



WARNER
CLASSICS

BRAHMS

THE SYMPHONIES

SIMON RATTLE
BERLINER PHILHARMONIKER

Johannes Brahms 1833–1897

Symphony No.1 in C minor Op.68

1	I. Un poco sostenuto – Allegro – Meno allegro	13.59
2	II. Andante sostenuto	9.12
3	III. Un poco allegretto e grazioso	4.51
4	IV. Finale: Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più allegro	16.52

Symphony No.2 in D Op.73

5	I. Allegro non troppo	15.20
6	II. Adagio non troppo	9.39
7	III. Allegretto grazioso (Quasi andantino)	5.27
8	IV. Allegro con spirito	9.22

Symphony No.3 in F Op.90

9	I. Allegro con brio	13.51
10	II. Andante	9.17
11	III. Poco allegretto	6.44
12	IV. Allegro	9.19

Symphony No.4 in E minor Op.98

13	I. Allegro non troppo	13.20
14	II. Andante moderato	12.12
15	III. Allegro giocoso	6.25
4	IV. Allegro energico e passionato	10.21

166.30

**Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle**



A personal story: the symphonies of Brahms

'In this age of turmoil and iconoclasm', wrote the English composer Julius Harrison in 1963, 'Brahms's symphonies still stand four-square to the world: pillars of classical architecture on whose firm, consonant foundation 19th-century romantic sounds soar upward in a preconceived plan mindful of every detail, however small.'

Brahms's symphonies do indeed endure, not only as four deeply involving and superbly crafted masterworks but as what is arguably the most musically self-sufficient cycle of symphonies in the history of Western music.

Solitary-seeming and shy, Brahms matured early. He was, we are told, the same self-reliant human being at 20 as he was at 60; which might help explain why he was able to play so individual a hand in an age dominated by the likes of Berlioz, Liszt and Wagner. More so than any great composer since Bach, his music was rooted in the old ways of doing things. As a young man, he systematically explored the substantial body of Renaissance and Baroque choral music lodged in the city library of his native Hamburg. Close friendships with the brilliant young Bach scholar Philipp Spitta and with Gustav Nottebohm, famous for his pioneering work on Beethoven's sketchbooks, also yielded a rich harvest.

None of this, however, should disguise the fact that Brahms was a man in whom passions ran deep. Robert Schumann's attempted suicide and early death affected him deeply, as did his close and not untroubled relationship with Schumann's widow Clara. 'There is a story at the back of all Brahms's great works,' wrote *Grove* editor H.C. Colles, 'but it is a personal story and it is told only in music.'

Brahms completed his First Symphony in 1876. His reaction to Schumann's attempted suicide in 1854 may have been the cue for early thoughts about a symphony, though there is no explicit evidence of work being undertaken until 1862 when friends were shown a draft of an emotionally riven first-movement Allegro. Whichever date we take, it took Brahms an inordinate amount of time to create the work. His remark, 'You don't know what it's like always hearing that giant marching behind me' has led some to think that Beethoven was the inhibiting factor. This is doubtful. Brahms shared Beethoven's gift for building symphonic structures out of germinal motifs that could be fruitfully transformed; he knew he could go further than Beethoven in establishing tonal relationships in and between movements; and he knew he could develop the use of chromatic harmonies while reaffirming rather than destabilising the tonal system itself.

The problem of how to reconcile the demands of first movement sonata-form with the combative and despairing scherzo-like C minor Allegro Brahms had drafted was as nothing to the problem of how to find a musically cogent resolution to this emotional detonation. The breakthrough appears to have come in the summer of 1868. On a card sent to Clara Schumann he attached the alhorn theme that blazes from the heights midway through the finale's imposing slow introduction. The greeting read, 'Thus blew the shepherd's horn today. High on the mountain, deep in the valley, I send you a thousand greetings.' Hölderlin's *Song of Destiny*, which Brahms had recently set, similarly contrasts light-filled visions with the mire man inhabits on earth.

