

A close-up portrait of conductor Riccardo Chailly. He has a grey beard and is looking directly at the camera with a serious expression. His right hand is raised, with his index finger pointing towards his temple. He is wearing a dark, textured jacket.

BRAHMS THE SYMPHONIES

GEWANDHAUSORCHESTER
RICCARDO CHAILLY

DECCA

JOHANNES BRAHMS 1833–1897

Symphony No.1 in C minor, op.68

ut mineur · c-Moll · do minore

1	I	Un poco sostenuto — Allegro	15.26
2	II	Andante sostenuto	8.22
3	III	Un poco Allegretto e grazioso	4.25
4	IV	Adagio — Allegro non troppo, ma con brio	15.40

Symphony No.3 in F major, op.90

fa majeur · F-Dur · fa maggiore

5	I	Allegro con brio — Un poco sostenuto	11.44
6	II	Andante	8.16
7	III	Poco allegretto	6.06
8	IV	Allegro	8.15

Symphony No.2 in D major, op.73

ré majeur · D-Dur · re maggiore

9	I	Allegro non troppo	17.49
10	II	Adagio non troppo	8.26
11	III	Allegretto grazioso (Quasi Andantino) — Presto ma non assai	5.06
12	IV	Allegro con spirito	8.52

Symphony No.4 in E minor, op.98

mi mineur · e-Moll · mi minore

13	I	Allegro non troppo	11.57
14	II	Andante moderato	10.42
15	III	Allegro giocoso	5.54
16	IV	Allegro energico e passionato	9.24

17	Alternative opening (see booklet notes for explanation) <i>Début alternatif · Alternative Einleitung · Inizio alternativo</i>	0.46
-----------	--	------

18	Tragic Overture, op.81 <i>Ouverture tragique · Tragische Ouvertüre · Ouverture tragica</i> Allegro ma non troppo — Molto più moderato — Tempo primo ma tranquillo	12.45
-----------	---	-------

19	Intermezzo, op.116 no.4 orch. Paul Klengel* Adagio	4.42
-----------	--	------

20	Intermezzo, op.117 no.1 orch. Paul Klengel* Andante moderato	4.49
-----------	--	------

Variations on a Theme by Joseph Haydn, op.56a

Variations sur un thème de Haydn · Variationen auf ein Thema von Joseph Haydn · Variazioni su un tema di Haydn

21	Tema: Chorale St. Antoni. Andante	1.54
22	Var.1: Poco più animato	1.14
23	Var.2: Più vivace	0.53
24	Var.3: Con moto	1.39
25	Var.4: Andante con moto	1.55
26	Var.5: Vivace	0.51
27	Var.6: Vivace	1.05
28	Var.7: Grazioso	2.31
29	Var.8: Presto non troppo	0.59
30	Finale: Andante	3.45

Liebeslieder-Walzer from Opp.52 & 65

Selected and orchestrated by the composer

*Sélectionnées et orchestrées par le compositeur**Ausgewählt und mit einer Instrumentation für Orchester versehen
vom Komponisten · Selezionati e orchestrati dal compositore*

[31]	Op.52 no.1 (Rede, Mädchen, allzuliebes)	1.12
[32]	Op.52 no.2 (Am Gesteine rauscht die Flut)	0.43
[33]	Op.52 no.4 (Wie des Abends schöne Röte)	0.43
[34]	Op.52 no.6 (Ein kleiner, hübscher Vogel nahm den Flug)	2.40
[35]	Op.52 no.5 (Die grüne Hopfenranke)	1.42
[36]	Op.65 no.9 (Nagen am Herzen fühl ich ein Gift mir)	1.25
[37]	Op.52 no.11 (Nein, es ist nicht auszukommen)	0.52
[38]	Op.52 no.8 (Wenn so lind dein Auge mir)	1.26
[39]	Op.52 no.9 (Am Donaustrande, da steht ein Haus)	2.15

Symphony No.1 in C minor, op.68*ut mineur · c-Moll · do minore*

[40]	II Andante (original first performance version)	8.23
	<i>Première version du mouvement à la création de la symphonie</i> <i>Uraufführungsversion · Versione originale della prima esecuzione</i>	

[41]	Academic Festival Overture, op.80	9.24
	<i>Ouverture pour une fête académique</i> <i>Akademische Festouvertüre · Ouverture accademica</i> Allegro — Maestoso — Animato — Maestoso	

Hungarian Dances orch. Brahms*Danses hongroises · Ungarische Tänze · Danze ungheresi*

[42]	No.1 Allegro molto	2.53
	<i>G minor · sol mineur · g-Moll · sol minore</i>	
[43]	No.3 Allegretto — Poco più animato	2.09
	<i>F major · fa majeur · F-Dur · fa maggiore</i>	
[44]	No.10 Presto	1.53
	<i>F major · fa majeur · F-Dur · fa maggiore</i>	

Gewandhausorchester**RICCARDO CHAILLY**

World premiere recording*

[DDD]



JOHANNES BRAHMS
Symphonies 1–4 · Overtures · Intermezzi · Haydn Variations
Liebeslieder Waltzes · Hungarian Dances

Again and again we hear the tale about Brahms, who was born in Hamburg but Viennese by choice, feeling Beethoven breathing down his neck as he struggled with that titan among genres, the symphony. This, and the many years he spent liberating himself from his overpowering predecessor, has given rise to posterity's cliché that he was Beethoven's legitimate heir, that he carried on where the great man laid down the torch, pouring Beethoven's wine into new bottles and becoming the standard-bearer of the symphonic tradition. The impression was further reinforced by the trench warfare that raged between the self-styled "progressives" and the conservatives, who rallied around Brahms (much against his will) like a figurehead on the prow of their ship.

Yet Brahms, in whose piano music Schumann detected "symphonies in disguise," had already discovered his own resources by the time he completed his First Symphony in 1876 (by which time he was a celebrated composer of forty-three). And these resources differed in kind from Beethoven's. Granted, Beethoven too built his material out of minuscule germ-cells, but he used them to mould themes that

he went on to treat more or less as required by sonata form. Brahms, in contrast, built entire symphonies from these cells, thereby creating the "developing variation" admired by Schoenberg and his disciples to such an extent that they abandoned his alleged adversary Bruckner and made Brahms the patron saint of the modern symphony — yet another cliché, and yet another misappropriation against which Brahms was unable to protest.

It was in the stuffy, conservative circles of Leipzig of all places that the purportedly conservative Brahms suffered one of his bitterest setbacks — the premiere of his First Piano Concerto, whose convoluted gestation and material made it a major stepping-stone *en route* to the symphony. Though the concerto had been respectfully received in Hanover in 1859, the repeat performance in the Leipzig Gewandhaus a few days later was an unmitigated fiasco. Brahms poured out his feelings in a letter of 2 February to Clara Schumann: "You probably already know that it was a complete failure. Deep silence in the rehearsals, proper catcalls at the performance, where barely three people bothered to clap."

One day later the critic of the Leipzig *Signale für die musikalische Welt* vented his spleen: “And all this retching and wrenching, this lugging and tugging, this stitching together and ripping apart of phrases and snippets: all this had to be endured for more than three-quarters of an hour.” It may have been treatment of this sort that prompted Brahms, when he was offered the post of cantor at the Leipzig Thomaskirche, following in the footsteps of Bach, whom he so admired, to reply: “I am seriously grateful for the high distinction which I feel your proposal has bestowed upon me; and feeling as warmly as I do, my ‘No’ is all the more difficult to pronounce.” Yet pronounce it he did, “without a question mark.”

Nevertheless, it was then that the world’s oldest bourgeois orchestra began to cultivate Brahms’s music on a regular basis. Ten years later the Leipzig Gewandhaus witnessed the first complete performance of the *German Requiem* — another milestone *en route* to the symphony. It was also here that the Violin Concerto received its premiere in 1879. And the symphonies have belonged to the core repertoire of every Gewandhaus conductor since at least the days of Arthur Nikisch.

Yet this, too, is a tale of misappropriation. Leipzig stood at the forefront when it came to bloating Brahms’s music with pathos and everything that a large part of the German tradition understood as “significance.” This is

what Riccardo Chailly, the head of this greatest of the world’s professional orchestras since 2005, finds often at odds with the things Brahms set down in his scores. This album, his second Brahms cycle, is intended to put these matters to rights. Chailly is concerned with “questioning a hundred years of accretions,” adding that they stood “for beauty and much profundity, but also for blotches on the scores.”

Here the Maestro hearkens back to his great forebear, Felix von Weingartner (1863–1942), who recorded all four of Brahms’s symphonies in the late 1930s. For Chailly the Weingartner recordings, still available from EMI, are nothing less than “the essence of these works: pure, devoid of extremes, firmly rooted in a tradition that seems buried today. Weingartner conducted the Second at his Viennese debut with the Berlin Philharmonic in 1896. After the concert Brahms thanked him profusely for his interpretation. And anyone who knows how gruff Brahms ordinarily was towards conductors can well imagine how accurately Weingartner must have satisfied his wishes.”

Arturo Toscanini and Bruno Walter followed along these same lines, but with the next generation pathos truly took over. For decades it led to impressive results and dominated listening habits, even at the Gewandhaus, for example under Kurt Masur. But it definitely had to be

questioned. That is why Chailly feels that “the time is ripe for Brahms.”

The orchestra’s musicians responded “sometimes with puzzlement when details took on a different slant. But their willingness to follow me on this path was great. It helped that I had already conducted all the Brahms symphonies since taking over the helm of the Gewandhaus Orchestra in 2005. So my leanings were already discernible. They are the result of my constant study of the past, including a study of the work of fellow conductors who were as close as possible to the composer. Even without knowing that Weingartner’s work received Brahms’s blessing, the freshness, the clarity of his interpretations still have the power to convince. A top-calibre orchestra senses that. I regard the great Leipzig tradition as a source of strength, but it also harbours a collective desire for renewal.”

The differences lie “in innumerable details, which we keep seeing especially in tempo relations. Brahms’s tempos cannot be renegotiated with each new section of the piece. The tempo one chooses for the first bar has repercussions for the rest.” This is because Brahms introduces his musical germ cells in distilled form at the outset of his symphonies. It’s also because the constant subdivision and re-emergence of these cells will only work if the music follows an uninterrupted evolutionary flow rather than being sliced up into

discreet sections, each with a new tempo and isolated by gigantic ritardandos. Unlike Beethoven, Brahms never added metronome marks. “This ensures a certain amount of licence,” Chailly continues. “A certain amount of flexibility is also permissible inside the movements. But no extremes, merely hints. The drama of the music must be made audible without extremes.”

Symphony No.1 in *C minor*, op.68, composed between 1862 and 1876, premiered in Karlsruhe on 4 November 1876

Johannes Brahms’s struggles with the symphony began in the 1850s. Not because he drew directly on Beethoven’s contributions to the genre, but because he knew full well that this titan among genres could only be given a future by striking out on new paths. Until he found these paths he wrote many exploratory pieces, beginning with the monumental D minor movement that later found its way into the First Piano Concerto, and continuing through to the Haydn Variations, with which he gained a consummate mastery of variation technique. This was crucially important, for Brahms is variation incarnate. Always. Even in the First, which proclaims a new symphonic style with astonishing self-assurance, and which nowhere betrays its long and arduous

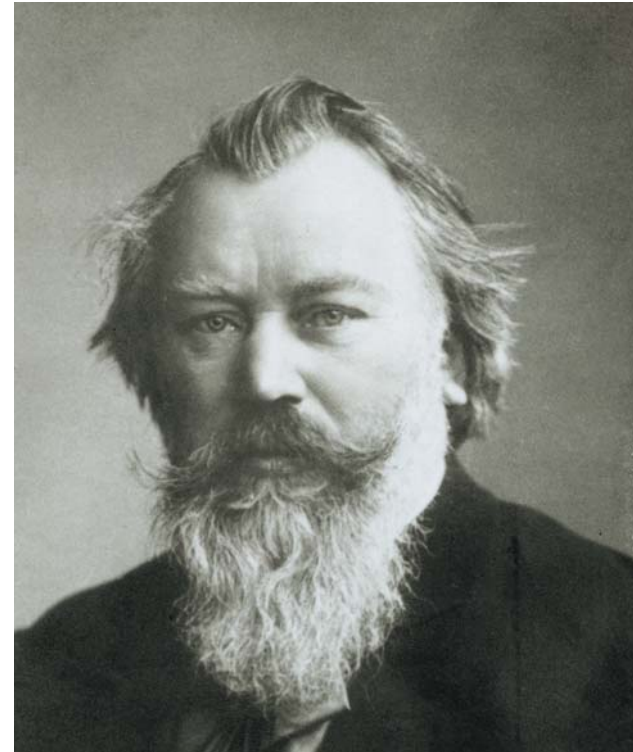
gestation, except perhaps in the defiant bulk of its opening movement. The First bursts onto the scene perfectly self-contained and logical. Everything about it proceeds from something in the past and generates something in the future. The separation of melody and accompaniment hardly seems to apply. Parameters that performers fondly use as their private playground no longer serve that purpose. Take metre, for example. Brahms often sets the generation of his variants in motion by partitioning the cells of his material in ever-new ways between the bar lines. This cannot be understood unless the bar lines are exactly where they are supposed to be.

At the very opening of the First, the winds play a descending line while the strings play an ascending line. And since Brahms obtains highly contrasting material (basically the entire symphony) from both lines over the next three-quarters of an hour, he sets them apart by having the strings anticipate their bar lines. This allows the compositional fabric to breathe while charging it with energy. But seldom are things this plain to hear, because many conductors refuse to take the tempo mark seriously: *Un poco sostenuto*. By toying with the tempo and ignoring Brahms's phrase marks even at this stage, they sacrifice structure on the altar of self-fulfilment.

When played correctly we hear and understand, in real time, how the material generates itself — spreading out in layers in the first movement, blissfully intertwining in the three-part *Andante sostenuto* that deliberately departs from the Beethoven slow-movement model, and conjuring up a rapturous nostalgia in modern guise in the *Un poco Allegretto e grazioso*, which likewise turns its back on Beethoven by not being a scherzo. Then comes the monumental finale, a powerful drama with its gaze focused on a single unique theme, perhaps the most beautiful of Brahms's many magnificent melodies. Cause and effect are all rolled into one.

The premiere of the First Symphony, given in Karlsruhe by Otto Dessoff, was a rousing success. Only then did Brahms venture to present the work to his Viennese audience. They, too, were thrilled.

The premiere of the First consolidated Brahms's reputation as Beethoven's heir almost at a single stroke. Yet at first the work was presented nine times in succession — in Karlsruhe, Mannheim, Munich, Vienna, Leipzig, Breslau (now Wrocław), Cambridge and twice in London — with a slow movement that differed markedly from the version we know today: it was thirty-two bars shorter, with five bars that are strikingly different from the version with which we are familiar. The material contained in five of these is not included in



Johannes Brahms

the final version. This may indicate why Brahms was not satisfied with the musical economy of the work, which was so important to him. When the work received its premiere, the movement was still conceived as a five-section rondo and therefore consisted, structurally speaking, of a string of relatively short sections, which the composer and several of his friends (especially Hermann Levi) considered inappropriate in view of the monumental outer movements. Levi, in a letter to Clara Schumann, found that the two middle movements were more suitable for a serenade than for this symphony.

