



DECCA

BRAHMS
SERENADES

GEWANDHAUSORCHESTER
RICCARDO CHAILLY

JOHANNES BRAHMS 1833–1897

Serenade No.1 in D major, op.11

ré majeur · D-Dur

1	I Allegro molto	11.31
2	II Scherzo: Allegro non troppo	6.30
3	III Adagio non troppo	9.56
4	IV Menuetto I — Menuetto II	3.43
5	V Scherzo: Allegro	2.19
6	VI Rondo: Allegro	5.09

Serenade No.2 in A major, op.16

la majeur · A-Dur

7	I Allegro moderato	7.04
8	II Scherzo: Vivace	2.33
9	III Adagio non troppo	6.28
10	IV Quasi menuetto	4.37
11	V Rondo: Allegro	5.27

Gewandhausorchester

RICCARDO CHAILLY

DDD

JOHANNES BRAHMS
Serenades, opp.11 and 16

Both of Brahms's serenades, opp.11 and 16, were written during the period in which he was serving the Detmold court for three months each autumn (1857–60) as choral director, piano teacher and soloist.

Their composition date provides a hint as to why the two works so seldom turn up in concert programmes: they don't fit into the prevailing image of Brahms — not, in any case, as well as the contemporaneous First Piano Concerto, whose growlings suggest the struggle to produce a symphony more readily than the types of evening music — nocturni, cassations and serenades — that echoed through the streets of Vienna a century earlier. Yet this line of thinking does the Serenades an injustice. For one thing, these are masterworks, carefully balanced in sonority, poetic, virtuosic, ambitious and full of appealing ideas. For another, they reflect Brahms's approach to the symphony at least as clearly as the First Concerto does. We are witnessing here that portion of the path which led in 1873 to the *Haydn Variations* — the last foothill Brahms climbed before scaling the peak that was his First Symphony, but a work that did succeed in entering the canon.

The first of the two Serenades also owes a debt to Haydn. In Detmold, where he wrote it between 1857 and 1859, Brahms

made a thorough study of Haydn's symphonies, obtaining the scores from Joseph Joachim. The last, No.104 in D major, served as a model for many aspects of Serenade No.1, which is in the same key: from the opening drone fifths to the first movement's principal theme, from the double dotting that links the Adagio with the concluding Rondo to details of the instrumentation. The extent of Brahms's enthusiasm for Haydn is evident in the theme of the first Scherzo, which foreshadows the penultimate "Haydn" variation and even the Second Piano Concerto. There is also the unmistakable influence of Beethoven's symphonies — the early ones and the "Pastoral" in particular have left their mark.

Gewandhaus music director Riccardo Chailly notes that the playing time of the First Serenade exceeds that of most symphonies, and Brahms's adoption of models from his predecessors has nothing to do with eclecticism, but rather with a composer testing the viability of his tools for future use. "It sounds like Brahms immediately. You recognise the vocabulary and grammar of his symphonic language": horizontal and vertical rhythmic displacements, themes divided up between different instruments, surprising harmonic

turns, triplets superimposed against duple rhythms, and the derivation of thematic material from motivic cells. As Chailly puts it: “The basic problem of the First Serenade is its Janus-faced character. It develops out of simplicity and yet is extremely complicated. It needs lightness of touch, the Mozartian tone, and yet is enormously differentiated symphonically.”

The key for him, as so often, can be found in the tempo: “Brahms headed the opening movement Allegro molto, very fast. Not simply fast. If you fail to observe that, the 574 bars can really drag on. Not only do they take longer — they also never get going.”

Accordingly, Chailly takes the “molto” very seriously, taking the orchestra to its limits, beating whole bars for long stretches, thereby getting the movement pulsating and sparkling, dancing and smiling. Says Chailly: “The last step towards the insight that it must be this way was hearing the EMI recording by Sir Adrian Boult, a superb Brahms interpreter as well as a pupil of Arthur Nikisch, which closes the circle of the Gewandhaus Orchestra’s Brahms tradition.”

