urmotiv noch kunstvoller versteckt. Es wird von der tändelnden Heiterkeit des graziösen Hauptthemas in die Mittelstimmen vertrieben. Ebenso verhält es sich in dem letzten Satz, dem *Allegro non troppo, ma con brio*, mit der *Adagio*-Einleitung. Hier tritt eine sieghafte Gegenstimme auf, ein Motiv, das wir zunächst vom Horn, dann von der Flöte hören. Brahms hatte es einige Jahre früher an Clara Schumann nach einer Periode der Entfremdung zu ihrem 49. Geburtstag geschickt und darüber geschrieben: »Hoch auf'm Berg, tief im Tal, grüß' ich dich viel tausendmal«.

Dieses Thema vertreibt alle Düsternis. Mit ihm verbreitet sich die Atmosphäre von Naturfrische und Daseinslust. Die Wendung vom

dunklen c-Moll zum sonnenhellen C-Dur ist vollendet, und so mündet diese Symphonie in kataraktähnlich sich überstürzenden Jubel.

Brahms hatte mit seiner I. Symphonie Zutrauen zu seiner symphonischen Kraft gewonnen, und so entstand die nächste Symphonie, die II., schon ein Jahr später. Brahms weilte damals in Pörschach am Wörthersee. Alle Morgen wanderte er über die Wiesen und Felder der damals noch ganz einsamen Landschaft und freute sich an dem Glanz des Lichtes über dem See. In dieser heiter bewegten Stimmung überfielen ihn die Themen zur II. Symphonie. Sie sind zwar auch miteinander motivisch verzahnt, aber doch nicht so streng.

Diese Symphonie wendet sich kaum einmal zum Düsternen, allenfalls zum Nachdenklich-Sinnigen, und steigert sich dabei gelegentlich bis zu einem Jubel, der wie die Mittagsstunde keinen Schattenfleck zulässt. Wie glücklich Brahms bei der Komposition dieses Werkes war, machen Äußerungen an seine Freunde deutlich. Immer wieder schrieb er von »der Melancholie« dieses Werkes; es dürfe nur mit einem Trauerrand versehen im Druck erscheinen. Die Freunde wussten schon, dass er genau das Gegenteil meinte.

Zur III. Symphonie ließ sich Brahms etwas mehr Zeit: sechs Jahre. Wahrscheinlich ging sie in einigen Hauptthemen auf Jugendkompositionen zurück. Bisweilen hat man sie als die typischste der Brahms-Symphonien bezeichnet, vielleicht weil sie lieblich schmelzende Seitenthemen mit Passagen des Verzichtes und fast geisterhafter Entrückung mischt. Dies macht vor allem der Schluss deutlich. Er führt nicht »durch Nacht zum Licht«, wie es für die Symphonie fast verpflichtend schien. Die III. von Brahms verklingt vielmehr im Pianissimo einer Unentschiedenheit, die wie ein Gleichnis von Trotz und Verzagtheit in der Seele von Brahms anmutet.

Nach der Uraufführung der vor allem in Wiesbaden geschaffenen III. Symphonie am 30. Dezember 1877 in Wien sammelte sich

Brahms zu seiner letzten, der IV. Symphonie, die er am 25. Oktober 1885 in Meiningen selber uraufführte. Hier wird der Ton tragischer Monumentalität kaum einmal verlassen. Schon die im symphonischen Bereich seltene Tonart e-Moll deutet darauf hin. Das elegische Anfangsthema, das einer wehmütigen Ballade entnommen zu sein scheint, führt zu ungeheuren Ausbrüchen, deren drängende Gewalten das Bild der Katastrophe umreißen. Selbst im 2. Satz, einem Andante moderato, steht der helle Schein im Zwielicht von Klage und Verzweiflung. Der 3. Satz ist eine Ausgeburt Brahms'schen Trotzes. Mit heftigen Schmetterklängen und stoßenden Triolen will er die Düsternis vertreiben, die dennoch immer wieder durchbricht.

Dann folgt der merkwürdigste Satz, eine Chaconne, die ein achttaktiges Thema im $\frac{3}{4}$ -Takt einunddreißigmal abwandelt. Brahms neigte zu dieser alten Form, die seit dem Barockzeitalter vergessen worden war. Freilich wandte er sie auch nicht nur als reine Variation an, sondern über die aneinandergereihten Mosaiksteine von je acht Takten wölbt sich eine Großform, die der Chaconne Symphoniewürdigkeit gibt. Das Thema hatte Brahms übrigens in einer Kantate von Bach gefunden.

Hier bleiben wir vollends ohne den Trost des durchbrechenden Lichtes. Es ist müßig, darüber nachzugrübeln, welche Gedanken Brahms bei der Komposition dieses Satzes bewegt haben: seine Berührung durch die klassische Kunst Griechenlands oder die neuklassische Malerei seines Freundes Anselm Feuerbach. Gewiss ist aber, dass Brahms hier jene Töne fand, die Jahre später zu den *Vier ernsten Gesängen*, seinem eigentlichen Requiem, führten. Wieder narrete Brahms seine Freunde, wenn er sie darauf hinwies, dass diese Symphonie in Müzzuschlag geschrieben worden sei, wo »die Kirschen nicht süß und essbar« würden. Dieser 4. Satz wurde denn auch lange nicht verstanden, und selbst wir stehen vor ihm wie vor einem erratischen Block, der uns in die Ohnmacht zurückverweist.