That sense of what the finale might be broke the impasse, leaving Brahms free to concentrate on how to craft the music itself. In the finished symphony, the shape of the great C major melody that will eventually take the finale forward is posited high in the violins at the very start of the movement. Before the melody is finally unfurled, the trombones, not previously heard in the symphony, propose their own subject, a quiet four-bar chorale that will play a crucial role in what follows.

Confident of his destination, Brahms now provided a powerful C minor preface to the first movement with a complex weave of motifs retrospectively added. He also found himself free in the two inner movements to tend his garden and resettle his mind in new and affecting ways.

The completion of the First Symphony was cathartic. The Second followed with gratifying rapidity a little over a year later. Here, it seems, is a different man in a different land. The symphony, whose four movements are all in the major key, was written during a summer vacation by the Wörthersee in southern Austria in 1877. It is a work prodigal of melody, often pastoral in nature, with a first movement again in triple time that motions not angst but a sense of limitless leisure.

Which is not to say that the symphony is without shadow. Brahms's suggestion to Elisabeth von Herzogenberg that the Vienna Philharmonic should wear black armbands for the premiere was clearly a tease; but it would be unwise to neglect his remark about the work's 'elegiac' character. In the first movement development, bucolic unconcern gives way to strenuous fugal writing and grinding canonic exchanges by the trombones, instruments which along with a purposefully added bass tuba are crucial arbiters of mood both of this movement and the richly expressive and occasionally stormy Adagio non troppo.

Where in the First Symphony Brahms had made his thematic connections retrospectively, the Second Symphony evolves organically from a single phrase. The three-note opening on the cellos and basses with its potentially dissonant semitone, D–C sharp–D, feeds each of the four movements. Nothing demonstrates better the extraordinary craftsmanship of the symphony than the passage towards the end of the first movement where an old-fashioned valveless woodland horn effects an extraordinary dissolution, oscillating around those dissonant semitones, of the movement's long-breathed violin melody. Not that the movement ends there. The coda is quizzical, almost scherzo-like: a harbinger of the beguiling third-movement intermezzo, each of whose three themes is an evolution from that all-informing D–C sharp–D motif.

The finale, similarly evolved, is one of the most splendid ever written, though even here the play of light and dark persists. Writing of the lead to the recapitulation, Sir Donald Tovey observed, 'the cold unison of the first theme meets us like grey daylight on a western cloudbank opposite the sunrise'. The coda, however, banishes gloom in music that Haydn would have envied for its energy, Handel for its effulgence.

Six years passed before Brahms wrote his Third Symphony, the shortest of the four and a work, rare in the annals of symphonic literature, in which all four movements end quietly. Brahms, now in his 50th year, remained in the full leaf and flower of his art; yet there is here a hint of winter in the air, not least in orchestral colourings painted in browns, greys and autumnal yellows.

The symphony's towering start proclaims an idea. The notes F–A–F ('Frei aber froh', 'Free but happy') had been Brahms's personal rejoinder to his friend Joseph Joachim's F–A–E ('Frei aber einsam', 'Free but lonely'). The exchange dates back to halcyon days spent with the Schumanns in Düsseldorf in the early 1850s; indeed, the strings' passionate down-sweep in bar 3 offers a clear recollection of the opening of Schumann's own Third Symphony, the 'Rhenish'. Not that Brahms's appropriation of the F–A–F cipher is entirely optimistic. By writing F–A flat–F, he tilts the motto towards the minor, with an added tritone giving the A flat chord an undertow of menace. The second subject is another of his invitations to the dance, a gracious interlude in A in 9/4 time that is cruelly transformed near the start of the typically terse development into a nightmare waltz in C sharp minor.

The Andante, a pastoral meditation with folksy interludes, has at its heart a chant-like theme first heard on clarinets and bassoons. Typically for Brahms, it is not only the theme that is significant but the ramifications of the widely spaced chords that accompany it. These impart a loneliness and twilight menace to the movement's end, which the ensuing Poco allegretto assuages despite having shadows of its own with which to contend.