At least as important as his determination of “outer” tempos is the reliability of Chailly’s “inner” tempos. Nowhere is this more apparent than at the conclusion of the opening movement and during the slow movement. At the end of

the Allegro molto, the music fragments and deconstructs itself. Chailly states: “Brahms composed that out in minute detail, the movement increasing in energy right up to the last high D major chord. Adding a *ritardando* destroys that effect.”

This is even clearer midway through the Adagio non troppo: with a quiet push on semiquaver (16th-note) triplets, the violas and cellos set their sights on the home key of B flat major. A gentle swerve, a sparkling. Chailly insists, “one may hold back only minimally; we’re dealing with a gesture of simplicity, not of rhetoric!”

Op.11 offers a brightness, waggishness and humour that would later become rare in Brahms. Yet it also bears the seeds of the features that distinguish the four symphonies, and that aspect simply can’t be heard when interpreters self-importantly poke around in the score searching for cross-references. It becomes apparent only if they rediscover it there on its own terms.

This is also entirely true of the Second Serenade, completed in November 1859 and premiered with considerable success in February 1860 in Hamburg. It presents quite a different face, also indebted to the spirit of Haydn and Mozart and the legacy of Beethoven but testing other colours for their future symphonic suitability. The exotic scoring is already an indication: doubled winds and strings minus violins. Chailly: “The idea is a duskier sound.

Not in the sense of darkness, but rather one of pleasant shade.”

At first glance the score looks like wind-band music with string accompaniment, and indeed the handling of the winds can be understood within that tradition. But the strings are not content with the function of servants. The technically demanding viola part repeatedly takes the lead. Its songfulness in the opening movement is nostalgic, but it must initially “stay *piano*,” Chailly stresses. “The strings answer the winds with shaded colours, and out of this contrast begins the movement’s magical charm.”

Not until the strings establish a broken pizzicato foundation does the tone become serenade-like. This means that even when the texture becomes increasingly complex rhythmically, harmonically and structurally, the playing must remain multifaceted, multicoloured, light and delicate. Chailly again: “Semplicissimo! The double-bass jokes can generate their wit, the music swings, and the colours glow.” Brahms prescribes *alla breve* here, and the importance of taking the composer at his word is again self-evident. That applies as well to the light-hearted Scherzo and, still more, to the Adagio non troppo. “A serenade adagio,” Chailly reminds us, “not a symphony adagio: it has to flow.” Only then can the heavenly oboe–clarinet dialogue work its enchantment, making plausible

the parallels drawn by Chailly with Mendelssohn: “Here I always have to think of the slow movement of the ‘Italian’. It’s a different world of ideas but invented out of the same spirit.”

In the Quasi menuetto, too, it’s worth attending to what Brahms wrote above the movement. This piece in 6/4 time is no minuet. The composer is playing with the idea of minuet, leveraging its metre, letting it stagger and stumble, always thumbing its nose at listeners when they think they understand what’s happening. At the heart of this reflected minuet is one of Brahms’s earliest masterpieces: for Chailly, this Trio is a “triumph of simplicity, which in its reduction to the extreme — and with its lyrical poetry arising from its very limitations — looks ahead to Anton Webern.”

Finally the Rondo, again *alla breve*, extremely virtuosic, setting off sparks of inner energy, is another “Pastoral” reflection for Chailly, an uninhibited dance, whose glittering piccolo trills, teasing rhythms and irresistible drive recall Mozart.

Op.16, to be sure, is also an early work by the symphonic late bloomer Brahms, one of many milestones along the path leading to the king of all genres. And because our music industry is more interested in goals than approaches, this marvellous music leads a shadowy existence in the repertoire. It can’t be reproduced with a large paintbrush, and so

Chailly uses silverpoint to reveal that Brahms's path began, not with Beethoven, but Mozart and Haydn. With his reduced Gewandhaus forces, Chailly gives us buoyant and delicate but by no means harmless Brahms. Presented in lofty serenity but not casually, this is the music

of a young composer who could already secure his niche on Olympus yet chooses to go somewhere completely different. In the First Symphony, first performed in 1876, we can hear where this path eventually leads.