DAS ORCHESTRALE KLANGBILD BEI JOHANNES BRAHMS

Heinz Becker

Johannes Brahms war elf Jahre alt, als 1844 das grundlegende Lehrwerk der Instrumentation erschien, der *Traité d'instrumentation* von Hector Berlioz. Sein *Traité* war nicht die erste Schrift, die die Instrumentationskunst zum Gegenstand lehrmäßiger Darstellung erhob. Schon 1764 wurde in Paris eine kleine Studie aus der Feder eines Kammermusiklers des Prinzen von Conty gedruckt, die sich mit den Spiel- und Kombinationsmöglichkeiten der damals neuartigen und noch wenig gebräuchlichen Instrumente, wie dem Horn und der Klarinette, befasste. Es ist kein Zufall, wenn auch die folgenden Unterweisungen in der Kunst des Instrumentierens in Frankreich, und das heißt in Paris, ans Licht der Öffentlichkeit traten: der *Diapason général* von Francœur, der *Cours de composition* Anton Reichas und der *Traité d'instrumentation* Georges Kastners.

Die französische Orchestermusik hatte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts einen führenden Ruf erworben, den sie bis weit in das 19. Jahrhundert hinein behauptete. Nicht nur im symphonischen Bereich bildeten sich in Frankreich Maßstäbe, die für die europäische Instrumentalmusik richtungsweisend wurden, auch das Orchester der Académie royale, das Pariser Opernorchester, gewann durch seine ausgefeilte Probenarbeit europäischen Rang.

Die Gründung des Pariser Conservatoires im Jahre 1795 lenkte die bis dahin frei gehandhabte künstlerische Unterweisung des Instrumentalspiels in geordnete Bahnen. Unter der Vielzahl der Lehrbücher, die sich im Handel befanden, gewannen die offiziell vom Conservatoire anerkannten Werke nicht nur einen Vorrang vor den übrigen Darstellungen des Instrumentalspiels, sondern sie schufen für die Ausbildung des Orchesternachwuchses allmählich eine einheitliche

Leistungsebene. Mit der Straffung der Ausbildung wuchs der Leistungsstand der Musiker zusehends und führte zur Preisgabe von Besetzungsvariabilitäten, wie sie im 18. Jahrhundert gang und gäbe waren. Die Musiker beschränkten sich mehr und mehr auf ein Hauptinstrument, das sie in meisterlicher Vollkommenheit zu beherrschen wussten, und gaben damit den Komponisten die Möglichkeit an die Hand, die Anforderungen, was den spieltechnischen Schwierigkeitsgrad anlangte, schrittweise zu erhöhen.

Als sich Johannes Brahms der Orchesterkomposition zuwandte, fand er einen voll ausgebauten, leistungsstarken Klangkörper vor. Hatte sich Beethoven anfangs noch mit zweifach besetzten Holzblasinstrumenten, je einem Trompeten- und einem Hornpaar, begnügt, so nahm er von der *Eroica* an das dritte Horn hinzu und vergrößerte in der V. Symphonie (letzter Satz) die Blechgruppe um das Posaumentrio. Die Verstärkung des Blechs erforderte ein Äquivalent in den übrigen Gruppen. So traten Pikkoloflöte und Kontrafagott zum Holzbläsersatz hinzu und erweiterten den Klang sowohl nach der Höhe als auch nach der Tiefe hin, während in der Streichergruppe durch die Verselbstständigung des Violoncellos der Streichquartettsatz zum Quintettsatz aufgefächert wurde. Benutzten die Komponisten im Symphonieorchester grundsätzlich diese Standardbesetzung, so wurde die Zusammenstellung des Opernorchesters den dramatischen Erfordernissen entsprechend modifiziert. Kam es im symphonischen Bereich lediglich darauf an, die abstrakte klangliche wie formale Konzeption in das adäquate orchestrale Gewand zu kleiden, so stellten sich dem Opernkomponisten darüber hinaus illustrative Aufgaben, um den

dramatischen Erfordernissen und der konkreten Bühnensituation klanglich gerecht zu werden. In der Programmsymphonie wuchsen schließlich die Elemente symphonischer und opernhafter Klanggestaltung ineinander. So nimmt es nicht wunder, wenn insbesondere die Opernkomponisten, aber auch die Komponisten von Programmsymphonien zum Schrittmacher einer modernen Instrumentationskunst heranwuchsen. Namen wie Weber, Meyerbeer, Wagner, Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakow und Richard Strauss mögen die Situation verdeutlichen.

Diesen Entwicklungsgang in der Technik des Instrumentierens muss man sich vor Augen halten, um die besondere Stellung von Johannes Brahms zu erkennen. Obwohl sich Brahms zeit seines Lebens mit Opernplänen trug, ist er dennoch dieser extrovertierten Form des Musizierens ausgewichen; obwohl er ein sehr umfangreiches Gesamtwerk hinterließ, ist der Anteil der reinen Orchesterwerke darin gering: Vier Symphonien, vier Konzerte, zwei Ouvertüren, zwei Serenaden, die Haydn-Variationen und die drei instrumentierten ungarischen Tänze erschöpfen seinen Beitrag zur Orchesterliteratur. Rechnet man selbst die orchesterbegleiteten Chorwerke hinzu, so bleibt dennoch das Übergewicht des kammermusikalischen Schaffens eindeutig.