The finale's sombre start is crossed by the Andante's chant-like figure now heard in solemn annunciation on the trombones. 'The tragic outcome of a once wistful theme', observed Sir Edward Elgar, whose fascination with the work will be clear to anyone familiar with his music. The movement takes on an angry, jagged feel, countered by the cellos sweeping the music defiantly on in a lava flow of tone. As the music quietens, dropping us back to the home key of F, the several motto themes recur, purged of anguish and sustained by the wing-

beat of violins and violas, before the opening 'Rhenish' theme wafts gently into view. It is a patient close to a symphony that has brought us closer to the abyss than we ever knew.

If the Third Symphony consoles us even as it skirts tragedy itself, the Fourth, composed over the next two summers in the Austrian resort of Mürzzuschlag, directly confronts it. Brahms, who at the time of composition was poring over a new translation of the tragedies of Sophocles, later described the symphony as 'four entr'actes to be performed between the acts of the tragedy of human life'.

An early idea for the symphony was prompted by Philipp Spitta's gift to Brahms of a copyist's manuscript of an early Bach cantata, 'Nach dir, Herr, verlanget mich'. The work fascinated Brahms, in particular its Buxtehude-inspired passacaglia for chorus and orchestra whose bass Brahms believed could underwrite a symphonic movement of rare power and reach. That the movement would be a finale caused eyebrows to be raised, though Brahms, whose library included Beethoven's sketches for the 'Hammerklavier' Sonata, was too well versed in the use of fugue and variations as finale material to be greatly fazed by this.

The symphony is in E minor, confederate of the old Phrygian 'white note' scale on E favoured by composers for works of penitence and praise. The degree of thematic integration in the symphony, its molecular power and the intensity this generates, is extraordinary even by Brahms's standards. No wonder it shook to their core some of his closest admirers. Critic and loyal Brahmsian Eduard Hanslick likened the experience of hearing the symphony played through on two pianos by Brahms and Ignaz Brüll to being thrashed by two terribly clever men. Even after hearing the finished work, Hanslick remained guarded. 'There is not another modern piece so productive as a subject for study,' he wrote after the Viennese premiere in 1886. 'It is like a dark well; the longer we look into it, the more brightly the stars shine back.'

As in the Second Symphony, though in a much changed context, the opening bars provide the seed-bed of the entire work. The finale's Bach-derived passacaglia theme is present by implication in bars 14–18 of the first movement. In these same bars we encounter the augmented and diminished fourths that will play so crucial a role in the drama, not least in the first movement coda which, far from resolving the debate, threatens to open up ever more terrifying prospects of change and transformation.

Though the symphony is in E minor, the upward reach to C by the violins in bar 2 is a harbinger of the role C major will play in the drama. The horns' ballad-like enunciation at the start of the E major slow movement is in C; so is the Scherzo. In the First Symphony Brahms had been forced to outlaw the Scherzo; now he reinstates it as a full-scale sonata-form drama that in other circumstances might have served as a spirited tiger-spring of a finale. Interestingly, Brahms wrote the Scherzo last, in the full knowledge of what it was to engender.

To make Bach's theme viable, Brahms modified it harmonically, adding a chromatic A sharp (that all-pervasive augmented fourth) in bar 5. Underpinned by a forte timpani roll on E, it sounds as a tritone, heavy with menace. It is impossible to detail here the protean shifts of each variation. Suffice it to note the slowing to the stiller waters of E major in variations 12–15, where a flute solo, richly derived, speaks in tones of infinite pathos, and where for the last time in these symphonies the trombones still our souls with an austere meditation in saraband rhythm, one of the profoundest moments in all music. After 30 variations and a coda of gathering power, heroically disposed, the symphony ends stormily in the minor key.

The philosopher Susanne Langer has called tragic destiny the realisation of possibilities that the individual unfolds and exhausts in the course of the drama. Brahms embraced just such a destiny. He wrote no more symphonies after the Fourth. Nor could he have done. The realisation was all.