Peter Korfmacher
Translation Richard Evidon



JOHANNES BRAHMS Sérénades op. 11 et 16

Les deux Sérénades op. 11 et 16 de Brahms virent le jour entre 1857 et 1860, durant une période où le compositeur passait l'automne à Detmold où il dirigeait le chœur de la cour, donnait des leçons de piano et se produisait comme pianiste.

L'époque à laquelle se rattachent ces deux pages explique peut-être pourquoi elles sont données si rarement en concert : elles ne correspondent pas à l'image que l'on se fait de Brahms, tout au moins pas aussi bien que le Premier Concerto pour piano, composé durant les mêmes années, dont le grondement laisse mieux deviner que des "divertissements" — ces nocturnes, cassations et sérénades qui résonnaient dans les rues de Vienne cent ans plus tôt — le combat mené par le compositeur pour accéder au sommet symphonique. Cependant, il serait erroné de se laisser entraîner sur cette voie qui ne rend pas justice aux deux Sérénades car, d'une part, ce sont des chefs-d'œuvre — elles présentent un bel équilibre sonore, regorgent d'idées ravissantes, sont poétiques, virtuoses, ambitieuses ; d'autre part, elles reflètent l'ascension vers la symphonie au moins aussi clairement que le Concerto : on peut y suivre cette partie du chemin qui allait mener en 1873 au dernier pic avant la Première Symphonie,

les *Variations sur un thème de Haydn*, qui elles ont réussi à entrer au répertoire.

La Première Sérénade en *ré* majeur doit aussi beaucoup à Haydn. Brahms l'a écrite entre 1857 et 1859. À Detmold, il se plonge dans les symphonies de Haydn dont il se fait envoyer les partitions par son ami Joseph Joachim. La dernière, n° 104, également en *ré* majeur, sert de modèle à bien des choses dans la Sérénade : au bourdon de quinte du début, au thème principal du mouvement initial, aux rythmes doublement pointés qui relient l'*Adagio* au Rondo final, et à des détails d'orchestration. Jusqu'où allait l'enthousiasme de Brahms pour Haydn, on peut le voir dans le thème du premier Scherzo qui rayonne jusqu'au Deuxième Concerto pour piano en passant par l'avant-dernière des *Variations sur un thème de Haydn*. À ceci s'ajoute une influence manifeste des symphonies de Beethoven — notamment les deux premières et la Sixième laissent ici des traces.

Comme le note le chef du Gewandhaus de Leipzig Riccardo Chailly, la Première Sérénade dépasse en longueur la plupart des symphonies antérieures du répertoire, et le fait qu'elle prend des modèles anciens n'a rien d'éclectique, c'est simplement que le compositeur affûte ses outils pour un

emploi futur. "Cela sonne tout de suite comme du Brahms, on reconnaît le vocabulaire et la grammaire de son langage symphonique" : décalages rythmiques sur le plan horizontal et vertical, écriture discontinue, surprises harmoniques, superposition de rythmes binaires et ternaires, création de matériau thématique à partir de cellules motiviques.

Selon Chailly, "le principal problème de la Première Sérénade, c'est qu'elle a deux visages comme Janus : elle se développe à partir d'un matériau simple, mais est extrêmement complexe ; elle a besoin de légèreté mozartienne, mais s'articule symphoniquement en de nombreuses strates."

La clé réside, comme si souvent, dans le tempo, estime-t-il : "Brahms a indiqué *Allegro molto*, "très vite", pas simplement "vite", au-dessus du premier mouvement. Si l'on ne respecte pas cette indication, les cinq cent soixante-quatorze mesures s'étirent énormément en longueur. Elles ne durent pas seulement plus longtemps, elles ne décollent pas."

Chailly prend donc ce *molto* très au sérieux, pousse l'orchestre à ses limites, bat à la ronde dans des passages entiers, et ainsi donne vie au mouvement, le fait briller, danser, sourire. "Ce qui a achevé de me convaincre que c'était bien ainsi, c'est le disque EMI de Sir Adrian Boult qui était un grandiose interprète de Brahms et en plus

un élève d'Arthur Nikisch — ainsi se referme le cercle de la tradition Brahms à l'orchestre du Gewandhaus."