So Brahms took another look at the slow movement after the series of premieres, and before the final publication by Simrock, and completely restructured it. He destroyed the score and orchestral material of the first version of 1876; all that remains, in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, is a set of extra string parts probably prepared to accommodate the more lavish orchestral forces. These parts have made it possible to reconstruct the entire movement, revealing yet another important step on Brahms's road to the symphony. Above all, the revision shows just how much importance he already attached to large-scale architecture in his First Symphony. (A recording of the reconstructed movement can be found on track 40. Riccardo Chailly and the Gewandhausorchester have

recorded the movement with exactly the same string forces as were available when the work was premiered in Karlsruhe — ten first and eight second violins, and four violas, cellos and double basses.)

Symphony No.2 in D major, op.73, composed in summer 1877, premiered in Vienna on 30 December 1877
How different Brahms's Second Symphony is from the First! If the profound earnestness of the First betrays the exertions of its origin, the Second appears almost in pristine clarity. In this respect it has constantly drawn comparisons with Beethoven's "Pastoral" — comparisons applicable, if at all, to its cheerful and light-hearted underlying mood. For the D major Symphony, too, owes its structure to developing variation.

At first hearing, it seems as if Brahms wanted to draw on his wealth of melodic invention for the first-movement exposition. This is a bit puzzling for a composer who claimed not to be a great believer in inspiration. But digging deeper into the musical text we find that what seems to evolve so effortlessly is generated almost entirely from just a few notes.

The first three notes sounded by the cellos and double basses — D–C#–D, gently adumbrating the key of D major — bear within themselves the germ cell of the entire work. Because the opening is so unpretentious and seemingly bland,

conductors of recent decades have devised ever-new ways to charge it with energy. It's been pumped and twisted, vibrated and inflated. Chailly casts all this ballast aside, knowing, with Weingartner as his witness, that he has Brahms on his side.

But rather than scuttling the Gewandhaus Orchestra's Brahms tradition altogether — a tradition extending back to Brahms himself — he questions it. The upbeat that sets the symphonic clockwork so simply and naturally in motion is followed by a light and airy opening movement that breathes calmly despite its brisk tempo. It casts off any semblance of heaviness with lightly undulating first violins and a soupçon of vibrato, but without sacrificing power. It also allows Brahms's delicate balance of registral hues to stand out far more sharply than could ever be achieved with ponderous pathos. By shaking off all the cobwebs the work has acquired over more than a century, he restores its original colours.

And these colours are not just decorative but monumental, despite their classical garb. We can hear this in the emotional depth of the magical slow movement, the only true Adagio in the four symphonies. The Allegretto grazioso combines variation form and scherzo in a polyphony of timbres. The finale glistens with melodies of uncommon evocative force, the consequence of a precisely calculated development of the three-note motif from the opening bar, now transformed into a

concluding gesture of triumph.

The premiere was given in Vienna by Hans Richter. A few days later Brahms himself conducted a performance in the Leipzig Gewandhaus: once again the audience was thrilled. This performance confirmed Brahms's status as one of the patron saints of the Gewandhaus Orchestra.

Symphony No.3 in F major, op.90, composed in summer 1883, premiered in Vienna on 2 December 1883

The Third is the shortest and most compact of Brahms's four symphonies. It too had a relatively easy birth, a sign of his firmly ingrained style and the confidence with which he now handled material in large-scale forms. Once again three notes form the foundation for four superb movements of which Antonín Dvořák once exclaimed, "What magnificent melodies it has! It is imbued with love, and it truly melts the heart!"

The Third begins on a grandiose scale. Its opening chordal upsurge seethes with an inward energy that Brahms develops with consummate craftsmanship in the half-hour that follows. Here the germ cells burgeon with lines and rhythms capable of sustaining the rest of the work. In interpreting the inner riches of this outwardly classical symphony, Chailly follows in Weingartner's footsteps, allowing the great composer's rhythmic counterpoint at last to come into its own.

Unlike the Second, the Third abounds in surging energy from the very first statement of its motto theme in the opening movement — energy constantly recharged by vacillating between major and minor and reinforced by varied shifts of rhythm in the movement's interior. The Allegro finale offsets this powerful opening with a triumphant gesture only to come to an end in calmness and tranquillity, as if the music were ebbing away. Again and again the finale avails itself of material from the two middle movements. They seem almost like afterthoughts in the symphony's overall design, the gentle, melodious Andante blissfully caressing the soul, the rhythmically tottering Poco allegretto poised before the finale like a question mark.

Hans Richter conducted the premiere in Vienna. Though the self-styled progressives hissed in full force, they could not prevent this work, too, from immediately taking hold with the audience. Brahms also conducted the Third in the Leipzig Gewandhaus immediately after its premiere — with a triumphant success that promptly elevated it into the orchestra's core repertoire.

Symphony No.4 *in E minor, op.98, composed in 1884–85, premiered in Meiningen on 25 October 1885*
Brahms didn't make it easy for his contemporaries with his Fourth. His opponents from the modernist camp added

lyrics to the main theme of the first movement, to the effect that "He ran out of ideas again". His later biographer Max Kalbeck and even Clara Schumann advised the composer to withdraw the work, not knowing what to make of it. This is a bit puzzling today; in fact, we can hardly imagine what even his friends found wrong with it.

With the Fourth Symphony, Brahms's symphonic achievement reaches its fullest fruition. For decades he had struggled with what the post-Beethovenian symphony might look like. In this, his final contribution to the genre, everything falls into place: material and structure, emotion and technique. The finale, a miracle of rigour and beauty, hearkens back to Brahms's beginnings, to the Haydn Variations, the milestone before his breakthrough to the symphony. Here sonata form and passacaglia unite to create a cosmos that even Schoenberg and his disciples considered new, unparalleled, futuristic.

To make this audible, once again the choice of tempo is crucial. Not absolute tempo, but rather proportionality and discipline. However small the differences may be in detail, their impact is all the greater. Take Brahms's lyrical second themes, lasciviously draped across the metre: they will be incomprehensible if allowed to meander, if not embedded in metrical rigour. Only then can they breathe; only then can the emotion and logic of their beauty unfold

on the bedrock of developing variation.

Perhaps early listeners were puzzled by the fact that the symphony's opening Allegro non troppo immediately submits its germ cells to development. Again and again Brahms cloaks them in new sounds and rhythms; the three-part division of sonata-allegro form into exposition, development and recapitulation recedes into the background. And yet it dominates the architecture.

Compared to this art of development, rising to ever-new heights of dramatic force, the modally tinged harmonies of the Andante moderato seem archaic — an impression fortified by its surreptitiously dirge-like character. The Allegro giocoso is a scherzo of almost malicious humour. There are no lyrical effusions whatsoever, and seldom did Brahms's orchestra sound so acerbic — so concise and focused.

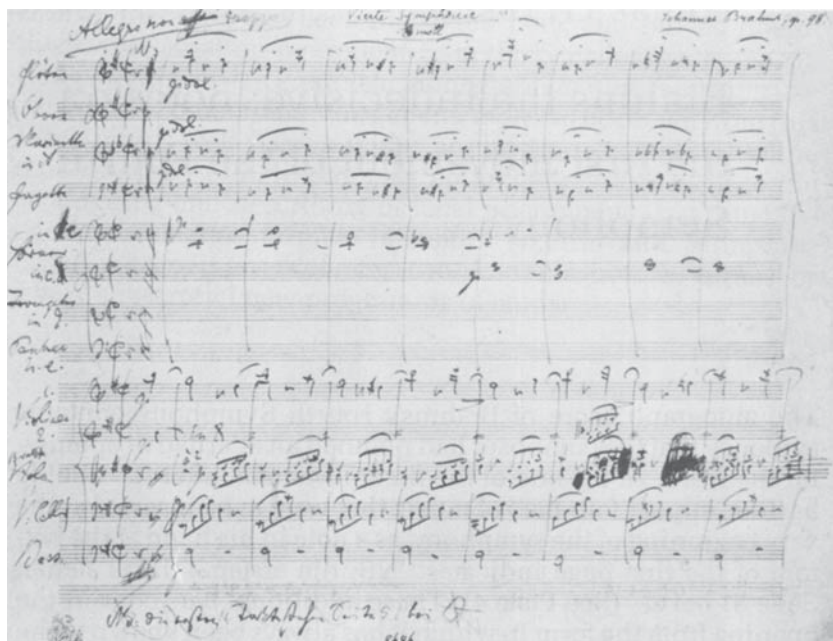
The same applies to the finale, despite its size. It is headed Allegro energico e passionato — fast, energetic and passionate. Only when both are taken at full value can the delicate intervening meditative moments balance the compositional texture. Here the effect, rather than standing in the foreground, emerges from the logic of Brahms's symphonic style. At the end comes a dramatic gloom that already foreshadows Mahler's finales.

Immediately after the premiere Hans

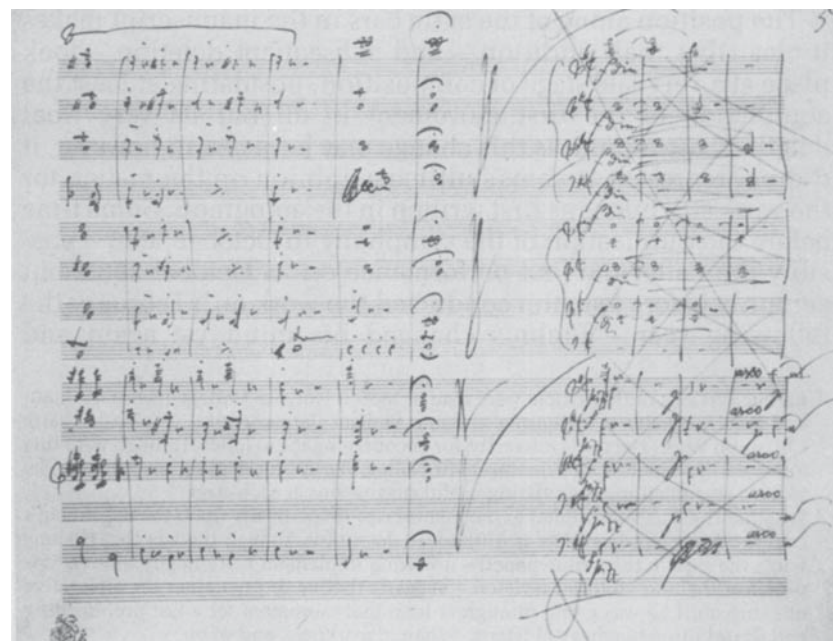
von Bülow took his Meiningen Orchestra on tour with the Fourth. Brahms joined them and conducted many performances himself. Thereafter this late work, too, was fully established.

After completing his Fourth Symphony Brahms prefixed four bars to the first movement. Precisely when, and why, remain matters of speculation, as Louise Litterick convincingly argued in her 1987 article "Brahms the indecisive: notes on the first movement of the Fourth Symphony". The winds play a widely spaced A minor chord that collapses plaggally to E minor, with string pizzicati marking the changes of harmony. From this the violins finally derive the motif of a descending third that will govern the rest of the movement. It is a strangely amorphous beginning, adding another preliminary stage to the movement's initial motivic material. Brahms himself, it would seem, was not convinced by this version, for the four bars had vanished by the time the symphony went to print. But his friend, the violinist Joseph Joachim, wrote to him: "I almost regret that you deleted the introductory bars"

We may well second this opinion, for the introduction allows the structural labours to begin, as it were, one level lower in the humus of the music. In this light, it is important to give the alternative opening a hearing, even if it failed to find its way later into the canonical version. This version



Brahms Symphony No.4 — first page of the autograph full score of the first movement



Brahms Symphony No.4 — last page of the autograph full score of the first movement with revised opening (track 17)

Photos by kind permission of the Allgemeine Musikgesellschaft, Zürich, and the Zentralbibliothek, Zürich

is presented here preceded by the last few bars of the first movement (track [17](#)). This allows the listener to hear the cadence which ends the movement and which Brahms then mirrored in his revised opening.

Overtures

“The one laughs, the other weeps”: thus Brahms’s comment on the *Academic Festival Overture*, op.80 (composed in summer 1880, premiered in Breslau on 4 January 1881), and the *Tragic Overture*, op.81 (likewise composed in 1880, premiered in Vienna on 26 December 1880).

The **Academic Festival Overture** was the celebrated composer’s gesture of thanks to the University of Breslau for awarding him an honorary doctorate. As befitted the occasion, he worked several students’ songs into the score, of which the only one familiar to most of us today is *Gaudeamus igitur*, joined by the famous German folk song *Ein Jäger aus Kurpfalz* (A hunter from the Palatinate). Brahms combines this melodic material in the form of a contrapuntal medley as artful as it is readily accessible. Yet the overture is constructed in strict sonata form — another academic touch, so to speak.

The gloomy **Tragic Overture** forms an earnest counterpart to its merry academic confrère. Here the influence of Beethoven’s concert overtures can be descried, though Brahms adds his own

distinctive inflection. As in the symphonies, the writing emerges on its own from developing variation. Brahms himself conducted the premières of both overtures. The cheerful *Academic Festival* immediately caught the fancy of the audience and was for a long time one of his most popular works altogether. The *Tragic* had a much harder go of it; even today it is relatively rarely heard in performance.

Intermezzi

The introverted Intermezzi for solo piano are terse character pieces revealing the bittersweet autumn of late Brahms. Paul Klengel (1854–1935), the brother of the Gewandhaus Orchestra’s legendary solo cellist Julius Klengel, orchestrated two of them skilfully and subtly for chamber orchestra.

Variations on a Theme by Joseph Haydn, op.56a, composed in Vienna in summer 1873, premiered there on 2 November of the same year

The theme of Brahms’s Haydn Variations — the “St Anthony Chorale” — is probably not by Haydn. Brahms found it in a suite for wind band that was attributed to Haydn at the time, but whose origins are today considered at best obscure.

No matter who thought up the theme, its five-bar periods immediately captured Brahms’s attention, and he adopted the piece verbatim as the opening of his cycle. Here he tested the viability of his technique

of developing variation one final time before ascending to the level of the symphony.

The Finale of the Variations already points to the finale of the Fourth by creating a hugely escalating passacaglia from the five-bar ostinato bass. The other variations are kept as concise as possible, each focusing on a single aspect of transformation. In other words, here Brahms develops in succession the very things that attained new riches in his symphonies. The still popular version for two pianos was written just after the successful premiere, conducted by Brahms himself.

Liebeslieder Waltzes

Another rousing success was the *Liebeslieder Waltzes*, published in two sets as Opp.52 and 65 in 1868. They were originally written for voices and piano duet, but Brahms’s publisher Simrock, acting on his own authority, added the words “with voices *ad libitum*”. It almost led to a falling-out with the composer.

Yet the idea of dispensing with the voices fell on fruitful soil, and Brahms prepared his own version for piano alone. Finally, in 1869–70 he orchestrated nine of the songs, which were duly premiered at the Berlin Musikhochschule on 19 March 1870, joined by a vocal quartet. Once again the score expressly indicated that the voices could be omitted. The result is a light, Viennese Brahms of diaphanous magic, full of feeling but never sentimental. It is

difficult to see why these pieces, which only reached publication in 1938, are not heard more often.