© RICHARD OSBORNE, 2009

Eine persönliche Geschichte: die Sinfonien von Brahms

„In dieser Welt des Umbruchs und Bildersturms“, schrieb 1963 der englische Komponist Julius Harrison, „stehen die Sinfonien von Brahms nach wie vor unerschütterlich da: Pfeiler einer klassischen Architektur, von deren festem, konsonanten Fundament aus sich die romantischen Klänge des 19. Jahrhunderts in einem vorberechneten Plan erheben, der jedes noch so kleine Detail berücksichtigt.“

Die Sinfonien von Johannes Brahms sind tatsächlich etwas Dauerhaftes, und zwar nicht nur als äußerst komplexe und exzellent gearbeitete Meisterwerke, sondern auch als ein sinfonischer Zyklus, dessen musikalische Unabhängigkeit in der Geschichte der westlichen Musik so nicht noch einmal zu finden sein dürfte.

Der scheinbar einsiedlerische, scheue Brahms reifte früh. Er war, wie wir hören, mit zwanzig Jahren bereits so selbständig wie mit sechzig – was wiederum erklären könnte, warum er in einer Epoche, die von Berlioz, Liszt, Wagner und ähnlichen Gestalten dominiert wurde, seine so individuelle Karte ausspielen konnte. Mehr als bei jedem anderen großen Komponisten seit Bach beruhte seine Musik auf historischen Methoden. Als junger Mann hatte er bereits systematisch den bedeutenden Chormusik-Bestand aus Renaissance und Barock erforscht, den die Städtische Bibliothek seiner Heimatstadt Hamburg aufbewahrte. Eine reiche Ernte brachten ferner die enge Freundschaft mit dem brillanten jungen Bach-Forscher Philipp Spitta sowie mit Gustav Nottebohm, der durch seine bahnbrechenden Arbeiten auf dem Gebiete der Beethovenschen Skizzenbücher berühmt wurde.

Damit soll nun aber keineswegs geleugnet werden, dass Brahms ein zutiefst leidenschaftlicher Mensch war. Der Selbstmordversuch und frühe Tod Robert Schumanns berührten ihn ebenso sehr wie die enge, nicht immer ungetrübte Beziehung zu dessen Witwe Clara. „Hinter allen großen Werken von Brahms steht eine Geschichte“, schrieb der *Grove*-Herausgeber H.C. Colles, „doch das sind persönliche Dinge, die nur von der Musik erzählt werden.“

Seine erste Sinfonie vollendete Brahms im Jahre 1876. Nach dem Selbstmordversuch, den Robert Schumann Anfang 1854 unternommen hatte, dürfte er zwar schon früh sinfonische Gedanken gehegt haben, doch gibt es keine eindeutigen Hinweise darauf, dass er mit der eigentlichen Arbeit daran vor dem Jahre 1862 begonnen hätte, in dem er seinen Freunden die Skizze eines emotional zerklüfteten Allegro-Kopfsatzes zeigte. Was immer wir jedoch als Datum annehmen – Brahms brauchte eine unverhältnismäßig lange Zeit, bis das Werk vollendet war. Sein Diktum: „Du hast keinen Begriff davon, wie unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“, führte zu der verbreiteten Annahme, dass Beethoven der Störfaktor gewesen sei. Das muss man bezweifeln. Denn wie dieser, so verfügte auch Brahms über die Fähigkeit, sinfonische Strukturen aus motivischen Keimen zu erreichen, die sich nutzbringend transformieren ließen; ferner wusste er, dass er bei der Bildung tonaler Beziehungen innerhalb der Sätze und zwischen denselben über Beethoven würde hinausgehen können; und er wusste, dass er die Verwendung chromatischer Harmonien in einer solchen Weise vorantreiben konnte, dass das eigentliche tonale System nicht destabilisiert, sondern vielmehr aufs Neue bestätigt würde.