Au moins aussi important que le tempo de base est la solidité avec laquelle il est tenu. Ceci n'est nulle part plus évident qu'à la fin du premier mouvement et dans l'*Adagio non troppo*. L'*Allegro molto* se fragmente, se déconstruit de lui-même à la fin. "Brahms a écrit ce passage minutieusement, le mouvement abandonne de plus en plus d'énergie jusqu'au dernier accord aigu en *ré* majeur. Ajouter ici un *ritardando* détruirait l'effet", estime Chailly.

Ceci est encore plus sensible au milieu de l'*Adagio*. Dans un dernier élan, altos et violoncelles visent la fin en *si* bémol majeur avec des triplets de doubles croches. Un écart gracile, un scintillement. "On peut tout au plus retenir un minimum, il s'agit ici d'un geste plein de simplicité, pas de rhétorique !" insiste le chef.

La Première Sérénade arbore une gaieté lumineuse, un ton espiègle, un humour qui par la suite seront rares chez Brahms. En même temps, elle recèle en germe ce qui caractérisera les quatre symphonies. Un aspect qui n'est toutefois pas audible lorsque l'interprète fouine dans la partition à la recherche de signes annonciateurs de ces futures œuvres, mais seulement lorsqu'il essaye de donner vie à la Sérénade en elle-même.

Ceci vaut tout autant pour la Deuxième

Sérénade, achevée en novembre 1859 et donnée en première audition en février 1860, à Hambourg, avec un succès considérable. Elle a un tout autre visage que la Première : si elle est également tributaire de l'esprit de Haydn et Mozart, et de l'héritage beethovénien, elle essaye d'autres couleurs dans son test d'aptitude pour la symphonie à venir. On s'en aperçoit déjà au vu de son instrumentation inhabituelle où les violons sont absents : bois et cors par deux, altos, violoncelles et contrebasses. "Brahms a voulu une sonorité assombrie", estime Chailly, "non pas un caractère noir, mais plutôt une ombre agréable."

Au premier abord, l'œuvre fait figure de musique d'harmonie avec accompagnement de cordes. Effectivement, le traitement des vents renvoie à cette tradition, mais les cordes n'entendent pas être confinées dans un rôle servile. Les altos n'ont de cesse de réclamer la direction des opérations, et leur partie est techniquement des plus ardues. Leur chant est nostalgique dans le mouvement initial, il doit au départ — Chailly y tient beaucoup — "rester dans les nuances *piano*, les cordes répondant aux vents avec des couleurs pastel ; le mouvement tire au départ son charme magique de ce contraste".

Le ton devient celui d'une sérénade seulement lorsque les cordes procurent la toile de fond avec un pizzicato interrompu.

Ce qui signifie que même lorsque l'écriture devient plus complexe rythmiquement, harmoniquement, structurellement, le jeu doit rester différencié, nuancé dans les couleurs, délicat et léger. "*Semplicissimo* ! martèle Chailly. Alors les plaisanteries des contrebasses feront leur effet, le mouvement swinguera, les couleurs resplendiront." Pour y arriver, il va de soi qu'il est de nouveau extrêmement important de prendre au mot la mesure (C barré) et le tempo indiqués par le compositeur. Ceci vaut aussi pour le Scherzo insouciant, et encore plus pour l'*Adagio non troppo* — "un *Adagio* de sérénade, non de symphonie, il doit couler", explique le chef. C'est seulement ainsi que le dialogue céleste entre le hautbois et la clarinette peut nous envoûter, que le parallèle avec Mendelssohn évoqué par Chailly devient plausible : "Je pense ici inévitablement au mouvement lent de l'*Italienne*. La conception est différente, mais elle procède du même esprit."

Dans le mouvement suivant aussi, cela vaut la peine de respecter ce que Brahms a écrit en tête : *Quasi menuetto*, car ce morceau à 6/4 n'est pas un menuet. Le compositeur joue avec l'idée du menuet, démonte sa métrique, la fait tituber et trébucher, et fait un pied de nez à l'auditeur chaque fois qu'il croit avoir compris ce qui arrive. Au cœur de ce faux menuet se trouve l'un des premiers petits bijoux de

Brahms : un Trio qui est pour Chailly un "triomphe de simplicité ; par sa réduction poussée à l'extrême, sa poésie lyrique qui naît de la limitation, il annonce Anton Webern".