Mit der Komposition seiner Orchesterwerke umspannt Brahms den Zeitraum von 1857 bis 1888, also fast genau dreißig Jahre. Brahms näherte sich der Mitte seines dritten Lebensjahrzehnts, ehe er sich zum ersten Male ernsthaft mit den Fragen des Orchestersatzes künstlerisch auseinandersetzte. Es gewährt einen tiefen Einblick in seine künstlerische Individualität, dass er sich von

der feinsinnigen Natur Robert Schumanns und von dessen lyrischer Begabung angezogen fühlte, während ihn die virtuose Geste der Musik Franz Liszts abstieß. Keines seiner Werke nahm so lange Zeit in Anspruch wie die Komposition der ersten Symphonie. Das betrifft nicht nur die symphonische Form an sich, sondern fraglos auch die orchestrale Gestalt. Es gehört zur Wesensart von Brahms' Orchestermusik, dass sie jeder äußerlichen Wirkung ermangelt, mit der sich die sogenannte Kapellmeistermusik seiner Zeit hervortat. Stand hier der mäßige geistige Gehalt im schroffen Gegensatz zu seiner effektvollen klanglichen Umwandlung, so beschritt Brahms von vornherein den entgegengesetzten Weg. Nicht ein einziger Takt lässt sich in seinen Partituren finden, in dem das farbliche Element als Selbstzweck die kompositorische Struktur überdeckt. Diese Intensivierung der Klangmittel erklärt auch den Verzicht auf bestimmte Instrumentalfarben, die zur damaligen Zeit schon zum festen Bestand der Orchesterpartitur gehörten. Als Brahms 1877 mit seiner ersten Symphonie vor die Öffentlichkeit trat, lagen Wagners Hauptwerke bereits vor, hatte Mussorgsky schon seinen farbenreichen *Boris Godunow* zur Aufführung gebracht (1874) und kosteten Musiker wie Bizet, Saint-Saëns und Karl Goldmark in ihren Partituren das ganze Raffinement moderner Orchesterkunst aus.

Nichts von den dort angewandten Klangballungen, Lageneffekten der Streicher und Bläser, nichts von den illustrativen Wirkungen der Werke von Berlioz, Liszt oder Wagner ist in die Partituren von Brahms eingedrungen. Der sinnliche Klang des Englischhorns fehlt bei ihm ebenso wie der rauschende Klang der Harfen, denen lediglich in den drei ersten Teilen des Requiems und kleineren orchesterbegleiteten Chorwerken einige klangfüllende Arpeggien zugewiesen sind. Selbst der schmissige Effekt des Schlagwerks ist aus seinem symphonischen und

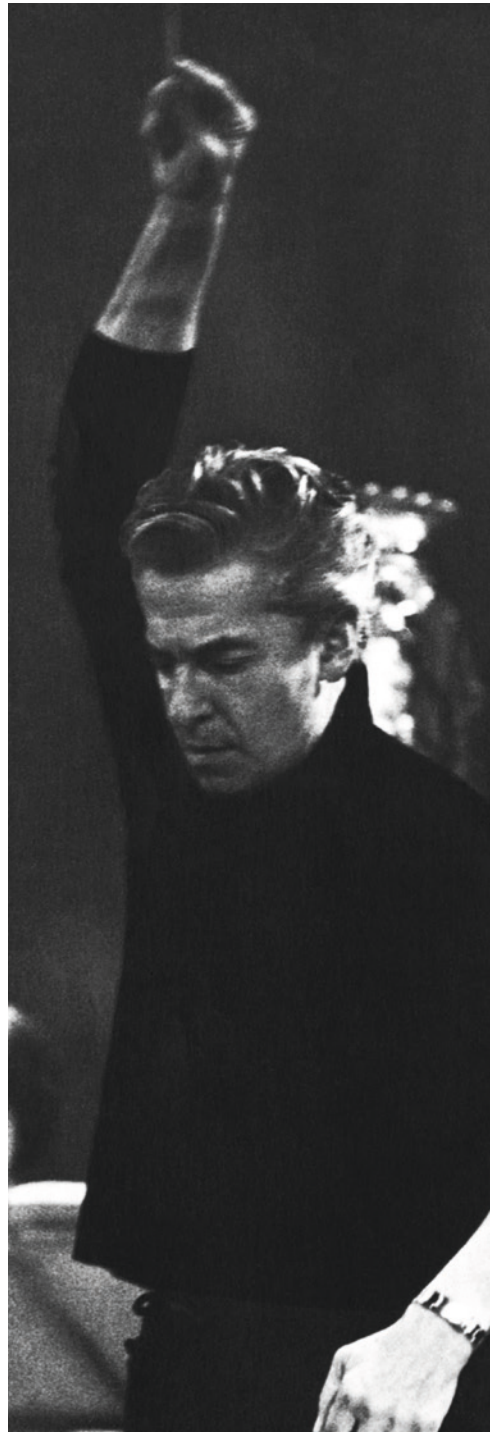
konzertanten Werk eliminiert, und bezeichnenderweise hat Brahms seine Akademische Festouvertüre, in der er diese Instrumente vorschreibt, schmunzelnd als »Janitscharen-ouvertüre« ironisiert.