Hungarian Dances

In its day the Hungarian Dances for Piano Four Hands was an overnight sensation. None of Brahms’s works had higher sales figures during his lifetime. Yet he did not even deign to give it an opus number. His scruples arose from the fact that not all the material for the 21 pieces flowed from his own pen; many he had taken from coffee-house variants of Hungarian folk songs of the sort he had encountered in the 1850s, when he toured small-town venues as accompanist to the Hungarian violin virtuoso Eduard Reményi.

This had no adverse effect on the work’s success, however, and Brahms’s publisher Simrock constantly badgered him to produce an orchestral version. Brahms readily complied in the case of three, cloaking nos.1, 3 and 10 from the first volume in instrumental attire and conducting their hugely successful premiere in Leipzig’s Gewandhaus on 5 February 1874. But he remained obdurate and never orchestrated the others. The versions still heard today in the concert hall, especially as encore numbers, were provided by his colleagues, one of whom was Antonín Dvořák.

Peter Korfmacher
Translation J. Bradford Robinson

JOHANNES BRAHMS

**Les Quatre Symphonies · Ouvertures · Intermezzi · Variations sur un thème de Haydn
Liebeslieder-Walzer · Danses hongroises**

À l'époque où Brahms se débattait avec le genre royal de la symphonie, il se plaignait de sentir le géant Beethoven marcher derrière lui. À partir de cette remarque souvent évoquée, et du fait que le hambourgeois, viennois d'adoption, mit de nombreuses années à se libérer de son modèle imposant, la postérité a bâti le cliché selon lequel il aurait été l'héritier légitime de Beethoven, aurait repris les choses là où le maître de Bonn les avait laissées, aurait transvasé son précieux vin dans de nouveaux récipients, aurait ainsi été le porte-flambeau de la tradition. Les guerres de tranchée entre ceux qui s'estimaient "progressistes" et les conservateurs, qui faisaient de Brahms leur figure de proue contre son gré, ont cimenté cette vision des choses.

Pourtant, Brahms, dont Schumann avait qualifié les sonates pour piano de "symphonies déguisées", développa dès sa Première Symphonie — achevée en 1876, à une époque où il était déjà un compositeur reconnu — des mécanismes bien différents de ceux dont Beethoven s'étaient servi.

Certes, Beethoven construisait lui aussi son matériau à partir de cellules minuscules. Mais avec ces cellules il modelait des thèmes qu'il traitait ensuite

plus ou moins selon les règles de la forme sonate. Brahms, en revanche, bâtit une symphonie entière à partir de cellules génératrices selon le principe de la "variation développante" que Schoenberg et ses élèves admiraient tant qu'ils ignorèrent superbement Bruckner, le prétendu adversaire de Brahms, et firent de celui-ci le symphoniste sacro-saint des temps modernes. Encore un cliché, encore une récupération contre laquelle le hambourgeois ne pouvait pas se défendre.

Soi-disant conservateur, Brahms subit dans la ville bourgeoise conservatrice de Leipzig l'un de ses plus lourds échecs. Si la première audition de son Premier Concerto pour piano — une œuvre qui, en raison de sa genèse complexe et de son matériel constitue une avancée déterminante sur le chemin de Brahms à la symphonie — avait été un succès d'estime, en 1859, à Hanovre, sa reprise au Gewandhaus de Leipzig quelques jours plus tard s'avéra un désastre. Brahms écrivit le 2 février à Clara : "Tu sais sans doute déjà que ça a été un échec complet. Profond silence durant les répétitions, et sifflements en règle au concert (où pas même trois personnes se sont donné la peine d'applaudir)."

Le jour suivant, la revue musicale leipzigoise *Signale für die musikalische*

Welt enfonçait le clou : "Et il faut supporter plus de trois quarts d'heure cette musique qui étrangle, fouille, tire ici, tiraille là, rafistole les phrases et les formules pour à nouveau en faire de la charpie." Cet accueil désastreux joua peut-être un rôle en 1879, lorsque Brahms opposa une fin de non-recevoir aux responsables leipzigois qui voulaient le nommer cantor de Saint-Thomas, donc le faire héritier de ce Bach auquel il vouait une telle vénération : "Je vous suis vraiment reconnaissant du grand honneur que vous me témoignez avec votre proposition. Il est encore plus difficile de dire non quand on le fait aussi sincèrement que moi." Il le fit toutefois "sans mettre de point d'interrogation".

L'échec du Premier Concerto n'en fut pas moins le point de départ d'une tradition Brahms à Leipzig, où le plus vieil orchestre bourgeois du monde joue les œuvres du compositeur régulièrement depuis. En 1869 eut lieu au Gewandhaus la première exécution intégrale du *Requiem allemand* (également une étape importante sur le chemin de la symphonie); en 1879 suivait la première audition du Concerto pour violon; et au plus tard avec Arthur Nikisch les œuvres symphoniques de Brahms devinrent un pilier du répertoire de chaque directeur musical du Gewandhaus.

Voilà, cependant, une nouvelle histoire de récupération. Car Leipzig a été aux avant-postes pour charger les œuvres de Brahms de pathos et de cette idée de

la grandeur que se faisait une partie importante des représentants de la tradition allemande — et ne correspond pas toujours à ce que Brahms a écrit dans ses partitions, selon Riccardo Chailly, qui dirige le plus grand orchestre professionnel du monde depuis 2005. Avec cet album présentant son deuxième cycle Brahms, il veut maintenant rendre justice à ces œuvres : "remettre en question les ajouts d'un siècle" qui ont donné "aux partitions une beauté et une grande profondeur, mais les ont aussi recouvertes d'ombre".

Ce faisant, il s'appuie sur l'un de ses grands prédécesseurs, Felix von Weingartner (1863–1942), qui enregistra les quatre symphonies de Brahms à la fin des années 1930. Ces enregistrements, qui sont encore disponibles chez EMI, représentent pour Chailly rien de moins que "l'essence de ces œuvres : une interprétation pure, sans excès, ancrée dans une tradition qui aujourd'hui paraît ensevelie. Weingartner dirigea la Deuxième de Brahms avec le Philharmonique de Berlin pour ses débuts viennois, en 1896. Après le concert, le compositeur n'eut pas assez de mots pour le remercier de son interprétation. Et quand on sait la mauvaise humeur que les chefs suscitaient généralement chez Brahms, on peut se faire une idée de la précision avec laquelle Weingartner a dû répondre à ses attentes."

Arturo Toscanini et Bruno Walter suivirent encore cette trace, mais avec la génération

suivante s'installa un pathos qui donna des résultats impressionnants des décennies durant — également au Gewandhaus, par exemple avec Kurt Masur — et modela nos habitudes auditives, mais qu'il faut absolument remettre en question : "Notre époque est mûre pour Brahms", estime Chailly.

Les musiciens du Gewandhaus "furent parfois déconcertés lorsque certains détails divergeaient profondément de ce qu'ils connaissaient. Mais ils étaient tout à fait partants pour me suivre sur cette voie inhabituelle. Le fait que j'avais déjà dirigé toutes les symphonies de Brahms depuis mon arrivée au poste de directeur musical du Gewandhaus, en 2005, nous a aidés. La direction que je prenais était reconnaissable. Elle est la conséquence d'une étude approfondie du passé, notamment de ce que faisaient les chefs d'orchestre qui étaient le plus proche du compositeur. Et même sans savoir que les prestations de Weingartner avaient la bénédiction de Brahms, la fraîcheur, la clarté de ses interprétations convainquent d'elles-mêmes. Un orchestre de haut niveau le sent. Je trouve qu'une grande force émane de la prestigieuse tradition leipzigéenne, qui renferme aussi un désir collectif de renouvellement."

Les différences avec ce que l'on entend habituellement résident "dans d'innombrables détails, notamment dans les rapports de tempo. Chez Brahms, le

tempo ne peut pas être remis en question à chaque articulation formelle. Celui que l'on choisit au début a des conséquences pour le reste". Car Brahms présente au début de ses symphonies ses cellules génératrices sous forme distillée, pour ainsi dire, et le principe de leur constante division et récréation ne fonctionne que si les œuvres obéissent à un flux continu et ne sont pas décomposées en sections divergeant par leur tempo et séparées par des énormes ritardandi. Contrairement à Beethoven, Brahms n'a pas donné d'indications métronomiques. "Cela permet une certaine liberté, remarque Chailly. À l'intérieur des mouvements aussi, une certaine souplesse est tout à fait possible. Mais sans excès, délicatement seulement. L'aspect dramatique de cette musique doit être audible sans qu'on ait besoin d'exagérer."

Symphonie n° 1 en ut mineur op. 68, composée entre 1862 et 1876, donnée en première audition le 4 novembre 1876 à Karlsruhe

Depuis les années 1850, Brahms avait lutté avec le genre symphonique. Il ne s'agissait pas pour lui de s'adosser directement aux contributions de Beethoven au genre, car il était pleinement conscient que la symphonie ne pourrait avoir un avenir que si l'on empruntait de nouvelles voies. Il en chercha donc une, donna naissance à de nombreuses "œuvres de reconnaissance", depuis un monumental mouvement en

ré mineur, qui fut ensuite fondu dans le Premier Concerto pour piano, jusqu'au *Variations sur un thème de Haydn*, avec lesquelles il consolida sa technique de variation. Ce qui était décisif, car la musique de Brahms est variation. Toujours. Également la Première Symphonie, qui annonce avec une assurance étonnante un nouveau type de symphonie. Si sa longue et pénible genèse a laissé des traces dans l'énergie rétive du mouvement initial, l'œuvre présente cependant une forme et une cohérence parfaites.

Tout ici naît de ce qui a été et engendre ce qui va suivre. La distinction entre mélodie et accompagnement n'a pratiquement plus cours. Et des paramètres que les interprètes considèrent volontiers comme leur domaine d'action n'en font plus partie. Le mètre, par exemple, parce que Brahms varie souvent son matériau en plaçant ses cellules à divers endroits entre les barres de mesure. Si elles ne tombent pas parfaitement où elles sont placées, le message ne passe pas.

Dès le début de l'œuvre, les vents jouent une ligne descendante et les cordes (à l'exception des altos) une ligne ascendante. Et comme Brahms tire de ces deux lignes un matériau très divers — en réalité toute la symphonie — au cours des trois quarts d'heure qui suivent, il les distingue clairement et fait commencer les cordes "trop tôt" pour ainsi dire. Cela fait respirer l'écriture et

en même temps la charge d'énergie. Pourtant, on n'entend jamais ces premières mesures avec autant de clarté parce que de nombreux chefs ne respectent pas l'indication de tempo *Un poco sostenuto*. Ils sacrifient la structure sur l'autel de leur satisfaction personnelle en jouant avec le tempo et en ne tenant pas compte des liaisons de Brahms.

Lorsque c'est joué comme ici au tempo exact, cependant, on peut entendre et comprendre comment le matériau s'auto-génère et s'accumule dans le mouvement initial ; comment il s'imbrique avec bonheur dans l'*Andante sostenuto*, un mouvement tripartite qui se démarque à dessein de l'adagio beethovénien type ; comment il se transforme en nostalgie extatique à la structure moderne dans le *Un poco Allegretto e grazioso* (qui ne suit pas plus Beethoven puisque ce n'est pas un scherzo) ; comment il devient un drame puissant dans le finale monumental, construit autour d'un thème unique qui est peut-être la plus belle parmi toutes les splendides mélodies de Brahms — et cause et résultat à la fois.

La première audition de l'œuvre, à Karlsruhe, sous la direction d'Otto Dessoff, fut un franc succès. Ce n'est qu'après seulement que Brahms osa présenter sa symphonie à Vienne où elle fut accueillie avec autant d'enthousiasme.

Avec la première audition de cette symphonie, Brahms se vit presque

immédiatement attribuer la réputation d'héritier naturel de Beethoven. Lors des premiers concerts, cependant, (sept concerts à Karlsruhe, Mannheim, Munich, Vienne, Leipzig, Breslau, Cambridge et deux à Londres), l'œuvre fut présentée dans une version où le mouvement lent avait une allure complètement différente. Il avait trente-deux mesures de moins que la version que l'on connaît aujourd'hui ; quinze mesures divergeaient sensiblement par leur contenu et sur le plan structurel ; et le matériau de cinq d'entre elles ne se retrouve plus du tout dans la version définitive. Ces changements semblent indiquer que Brahms a voulu faire des améliorations dans l'économie du discours qui lui était chère : la version de la première audition se présentait sous la forme d'un rondo en cinq parties, sa structure était donc faite d'une succession de parties relativement modestes qui semblèrent disproportionnées au compositeur (et à quelques-uns de ses amis, notamment à Hermann Levi) par rapport à la monumentalité du mouvement initial et du finale. Levi estimait que les deux mouvements centraux seraient plus à leur place dans une sérénade que dans la symphonie, comme il l'écrivit à Clara Schumann.

Après la première série de concerts et avant la publication de l'œuvre chez Simrock, Brahms remit donc son *Andante* sur le métier et le remania de fond en

comble. Il détruisit la partition et le matériel d'orchestre de la première version de 1876. De cette version ont subsisté cependant des parties de cordes (conservées à Vienne dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde) qui avaient probablement été ajoutées après coup à cause des effectifs importants de l'orchestre viennois. Ces parties permirent de reconstituer le mouvement originel dont la comparaison avec le remaniement postérieur montre que Brahms fit là un pas important sur son chemin de symphoniste, notamment que l'architecture d'ensemble de l'œuvre lui paraissait déjà fondamentale. (On trouvera un enregistrement du mouvement originel sur la piste 40). Riccardo Chailly a enregistré le mouvement avec le même nombre de cordes qui était disponible à la première audition à Karlsruhe : dix premiers violons, huit deuxième violons, quatre altos, quatre violoncelles et quatre contrebasses.)

Symphonie n° 2 en ré majeur op. 73, composée durant l'été 1877, donnée en première audition le 30 décembre 1877 à Vienne

Combien la Deuxième Symphonie diffère de la Première ! Si le profond sérieux de l'œuvre en *ut* mineur donnait à entendre les vicissitudes de sa genèse, celle en *ré* majeur se présente avec une clarté des plus pures, ce qui lui a valu d'être comparée régulièrement à la "Pastorale"

de Beethoven. Une comparaison qui vaut tout au plus pour son caractère de bonne humeur sereine car d'un point de vue architectural elle obéit elle aussi au principe de la "variation développante".

À la première écoute, l'exposition du premier mouvement donne l'impression que Brahms puise dans les trésors que lui inspirent ses dons de mélodiste, ce qui est assez contrariant pour un compositeur qui faisait peu de cas des hasards de l'inspiration. En étudiant de plus près le texte musical, cependant, on s'aperçoit que ce qui semble ici se développer sans peine est généré presque intégralement à partir de quelques notes.

Les trois premières notes déjà, *ré-do dièse-ré*, qui illuminent si délicatement le cosmos de *ré* majeur aux violoncelles et contrebasses, portent en elles le germe de toute l'œuvre. Face à ces premières mesures sans prétention et apparemment anodines, les chefs d'orchestres des dernières décennies ont inventé toutes sortes d'expédients pour charger le discours d'énergie. Ils ont accumulé, pompé, vibré, usé du crescendo... Chailly, lui, se débarrasse dès ici du ballast et sait qu'en se plaçant dans le sillage de son témoin-clé Weingartner il a Brahms de son côté.