Le Rondo enfin, de nouveau à deux temps, extrêmement virtuose, crée des étincelles par l'énergie qu'il libère. Il s'agit cette fois-ci d'une "fausse pastorale", selon Chailly, d'une danse débridée qui renvoie à Mozart par ses brillants trilles de piccolo, ses jeux rythmiques espiègles et son dynamisme irrésistible.

Certes, la Deuxième Sérénade est aussi une œuvre de jeunesse d'un compositeur venu sur le tard à la symphonie, c'est l'un des nombreux jalons sur le chemin du genre roi. Notre monde musical s'intéressant plus aux aboutissements

qu'aux chemins qui y mènent, cette musique splendide reste dans l'ombre. Ce qui est sûr, c'est que l'on n'en vient pas à bout avec de gros sabots. Chailly nous le montre : il la dessine avec une pointe d'argent, révélant que le chemin de Brahms est parti de Mozart et Haydn avant de passer par Beethoven. D'une manière gaie et raffinée, mais non anodine, avec noblesse et sérénité, mais non indolence, le chef et son orchestre tronqué nous présentent ici un Brahms qui pourrait déjà s'installer sur l'Olympe, mais veut aller tout autre part. Dans la Première Symphonie achevée en 1876, on entend où l'a mené son chemin.

Peter Korfmacher
Traduction Daniel Fesquet



The Gewandhausorchester and Riccardo Chailly

JOHANNES BRAHMS Serenaden, opp. 11 und 16

Brahms' Serenaden, opp. 11 und 16, entstanden beide zwischen 1857 und 1860, zu einer Zeit, in der Brahms den Herbst jeweils als Leiter des Hofchores, als Pianist und als Klavierlehrer in Detmold verbrachte.

Die Entstehungszeit mag einen Hinweis geben, warum sie im Konzert so selten auftauchen: Sie passen nicht ins Brahms-Bild, jedenfalls nicht so gut wie das ebenfalls in diesen Jahren entstandene 1. Klavierkonzert, in dessen Grollen sich besser der Kampf um die Sinfonie hineingeheimnissen lässt als in die Form der Abendmusiken — Notturmi, Cassationen, Serenaden —, wie sie in Wien 100 Jahre zuvor durch die Straßen hallten. Doch wer sich auf dieses Gleis abdrängen lässt, wird den Werken nicht gerecht, denn erstens sind es Meisterwerke, klanglich ausbalanciert, poetisch, virtuos, ambitioniert, voll hinreißender Ideen, zweitens spiegeln sie den Anstieg zur Sinfonie mindestens ebenso deutlich wider: Wir sehen hier den Teil des Weges, der 1873 zum letzten Zwischengipfel der Haydn-Variationen führte, die es immerhin in den Kanon geschafft haben.

Haydn verdankt auch die erste der beiden Serenaden viel. Brahms schrieb sie zwischen 1857 und 1859. In Detmold beschäftigte er sich eingehend mit Haydns Sinfonien, deren Partituren er sich von

Joseph Joachim zuschicken ließ. Die letzte, die Nr. 104, auch sie in D-Dur, stand für vieles Modell, vom Quintbordon des Beginns bis ins Hauptthema des Kopfsatzes, von den Doppelpunktierungen, die das Adagio mit dem Schlusssatz-Rondo verzahnen, bis in instrumentatorische Details. Wie weit Brahms' Haydn-Begeisterung reichte, zeigt sich im Thema des ersten Scherzos, das über die vorletzte der Haydn-Variationen bis ins 2. Klavierkonzert ausstrahlte. Dazu kommt der unüberhörbare Einfluss der Sinfonien Beethovens; vor allem die frühen und die Sechste haben Spuren hinterlassen.