Brahms schließt sich in der Konzeption seiner Besetzung an das klassische Orchester, wie es Beethoven benutzte, an. Hier ist offensichtlich der Einfluss Robert Schumanns, der seinen jungen komponierenden Freund immer wieder auf dieses Vorbild hinwies, wirksam geworden. Dieser eigenwillige Rückgriff des Romantikers Brahms auf Instrumentationspraktiken der Klassiker wird in der Verwendung und Führung der Posaunen besonders deutlich. In der ersten Symphonie spart sich Brahms den sonoren Klang des Posaumentrios ganz bewusst für den letzten Satz auf, wo sie das Hornsolo harmonisch abdecken. Einige Takte später werden sie zum ersten Male in der choralartigen Episode melodieführend eingesetzt, harmonisch ergänzt von den drei Fagotten, wobei das Kontrafagott die Bassposaune in der Unteroktave verdoppelt. Auch in den übrigen Symphonien werden die Posaunen und sogar die Trompeten auffallend sparsam verwendet. In der vierten Symphonie erklingen die Posaunen ebenfalls erst im Schlusssatz und geben somit dem ganzen Werk auch von der Klangfarbe her eine charakteristische Finalwirkung. In der achten der Haydn-Variationen ist dem Trompetenpaar nur ein einziger Ton, im Schlussakkord, zugewiesen, im Finale der Variationen bleibt ihre Aufgabe auf die Verstärkung der Kadenzschritte beschränkt. Hingegen gehört der Hornklang zum selbstverständlichen, ja bevorzugten Klangattribut des Brahms-Orchesters. In keinem einzigen Satz seiner Symphonien verzichtet Brahms auf dieses Bindemittel.

Selbst dort, wo der sonore Streicherklang dominiert, wie beim Einsatz des Hauptthemas im letzten Satz der ersten Symphonie, wird das Horn als Klangpolster mitgeführt.

Brahms bevorzugt die satte, mittlere Lage der Instrumente. Nur gelegentlich weicht er in extreme Randlagen aus. Dem widerspricht nicht, dass er zuweilen den Klangraum von fünfeinhalb Oktaven mit seinem Orchester umspannt (Schluss des zweiten Satzes der I. Symphonie). Die Betonung des mittleren Klangraumes verleiht seiner Musik den vollen, sonoren, den charakteristischen Brahmsklang. Das Gleißn hochgeführter Violinen, das Blitzen extremer Holzbläserklänge, das Strahlen schmetternder Trompeten und das dumpfe Grollen tiefer Bläserklänge ist für Brahms uncharakteristisch. Der blockartige Wechsel der Instrumentengruppen, wie ihn besonders Bruckner liebte, oder die Verklammerung der Klänge, wie sie seit Schubert zur Intensivierung der Klangmischung gerne angewandt wurden, bleiben für Brahms' Partituren ohne wirkliche Bedeutung. Über die Verdopplungstechnik des abstrakten vierstimmigen Satzes, wie sie schon Anton Reicha in seinem *Cours de composition* lehrte und wie sie Beethoven in seinen Partituren verwirklichte, ist Brahms nur selten hinausgegangen. Das, was ihn klanglich von seinem großen Wiener Vorgänger trennt, liegt mehr im harmonischen Bereich, weniger im Instrumentatorischen an sich. Nur in der Klangsichtung unterscheidet sich Brahms wesentlich von Beethoven. Während Beethoven im vertikalen Klangaufbau gerne terztönig verfährt, d. h. die Terz im Gesamtklang instrumentatorisch verstärkt (daher der etwas knorrige, männliche Beethovenklang), wahrt Brahms weitestgehend das Intervallverhältnis der Obertonreihe, d. h. dass bei ihm in der Verdopplung Grundton und Quinte das Übergewicht behalten. Niemals dominiert in seinen Partituren die Terz, selbst dort nicht, wo die Akkorde in Terzlage auftreten. Brahms benutzt zwar die Disposition des klassischen Orchesters, aber er schichtet den Klang nach dem Vorbild der Romantiker.

Es ist sicher kein Zufall, wenn Brahms in keiner der großen, führenden Instrumentationslehren, sei es Gevaert, Strauss-Berlioz oder Erpf, mit einem Partiturbeispiel vertreten ist. Seine Partituren eignen sich nicht zum Studium orchestraler Effekte. In einer Zeit, in der die Komponisten dazu übergingen, mit einer geradezu entfesselten Experimentierlust die Klangfarbe zu verselbstständigen, betonte der gebürtige Norddeutsche die Synthese zwischen Zeichnung und Farbe. Hier liegt zweifellos die geschichtliche Bedeutung des Instrumentators Brahms. Er lehrte seine Mit- und Nachwelt, dass ein bescheidenes Maß an technischem Aufwand und klanglichem Dekor hinreicht, wenn der Geist etwas zu sagen hat.



L'ŒUVRE SYMPHONIQUE DE JOHANNES BRAHMS

Friedrich Herzfeld

Hasard ou volonté concertée de forces mystérieuses, la production symphonique des cinq grands de l'art symphonique au dix-neuvième siècle se trouve dans un étrange rapport quantitatif. Beethoven, Bruckner et Mahler, c'est-à-dire trois d'entre eux, ont écrit neuf symphonies. Les deux autres, Schumann et Brahms, se sont contentés d'en écrire quatre.