Il ne jette pas pour autant au rebut la tradition Brahms de l'Orchestre du Gewandhaus, qui remonte jusqu'au compositeur, mais la questionne. Aux premières mesures, où se met en branle la

mécanique symphonique avec simplicité et naturel, succède ainsi un mouvement le plus souvent aéré et transparent, qui respire calmement malgré des tempi enlevés, se débarrasse de tout poids inutile sans perdre de force, avec des premiers violons phrasant légèrement et un vibrato économe, fait en outre ressortir bien plus clairement que toute emphase pathétique l'équilibre raffiné entre les couleurs des différents registres. En enlevant toutes les couches de stuc ajoutées durant un long siècle, Chailly met à jour les peintures originelles de Brahms.

Et elles ne sont pas simplement décoratives mais monumentales, en dépit de leur classicisme, ce que montre l'émotivité du mouvement lent, magique, le seul véritable *Adagio* eu sein des quatre symphonies. L'*Allegretto grazioso*, avec sa polyphonie de timbres, adopte une forme hybride qui tient du lied varié et du scherzo. Le finale brille avec des mélodies d'une énorme force suggestive qui sont la conséquence du développement parfaitement calculé du motif de trois notes initial, matériau désormais transformé en un geste conclusif triomphal.

C'est Hans Richter qui dirigea la première audition à Vienne. Quelques jours plus tard, Brahms lui-même donnait une exécution de l'œuvre au Gewandhaus de Leipzig. Là aussi, l'accueil du public fut très enthousiaste. Au plus tard à partir de ce concert, le compositeur devint un pilier du

répertoire de l'Orchestre du Gewandhaus.

Symphonie n° 3 en fa majeur op. 90, composée durant l'été 1883, donnée en première audition le 2 décembre 1883 à Vienne

La composition de la Troisième Symphonie, la plus dense et la plus courte des quatre, se déroula elle aussi relativement facilement, preuve du style désormais solide du compositeur et de son assurance dans le maniement du matériau au sein de la grande forme. Ce sont de nouveau trois sons qui forment le fondement de quatre mouvements grandioses qui firent dire à Antonín Dvořák : "Quelles mélodies splendides renferme cette œuvre ! C'est de l'amour à l'état pur qui vous touche le cœur !"

Cette symphonie en fa majeur démarre de manière grandiose. Les trois premiers accords s'élançant vers le haut bouillonnent d'une énergie intérieure que Brahms développe avec une maîtrise impressionnante au cours de la demi-heure qui suit. Vers l'extérieur poussent les germes de toutes les lignes et rythmes qui porteront le reste de l'œuvre. À la suite de Weingartner, Chailly place au centre de son interprétation la richesse inhérente de cette symphonie, qui n'est construite de manière classique qu'en apparence, et rend enfin justice au contrepoint rythmique de l'œuvre.

Contrairement à la Deuxième Symphonie,

la Troisième brille de tous ses feux dès la présentation de sa cellule génératrice, au début de l'*Allegro con brio*. Sa puissante énergie liminaire se recharge régulièrement d'elle-même avec l'alternance majeur-mineur et trouve un moteur supplémentaire au cœur du mouvement dans les décalages rythmiques riches et divers. Le finale, *Allegro*, équilibre cette puissante entrée en matière par un geste triomphal mais s'achève de manière paisible et retenue, un peu comme si la musique s'estompait d'elle-même. Il recourt sans cesse au matériau des mouvements médians qui font presque un effet accessoire dans l'architecture d'ensemble de la symphonie : le doux chant de l'*Andante* caresse l'âme voluptueusement, tandis que le *Poco allegretto*, au rythme bancal, semble un point d'interrogation avant le finale.

C'est encore Hans Richter qui dirigea la première audition, à Vienne. Les progressistes autoproclamés sifflèrent à qui mieux mieux mais ne purent empêcher l'œuvre de conquérir immédiatement le public. Brahms la reprit au Gewandhaus de Leipzig immédiatement après la première audition, comme il l'avait fait avec la Deuxième Symphonie, et obtint un succès triomphal si bien qu'elle entra d'emblée au cœur du répertoire de l'Orchestre Gewandhaus.

Symphonie n° 4 en mi mineur op. 98, composée en 1884–1885, donnée en première audition le 25 octobre 1885 à Meiningen

Avec sa Quatrième Symphonie, Brahms a posé un problème à ses contemporains. Ses adversaires du camp moderniste mirent sur le thème principal du premier mouvement les charmantes paroles suivantes : "*Da ist ihm wieder mal nichts eingefallen*" ("Une fois encore rien ne lui est venu à l'esprit"). Mais même son futur biographe Max Kalbeck et Clara Schumann lui conseillèrent de retirer l'œuvre qu'ils avaient bien du mal à comprendre. Cela surprend aujourd'hui, on se demande vraiment ce qui a tellement dérangé, même dans l'entourage du compositeur.

Avec cette œuvre, Brahms engrange la récolte. Durant des décennies, il avait lutté pour donner une forme à la symphonie post-beethovénienne. Dans sa dernière contribution au genre, tout finit par s'assembler : le matériau et la structure, l'émotion et la forme. Et dans le finale, ce miracle de rigueur et de beauté, il referme la boucle ouverte avec les *Variations sur un thème de Haydn*, qui avaient été l'étape décisive sur le chemin de la symphonie : la forme sonate et la passacaille s'unissent pour donner naissance à un cosmos que Schoenberg et ses élèves trouveront nouveau, inouï, d'avenir.

Le tempo joue ici à nouveau un rôle essentiel dans la perception de ce cosmos.

Non pas le tempo absolu — il s'agit plus de proportions et de discipline. Aussi petites que puissent être les différences de détail, aussi grandes leur répercussion. Les thèmes lyriques, par exemple, que Brahms coule si nonchalamment à côté du mètre, demeurent incompréhensibles, ils commencent même à tanguer s'ils ne sont pas inscrits rigoureusement dans la pulsation. C'est seulement ainsi qu'ils peuvent respirer, que leur beauté émotionnelle peut s'épanouir sur le fondement de la "variation développante"

Les premiers auditeurs ont peut-être été irrités par le fait que Brahms commence immédiatement à développer ses cellules génératrices, dans l'*Allegro non troppo* initial. Il ne cesse de les habiller différemment sur le plan du timbre et du rythme, faisant passer à l'arrière-plan le découpage tripartite de la forme sonate en exposition, développement et réexposition — qui continue pourtant de régir l'architecture d'ensemble.

À côté de cet art du développement dont la force dramatique augmente sans cesse, l'*Andante moderato* paraît archaïque avec ses harmonies modales — une impression encore renforcée par son caractère latent de marche funèbre. L'*Allegro giocoso* qui suit est un scherzo à l'humour presque sadique, les élans lyriques y sont complètement absents, le Brahms symphoniste n'a pratiquement jamais sonné de manière si âpre — ni si

laconique et concentrée.

Ceci vaut aussi pour le finale, malgré ses dimensions. *Allegro energico e passionato* a indiqué Brahms. Ce mouvement ne peut trouver son équilibre, avec le tendre passage qui forme son centre, que s'il est effectivement joué vite et avec énergie. Ce n'est pas ici l'effet qui est au premier plan, il résulte de la logique symphonique du compositeur. Au bout de cette logique se dresse un sombre dramatisme qui annonce les finales de Mahler.

Tout de suite après la première audition, Hans von Bülow emmena l'Orchestre de Meiningen en tournée pour faire entendre la Quatrième Symphonie. Brahms les accompagna et dirigea lui-même une bonne partie des concerts. Cette tournée imposa l'œuvre au répertoire.

Après la composition de l'œuvre, Brahms avait ajouté quatre mesures au début de l'œuvre (à quel moment précis il les ajouta et pour quelle raison, il est désormais impossible de l'établir, comme l'a montré dès 1987, de manière convaincante, Louise Litterick dans son essai *Brahms the indecisive : notes on the first movement of the Fourth Symphony*). On y voit les vents jouer en position très écartée un accord de *la* mineur qui se résout de manière plagale en *mi* mineur, des pizzicati de cordes marquent le changement d'harmonie, finalement les violons en tirent le motif de tierce descendante qui générera le reste du mouvement. Un début curieusement

informe, qui ajoute pour ainsi dire une avant-première au matériau de départ du mouvement initial. Brahms lui-même semble ne pas avoir été convaincu par cette version puisque les quatre mesures ne figurent pas dans la partition imprimée. Mais un ami du compositeur, le violoniste Joseph Joachim, lui écrivit dans une lettre : "Je regrette presque que tu aies supprimé les mesures d'introduction."

On peut se ranger à cet avis car cette entrée en matière fait démarrer le travail de construction une couche en dessous dans le terreau de l'œuvre. Il n'est par conséquent pas insignifiant de l'entendre, même si elle n'a pas été adoptée dans la version officielle. Cette autre version est présentée ici, précédée par les dernières mesures du premier mouvement (piste 17). L'auditeur pourra ainsi entendre la cadence qui conclut ce dernier et dont Brahms introduit ensuite un écho au début du premier mouvement révisé.

Ouvertures

"L'une rit, l'autre pleure", expliqua Brahms à propos de ses deux ouvertures, celle "pour une fête académique" op. 80 (composée durant l'été 1880, donnée en première audition le 4 janvier 1881 à Breslau) et l'*Ouverture tragique* op. 81 (également de 1880, donnée en première audition le 26 décembre 1880 à Vienne).

C'est pour remercier l'Université de Breslau de lui avoir décerné le titre de

docteur honoris causa que le compositeur, désormais célèbre, écrivit l'**Ouverture pour une fête académique**. Comme il s'agissait d'une circonstance universitaire, il intégra dans sa pièce des chants d'étudiants, dont le *Gaudeamus igitur* est aujourd'hui le plus connu. On entend aussi le célèbre chant populaire allemand *Ein Jäger aus Kurpfalz*. Brahms réunit ce matériau mélodique dans un pot-pourri contrapuntique aussi raffiné qu'éloquent, tout en construisant son ouverture sur le modèle de la forme sonate — de manière académique, pour ainsi dire.

À sa joyeuse pièce académique, Brahms opposa l'**Ouverture tragique**, sérieuse et plutôt sombre. L'ouverture beethovénienne transparaît ici, même si Brahms fait entendre sa propre voix. Comme dans les symphonies, la musique s'auto-génère suivant le principe de la "variation développante". Le compositeur dirigea la première audition de chacune de ses deux ouvertures. Si l'*Ouverture pour une fête académique* conquiert le public immédiatement à Breslau et fut longtemps l'une des œuvres les plus prisées du compositeur, l'*Ouverture tragique* eut moins de succès à Vienne et n'est jouée encore aujourd'hui que relativement rarement.

Intermezzi

Pièces de caractère brèves et introverties, les Intermezzi pour piano seul nous montrent le dernier Brahms, sérieux et austère. Paul Klengel (1854–1935), le frère

de Julius Klengel, violoncelliste solo légendaire de l'Orchestre du Gewandhaus, en a transcrit deux pour orchestre de chambre avec art et subtilité.

Variations sur un thème de Haydn

op. 56a, composées durant l'été 1873 à Vienne, données en première audition le 2 novembre à Vienne

Le choral Saint-Antoine sur lequel sont développées les *Variations sur un thème de Haydn* n'est probablement pas de Haydn. Brahms l'a trouvé dans une *Feldpartita* attribuée à l'époque à Haydn mais dont la paternité a été remise en question depuis.

Quel que soit l'auteur de ce thème, ses phrases de cinq mesures éveillèrent tout de suite l'intérêt de Brahms. Il le reprit donc tel quel et en tira huit variations où il mit une dernière fois à l'épreuve sa technique de la "variation développante" avant de se lancer dans la symphonie.

Le finale sur lequel s'enchaîne la huitième variation annonce déjà le finale de la Quatrième Symphonie : à partir d'une basse ostinato de cinq mesures, Brahms bâtit une passacaille qui prend progressivement une allure monumentale. Les variations, elles, sont brèves et se concentrent chacune sur un aspect particulier — une chose est développée après l'autre, pour ainsi dire, ce qui se traduira dans les symphonies par une richesse toujours plus grande. La version pour deux pianos, aujourd'hui encore fort

prisée, vit le jour suite au succès de la première audition qui fut dirigée par Brahms lui-même.

Liebeslieder-Walzer ("Chants d'amour. Valses")

Quant aux *Liebeslieder-Walzern*, qui parurent à partir de 1868 en deux recueils op. 52 et op. 65, elles connurent un succès retentissant. L'original était pour quatuor vocal et piano à quatre mains. L'éditeur Simrock ajouta de son propre chef l'indication "avec chant ad libitum" et faillit se brouiller avec Brahms à cause de cela.

Toutefois, l'idée de se passer de la voix trouva un écho positif chez Brahms et il réalisa une version pour piano sans parties vocales. En 1869–1870, il orchestra neuf des dix-huit valses, qui furent données en première audition le 19 mars 1870 lors d'un concert du Conservatoire de Berlin avec le concours d'un quatuor vocal. Ici aussi était expressément indiquée la possibilité de laisser de côté les parties vocales. Le résultat est un Brahms léger, viennois, plein de charme sensible mais exempt de sentimentalisme. On a du mal à comprendre que cette suite parue seulement en 1938 ne soit pas jouée plus souvent.

Danses hongroises

Les vingt-et-une *Danses hongroises* "écrites pour piano à quatre mains par Johannes Brahms" firent l'effet d'une bombe à leur parution. Aucune autre œuvre du compositeur ne se vendit mieux de son vivant. Pourtant Brahms n'était pas sans scrupules à leur égard et ne leur avait pas donné de numéro d'opus. La raison en était qu'il n'en avait pas entièrement inventé le matériau, mais l'avait puisé dans le répertoire hongrois joué dans les cafés. Il connaissait bien ce répertoire parce qu'il l'avait lui-même cultivé dans les années 1850 avec le virtuose hongrois du violon Eduard Reményi qu'il avait accompagné en tournée.

Le succès n'en était pas moins là et Simrock, l'éditeur de Brahms, entendait bien en profiter. À plusieurs reprises, il pressa le compositeur d'orchestrer ses pièces, et finalement Brahms se laissa partiellement convaincre : il orchestra les danses n^{os} 1, 3 et 10 du premier recueil et en donna la première audition, le 5 février 1874, au Gewandhaus de Leipzig. Le succès fut retentissant, pourtant le compositeur en resta là et n'orchestra pas une seule danse de plus. Les versions orchestrales que l'on entend régulièrement aujourd'hui, notamment en bis, sont dues à d'autres compositeurs, parmi lesquels figure Antonín Dvořák.

Peter Korfmacher
Traduction Daniel Fesquet

JOHANNES BRAHMS

**Sinfonien Nr. 1–4 · Ouvertüres · Intermezzi · Haydn-Variationen
Liebeslieder-Walzer · Ungarische Tänze**

Immer wieder fällt der Satz vom Riesen Beethoven, den Brahms, derweil er um die Königsgattung Sinfonie rang, hinter sich marschieren spürte. Daraus und aus den vielen Jahren, die der Wahl-Wiener aus Hamburg brauchte, um sich vom übermächtigen Vorbild zu emanzipieren, hat die Nachwelt das Klischee gebastelt, Brahms sei der legitime Erbe Beethovens, habe da weitergemacht, wo der Bonner aufhörte, dessen Wein in neue Gefäße gefüllt, sich also als Fackelträger der Tradition erwiesen. Und die Grabenkämpfe zwischen denen, die sich selbst als "Fortschrittliche" empfanden, und den Konservativen, die Brahms gegen seinen Willen als Galionsfigur vor ihren Bug banden, haben diesen Eindruck zementiert.