Wie der Gewandhauskapellmeister Riccardo Chailly bemerkt, übertrifft die Aufführungsdauer der 1. Serenade die der meisten Sinfonien, und der Rückgriff auf Modelle der Väter hat nichts mit Eklektizismus zu tun, sondern eher damit, dass da einer seine Werkzeuge auf die Tauglichkeit für die Zukunft hin überprüft: "Es klingt sofort nach Brahms, es sind Vokabeln und Grammatik seiner sinfonischen Sprache zu erkennen": rhythmische Verschiebungen in der Horizontalen wie in der Vertikalen, durchbrochener Satz, überraschende harmonische Wendungen, die Überlagerung von triolischen und Zweier-Rhythmen, die Ableitung thematischen Materials aus motivischen Zellen.

Chailly: "Das Grundproblem der 1. Serenade ist ihre Janusköpfigkeit: Sie entwickelt sich aus der Schlichtheit, ist aber extrem kompliziert. Sie braucht Leichtigkeit, den Mozart-Ton, ist aber sinfonisch enorm weit aufgefächert."

Der Schlüssel liegt für ihn, wie so oft, beim Tempo: "Allegro molto hat Brahms über den Kopfsatz geschrieben, sehr schnell. Nicht einfach nur schnell. Berücksichtigt man das nicht, ziehen sich die 574 Takte gewaltig. Dann dauern sie nicht nur länger, sie kommen auch nicht in die Gänge."

Chailly nimmt "molto" folglich sehr ernst, führt das Orchester an die Grenzen, schlägt auf weiten Strecken Ganze, bringt den Satz so zum Pulsieren und Leuchten, zum Tanzen und Lächeln. Chailly: "Der letzte Schritt zur Einsicht, dass es so sein muss, war für mich die EMI-Aufnahme Sir Adrian Boult's — ein grandioser Brahms-Interpret, überdies ein Schüler Arthur Nikischs, womit sich der Kreis zur Brahms-Tradition des Gewandhausorchesters schließt."

Mindestens ebenso wichtig wie das Außentempo ist seine Verlässlichkeit im Inneren. Nirgends wird dies so deutlich, wie am Schluss des Kopfsatzes und im langsamen Satz. Das Allegro molto fragmentiert, dekonstruiert sich am Ende selbst. Chailly: "Brahms hat das minutiös auskomponiert, immer mehr gibt der Satz von seiner Energie ab, bis zum letzten hohen

D-Dur-Akkord. Ein zusätzliches Ritardando zerstört diese Wirkung."

Noch deutlicher wird dies in der Mitte des Adagio non troppo: Bratschen und Celli nehmen in einem letzten Anlauf mit Sechzehntel-Triolen den B-Dur-Schluss ins Visier. Ein graziler Schlenker, ein Funkeln. Chailly: "Man darf das allenfalls minimal zurücknehmen, hier geht es um eine Geste der Einfachheit, nicht um Rhetorik!"

Opus 11 präsentiert lichte Heiterkeit, Schalk, Witz, die bei Brahms später selten wurden. Und doch birgt es im Keim, was die vier Sinfonien auszeichnet. Das wird allerdings nicht hörbar, wenn Interpreten auf der Suche nach Querverweisen wichtigerisch in der Partitur herumstochern, sondern nur, wenn sie sie aus ihrer selbst heraus neu erfinden.

Das gilt uneingeschränkt auch für die 2. Serenade, im November 1859 vollendet, im Februar 1860 in Hamburg mit erheblichem Erfolg uraufgeführt. Ganz anders präsentiert sie sich, auch dem Geist Haydns und Mozarts, dem Erbe Beethovens verpflichtet, aber andere Farben auf ihre Tauglichkeit für die Sinfonie der Zukunft hin abklopfend. Man erkennt es bereits an der exotischen Besetzung: Doppelten Bläsern stehen Streicher gegenüber, denen die Geigen fehlen. Chailly: "Die Idee ist ein abgedunkelter Klang. Nicht im Sinne von Finsternis, eher wie ein angenehmer Schatten."