Sans doute les quatre symphonies de Brahms représentent-elles le couronnement de sa création, mais sa musique de chambre et ses lieder ne leur cèdent en rien. Brahms avait déjà écrit et publié 67 œuvres lorsqu'il composa sa première symphonie, ou du moins lorsqu'il la termina. Entre les quatre symphonies de Brahms existe un lien profond qu'on ne rencontre pas dans la production symphonique des autres maîtres. Ces quatre symphonies sont comme les quatre mouvements d'une seule et monumentale symphonie, évidemment imaginaire. La première symphonie représente l'immense portique du mouvement initial. La deuxième ressemble à un andantino gracieux. La troisième est animée de la gaieté d'un scherzo, tandis que la quatrième forme un puissant mouvement conclusif. On ne trouve nulle part ici le caractère joyeux du rondo des symphonies de Haydn, par exemple. L'œuvre de Brahms ne conduit plus à la délivrance et à la lumière, mais au pressentiment de la fin inéluctable. C'est en ce sens qu'on peut dire que l'art symphonique de Brahms est déjà une anticipation des idées du vingtième siècle.

Johannes Brahms était âgé de quarante-trois ans lorsque fut donnée pour la première fois, le 4 novembre 1876 à Karlsruhe, sa première symphonie. Il avait donc le même âge que l'autre grand maître de la symphonie de son époque, Anton Bruckner. Mais Bruckner commença seulement sa carrière avec sa première symphonie, tandis que pour Brahms son *Requiem allemand*

op. 45, ses *Variations sur un thème de Haydn* op. 56a et quantité d'autres œuvres avaient précédé sa première symphonie.

Sans doute Brahms ne s'est-il jamais demandé s'il lui fallait marcher dans les traces de Franz Liszt sur la voie du poème symphonique de forme très libre. Au plus profond de son être, il était beaucoup trop attaché à la forme quadripartite de la symphonie classique. Mais il lui fallut des années de recueillement et de maturation intérieure pour parvenir à animer cette loi formelle à laquelle obéissait aussi sa musique de chambre, comme par exemple les quatuors avec piano op. 26 et 60, ou le quintette avec piano op. 34, du souffle symphonique et en tirer une symphonie aux dimensions gigantesques.

C'est probablement la raison pour laquelle il mit aussi longtemps à achever la première symphonie. L'Allegro du premier mouvement fut écrit près d'une quinzaine d'années avant que l'œuvre ne fût entièrement terminée. Pendant tout ce temps, ce germe vécut en Brahms silencieusement, comme ce fut le cas de presque toutes ses idées forces. C'est surtout le lien thématique des quatre mouvements qui prit forme seulement progressivement. Il est vrai que Beethoven avait déjà donné l'exemple de cette sorte de gestation d'une œuvre. Mais alors que chez ce dernier la synthèse à partir d'une cellule thématique centrale servait plutôt le travail de composition proprement dit, le choix du motif chromatique ascendant de la première symphonie de Brahms a en même temps la signification d'une volonté délibérée de choisir une certaine forme d'expression qui ne saurait guère être comprise autrement que comme le symbole de la recherche tourmentée d'un but idéal mais lointain. Cette cellule thématique se trouvait déjà dans l'Allegro du premier mouvement, qui avait été composé en premier. Brahms l'avait envoyé – comme il faisait d'habitude – à

Clara Schumann, et après l'avoir entendu elle lui dit s'être senti « attristée et déprimée », tellement le caractère douloureux de ce mouvement l'avait impressionnée. Et il s'assombrit encore davantage lorsque le motif chromatique ascendant devient cellule centrale de l'introduction Un poco sostenuto. C'est probablement à cause de ce premier mouvement avec ses deux parties que cette symphonie parut d'abord si difficile à comprendre. Même encore au début de notre siècle, il fallait beaucoup de hardiesse à un chef d'orchestre pour inscrire au programme cette première symphonie de Brahms. Sans nul doute c'est elle que visait Frédéric Nietzsche lorsqu'il parlait de la « mélancolie de l'impuissance » de Brahms. D'innombrables critiques ont qualifié de grise et de sombre l'instrumentation de cette œuvre, tandis que de nos jours nous nous enthousiasmons pour son atmosphère éclatante.

Le deuxième mouvement, un Andante sostenuto, commence par une mélodie paisible et calme. Mais dès la cinquième mesure le motif primitif lancinant surgit à nouveau. Il apparaît et réparaît sans cesse, quoique varié, jusqu'à ce que hautbois et clarinette fassent entendre leur mélodie enchantée, puis il resurgit à nouveau. Il prédomine aussi dans la conclusion de caractère élégiaque mais exposé alors par le violon solo. Son atmosphère lumineuse amène enfin la délivrance attendue.

Dans le troisième mouvement, Un poco Allegretto e grazioso, ce motif central apparaît dissimulé avec plus d'ingéniosité encore. Il est repoussé dans les voix médianes par le thème principal, qui est d'une gaieté folâtre. Il en sera de même de l'introduction Adagio du dernier mouvement, l'Allegro non troppo, ma con brio, où éclate une voix contrastante triomphale, un motif exposé d'abord par le cor puis repris par la flûte. Quelques années auparavant, Brahms avait

envoyé ce morceau à Clara Schumann à l'occasion de son 49^e anniversaire et après une période de silence ; il y avait noté cette épigraphe : « Du haut de la montagne, des profondeurs de la vallée, je te salue des millions de fois ».