Das Problem, wie sich das von Brahms skizzierte, kämpferisch-verzweifelte, zugleich aber scherzohafte c-moll-Allegro mit den Erfordernissen eines sonatenförmigen Kopfsatzes würde versöhnen lassen – dieses Problem war nichts im Vergleich mit der Aufgabe, für diesen emotionalen Ausbruch eine musikalisch überzeugende Lösung zu finden. Der Durchbruch ereignete sich offenbar im Sommer 1868: Auf einer Postkarte an Clara Schumann notierte Brahms das Alphornthema, das inmitten der imposanten langsamen Einleitung des Finales ertönt. Der Gruß lautet: „Also blus das Alphorn heut. Hoch auf dem Berg, tief im Tal, grüß ich Dich viel tausendmal!“ Kurz zuvor hatte Brahms sein *Schicksalslied* nach Hölderlin komponiert, in dem lichterfüllte Visionen auf ganz ähnliche Weise dem Sumpf gegenüberstehen, in dem die Menschheit auf Erden lebt.

Diese Einsicht in die mögliche Gestalt des Schluss-Satzes führte aus der Sackgasse und erlaubte es Brahms, sich ganz auf die musikalischen Ausführungen zu konzentrieren. In der vollendeten Sinfonie deuten die hohen Geigen gleich zu Beginn des Satzes die Gestalt der großen C-dur-Melodie an, von der das Finale schließlich dahingetragen wird. Bevor sich diese Melodie vollends entfaltet, präsentieren die Posaunen, die in der Sinfonie bis dahin geschwiegen hatten, ein eigenes Thema – einen ruhigen, viertaktigen Choral, der im weiteren Verlauf eine wesentliche Rolle spielen wird.

Nachdem sich Brahms nun seines Zieles sicher war, konnte er dem Kopfsatz einen machtvollen c-moll-Prolog mit einem komplexen, aus der Retrospektive entstandenen Motivgeflecht voranstellen. In den beiden Binnensätzen gönnte er sich die Freiheit, seinen Garten zu hegen und seinen Geist auf neue, anrührende Weise zu beruhigen.

Der Abschluss der ersten Sinfonie wirkte als Katharsis. Die Zweite folgte in erfreulich kurzem Abstand von kaum mehr als einem Jahr. Hier scheint es sich um einen völlig anderen Menschen in einem ganz anderen Land zu handeln. Die Sinfonie mit ihren durchweg in Dur stehenden vier Sätzen war ein Produkt der Sommerferien, die Brahms 1877 am Wörthersee in Kärnten verbrachte. Das melodisch verschwenderische, oft pastoral wirkende Werk enthält wiederum einen Kopfsatz im Dreiertakt, doch hier ist das kein Hinweis auf irgendwelche Ängste, sondern ein Ausdruck grenzenlosen Behagens.

Was nun freilich nicht heißt, dass es in dieser Sinfonie keine Schatten gäbe. Eine Neckerei war zwar die Andeutung, die Brahms in einem Brief an Elisabeth von Herzogenberg machte – dass nämlich die Wiener Philharmoniker das Stück bei der Premiere mit „Trauerflor“ spielen sollten. Dennoch wäre es verfehlt, die Bemerkungen des Komponisten über den „elegischen“ Charakter des Werkes zu missachten. In der Durchführung des ersten Satzes weicht die bukolische Unbekümmertheit einem angestregten Fugensatz und knirschenden kanonischen Dialogen der Posaunen, die gemeinsam mit einer treffsicher eingesetzten Basstuba als die wesentlichen Schlichter in Stimmungsdingen auftreten, und das nicht nur in diesem Satz, sondern auch in dem äußerst expressiven, gelegentlich stürmischen Adagio non troppo.