Auf den ersten Blick sieht die Partitur

wie eine Harmoniemusik mit Streicherbegleitung aus. Tatsächlich ist die Bläserbehandlung aus dieser Tradition heraus zu verstehen, doch die Streicher geben sich nicht mit dienender Funktion zufrieden. Immer wieder beanspruchen die Bratschen die Führung, spieltechnisch höchst anspruchsvoll. Ihr Gesang im Kopfsatz ist nostalgisch, muss zunächst, darauf legt Chailly größten Wert, "im Piano bleiben — die Streicher beantworten die Bläser mit abgetönten Farben, und aus diesem Gegensatz bezieht der Satz seinen zauberischen Reiz."

Erst wenn die Streicher im durchbrochenen Pizzicato grundieren, wird der Ton serenadenhaft. Das bedeutet, dass das Spiel auch dann, wenn der Satz rhythmisch, harmonisch, strukturell immer komplexer wird, vielschichtiger, vielfarbiger, delikat und leicht bleiben muss. Chailly: "Semplicissimo! Dann entwickeln die Späße der Kontrabässe ihren Witz, swingt der Satz, leuchten die Farben." Dass es dafür wieder äußerst wichtig ist, die Alla-breve-Vorgabe des Komponisten und sein Tempo beim Wort zu nehmen, versteht sich von selbst. Das gilt ebenso fürs unbeschwerte Scherzo und, mehr noch, fürs Adagio non troppo. Chailly: "Ein Serenaden-Adagio, kein Sinfonien-Adagio: Es muss fließen." Nur dann kann das himmlische Zwiegespräch zwischen Oboe und Klarinette verzaubern, werden die Parallelen plausibel, die Chailly zu Mendelssohn zieht: "Ich muss hier immer an den

langsamen Satz aus der 'Italienischen' denken. Es ist eine andere Ideenwelt, aber aus dem gleichen Geist erfunden."

Auch im Quasi menuetto lohnt es sich, zu beachten, was Brahms über den Satz schrieb. Denn dieser Sechsvierteltakt ist kein Menuett. Der Komponist spielt mit der Idee des Menuetts, hebt seine Metrik aus, lässt sie torkeln und straucheln, dreht dem Hörer immer eine Nase, wenn er glaubt, verstanden zu haben, was da geschieht. Im Herzen dieses Menuett-Reflexes steht eines der frühen Meisterstücke des Johannes Brahms: Dieses Trio ist für Chailly ein "Triumph der Einfachheit, der in seiner bis zum Äußersten getriebenen Reduktion, mit seiner lyrischen Poesie, die aus Beschränkung erwächst, auf Anton Webern vorausweist."

Das Rondo schließlich, wieder alla breve, äußerst virtuos, Funken schlagend vor innerer Energie, ist für Chailly ein weiterer "Pastorale-Reflex," ein ausgelassener Tanz, der mit prunkenden Piccolotrillern, rhythmischen Vexierspielen, unwiderstehlicher Motorik bei Mozart anknüpft.

Gewiss, auch op. 16 ist ein Frühwerk des sinfonischen Spätzünders Brahms, einer von vielen Meilensteinen auf dem Weg zur Königsgattung. Und weil unser Musikbetrieb sich für Ziele mehr interessiert als für Wege, führt diese herrliche Musik im Repertoire ein Schattendasein. Mit dem großem Besteck ist ihr nicht beizukommen. Folge-

richtig graviert Chailly die Partitur mit dem Silberstift nach, legt er offen, dass Brahms' Weg an Beethoven vorbei bei Mozart und Haydn begann. Heiter, delikat, aber keineswegs harmlos, in edler Gelassenheit, aber nicht beiläufig, präsentiert Chailly mit seinem Rumpf-Gewandhausorchester hier

einen Brahms, der sich schon auf dem Olymp einrichten könnte — und doch ganz woanders hin will. In der 1876 uraufgeführten 1. Sinfonie ist zu hören, wohin dieser Weg führt.

Peter Korfmacher

Musikalische Soirée
gegeben von den Herren
Joh. Brahms, Jos. Joachim u. Jul. Stockhausen,
im Wörmerschen Concertsaale,
am Montag den 28. März 1859.

Erste Abtheilung.