Ce thème chasse toute obscurité. Avec lui s'installe une atmosphère de fraîcheur naturelle et de joie de vivre. Le sombre *ut* mineur s'est mué finalement en un clair et lumineux *ut* majeur, et ainsi cette symphonie s'achève par un flot d'allégresse se déversant comme une cataracte. Avec sa première symphonie, Brahms avait pris conscience de sa propre puissance de symphoniste, et à peine un an plus tard naquit ainsi la suivante, la deuxième symphonie. Brahms vivait alors dans le petit village de Pörttschach au bord du Wörthersee. Tous les matins il faisait de longues promenades dans les prés et les champs de ce paysage qui était à cette époque encore tout à fait solitaire, et l'éclat de la lumière au-dessus du lac l'enchantait. C'est dans ces dispositions sereines que les thèmes de la deuxième symphonie l'envahirent. Ils sont sans doute eux aussi étroitement enchevêtrés, mais non avec la même rigueur. Seules quelques ombres fugitives viennent de-ci de-là assombrir cette symphonie ; elle revêt alors tout au plus un caractère quelque peu méditatif et mélancolique, tout en s'exaltant à l'occasion jusqu'à une allégresse qui, telle l'heure de midi, n'admet aucune tache d'ombre. À quel point Brahms était heureux en composant cette œuvre, c'est ce que révèlent plusieurs déclarations qu'il fit à ses amis. Dans presque toutes ses lettres il parle de la « mélancolie » de l'œuvre ; elle ne devrait être imprimée, déclare-t-il, qu'encadrée de noir. Ses amis pourtant savaient bien qu'il voulait dire exactement le contraire.

Pour écrire sa troisième symphonie, Brahms se laissa un peu plus de temps : six ans. Il est probable que quelques uns de ses thèmes principaux sont puisés dans des compositions de jeunesse. On l'a parfois appelée la plus typique des symphonies de Brahms, peut-être parce qu'elle mêle des idées secondaires lyriques, tendres à des passages de résignation et d'extase quasi

suraturelle. Nous n'en voulons pour preuve que le Finale qui ne conduit pas « à travers la nuit vers la lumière », comme cela semblait presque s'imposer pour les symphonies. Au contraire, la troisième symphonie de Brahms s'éteint pianissimo dans une atmosphère d'indécision qui nous paraît symboliser l'affrontement, dans l'âme du musicien, du dépit et du découragement.

Après la création à Vienne le 30 décembre 1877 de la troisième symphonie, dont la majeure partie avait été composée à Wiesbaden, Brahms se recueillit pour sa dernière symphonie, la quatrième, dont il dirigea lui-même la première audition à Meiningen le 25 octobre 1885. Pratiquement à aucun moment, cette œuvre ne se départit du ton tragique et grandiloquent. Déjà la tonalité de *mi* mineur, rare dans le domaine symphonique, le prouverait. Le thème initial de caractère élégiaque, qui semble être emprunté à une ballade mélancolique, conduit soudain à des explosions violentes dont la force entraînante préfigure la catastrophe. Même dans le deuxième mouvement, un Andante moderato, la lumière éclatante paraît comme tamisée par la plainte et le désespoir. Le troisième mouvement est une manifestation typique du dépit brahmsien. Des fanfares éclatantes brutales et des triolets percutants s'efforcent de dissiper les ténèbres qui sans cesse tendent pourtant à se reformer.

Puis succède le mouvement le plus étrange de la symphonie, une Chaconne qui varie trente et une fois de suite un motif de huit mesures à $\frac{3}{4}$. Brahms avait une prédilection pour cette forme ancienne oubliée depuis les temps du baroque. Certes, il ne se contenta pas de l'utiliser à la manière d'une simple variation ; au-dessus de l'assemblage de ces pièces de mosaïque formées chacune de huit mesures se dresse une vaste voûte architecturale qui confère à la chaconne la dignité d'une symphonie. Du reste, Brahms avait trouvé le thème dans une cantate de Bach.

Ici nous nous sentons totalement abandonnés, sans la consolation de la lumière qui éclate à la fin. Il est superflu de se tourmenter pour savoir quelles sont les pensées qui ont animé Brahms

lorsqu'il composait ce mouvement final : était-ce son contact avec l'art classique de la Grèce ou la peinture néo-classique de son ami Anselm Feuerbach ? Ce qui est sûr, en revanche, c'est que Brahms trouva ici des accents qui marqueront, des années plus tard, les *Quatre Chants sérieux*, son véritable Requiem. Cette fois encore, Brahms se moquait de ses amis lorsqu'il leur signalait que cette symphonie avait été écrite à Mürz-zuschlag où « les cerises ne mûrissent jamais ni ne deviennent douces ». Aussi ce quatrième mouvement resta-t-il longtemps incompris, et même aujourd'hui nous nous trouvons devant lui comme devant un bloc erratique qui nous rappelle notre impuissance.

LA PALETTE ORCHESTRALE DE JOHANNES BRAHMS

Heinz Becker

Johannes Brahms était âgé de onze ans lorsque parut en 1844 un ouvrage fondamental sur l'instrumentation, le *Traité d'instrumentation* d'Hector Berlioz. Ce n'était certes pas le premier ouvrage didactique qui avait pour objet l'art de l'instrumentation. Déjà en 1764 avait paru à Paris une petite étude due à la plume d'un musicien de la chambre du prince de Conty, qui traitait des possibilités d'exécution et de combinaison d'instruments nouveaux de l'époque, d'un usage encore peu courant, comme le cor et la clarinette. Ce n'est point par hasard si les travaux ultérieurs sur l'art de l'instrumentation virent également le jour en France, plus exactement à Paris : tels le *Diapason général* de Francœur, le *Cours de composition* d'Anton Reicha et le *Traité d'instrumentation* de Georges Kastner.