Dabei hat Brahms, in dessen Klaviermusik Schumann "verschleierte Sinfonien" fand, bereits mit seiner 1876 vollendeten 1. Sinfonie als 43-Jähriger weithin gefeierter Komponist Mechanismen entwickelt, die völlig anders sind, als die, deren Beethoven sich bediente.

Gewiss, auch Beethoven baute sein Material aus kleinsten Zellen. Doch aus ihnen modellierte er Themen, die er dann mehr oder minder so behandelte, wie es sich für den Sonatenhauptsatz gehörte. Brahms dagegen baute aus seinen Zellen gleich die ganze Sinfonie. Im Zuge der "ent-

wickelnden Variation", die Schönberg und seine Schüler so bewunderten, dass sie den vermeintlichen Antagonisten Bruckner links liegen ließen und Brahms zum sinfonischen Säulenheiligen der Neuzeit machten. Schon wieder ein Klischee, schon wieder eine Vereinnahmung, gegen die dieser sich nicht wehren konnte.

Der vermeintliche Konservative Johannes Brahms erlebte im bürgerlich-konservativen Leipzig eine seiner schwersten Niederlagen: Die Uraufführung des 1. Klavierkonzertes, des in seiner verwinkelten Entstehungs- und Materialgeschichte wichtigsten Werkes auf dem Weg zur Sinfonie, in Hannover war 1859 ein respektabler Erfolg gewesen. Doch die Wiederholung im Leipziger Gewandhaus einige Tage später wurde zum Desaster. Brahms schrieb am 2. Februar von hier an Clara: "Du weißt wohl schon, daß es vollständig durchgefallen ist. In den Proben durch tiefes Schweigen, in der Aufführung (wo sich nicht 3 Leute zum Klatschen bemühten) durch ordentliches Zischen."

Tags drauf trat der Rezensent der Leipziger *Signale für die musikalische Welt* hinterher: "Und dieses Würgen und Wühlen, dieses Zerren und Ziehen, dieses Zusammenflicken und wieder Auseinanderreißen von Phrasen und Floskeln muß man über eine Dreiviertelstunde lang ertragen." Diese

Behandlung mag noch eine Rolle gespielt haben, als Brahms 1879 auf das Leipziger Ansinnen, ihn zum Thomaskantor, als Erben des von ihm so verehrten Bachs also, zu machen, antwortete: "Ernstlich dankbar bin ich Ihnen für die bedeutende Auszeichnung als welche ich ihren Antrag empfinde; thut man das so herzlich wie ich, so ist das Nein schwerer auszusprechen." Er tat es dennoch "ohne Fragezeichen".

Trotzdem begann damit die regelmäßige Brahms-Pflege des ältesten bürgerlichen Orchesters der Welt. Zehn Jahre später erfolgte im Gewandhaus die erste vollständige Aufführung des *Deutschen Requiems* (auch dies eine wichtige Wegmarke unterwegs zur Sinfonie). 1879 wurde hier das Violinkonzert aus der Taufe gehoben. Und spätestens seit Nikisch gehört seine sinfonischen Werke zum Kerngeschäft eines jeden Gewandhauskapellmeisters.

Was indes auch eine Geschichte der Vereinnahmung ist. Denn Leipzig stand an vorderster Front bei der Aufladung seiner Werke mit Pathos und dem, was ein wichtiger Teil der deutschen Tradition unter Bedeutung verstand — und was, befindet Riccardo Chailly, der das größte Profiorchester der Welt seit 2005 leitet, sich nicht immer mit dem deckt, was Brahms in seine Partituren schrieb. Denen will er nun mit diesem Album, seinem zweiten Brahms-Zyklus, wieder zu ihrem Recht verhelfen. Ihm geht es darum, "die Zusätze

eines Jahrhunderts zu hinterfragen". Sie stünden "für Schönheit und viel Tiefe, aber auch für Schatten auf der Partitur".

Dabei beruft er sich auf einen großen Kollegen, auf Felix von Weingartner (1863–1942). Der spielte die vier Sinfonien in den späten 1930er Jahren ein, bei EMI sind diese Aufnahmen noch lieferbar, die für Chailly nicht weniger sind als "die Essenz dieser Werke: rein, ohne Extreme, verankert in einer Tradition, die heute verschüttet scheint. Weingartner hat bei seinem Wien-Debüt 1896 mit den Berliner Philharmonikern die Zweite dirigiert. Brahms dankte ihm hinterher ausführlich für diese Interpretation. Und wer weiß, wie grantig Brahms sonst auf Dirigenten reagierte, bekommt eine Ahnung davon, wie präzise Weingartner seine Vorstellungen getroffen haben muss."

Arturo Toscanini und Bruno Walter folgten dieser Spur noch, doch mit der Folgegeneration machte sich das Pathos breit, das auch im Gewandhaus beispielsweise mit Kurt Masur für Jahrzehnte zu eindrucksvollen Ergebnissen führte und die Hörgewohnheiten prägte, aber unbedingt zu hinterfragen ist. Deswegen befindet Chailly: "Die Zeit ist reif für Brahms."

Die Musiker des Gewandhausorchesters reagierten "teilweise mit Befremden, wenn Details besonders stark abwichen. Aber die Bereitschaft, mir auf diesen Weg zu folgen, war groß. Dabei hat geholfen, dass ich die

Brahms-Sinfonien seit der Übernahme des Gewandhauskapellmeister-Amtes 2005 allesamt schon dirigiert habe. Die Richtung war also schon erkennbar. Sie ist Folge beständigen Studiums der Vergangenheit. Das schließt die Beschäftigung mit der Arbeit der Kollegen ein, die möglichst nahe am Komponisten waren. Und selbst ohne das Wissen, dass Weingartners Arbeit Brahms' Segen fand: Die Frische, die Klarheit seiner Interpretationen überzeugen auch aus sich heraus. Das spürt ein Spitzenorchester. Ich empfinde die große Leipziger Tradition als Kraftquelle. Sie enthält zugleich den kollektiven Wunsch nach Erneuerung."

Die Unterschiede liegen "in unzähligen Details, immer wieder und vor allem in den Tempo-Verhältnissen. Bei Brahms ist das Tempo nicht mit jedem neuen Formteil neu verhandelbar. Das Tempo, das man mit dem ersten Takt wählt, hat Folgen für den Rest." Weil eben Brahms am Anfang seiner Sinfonien sozusagen in destillierter Form seine Zellen vorstellt, und das Prinzip ihrer beständigen Teilung und Neuerschaffung nur funktioniert, wenn die Werke einem ununterbrochenen Entwicklungsstrom folgen, nicht zergliedert werden in Einzelabschnitte mit jeweils neuem Tempo, getrennt durch gewaltige Ritardandi. Metronomzahlen hat Brahms im Gegensatz zu Beethoven keine vorgeschrieben. "Das sorgt", sagt Chailly, "für eine gewisse Freiheit. Auch innerhalb der Sätze ist durchaus eine gewisse Flexibi-

lität möglich. Aber ohne Extreme, ahnbar nur. Die Dramatik dieser Musik muss ohne Exzesse hörbar werden."

Sinfonie Nr. 1, c-Moll, op. 68, entstanden zwischen 1862 und 1876, uraufgeführt am 4. November 1876 in Karlsruhe

Seit den 1850er Jahren hatte Johannes Brahms um die Sinfonie gerungen. Durchaus nicht unmittelbar anknüpfend an Beethovens Beiträge zur Gattung, sondern im vollen Bewusstsein, dass die Königsgattung nur auf neuen Wegen eine Zukunft würde haben können. Bis er diese Wege fand, entstanden zahlreiche Erkundungswerke, von jenem monumentalen d-Moll-Satz, der später im 1. Klavierkonzert aufgehen sollte, bis zu den Haydn-Variationen, mit denen er sich im Umgang mit seiner Variationstechnik letzte Sicherheit verschaffte — was von entscheidender Wichtigkeit war, denn Brahms ist Variation. Immer. Auch in der Ersten, die mit staunenswerter Sicherheit eine neue Sinfonik verkündet und der die schmerzlich lange Entstehungszeit allenfalls in der trotzigen Wucht des Kopfsatzes anzumerken ist, die formal aber in vollkommener Geschlossenheit und Logik auftritt.

Alles entsteht hier aus Vorangegangenen und zeugt Folgendes. Die Aufteilung in Melodie und Begleitung greift kaum noch. Und Parameter, deren Gestaltung Interpreten gern als ihre Spielwiese reklamieren,

taugen dafür nicht mehr. Das Metrum etwa, weil Brahms die Zeugung seiner Varianten oft dadurch in Gang bringt, dass er Materialzellen jeweils anders zwischen die Taktstriche klemmt. Dies ist nicht zu verstehen, wenn diese nicht genau dasitzen, wo sie hingehören.

Gleich zu Beginn der 1. Sinfonie spielen die Bläser eine absteigende Linie und die Streicher eine aufsteigende. Und da Brahms im Verlauf der nächsten knappen Dreiviertelstunde aus beiden ganz unterschiedliches Material gewinnt, im Grunde die ganze Sinfonie, setzt er sie dadurch voneinander ab, dass die Streicher ihre Takte sozusagen zu früh beginnen. Das lässt den Satz atmen und lädt ihn gleichzeitig mit Energie auf. Doch hört man es in dieser Deutlichkeit fast nie, weil viele Dirigenten die Tempobezeichnung nicht ernst nehmen, die nur "ein wenig gehalten" vorschreibt, und sie schon hier im Spiel mit dem Tempo und unter Missachtung von Brahms' Bogensetzung die Struktur auf dem Altar der Selbstverwirklichung opfern.

So musiziert indes ist in Echtzeit zu hören und zu verstehen, wie das Material sich selbst zeugt, sich im Kopfsatz schichtet, im Andante sostenuto, einem dreiteiligen Satz, der sich bewusst abwendet von Beethovens Adagio-Typus, wonnig ineinandergreift, im Un poco Allegretto e grazioso, das, weil es kein Scherzo ist, ebenfalls Beethoven nicht folgt. Dies entwickelt sich dann zu ent-

rückter Nostalgie in modernem Satz und im monumentalen Finale zu machtvoller Dramatik, die dieses einzigartige Thema im Blick hat, das vielleicht die schönste all der herrlichen Melodien von Brahms ist — und Ergebnis wie Ursache zugleich.

Die Karlsruher Uraufführung der Ersten unter der Leitung Otto Dessoffs war ein voller Erfolg. Danach erst traute sich Brahms, seinen Wienern die Sinfonie zu präsentieren. Auch hier nahm das Publikum das Werk begeistert an.

Mit der Uraufführung der 1. Sinfonie festigte sich beinahe sofort Brahms' Ruf, der natürliche Erbe Beethovens zu sein. Doch wurde das Werk zunächst neunmal, in Karlsruhe, Mannheim, München, Wien, Leipzig, Breslau, Cambridge und zweimal in London in einer Version aufgeführt, in der der langsame Satz eine gänzlich andere Gestalt hatte: 32 Takte kürzer als die heute geläufige Version war er, 15 Takte unterscheiden sich strukturell und inhaltlich eklatant von der bekannten Version, das Material von fünfzehn davon taucht in der letztendlichen Fassung gar nicht mehr auf. Das mag darauf hindeuten, warum Brahms selbst mit der musikalischen Ökonomie, die ihm so wichtig war, nicht zufrieden war: Bei der Uraufführung hatte der Satz noch die Form eines fünfteiligen Rondos, war architektonisch also vergleichsweise kleinteilig gereiht, was dem Komponisten und einigen seiner Freunde, allen voran Hermann Levi,

angesichts der monumentalen Außensätze unangemessen erschien. Levi schrieb an Clara Schumann, für ihn passten die beiden Mittelsätze eher in eine Serenade als in diese Sinfonie.

Also nahm Brahms sich nach der Uraufführungsserie und vor der endgültigen Drucklegung bei Simrock das Andante noch einmal vor und baute es völlig neu auf. Die Partitur der 1876er Erstfassung vernichtete er, ebenso das Stimmenmaterial. Einzig in Wien, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, erhielten sich Streicherstimmen, die wohl wegen der üppigeren Besetzung des dortigen Orchesters zusätzlich angefertigt worden waren. Aus diesen Stimmen ließ sich der Satz rekonstruieren, der einen weiteren wichtigen Schritt des Komponisten Johannes Brahms auf dem Weg zum Sinfoniker zeigt, vor allem weil die spätere Umarbeitung dokumentiert, wie wichtig ihm bereits in der 1. Sinfonie die Gesamtarchitektur des Werkes war. (Titel [40](#) ist eine Einspielung der Rekonstruktion. Riccardo Chailly und das Gewandhausorchester haben den Satz in genau der Streicherbesetzung aufgenommen, die für die Karlsruher Uraufführung zur Verfügung stand: zehn erste, acht zweite Violinen, jeweils vier Bratschen, Celli und Kontrabässe.)

Sinfonie Nr. 2, D-Dur, op. 73, entstanden im Sommer 1877, uraufgeführt am 30. Dezember 1877 in Wien

Wie anders als die Erste präsentiert sich Brahms' Zweite. Hört man dem c-Moll-Erstling in seinem tiefgründigen Ernst die Mühen seiner Entstehung an, kommt die Zweite in geläuterter Klarheit daher. Das hat ihr immer wieder den Vergleich mit Beethovens "Pastorale" eingebracht, der indes allenfalls auf die aufgeräumt-heitere Grundhaltung des Werks zutreffen mag. Denn konstruktiv ist auch die D-Dur-Sinfonie der entwickelnden Variation verpflichtet.

Beim ersten Hören scheint es, als würde Brahms in der Exposition des Kopfsatzes aus der Fülle seiner melodischen Erfindungsgabe schöpfen — was doch einigermaßen irritiert bei einem Komponisten, der nach eigenem Bekunden von Inspiration, vom Einfall nicht viel hielt. Taucht man indes tiefer in den Notentext ein, zeigt sich, dass das, was hier so scheinbar mühelos sich entwickelt, beinahe vollständig aus wenigen Tönen generiert ist.

Bereits die ersten drei Noten, d–cis–d, die in Celli und Kontrabässen so sachte hineinleuchten in den Kosmos aus D-Dur, tragen den Keim des ganzen Werkes in sich. Weil dieser Anfang so unpräzise ist und so vermeintlich harmlos, haben sich die Dirigenten der letzten Jahrzehnte immer neue Mechanismen zur Aufladung ausgedacht, haben gestaut und gepumpt, vibriert und

crescendiert. Doch Chailly wirft schon hier Ballast ab und weiß sich, in der Nachfolge seines Kronzeugen Weingartner, damit auf Brahms' Seite.

Chailly wirft die bis zu Brahms selbst zurückreichende Brahms-Tradition des Gewandhausorchesters nicht auf den Müll, sondern befragt sie. Und so folgt auf den Auftakt, der ganz schlicht, ganz selbstverständlich das sinfonische Federwerk vorspannt, ein auf weiten Strecken luftiger, duftiger Kopfsatz, der trotz flotten Tempos ruhig atmet, der mit leicht ausschwingernden ersten Geigen und sparsam dosiertem Vibrato die Schwere ablegt, ohne Kraft einzubüßen, der überdies Brahms' feingliedriges Balancieren mit den Registerfarben viel deutlicher werden lässt als jede pathetische Bedeutungshuberei. Durchs Abklopfen all des während eines langen Jahrhunderts nachgerüsteten Stücks wird Brahms' ursprüngliche Bemalung wieder sichtbar.