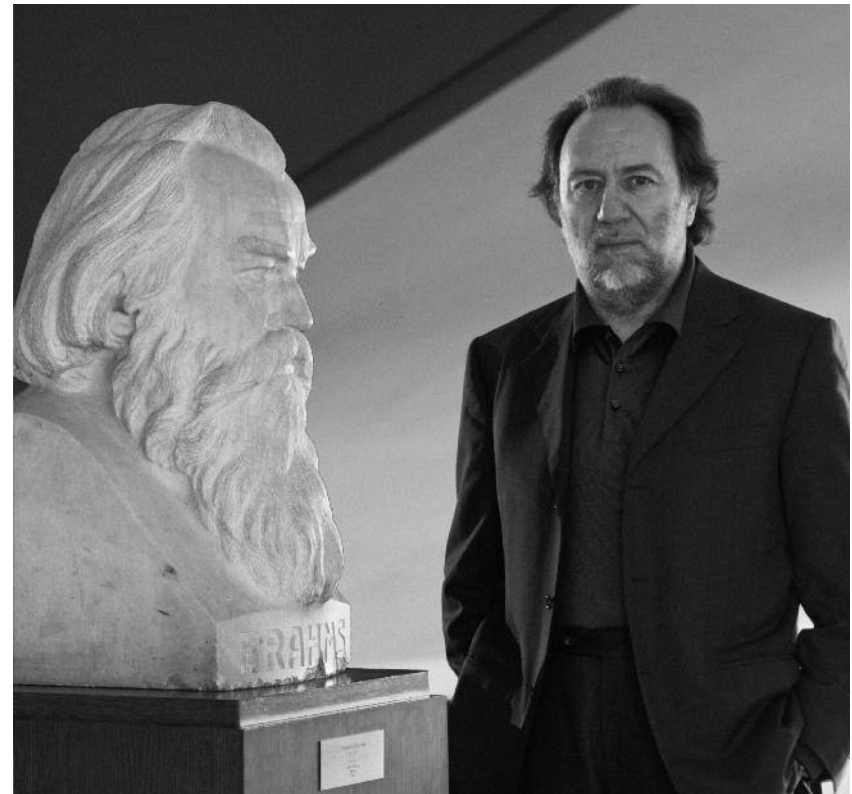
1. Sonate für Clavier und Violine von J. S. Bach.
2. Arie aus dem Messias von Händel, (nach der Originalpartitur.)
3. Sonate für Violine von Tartini.
4. Erlkönig von F. Schubert.

Zweite Abtheilung.

5. Serenade für kleines Orchester von J. Brahms.
Allegro molto.
Scherzo.
Adagio non troppo.
Menuett.
Scherzo.
Rondo.
6. Cavatine de la fête du Village voisin von Boieldieu.
7. Rondeau brill. Op. 70, für Clavier und Violine von F. Schubert.
8. Lieder.
a) Nussbaum
b) Mondnacht
c) Widmung } von Schumann.

Anfang um 7 Uhr.

Flier advertising an early performance of Serenade No.1 at the Wörmerscher Konzertsaal in Hamburg on 28 March 1859
Photo: akg-images





© 2015 Decca Music Group Limited
© 2015 Decca Music Group Limited

Executive Producer: Dominic Fyfe
Recording Producer: John Fraser
Recording Engineer: Philip Siney
Assistant Engineers: Eike Boehm & Hendrik Eibisch
Recording Editors: Ian Watson & Jenni Whiteside
Production Co-ordinator: Joanne Baines
Recording Location: Gewandhaus zu Leipzig, 22–24, 29 & 30 May 2014
Introductory Note & Translations © 2015 Decca Music Group Limited
All Artist Photos: Gert Mothes
Booklet Editing & Art Direction: WLP Ltd

www.deccaclassics.com
www.riccardochailly.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.

Also available by Riccardo Chailly and the Gewandhausorchester



**brahms: symphonies 1–4 · haydn variations
tragic & academic festival overtures
liebeslieder-walzer (orchestral version)**
478 5344



brahms: the piano concertos
Nelson Freire
475 7637



brahms: violin concerto, etc.
Leonidas Kavakos
478 5342



beethoven: the symphonies
478 3492