Während Brahms die thematischen Verbindungen seiner ersten Sinfonie erst rückwirkend hergestellt hatte, entwickelt sich die zweite Sinfonie organisch aus einer einzigen Phrase. Die dreitönige Einleitung der Violoncelli und Kontrabässe mit ihrem potentiell dissonanten Halbton (D–Cis–D) nährt alle vier Sätze. Nirgends ist die außergewöhnliche technische Leistung in dieser Sinfonie deutlicher zu sehen als in der Passage gegen Ende des Kopfsatzes, wo ein altmodisches, ventilloses Waldhorn die bewussten dissonanten Töne umkreist und so die lange Geigenmelodie des Satzes auf ungewöhnliche Weise auflöst. Damit ist der Satz allerdings beileibe noch nicht zu Ende. Die drollige, beinahe scherzo-artige Coda tritt als Herold des bestrickenden, an dritter Stelle stehenden Intermezzos auf, dessen drei Themen durchweg aus dem alles bestimmenden Motiv d–cis–d abgeleitet sind.

Das gleichermaßen entwickelte Finale gehört zu den prunkvollsten Stücken, die je komponiert wurden, wenngleich sich auch hier noch das Spiel von Licht und Schatten fortsetzt. Auf Sir Donald Tovey wirkte die Überleitung zur Reprise mit ihrem „kalten Unisono des ersten Themas“, wie das „graue Tageslicht einer Nebelbank im Westen, auf die die aufgehende Sonne trifft.“ Die Coda verbannt dann allerdings die Düsternis aus dieser Musik, die ein Joseph Haydn um ihre Energie und ein Georg Friedrich Händel ihres Glanzes wegen beneidet hätten.

Sechs Jahre vergingen, bevor Brahms mit seiner dritten Sinfonie die kürzeste der Tetralogie und überdies eine in den Annalen der Sinfonik insofern seltene Komposition schrieb, als alle vier Sätze leise enden. Der mittlerweile 50-jährige Brahms steht auch hier noch als Künstler in voller Blüte; doch ein Hauch des Winters liegt in der Luft – nicht zuletzt in den Orchesterfarben, die aus Braun-, Grau- und herbstlichen Gelbtönen bestehen.

Der gewaltig aufragende Beginn der Sinfonie verkündet ein Motto: Mit den Tönen F–A–F („Frei aber froh“) hatte Brahms einst das F–A–E („Frei aber einsam“) seines Freundes Joseph Joachim erwidert, und das schon in der friedlichen Zeit, die er 1853/54 bei der Familie Schumann in Düsseldorf verbracht hatte. Tatsächlich spielt Brahms mit dem leidenschaftlichen Abwärtsschwung im dritten Takt seiner Dritten auf das Hauptthema aus dem Kopfsatz der „Rheinischen“ Sinfonie von Robert Schumann an. Die Chiffre F–A–F verwendet er freilich nicht nur optimistisch: Wenn er sie zu F–As–F verwandelt, neigt er das Motto nach Moll, wobei der zusätzliche Tritonus dem As-Akkord einen bedrohlichen Unterton verleiht. Das zweite Thema ist dann wieder eine seiner „Aufforderungen zum Tanz“, ein graziöses Zwischenspiel im 9/4-Takt, das sich kurz vor dem Beginn der charakteristisch prägnanten Durchführung in einen alptraumhaften cis-moll-Walzer verwandelt wird.

Bei dem Andante handelt es sich um eine pastorale Meditation mit volksliedhaften Zwischenspielen, in deren Zentrum ein choralartiges, zunächst von den Klarinetten und Fagotten angestimmtes Thema steht. Bezeichnenderweise spielt bei Brahms nun nicht allein dieser Gedanke eine wichtige Rolle; ebenso signifikant ist vielmehr auch die Verästelung der weiträumigen Akkorde, von denen es begleitet wird. Diese geben dem bedrohlichen Zwielficht am Ende des Satzes ein Gefühl von Einsamkeit, das das anschließende Poco allegretto abmildert, obwohl es mit seinen eigenen Schatten zu kämpfen hat.