La musique instrumentale française a acquis au cours du dix-huitième siècle une position de tout premier rang qu'elle a su conserver pendant une grande partie du dix-neuvième siècle. Ce n'est pas seulement dans le domaine symphonique que la France fournit des normes à la musique instrumentale européenne ; en même temps, l'orchestre de l'Académie royale, c'est-à-dire de l'Opéra de Paris, s'élevait au rang d'un orchestre européen grâce aux soins extrêmes apportés à ses répétitions.

La création du Conservatoire de Paris en 1795 soumit l'enseignement musical du jeu instrumental, qui jusque-là était dispensé dans un esprit de grande liberté, à des règles strictes. Parmi les nombreuses méthodes que l'on trouvait dans le commerce, celles qui étaient officiellement reconnues par le Conservatoire non seulement jouissaient d'une faveur particulière par rapport aux autres traités de jeu instrumental, mais encore créèrent peu à peu, pour la formation de la jeune génération de musiciens d'orchestre, un niveau uniforme qui s'imposa.

Avec une formation plus rigoureuse, le niveau des musiciens s'éleva sensiblement et eut pour conséquence que l'on renonça à certaines possibilités de changements d'instruments, comme cela était encore d'usage courant au dix-huitième siècle. Les musiciens se limitèrent de plus en plus à un instrument principal dont ils jouaient avec une parfaite maîtrise, ce qui permit au compositeur d'accroître progressivement ses exigences quant aux difficultés de la technique instrumentale.

Lorsque Johannes Brahms se tourna vers la composition d'œuvres orchestrales, il trouva à sa disposition un ensemble instrumental pleinement constitué et capable de toutes les performances. Si Beethoven s'était encore au début contenté d'employer les bois en simples doublures, et un couple de trompettes et de cors, à partir de la symphonie *Héroïque* il y ajouta un troisième cor, et dans la Cinquième (le dernier mouvement) renforça le groupe des cuivres par un trio de trombones. Le renforcement des cuivres exigeait un renforcement équivalent des autres groupes instrumentaux. C'est ainsi que piccolo et contrebasson vinrent se joindre au groupe des bois et élargirent de la sorte les timbres tant dans les aigus que dans les graves, tandis que dans le groupe des cordes, grâce à l'indépendance acquise par le violoncelle, la structure d'un quatuor devenait celle d'un quintette. Pendant que les compositeurs utilisaient en principe cette combinaison type pour l'orchestre symphonique, la composition de l'orchestre lyrique, quant à lui, se modifiait en fonction des exigences dramatiques. Car si dans le domaine symphonique il importait seulement de traduire la conception abstraite tant harmonique que formelle dans un langage orchestral adéquat, le compositeur d'opéra devait en plus faire face à des tâches

d'illustration afin d'adapter la musique aux exigences dramatiques et à la situation scénique concrète. Dans la musique à programme enfin, s'unirent les éléments propres aux langages symphonique et lyrique. Aussi n'est-ce pas étonnant si ce sont surtout les compositeurs d'opéra et les auteurs de poèmes symphoniques qui devinrent les pionniers de l'art de l'instrumentation moderne. Des noms comme ceux de Weber, Meyerbeer, Wagner, Berlioz, Liszt, Rimski-Korsakov et Richard Strauss le prouvent amplement.

Il faut garder présente à l'esprit cette évolution de la technique de l'instrumentation si l'on veut comprendre la position particulière de Johannes Brahms dans ce domaine. Quoique toute sa vie durant Brahms ait médité des projets d'opéras, il a pourtant évité cette forme de musique spectaculaire ; et quoiqu'il ait laissé une œuvre considérable, le nombre de compositions purement orchestrales est assez réduit : quatre symphonies, quatre concertos, deux ouvertures, deux sérénades, les *Variations sur un thème de Haydn* et les trois danses hongroises orchestrées sont toute sa contribution à la littérature orchestrale. Même si l'on ajoute à cette liste les œuvres chorales accompagnées par un orchestre, la production d'œuvres de musique de chambre l'emporte tout de même incontestablement.

La composition d'œuvres orchestrales chez Brahms s'étend sur la période allant de 1857 à 1888, donc sur presque exactement trente ans. C'est vers l'âge de trente-cinq ans que le compositeur se mit à s'occuper sérieusement pour la première fois de problèmes pratiques d'orchestration. Il est significatif pour la personnalité de l'artiste qu'il se soit senti attiré par la nature sensible de Schumann et son lyrisme, alors que la virtuosité de la musique de Franz

Liszt le rebutait. Aucune œuvre ne lui demanda autant d'années d'efforts que sa première symphonie. Ce qui est dû non seulement à la forme symphonique en soi, mais aussi sans aucun doute à l'orchestration. Le propre de la musique orchestrale de Brahms c'est de faire fi de tout effet purement extérieur, ce par quoi se distinguait la musique dite « de chef d'orchestre » de son temps. Si dans celle-ci le fond spirituel médiocre contrastait violemment avec le vêtement sonore plein d'effets brillants dont il se parait, Brahms s'engagea de prime abord dans la direction opposée. On ne trouve pas une seule mesure dans ses partitions où l'élément pittoresque serait une fin en soi et recouvrirait la structure propre de la composition. Cette intensification des moyens harmoniques explique aussi qu'il ait renoncé à certains timbres instrumentaux que l'on rencontrait déjà couramment à l'époque dans les partitions d'orchestre. Lorsque Brahms en 1877 présenta au grand public sa première symphonie, Wagner avait déjà écrit ses œuvres principales, Moussorgski avait déjà créé son *Boris Godounov*, opéra haut en couleurs (1874), et des musiciens comme Bizet, Saint-Saëns et Karl Goldmark avaient épuisé dans leurs partitions tout le raffinement dont est capable l'art d'orchestration moderne.