Und die ist nicht nur dekorativ, sondern trotz ihrer Klassizität monumental, was die Emotionalität des zauberischen langsamen Satzes zeigt, des einzigen echten Adagio innerhalb der vier Sinfonien. Die Klangpolyphonie des Allegretto grazioso kombiniert die Lied-Variation und Scherzo. Das Finale prunkt mit Melodien von ungeheurer Suggestivkraft, die Folge genau kalkulierter motivischer Entwicklung aus dem Dreiton-Material des Beginns sind, nun aber zur

triumphalen Schlussgeste umgedeutet werden.

Die Uraufführung in Wien dirigierte Hans Richter. Wenige Tage später leitete Johannes Brahms selbst eine Aufführung im Leipziger Gewandhaus. Auch hier war die Begeisterung groß. Spätestens seit dieser Aufführung gehört der Komponist zu den Säulenheiligen des Gewandhausorchesters.

Sinfonie Nr. 3, F-Dur, op. 90; entstanden im Sommer 1883, uraufgeführt am 2. Dezember 1883 in Wien

Auch die Komposition der Dritten, seiner kompaktesten, auch kürzesten Sinfonie, ging Brahms vergleichsweise leicht von der Hand — Ausweis seines gefestigten Stils und seiner Sicherheit im Umgang mit dem Material für die große Form. Wieder sind es drei Töne, die das Fundament für vier grandiose Sätze bilden, über die Antonín Dvořák sagte: "Welch herrliche Melodien sind darin zu finden! Es ist lauter Liebe, und das Herz geht einem dabei auf!"

Grandios beginnt die F-Dur-Sinfonie. Innerlich brodelnd der akkordische Aufschwung vor der Energie, die Brahms in der folgenden guten halben Stunde in monumentaler Beherrschtheit entwickelt. Da drängen die Keime all der Linien und Rhythmen nach außen, die den Rest zu tragen vermögen. Und diesen inneren Reichtum einer nur äußerlich klassisch gebauten Sinfonie setzt Chailly in den Fokus

seiner interpretatorischen Arbeit auf den Spuren Weingartners, die endlich auch dem rhythmischen Kontrapunkt des Großsinfonikers zu seinem Recht verhilft.

Im Gegensatz zur Zweiten prunkt die Dritte bereits mit der Vorstellung ihres Mottos im Allegro con brio in kraftvoller Energie, die sich aus dem Changieren zwischen Dur und Moll immer wieder selbst auflädt und weiteren Antrieb aus den vielfältigen rhythmischen Verschiebungen in der Binnenstruktur des Satzes gewinnt. Das Finale, Allegro, balanciert diesen kraftvollen Beginn mit triumphaler Geste aus, endet aber ruhig und verhalten, beinahe so, als vererbe die Musik aus sich selbst heraus. Dabei bedient es sich immer wieder des Materials der beiden Mittelsätze, die in der Gesamtanlage dieser Sinfonie beinahe beiläufig wirken, wobei das sanft singende Andante wohligh die Seele streichelt und das rhythmisch torkelnde Poco allegretto wie ein Fragezeichen vor dem Finale steht.

Hans Richter leitete die Uraufführung in Wien, in der die selbst ernannten Fortschrittler lauthals zischten, aber nichts dagegen tun konnten, dass sich auch dieses Werk sofort beim Publikum durchsetzt. Auch die Dritte dirigierte Brahms unmittelbar nach der Uraufführung selbst im Leipziger Gewandhaus — mit triumphalem Erfolg, der dieses Werk sofort in den Programmkanon des Gewandhausorchesters einziehen ließ.

Sinfonie Nr. 4, e-Moll, op. 98; komponiert 1884/85, uraufgeführt am 25. Oktober 1885 in Meiningen

Mit der Vierten hat es Brahms seinen Zeitgenossen nicht leicht gemacht. Die Gegner aus dem Modernistenlager dichteten auf das Hauptthema des ersten Satzes die schönen Worte "Da ist ihm wieder mal nichts eingefall'n". Sein späterer Biograph Max Kalbeck und selbst Clara Schumann hatten dem Freund geraten, dieses Werk lieber zurückzuziehen, mit dem sie so überhaupt nichts anzufangen wussten. Dies verwundert heutzutage einigermaßen, ja eigentlich ist kaum nachzuvollziehen, was damals selbst Brahms-Freunde so verstörte.

Mit der Vierten holte Johannes Brahms die Ernte ein: Jahrzehnte hatte er darum gerungen, wie sie aussehen könnten, die Sinfonie nach Beethoven. Im letzten Beitrag zur Gattung nun finden sie letztgültig zusammen: Material und Struktur, Emotion und Form. Und im Finale, diesem Wunder aus Strenge und Schönheit, schlägt er den Bogen zurück zum Anfang, zu den Haydn-Variationen, der Wegmarke vor dem Durchbruch zur Sinfonie: Sonatenhauptsatzform und Passacaglia vereinen sich da zu einem Kosmos, den noch Schöenberg und seine Schüler als neu, unerhört, künftig empfinden.

Soll dies hörbar werden, spielt das Tempo wieder eine entscheidende Rolle. Nicht so sehr das absolute. Es geht eher

um Proportionen und Disziplin. So klein die Unterschiede im Detail sein mögen, so groß ist die Wirkung. Brahms' lyrische Seitenthemen beispielsweise, die er so lasziv neben das Metrum gießt, bleiben unverständlich, geraten ins Schlingern, sind sie nicht eingebettet in metrische Strenge. So erst können sie atmen, kann sich die emotionale, die Logik der Schönheit auf dem Fundament der entwickelnden Variation entfalten.

Vielleicht irritierte die ersten Hörer, dass Brahms hier, im die Sinfonie eröffnenden Allegro non troppo, seine Zellen sofort der Durchführungsarbeit übergibt. Immer wieder kleidet er sie klanglich und rhythmisch neu ein, die Dreiteilung des Sonatenhauptsatzes in Exposition, Durchführung und Reprise tritt strukturell zurück — und bleibt architektonisch doch beherrschend.

Gegenüber dieser Entwicklungskunst, die sich in immer größere dramatische Kraft hineinsteigert, präsentiert sich das Andante moderato mit seiner modal erfundenen Harmonik archaisch, ein Eindruck, den der latente Trauermarsch-Charakter noch verstärkt. Das Allegro giocoso ist ein Scherzo von beinahe boshafem Humor: Lyrische Aufschwünge fehlen vollständig, herber klang der Sinfoniker Brahms fast nie. Knapper und konzentrierter auch nicht.

Dies gilt trotz der Dimension auch für das Finale. Allegro energico e passionato steht als Satzbezeichnung darüber. Energisch und

schnell. Und nur wenn beides ernstgenommen wird, kann die zarte Versenkung dazwischen den Satz ausbalancieren. Hier steht nicht der Effekt im Vordergrund, er ergibt sich aus der sinfonischen Logik des Johannes Brahms. An deren Ende steht eine dramatische Düsternis, die schon auf Mahlers Finalsätze vorausweist.

Direkt nach der Uraufführung ging Hans von Bülow mit dem Meininger Orchester und der Vierten auf Tour, Brahms kam mit und dirigierte zahlreiche Aufführungen selbst. Danach war auch dieses Spätwerk durchgesetzt.

Nach der Komposition der 4. Sinfonie, wann genau und aus welchem Anlass ist nicht mehr rekonstruierbar, wie Louise Litterick bereits 1987 in ihrem Aufsatz "Brahms the indecisive: notes on the first movement of the Fourth Symphony" überzeugend darlegt, stellte der Komponist dem Kopfsatz vier zusätzliche Takte voran: Die Bläser spielen weit aufgefächert einen a-Moll-Akkord, der sich plagal zum e-Moll zusammenzieht, Streicherpizzikati markieren die Harmoniewechsel, die Geigen schließlich leiten daraus die für den Rest des Satzes konstitutive fallende Terz ab — ein seltsam amorpher Beginn, der dem motivischen Ausgangsmaterial des Kopfsatzes gleichsam eine weitere Vorstufe voranstellt. Brahms selbst scheint diese Version dann doch nicht überzeugt zu haben, denn in der Drucklegung sind die vier Takte wieder

verschwunden. Aber Brahms' Freund, der Geiger Joseph Joachim, schrieb ihm in einem Brief: "Dass Du die einleitenden Takte weggestrichen, möchte ich fast bedauern."

Der Meinung kann man sich anschließen, weil sie die konstruktive Arbeit sozusagen eine Etage tiefer im Humus der Musik beginnen lassen. Insofern ist es wichtig, diese alternative Einleitung auch einmal hören zu können, auch wenn sie keinen Einzug in die späterhin kanonische Version fand. Dem hier präsentierten alternativen Anfang (Titel 17) werden die letzten paar Takte des ersten Satzes vorangestellt. Dadurch ist es dem Zuhörer möglich die den Satz abschließende Kadenz zu hören, die Brahms' überarbeiteter Anfang widerspiegelt.

Ouvertüren

"Die eine lacht, die andere weint," kommentierte Brahms die *Akademische Festouvertüre*, op. 80 (komponiert im Sommer 1880, uraufgeführt am 4. Januar 1881 in Breslau) und die *Tragische Ouvertüre*, op. 81 (ebenefalls 1880 komponiert, uraufgeführt am 26. Dezember 1880 in Wien).

Mit der **Akademischen Festouvertüre** bedankte der hochberühmte Komponist sich für den Ehrendoktorhut der Universität Breslau. Dem Anlass entsprechend verarbeitete er in ihr Burschenschaftslieder, von denen heute den meisten nur noch das "Gaudeamus igitur" geläufig sein dürfte.

Dazu tritt der berühmte "Jäger aus Kurpfalz" Brahms führt dieses melodische Material in Form eines so kunstvollen wie unmittelbar eingängigen kontrapunktischen Potpourris zusammen und baut die Ouvertüre dennoch nach dem Modell der Sonatenhauptsatzform. Auch dies sozusagen akademisch.

Die **Tragische Ouvertüre**, die eher eine düstere ist, stellte Brahms der heiteren akademischen sozusagen als ernsten Widerpart gegenüber. Hier scheint der Typus von Beethovens Konzertouvertüren erkennbar durch, doch entwickelt Brahms einen sehr eigenen Ton. Und wie in den Sinfonien zeugt auch hier der Satz sich in entwickelnder Variation selbst. Die Wiener Uraufführung der *Tragischen* dirigierte Brahms, wie auch die der *Akademischen* selbst. Während aber das heitere Werk sich sofort beim Publikum durchsetzte und lange eines der populärsten Werke des Komponisten überhaupt war, tat sich die *Tragische* deutlich schwerer. Bis heute wird sie vergleichsweise selten aufgeführt.

Intermezzi

Die introvertierten Intermezzi für Klaviersolo zeigen in der Form knappster Charakterstücke den herben Ernst des späten Brahms. Paul Klengel (1854–1935), der Bruder des legendären Gewandhaus-Solocellisten Julius Klengel, bearbeitete zwei der Sätze gekonnt und subtil für Kammerorchester.

Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, op. 56a, komponiert im Sommer 1873 in Wien, uraufgeführt am 2. November ebenda

Das Thema der *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* ist wahrscheinlich nicht von Haydn. Brahms fand den "St.-Antoni-Choral" in einer Feldpartita, die damals Haydn zugeschrieben wurde, deren Herkunft aber heute als mindestens zweifelhaft gilt.

Doch wer auch immer dieses Thema ersann: Die fünftaktigen Perioden banden sofort Brahms' Interesse, und er übernahm den Satz mit Haut und Haaren als Anfang seines Zyklus, mit dem er seine Technik der entwickelnden Variationen ein letztes Mal vor dem Aufstieg zur Sinfonie auf seine Tauglichkeit hin abklopfte.

Das Finale der Variationen weist bereits auf das Finale der Vierten voraus, indem sie aus fünftaktigem Ostinato-Bass eine gewaltig sich steigernde Passacaglia formt. Die übrigen Variationen sind jeweils denkbar knapp gehalten und konzentrieren sich auf einen Aspekt der Umformung. Hier wird also gleichsam nacheinander entwickelt, was in den Sinfonien sich zu immer neuem Reichtum durchdringt. Die bis heute populäre Version für zwei Klaviere entstand nach der erfolgreichen Uraufführung, die Johannes Brahms selbst dirigierte.

Liebeslieder-Walzer

Auch den *Liebeslieder-Walzern*, ab 1868 in zwei Folgen als op. 52 und op. 65 erschienen, war durchschlagender Erfolg beschieden. Im Original waren sie für Gesangsstimmen und Klavier zu vier Händen gesetzt. Der Verleger Simrock machte daraus eigenmächtig die Bezeichnung "Mit Gesang ad libitum", worüber es beinahe zum Zerwürfnis mit dem Komponisten gekommen wäre.

Dennoch fiel die Idee, auf die Gesangsstimmen zu verzichten, bei Brahms auf fruchtbaren Boden. Er erstellte eigenhändig eine Klavierversion ohne Gesangsstimmen. Und 1869/70 schließlich orchestrierte er neun der Lieder, die am 19. März 1870 in einem Konzert der Berliner Musikhochschule unter Mitwirkung eines Gesangquartetts uraufgeführt wurden. Auch hier war ausdrücklich die Möglichkeit gegeben, die Gesangsstimmen wegzulassen. Ergebnis ist ein ganz leichter, Wienerischer Brahms von gefühlvollem, aber keineswegs sentimentalem Zauber. Und es ist schwer einzusehen, warum diese erst 1938 im Druck erschienene Suite nicht häufiger zu hören ist.

Ungarische Tänze

Die "Ungarischen Tänze für das Pianoforte, zu vier Händen gesetzt von Johannes Brahms" schlugen seinerzeit ein wie eine Bombe. Keines seiner Werke verkaufte sich zu Lebzeiten besser. Dabei versah der Komponist sie seinerzeit nicht einmal mit einer Opuszahl. Seine Skrupel erwuchsen aus dem Umstand, dass er das Material der insgesamt 21 Sätze nicht durchweg selbst erfunden, sondern den Kaffeehaus-Varianten ungarischer Volkslieder entnommen hatte, wie er sie kennenlernte, als er in den 1850er Jahren als Klavierbegleiter des ungarischen Geigenvirtuosen Eduard Reményi über die Dörfer tingelte.

Dem Erfolg tat dies keinen Abbruch, und so ließ Brahms' Verleger Simrock nicht locker, drang immer wieder auf Orchestrierung. Zu dreien ließ Brahms sich hinreißen: Die Tänze 1, 3 und 10 aus dem ersten Band kleidete er instrumental ein und brachte sie am 5. Februar 1874 mit gewaltigem Erfolg im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung. Dennoch blieb er hartleibig und instrumentierte keinen weiteren Tanz selber. Die Versionen, die noch heute fortwährend, vor allem als Zugaben, auf den Konzertpodien zu hören sind, besorgten Kollegen, unter ihnen Antonín Dvořák.