Den düsteren Anfang des Finales durchkreuzt die choralhafte Figur aus dem Andante, die jetzt im feierlichen Vortrag der Posaunen zu hören ist: „Das tragische Ende eines einstmals sehnsüchtigen Themas“, konstatierte Sir Edward Elgar, und wer die Musik des britischen Meisters kennt, wird leicht verstehen, warum dieser von Brahms' Sinfonie so fasziniert war. Der Satz gewinnt eine scharfkantige Wut, denen die Violoncelli trotzen, wenn sie ihre Musik in den musikalischen Lavastrom schleudern. Der Gang der Dinge beruhigt sich. Wir gelangen in die Ausgangstonart F-dur zurück, und im Flügelschlag der Violinen und Bratschen treten wieder die verschiedenen Motto-Themen auf, die jetzt von Kummer und Leid gereinigt sind. Dann weht auch das „rheinische“ Thema vom Anfang des Werkes wieder herein. Das ist der gelassene Abschluss einer Sinfonie, die uns näher als je zuvor an den Abgrund geführt hat.

Wo die dritte Sinfonie uns selbst in der Tragödie tröstet, konfrontiert die Vierte, die in den nächsten beiden Sommern in dem österreichischen Kurort Mürzzuschlag entstand, das Drama ganz direkt. Brahms setzte sich damals gerade auch gründlich mit einer neuen Sophokles-Übersetzung auseinander und bezeichnete seine Sinfonie später als „vier Zwischenspiele zur Tragödie des menschlichen Lebens, wie es sich seit Menschengedenken abspielt“.

Einen frühen Einfall zu der Sinfonie verdankte Brahms seinem Freunde Philipp Spitta, der ihm eine alte Abschrift der frühen Bach-Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ geschenkt hatte. Das Stück faszinierte Brahms. Besonders hatte es ihm die von Buxtehude inspirierte Passacaglia für Chor und Orchester angetan, deren Bass er für geeignet hielt, einen sinfonischen Satz von seltener Kraft und Spannweite zu tragen. Dass dieser Satz das Finale wurde, sorgte für einiges Kopfschütteln; Brahms jedoch, der in seiner Bibliothek auch Entwürfe der Beethovenschen „Hammerklavier“-Sonate hatte, wusste zu gut, wie man aus Fuge und Variationen einen Schluss-Satz komponierte, als dass er sich von irgendwelchen Bedenken sonderlich hätte beeinträchtigen lassen.

Die Sinfonie steht in e-moll, dem Bundesgenossen des alten phrygischen Modus, der von Komponisten immer wieder für Werke der Buße und des Lobes verwendet wurde. Der Grad des thematischen Zusammenhalts ist in dieser Sinfonie selbst für Brahms' Maßstäbe ebenso außerordentlich wie die Molekularkraft und Intensität der Musik. Kein Wunder, dass einige der größten Bewunderer bis ins Mark erschüttert waren. Der Kritiker und loyale „Brahmine“ Eduard Hanslick kam sich, nachdem ihm Brahms und Ignaz Brüll die Sinfonie an zwei Klavieren vorgespielt hatten, ganz so vor, als hätte er von zwei furchtbar schlaunen Männern eine Tracht Prügel bezogen. Und auch nach der Wiener Uraufführung des vollendeten Werkes im Jahre 1886 gibt sich Hanslick bedeckt, als er meint, es gäbe wohl kein anderes Stück der Gegenwart, das sich mehr als Studienobjekt eigne: „Es ist wie ein dunkler Brunnen; je länger man hineinschaut, desto mehr und hellere Sterne glänzen uns entgegen.“

Wie bereits in der zweiten Sinfonie, so sind auch hier die ersten Takte das Saatbeet des gesamten Werkes – wenngleich in einem deutlich anderen Kontext. Das von Bach stammende Passacaglia-Thema lässt sich bereits in den Takten 14–18 des Kopfsatzes erschließen. In eben diesen Takten begegnen wir auch den übermäßigen und verminderten Quartan, die in dem Drama eine so wesentliche Rolle spielen werden, nicht zuletzt in der Coda des ersten Satzes, die weit von einer Entfernung der Konflikte entfernt ist, sondern immer neue, erschreckende Veränderungen und Transformationen erahnen lässt.