Dans les partitions de Brahms, rien n'a pénétré des accumulations sonores que ses contemporains exploitaient, des effets de position des cordes et des vents, rien des effets pittoresques des œuvres de Berlioz, de Liszt ou de Wagner. Chez lui manquent tout autant le son sensuel du cor anglais que les sonorités bruisantes des harpes, auxquelles seules les trois premières parties du Requiem et d'autres œuvres chorales moins importantes avec accompagnement orchestral confient quelques arpèges brillants. Il élimine même de son œuvre symphonique et concertante l'effet percutant de la batterie, et il est significatif que Brahms, en ironisant avec humour, ait appelé son *Ouverture académique*, où ces

instruments sont utilisés, « Ouverture pour un chœur de janissaires ».

Dans sa conception de l'orchestration, Brahms se conforme à la composition de l'orchestre classique tel que l'employait Beethoven. Il faut manifestement y voir l'influence de Robert Schumann, qui ne cessait de citer Beethoven en exemple à son jeune ami compositeur. Ce retour délibéré du musicien romantique Brahms aux pratiques de l'instrumentation des classiques se révèle tout particulièrement dans l'utilisation et la conduite des trombones. C'est volontairement que dans sa première symphonie il réserve le son éclatant du trio de trombones au dernier mouvement, où ils servent de renforcement harmonique au solo du cor. Quelques mesures plus loin, ils interviennent pour la première fois dans un épisode à l'allure de choral, pour exposer la mélodie, complétés harmoniquement par les trois bassons, le contrebasson doublant le trombone basse une octave plus bas. Dans les autres symphonies également, les trombones et même les trompettes sont utilisés avec une étonnante parcimonie. Dans la quatrième symphonie les trombones éclatent seulement dans le mouvement final et confèrent ainsi à l'œuvre tout entière, même du point de vue des timbres, un effet final caractéristique. Dans la huitième des *Variations sur un thème de Haydn*, une seule note dans l'accord conclusif est confiée au couple de trompettes; dans le finale des *Variations* leur tâche se limite au renforcement des cadences. Par contre, le cor est partie intégrante et naturelle, voire préférée, de l'orchestre brahmsien. Dans aucun mouvement de ses symphonies Brahms ne renonce à se servir de cet outil de liaison. Même là où dominent les sonorités des cordes, comme dans l'entrée du premier thème du dernier mouvement de la première symphonie, le cor intervient pour renforcer la sonorité.

Brahms a une prédilection pour les régions médianes, aux sonorités pleines, des instruments. Il lui arrive rarement de s'évader dans des régions extrêmes, ce qui n'empêche que parfois son orchestre évolue sur cinq octaves et demie (par exemple à la fin du deuxième mouvement de la

première symphonie). Cette préférence pour les régions médianes confère à sa musique la plénitude et la puissance qui caractérisent les sonorités brahmsiennes. Le brillant des violons vers l'aigu, les sons perçants des bois, le son éclatant et majestueux des trompettes et le sourd grondement des instruments à vent graves n'est pas le fait de Brahms. Le changement en bloc des groupes d'instruments, comme l'affectionnait surtout Bruckner, ou l'alliage intime des timbres comme on aime à l'utiliser depuis Schubert, en vue d'intensifier les combinaisons sonores, restent sans réelle importance dans les partitions de Brahms. Il est rarement allé au-delà de la technique des doublures de l'écriture formelle à quatre voix que déjà Anton Reicha enseignait dans son *Cours de composition* et que Beethoven appliquait dans ses partitions. Ce qui le sépare de son grand précurseur viennois, c'est davantage le point de vue harmonique que l'instrumentation. Par sa seule façon de superposer les sonorités en couches, Brahms se distingue foncièrement de Beethoven. Tandis que ce dernier aime procéder par tierces dans la structure harmonique verticale, c'est-à-dire qu'il renforce la tierce dans l'ensemble instrumental (de là chez lui le son quelque peu bourru et mâle), Brahms préserve largement les rapports d'intervalles de la série d'harmoniques supérieurs naturels, en d'autres termes il accorde toujours la prépondérance au redoublement du ton fondamental et de la quinte. Jamais dans ses partitions la tierce ne prédomine, pas même dans les passages où les accords se présentent à l'état de renversement, avec la tierce à la basse. Sans doute Brahms se sert-il de la disposition de l'orchestre classique, mais il superpose les sonorités à l'exemple des romantiques.

Ce n'est sans doute pas par hasard que Brahms ne figure dans aucun des grands traités d'instrumentation, qu'il s'agisse de celui de Gevaert, de Strauss-Berlioz ou de Erpf, par exemple. Ses partitions ne conviennent pas à l'étude d'effets orchestraux. À une époque où les compositeurs se mettaient, avec un plaisir pour ainsi dire passionné de l'expérimentation, à différencier les timbres,

cet Allemand originaire du Nord accentuait la synthèse entre dessin harmonique et timbre. C'est là que réside indubitablement l'importance historique de l'art de l'instrumentation de Brahms. Il apprit à ses contemporains et à la postérité qu'une mise en œuvre de modestes moyens techniques et de décors harmoniques suffisait, pourvu que l'esprit ait quelque chose à dire.