Peter Korfmacher



JOHANNES BRAHMS

**Sinfonie nn. 1-4 · Ouverture · Intermezzi · Variazioni su un tema di Haydn
Liebeslieder-Walzer · Danze ungheresi**

Mentre si cimentava affannosamente col genere regale della sinfonia, Brahms disse che sentiva sempre marciare dietro di sé un gigante, e quel gigante era Beethoven. A partire di questa frase e dai tanti anni che il compositore originario di Amburgo ma viennese per scelta impiegò per emanciparsi da questo modello imponente, i posteri hanno creato il cliché secondo il quale Brahms è il legittimo erede di Beethoven: ne avrebbe continuato il lavoro travasando il suo vino in nuovi recipienti e diventando il portabandiera della tradizione sinfonica. Questa impressione è stata cementata dalla contrapposizione fra coloro che si consideravano “progressisti” e i conservatori, dei quali Brahms diventò suo malgrado il simbolo.

Eppure Brahms, nella cui musica per pianoforte Schumann ravvisava delle “sinfonie velate”, con la sua Prima Sinfonia ultimata nel 1876 quando aveva 43 anni ed era un compositore celebre, aveva già sviluppato meccanismi completamente diversi da quelli di cui si era servito Beethoven.

Certo, anche Beethoven costruiva il suo materiale partendo da cellule minuscole, ma da esse egli modellava temi che trattava più o meno secondo i dettami della forma-sonata. Dalle sue cellule motiviche Brahms

costruiva invece l'intera sinfonia, creando quella “variazione in divenire” ammirata da Schönberg e dai suoi allievi al punto che essi trascurarono Bruckner, il presunto antagonista di Brahms, e fecero di quest'ultimo il pilastro sinfonico dell'età moderna. Un altro cliché, un'altra appropriazione indebita dalla quale Brahms non poteva difendersi.

Nella borghese e conservatrice Lipsia, Johannes Brahms, a sua volta considerato un conservatore, subì una delle sue sconfitte più cocenti. La prima del Concerto per pianoforte n. 1, che per la complessità della gestazione e del materiale fu la composizione più importante nel suo percorso verso la sinfonia, aveva ottenuto un successo ragguardevole ad Hannover nel 1859. Ma qualche giorno dopo, l'esecuzione al Gewandhaus di Lipsia fu un disastro. Da questa città il 2 febbraio Brahms scrisse a Clara: “Come già sai, è stato un autentico fiasco. Profondo silenzio durante le prove, fischi in piena regola al concerto (quando nemmeno tre persone si sono degnate di applaudire).”

Il giorno successivo, il recensore della rivista lipsiense *Signale für die musikalische Welt* inferì: “E per più di tre quarti d'ora bisogna sopportare questo strangolare e

grufolare, trascinare e tirare, questo ricucire frasi e frammenti per poi strapparli di nuovo". Tale trattamento può aver influito sul modo in cui Brahms nel 1879 rispose all'offerta pervenutagli da Lipsia di diventare *Thomaskantor*, erede quindi di un compositore da lui venerato come Bach: "Sono profondamente grato della vostra proposta, che per me rappresenta un grande onore; dire di no è ancora più difficile, quando lo si fa cordialmente come me". Ma lo fece comunque, "senza punto interrogativo".

Ciò nonostante, da quel momento l'orchestra borghese più antica del mondo iniziò a coltivare abitualmente la musica di Brahms. Dieci anni dopo, al Gewandhaus si svolse la prima esecuzione integrale del *Requiem tedesco* (un'altra tappa importante nel cammino verso la sinfonia). Nel 1879 qui venne tenuto a battesimo il Concerto per violino e, per lo meno dai tempi di Nikisch, le composizioni sinfoniche di Brahms fanno parte del repertorio di ogni *Kapellmeister* del Gewandhaus.

Ma anche questa è una storia di appropriazione indebita. Lipsia infatti eccelleva nella pratica di sovraccaricare la musica di Brahms di pathos e di tutto ciò che una parte considerevole della tradizione tedesca considerava pregno di significato. Secondo Riccardo Chailly, dal 2005 direttore di questa che è la più grande orchestra professionale del mondo, tale approccio non

sempre corrisponde a ciò che Brahms scrisse nelle sue partiture. Con questo suo secondo ciclo brahmsiano, Chailly intende ora rendere giustizia a queste opere "mettendo in discussione un secolo di aggiunte", che hanno conferito "bellezza e grande intensità alle partiture, ma hanno anche creato delle zone d'ombra".

Nel fare questo egli si riallaccia a un grande collega, Felix von Weingartner (1863–1942), che alla fine degli anni Trenta registrò le quattro sinfonie di Brahms (ancora disponibili presso l'etichetta EMI). Per Chailly queste interpretazioni rappresentano addirittura "l'essenza di queste opere: sono pure, senza estremi, ancorate a una tradizione che oggi sembra sepolta. Nel 1896, in occasione del suo debutto viennese con i Berliner Philharmoniker, Weingartner diresse la Seconda. Dopo questa interpretazione, Brahms lo ringraziò profusamente. E chi sa quanto Brahms fosse scontento con i direttori d'orchestra, può capire fino a che punto Weingartner avesse soddisfatto le sue aspettative".

Arturo Toscanini e Bruno Walter seguirono ancora lo stesso filone, ma con la generazione successiva si fece largo quel pathos che portò per decenni a risultati imponenti e plasmò le abitudini di ascolto (anche al Gewandhaus, ad esempio con Kurt Masur), ma che deve assolutamente essere messo in discussione. Per questo

Chailly ritiene che "I tempi sono maturi per Brahms".

I musicisti dell'Orchestra del Gewandhaus hanno reagito "talvolta con stupore, quando certi dettagli differivano troppo da ciò che conoscevano. Ma da parte loro c'è stata grande disponibilità a seguirmi su questa strada nuova. Ha aiutato il fatto che avevo già diretto tutte le sinfonie di Brahms da quando sono diventato *Kapellmeister* del Gewandhaus nel 2005. La direzione che avrei imboccato era dunque già prevedibile. Essa è la conseguenza di uno studio approfondito del passato, che include il contributo di colleghi vicini al compositore. E anche senza sapere che il lavoro di Weingartner ottenne la benedizione di Brahms, la freschezza e la chiarezza delle sue interpretazioni sono già di per sé convincenti. Un'orchestra di alto livello lo avverte. Considero la grande tradizione lipsiense una fonte di forza. Essa include anche il desiderio collettivo di rinnovamento".

Le differenze consistono in "innumerevoli dettagli, sovente e soprattutto nei rapporti di tempo. In Brahms i tempi non sono rinegoziabili in ogni nuova sezione del pezzo. Il tempo che si sceglie nella prima battuta, si ripercuote sul resto". Questo perché all'inizio delle sinfonie Brahms presenta le sue cellule motiviche in forma per così dire distillata, e il principio della loro costante scissione e riunificazione funziona solo se le composizioni seguono un flusso

evolutivo ininterrotto, senza essere smembrate in segmenti distinti, ognuno con un proprio tempo e separati da imponenti *ritardando*. Al contrario di Beethoven, Brahms non fornisce indicazioni metronomiche. "Ciò consente una certa libertà," dice Chailly. "Anche all'interno dei movimenti, una qualche flessibilità è assolutamente possibile, ma senza estremi, deve essere solo vagamente intuibile. La drammaticità di questa musica deve essere percepita senza eccessi".

Sinfonia n.1 in do minore, op. 68, composta fra il 1862 e il 1876, eseguita in prima il 4 novembre 1876 a Karlsruhe

Johannes Brahms si cimentò col genere sinfonico dagli anni 1850. Lo fece senza riallacciarsi direttamente alle sinfonie di Beethoven, ma con la piena consapevolezza che questo genere regale avrebbe potuto avere un futuro solo percorrendo strade nuove. Finché non trovò queste strade, Brahms scrisse numerose opere esplorative: da quel monumentale movimento in re minore che sarebbe poi confluito nel Concerto n.1 per pianoforte, fino alle *Variazioni su un tema di Haydn*, con le quali affinò la sua perizia nell'arte della variazione. Un aspetto di importanza decisiva, poiché Brahms è variazione. Sempre. Anche nella Prima, che con sorprendente sicurezza annuncia un nuovo sinfonismo ed entra in scena con una

compiutezza e una logica perfette dal punto di vista formale, tradendo la lunga e sofferta gestazione solo con l'impeto recalcitrante del primo movimento.

Qui tutto nasce dal passato e genera il futuro. La distinzione fra melodia e accompagnamento non sembra più pertinente. E la configurazione di parametri che gli interpreti considerano volentieri di loro competenza non può più essere tale. Come il metro, perché Brahms spesso mette in moto le sue varianti infilando le cellule motiviche in modi sempre diversi fra le stanghette. Se queste non si trovano al posto giusto, il tutto risulta incomprensibile.

Proprio all'inizio della Prima sinfonia, i fiati suonano una linea discendente e gli archi una ascendente. E siccome Brahms nel corso dei quasi 45 minuti successivi ricava da entrambe del materiale eterogeneo e in pratica tutta la sinfonia, egli le differenzia facendo in modo che gli archi inizino "troppo presto" le loro battute. Ciò lascia respirare la scrittura musicale, caricandola al tempo stesso d'energia. Ma quasi mai si riesce a udire tutto ciò con chiarezza, perché molti direttori d'orchestra non prendono sul serio l'indicazione dinamica: *Un poco sostenuto*. Giocando col tempo e ignorando le legature di Brahms, essi sacrificano la struttura sull'altare dell'autorealizzazione.

Se suonata in modo corretto, la musica lascia invece sentire e capire come il materiale generi se stesso: si stratifica nel

primo movimento, si intreccia deliziosamente nell'*Andante sostenuto* (un movimento tripartito che prende deliberatamente le distanze dagli *Adagio* di Beethoven), evoca un'estatica nostalgia di foggia moderna nel *Un poco Allegretto e grazioso* (che non essendo uno scherzo si distacca anch'esso da Beethoven). Nel monumentale finale poi il materiale raggiunge un'imponente drammaticità incentrata su un unico tema: forse la più bella di tutte le splendide melodie di Brahms, causa ed effetto al tempo stesso.

La prima esecuzione della Sinfonia n.1 a Karlsruhe con la direzione di Otto Dessoff fu un grande successo. Solo in seguito Brahms ebbe il coraggio di presentare quest'opera al suo pubblico viennese. Anche qui fu accolta con entusiasmo dagli spettatori.

Fin dalla prima esecuzione di questa sinfonia, Brahms fu considerato l'erede naturale di Beethoven. Ma inizialmente l'opera venne presentata in nove occasioni — a Karlsruhe, Mannheim, Monaco di Baviera, Vienna, Lipsia, Breslavia, Cambridge e due volte a Londra — in una versione il cui movimento lento era completamente diverso: 32 battute più corto della versione oggi usuale, con 15 battute vistosamente diverse per struttura e contenuto, il materiale di cinque delle quali scomparve poi del tutto dalla partitura definitiva. Ciò può dipendere dal fatto che Brahms non era soddisfatto dell'economia

dell'opera, che per lui era così importante. Nella prima esecuzione infatti l'*Andante* aveva ancora la forma di un rondò a cinque periodi; dal punto di vista architettonico si trattava quindi di una successione di sezioni relativamente brevi, che al compositore e ad alcuni dei suoi amici (primo fra tutti Hermann Levi) sembrarono sproporzionate rispetto ai monumentali movimenti esterni. Levi scrisse a Clara Schumann che secondo lui i due movimenti centrali sembravano più adatti a una serenata che a questa sinfonia.

Così, dopo la serie di prime esecuzioni, Brahms riprese in mano l'*Andante* e lo ricostruì completamente prima di dare alle stampe l'opera presso Simrock. Egli distrusse la partitura e il materiale orchestrale della prima versione del 1876. Di questa a Vienna presso l'archivio della Gesellschaft der Musikfreunde sono conservate solo le parti per archi, che erano state redatte probabilmente per l'organico più vasto dell'orchestra di quella città. Da tali parti è stato possibile ricostruire quel movimento che rappresenta un altro passo importante nel percorso di sinfonista del compositore Johannes Brahms, soprattutto perché la successiva rielaborazione documenta quanto per lui l'architettura complessiva dell'opera fosse importante già nella Prima. (È possibile ascoltare questa ricostruzione sulla traccia [40](#)). Riccardo Chailly e l'Orchestra del Gewandhaus hanno registrato il movimento con lo stesso

organico di archi che era disponibile nella prima esecuzione di Karlsruhe: dieci primi, otto secondi violini, quattro viole, quattro violoncelli e quattro contrabbassi.)

Sinfonia n.2 in re maggiore, op. 73, composta nell'estate 1877, eseguita in prima il 30 dicembre 1877 a Vienna

Come è diversa la Seconda sinfonia di Brahms dalla Prima! Se dalla profonda seriosità della primogenita in do minore si evince la sua faticosa gestazione, la Seconda si distingue per una limpidezza incontaminata. Per questo è stata spesso paragonata alla "Pastorale" di Beethoven, ma in comune le due opere hanno tutt'al più l'atmosfera serena e gioviola. Anche la Sinfonia in re maggiore deve infatti la propria struttura alla "variazione in divenire".

Al primo ascolto sembra che nell'esposizione del primo movimento Brahms crei grazie alla sua ricca creatività melodica. Ciò appare alquanto sconcertante in un compositore che sosteneva di non attribuire grande importanza all'ispirazione e lampo di genio. Ma scavando più a fondo nel testo musicale, si scopre che quanto sembrava svilupparsi così facilmente viene generato quasi completamente da pochi suoni.

Le prime tre note — re, do diesis, re — che nei violoncelli e contrabbassi rischiarano così delicatamente il cosmo in re maggiore, contengono già il germe di tutta l'opera.

Questo inizio è apparentemente così semplice e innocuo, che i direttori d'orchestra degli ultimi decenni hanno inventato meccanismi sempre nuovi per sovraccaricarlo: hanno accumulato e pompato, usato il vibrato e il crescendo. Ma già qui Chailly si libera della zavorra sapendo che, con Weingartner come suo testimone chiave, avrà Brahms dalla sua parte.

Chailly non getta nella spazzatura la tradizione brahmsiana dell'Orchestra del Gewandhaus che risale ai tempi in cui il compositore era ancora in vita, ma la mette in discussione. E così l'apertura, che con tanta semplicità e naturalezza dà il via al meccanismo sinfonico, sfocia in un primo movimento per lunghi tratti arioso e leggero, che respira con calma malgrado il tempo dinamico, che con il moto leggermente ondulato dei primi violini e un vibrato dosato con parsimonia si libera della pesantezza senza perdere vigore, che inoltre mette in evidenza il raffinato equilibrio cromatico dei registri senza ricorrere a un'enfasi patetica. Liberata dagli stucchi aggiunti nel corso di un lungo secolo, la pittura originale di Brahms diventa di nuovo visibile.

Ed essa non è solo decorativa ma monumentale nonostante la sua classicità, come mostra l'emozione del magico movimento lento, l'unico vero *Adagio* delle quattro sinfonie. La polifonia sonora dell'*Allegretto grazioso* unisce variazione

liederistica e scherzo. Il finale sfoggia melodie di enorme forza suggestiva, conseguenza dello sviluppo motivico perfettamente calcolato delle tre note iniziali, che ora vengono trasformate in una trionfale conclusione.

La prima a Vienna fu diretta da Hans Richter. Pochi giorni dopo lo stesso Johannes Brahms salì sul podio per un'esecuzione al Gewandhaus di Lipsia. Anche qui l'accoglienza fu entusiastica. A questo punto il compositore era già uno dei pilastri dell'Orchestra del Gewandhaus.

Sinfonia n.3 in fa maggiore, op. 90, composta nell'estate 1883, eseguita in prima il 2 dicembre 1883 a Vienna

Anche la composizione della Terza, la più compatta e la più breve delle quattro, fu relativamente scorrevole, a dimostrazione dello stile consolidato di Brahms e della sua sicurezza nel gestire il materiale musicale nelle forme di vasta scala. Ancora una volta sono tre note a fare da fondamento a quattro grandiosi movimenti, dei quali Antonín Dvořák disse: "Che splendide melodie! È amore puro, che apre il cuore!"

La Sinfonia in fa maggiore comincia in modo grandioso. Nello slancio di questi accordi iniziali ribolle un'energia ancora sotterranea, che Brahms svilupperà con monumentale autocontrollo nella successiva mezzora abbondante. Qui spuntano già i germi di tutte le linee e dei ritmi che

daranno origine al resto. Nel focalizzare la sua interpretazione sulla ricchezza interiore in una sinfonia che di classico ha solo l'aspetto esteriore, Chailly calca le orme di Weingartner e rende giustizia infine al contrappunto ritmico del grande sinfonista.

Contrariamente alla Seconda, già nella presentazione del suo motto nell'*Allegro con brio* la Terza ostenta una vigorosa energia, che si ricarica nell'alternanza di maggiore e minore, acquistando ulteriore slancio dai multiformi sfasamenti ritmici della struttura interna del movimento. Il finale, *Allegro*, controbilancia questo energico inizio con un gesto trionfale, ma si chiude in modo calmo e contenuto, quasi come se la musica si estinguesse gradatamente da sé. Esso si avvale ripetutamente del materiale dei due movimenti centrali, che sembrano quasi accidentali nell'ambito della struttura complessiva di questa sinfonia, con l'*Andante* dolcemente cantabile che accarezza piacevolmente l'anima e il *Poco allegretto* dal ritmo barcollante che sembra un punto interrogativo prima del finale.

Hans Richter diresse a Vienna la prima esecuzione, fischiate sonoramente dai presunti progressisti, i quali tuttavia non poterono impedire che anche quest'opera conquistasse immediatamente il pubblico. Subito dopo Brahms diresse la Terza al Gewandhaus di Lipsia, come aveva fatto con la Seconda. Ottenne un successo

trionfale, tanto che quest'opera entrò subito a far parte del repertorio di quell'orchestra.

Sinfonia n.4 in mi minore, op. 98, composta nel 1884-85, eseguita in prima il 25 ottobre 1885 a Meiningen

Con la Quarta Brahms mise alla prova i suoi contemporanei. Gli oppositori del fronte modernista aggiunsero al tema principale del primo movimento queste belle parole: "Da ist ihm wieder mal nichts eingefall'n" ("Eccolo di nuovo a corto di idee"). Il suo futuro biografo Max Kalbeck e persino Clara Schumann avevano consigliato all'amico di mettere da parte quest'opera della quale non riuscivano a venire a capo. Ciò risulta oggi piuttosto sorprendente; anzi, è difficile immaginare che cosa a quell'epoca turbasse persino gli amici di Brahms.

Per il compositore la Quarta rappresentava il tempo del raccolto: per decenni aveva cercato affannosamente di stabilire come dovesse essere la sinfonia dopo Beethoven. Nell'ultimo contributo di Brahms a questo genere, tutto trova la sua collocazione definitiva: materiale e struttura, emozione e forma. E nel finale, un miracolo di rigore e bellezza, egli tende di nuovo l'arco verso il punto in cui tutto ebbe inizio, le *Variazioni su un tema di Haydn*, la tappa decisiva prima dell'approdo alla sinfonia: forma-sonata e passacaglia confluiscono in un cosmo che persino Schönberg e i suoi allievi consideravano

nuovo, inaudito, futuristico.

Per poterlo percepire, ancora una volta la scelta del tempo è cruciale. Più che di un tempo assoluto, è questione di proporzioni e disciplina. Per quanto piccole possano essere le differenze nei dettagli, grandi sono le loro ripercussioni. I temi lirici secondari di Brahms ad esempio, che egli sembra spargere qua e là con nonchalance, risulterebbero incomprensibili se vagabondassero senza essere collocati nel rigore metrico. È solo così che essi possono respirare, che l'emozione e la logica della loro bellezza può dispiegarsi sulla base della "variazione in divenire".

Forse i primi ascoltatori furono disorientati dal fatto che nell'*Allegro non troppo* iniziale Brahms affida subito le sue cellule motiviche allo sviluppo. Egli le veste continuamente a nuovo dal punto di vista sonoro e ritmico, mentre la tripartizione della forma-sonata in esposizione, sviluppo e ripresa passa in secondo piano pur restando predominante nell'architettura.

Rispetto a quest'arte dello sviluppo, che acquisisce un crescente vigore drammatico, l'*Andante moderato* appare arcaico con la sua armonia di ispirazione modale, un'impressione accentuata dal suo latente carattere da marcia funebre. L'*Allegro giocoso* è uno scherzo quasi di cattivo umore e privo di qualsiasi slancio lirico: il Brahms sinfonico non era quasi mai stato così aspro, laconico e concentrato.

Nonostante le dimensioni, lo stesso vale per il finale. *Allegro energico e passionato* dice l'indicazione agogica. Energico e veloce dunque. Solo se entrambi gli aspetti vengono presi sul serio, questo movimento può trovare un equilibrio col suo tenero passaggio centrale. Qui l'effetto non è in primo piano, ma emerge dalla logica sinfonica di Johannes Brahms. Alla fine regna un'oscurità drammatica, che già lascia presagire i movimenti finali di Mahler.

Subito dopo la prima esecuzione, Hans von Bülow portò in tournée la Quarta con l'Orchestra di Meiningen; andò anche Brahms, che diresse di persona diverse esecuzioni. Dopodiché anche quest'opera della maturità si affermò definitivamente.

Dopo la composizione della Quarta sinfonia, Brahms aggiunse quattro battute all'inizio del primo movimento (non si sa bene quando e per quale motivo), come sostiene in modo convincente Louise Litterick in un saggio del 1987: "Brahms the indecisive: notes on the first movement of the Fourth Symphony" ("Brahms l'indeciso: note sul primo movimento della Quarta sinfonia"). I fiati suonano un dilatato accordo in la maggiore, che si contrae in modo plagale in mi minore, col pizzicato degli archi che sottolinea il cambiamento armonico; infine i violini ne traggono una terza discendente che genererà il resto del movimento. Un inizio insolitamente amorfo, che sembra aggiungere un ulteriore stadio

preliminare al materiale motivico introduttivo del primo movimento. Questa versione non sembra poi aver convinto nemmeno lo stesso Brahms, visto che quando la partitura fu data alle stampe queste quattro battute erano scomparse. Ma il violinista Joseph Joachim, suo amico, gli scrisse in una lettera: "Quasi rimpiango che tu abbia eliminato le battute introduttive".

Possiamo dire di essere d'accordo, poiché è come se con esse il lavoro di costruzione inizi in uno strato più profondo dell'humus musicale. Perciò è importante poter ascoltare questo inizio alternativo, anche se non fa parte della versione diventata canonica. In questa registrazione esso è preceduto dalle ultime battute del primo movimento (17), per consentire l'ascolto della cadenza che chiude tale movimento e che Brahms poi riprese nel suo inizio alternativo.

Ouverture

"Luna ride, l'altra piange": così Brahms commentò l'*Ouverture accademica*, op. 80 (composta nell'estate 1880, eseguita in prima il 4 gennaio 1881 a Breslavia) e l'*Ouverture tragica*, op. 81 (anch'essa composta nel 1880 ed eseguita il 26 dicembre 1880 a Vienna).

Con l'*Ouverture accademica* il compositore ormai famosissimo ringraziò l'università di Breslavia, che gli aveva conferito la laurea *honoris causa*. Come si

addiceva all'occasione, egli elaborò canti studenteschi, dei quali "Gaudeamus igitur" è quello ancora oggi più conosciuto, e incluse anche "Jäger aus Kurpfalz", un noto canto popolare tedesco. Brahms riunisce questo materiale melodico in un pot-pourri contrappuntistico raffinato quanto orecchiabile, ma costruisce l'ouverture sul modello della forma-sonata, tanto per restare in ambito accademico.

Con le sue tinte più fosche, l'*Ouverture tragica* rappresenta la controparte seria di quella accademica. In essa traspare visibilmente l'influenza delle ouvertures da concerto di Beethoven, anche se Brahms sviluppa un suo linguaggio distintivo. E come nelle sinfonie, la musica si genera da sé secondo il principio della "variazione in divenire". Brahms diresse personalmente le prime esecuzioni di entrambe le ouvertures. Mentre l'accademica conquistò subito il pubblico e fu per molto tempo una delle opere più popolari del compositore, quella tragica ebbe un destino nettamente più avverso e ancora oggi viene eseguita relativamente poco.

Intermezzi

Gli introversi Intermezzi per pianoforte solo sono pezzi di carattere estremamente concisi che mostrano l'austera serietà dell'ultimo Brahms. Paul Klengel (1854–1935), fratello di Julius Klengel, leggendario violoncellista solista del

Gewandhaus, ne ha trascritti due per orchestra da camera con maestria e acutezza.

Variazioni su un tema di Haydn, op. 56a, composte nell'estate del 1873 a Vienna ed ivi eseguite in prima il 2 novembre. È probabile che il tema delle *Variazioni su un tema di Haydn* — il "Corale di S. Antonio" — non sia di Haydn. Brahms lo trovò in una *Feldpartita* a quel tempo attribuita a Haydn, ma le cui origini sono oggi considerate per lo meno dubbie.

Chiunque sia l'autore di questo tema, le sue frasi di cinque battute suscitarono subito l'interesse di Brahms. Egli lo riprese tale e quale per farne l'inizio di questo ciclo, col quale sperimentò un'ultima volta l'adeguatezza della sua tecnica della "variazione in divenire" prima di spiccare il volo verso la sinfonia.

Il Finale delle *Variazioni* preannuncia quello della Quarta: a partire da un basso ostinato di cinque battute, Brahms crea una passacaglia che assume un aspetto imponente. Le variazioni sono estremamente concise e ognuna si concentra su un singolo aspetto della trasformazione. È come se in quest'opera venga sviluppato in successione ciò nelle sinfonie raggiungerà vertici di ricchezza sempre nuovi. La versione per due pianoforti

ancora oggi popolare fu realizzata dopo il successo della prima esecuzione, che fu diretta da Johannes Brahms in persona.

Liebeslieder-Walzer

In quanto ai *Liebeslieder-Walzer*, pubblicati a partire dal 1868 in due raccolte, op. 52 e op. 65, erano destinati a un successo strepitoso. Originariamente furono creati per canto e pianoforte a quattro mani. L'editore Simrock di propria iniziativa cambiò l'indicazione scrivendo "per canto *ad libitum*", finendo quasi per causare una rottura col compositore.

Tuttavia l'idea di fare a meno delle voci solleticò Brahms, il quale redasse personalmente una versione per pianoforte solo. Nel 1869–70 infine orchestrò nove dei canti, che in tale veste furono eseguiti per la prima volta il 19 marzo 1870 nel corso di un concerto alla Musikhochschule di Berlino con un quartetto vocale. Anche in questo caso nella partitura venne indicata esplicitamente la possibilità di omettere le parti vocali. Il risultato è un Brahms viennese leggerissimo, dal fascino sensibile ma mai sentimentale. Ed è difficile comprendere perché non sia possibile ascoltare più spesso questa suite pubblicata solo nel 1938.

Danze ungheresi

Le *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani di Brahms sortirono all'epoca l'effetto di una bomba. Nessuna delle sue opere vendette di più mentre il compositore era ancora in vita. Eppure al tempo egli non attribuì loro nemmeno un numero d'opus. I suoi scrupoli derivavano dal fatto che il materiale contenuto nei 21 pezzi non era esclusivamente suo, ma consisteva in parte nelle varianti di canti popolari ungheresi eseguite nei caffè. Egli era venuto a contatto con questo repertorio negli anni 1850, quando girovagava per i villaggi accompagnando al pianoforte Eduard Reményi, virtuoso ungherese del violino.

Tale circostanza non intaccò il successo di

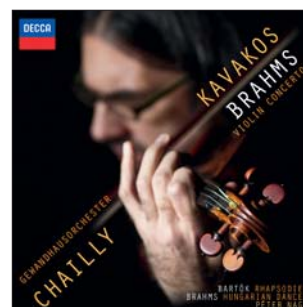
queste musiche, tanto che l'editore Simrock non gli dava tregua e continuava a pretendere che Brahms le orchestrasse. Egli si lasciò convincere a realizzarne tre: le Danze nn. 1, 3 e 10 della prima raccolta ottennero una veste strumentale e Brahms le diresse per la prima volta il 5 febbraio 1874 al Gewandhaus di Lipsia con enorme successo. Ma il compositore rifiutò ostinatamente di orchestrarne personalmente delle altre. Le versioni che ancora oggi continuano ad essere eseguite soprattutto nei bis furono realizzate da suoi colleghi, fra i quali Antonín Dvořák.

Peter Korfmacher

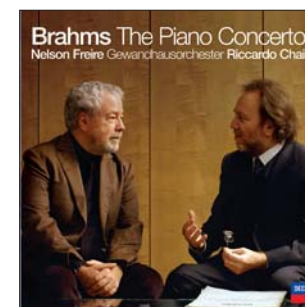
Traduzione Paola Simonetti



Johannes Brahms



brahms: violin concerto, etc.
Leonidas Kavakos/Gewandhausorchester
Riccardo Chailly
478 5342



brahms: the piano concertos
Nelson Freire/Gewandhausorchester
Riccardo Chailly
478 7637



beethoven: the symphonies
Gewandhausorchester/Riccardo Chailly
478 3492



verdi: overtures & preludes
Filarmonica della Scala/Riccardo Chailly
478 3559

© & © 2013 Decca Music Group Limited

Executive Producer: Dominic Fyfe
Recording Producer: John Fraser
Recording Engineer: Philip Siney
Assistant Engineers: Eike Boehm; Henrik Eibisch
Recording Editor: Julia Thomas
Production Co-ordinators: Joanne Baines; Sarah Mitchell
Recording Location: Gewandhaus zu Leipzig, 3–5 May 2012 (No.3; Academic Festival Overture),
11 & 12 October 2012 (No.1), 16 & 20 October 2012 (No.1 original Andante),
18 & 19 October 2012 (No.2; Hungarian Dances), 8 & 9 March, 9 & 10 May 2013 (No.4; Haydn
Variations; Tragic Overture; Liebeslieder-Walzer; Intermezzi; alternative opening No.4)
This recording was monitored on B & W Loudspeakers
Score for the original first performance version of Symphony No.1 Andante provided by
Robert Pascall

Introductory Note & Translations
© 2013 Decca Music Group Limited
All Artist Photos: Gert Mothes
Booklet Editing & Art Direction: WLP Ltd

www.deccaclassics.com
www.riccardochailly.com
www.gewandhausorchester-brahms.com



WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