Die Sinfonie steht zwar in e-moll, doch die Aufwärtsbewegung der Geigen zum C im zweiten Takt kündigt bereits die Rolle an, die die Tonart C-dur in der Tragödie spielen wird. Der balladenhafte Beitrag der Hörner zu Beginn des langsamen E-dur-Satzes ist ebenso in C komponiert wie das Scherzo. In der ersten Sinfonie war Brahms zum Verzicht auf ein Scherzo gezwungen gewesen; jetzt fügt er es wieder ein, und zwar als ein ausgewachsenes Schauspiel in Sonatenform, das unter anderen Umständen selbst als geistreich-energisches Finale hätte dienen können. Interessanterweise schrieb Brahms das Scherzo als letztes – wohlwissend, was es verursachen würde.

Um Bachs Thema entwicklungsfähig zu machen, nahm er eine harmonische Veränderung vor, indem er im fünften Takt ein chromatisches Ais hinzufügte – die übermäßige Quarte, die alles durchzieht. Über dem Forte-Paukenwirbel auf e klingt dieser Ton wie ein äußerst bedrohlicher Tritonus. Die ganze Vielfalt der verschiedenen Variationen ist an dieser Stelle unmöglich darzustellen. Es genügt zu bemerken, dass sich die Variationen 12–15 das ruhigere Fahrwasser von E-dur begeben, wenn eine reichlich abgewandelte Soloflöte mit unendlich gefühlvollen Tönen spricht und die Posaunen (zum letzten Mal in diesen Sinfonien) unser Gemüt mit einer ernsten Meditation im Sarabandenrhythmus beschwichtigen – einer der tiefgründigsten Momente der Musik überhaupt. Nach dreißig Variationen und einer heroisch gestimmten Coda, die alle Kraft zusammennimmt, geht die Sinfonie in einem stürmischen Moll zu Ende.

Die Philosophin Susanne Langer hat das tragische Schicksal als die Erkenntnis jener Möglichkeiten bezeichnet, die ein Individuum im Laufe eines Dramas entfaltet und ausschöpft. Brahms hat genau ein solches Schicksal ausgeschritten. Nach seiner Vierten schrieb er keine weiteren Sinfonien mehr. Das hätte er auch nicht tun können. Die Erkenntnis war ausgeschöpft.

RICHARD OSBORNE

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Une histoire personnelle : les symphonies de Brahms

« En cette période de tourmente et d'iconoclasme », écrivait le compositeur anglais Julius Harrison en 1963, « les Symphonies de Brahms n'ont rien perdu de leur solidité au regard du monde : piliers d'architecture classique sur lesquels les sonorités romantiques d'un XIX^e siècle fermement ancré dans la consonance jaillissent et s'élèvent dans une vision préétablie soucieuse de chaque détail, même le plus infime. »

Les symphonies de Brahms ont en effet perduré non seulement tels quatre chefs-d'œuvre profondément engagés et magnifiquement agencés, mais comme le cycle de symphonies probablement le plus musicalement autonome de l'histoire de la musique occidentale.

D'apparence solitaire et timide, Brahms avait mûri précocement. Il était, nous dit-on, le même homme se suffisant à lui-même à vingt ans qu'à soixante ans. Ce qui sans doute permet de comprendre pourquoi il fut capable de préserver son indépendance à une époque dominée par des maîtres tels que Berlioz, Liszt et Wagner. Plus que celle de tout autre grand compositeur depuis Bach, sa musique était profondément enracinée dans les manières anciennes de faire les choses. Jeune homme, il avait exploré de façon systématique le corpus considérable de la musique chorale de la Renaissance et du baroque, auquel lui donnait accès la bibliothèque de sa ville natale de Hambourg. Des amis proches tels que Philippe Spitta, jeune et brillant spécialiste de Bach, ou Gustav Nottebohm, réputé pour son travail de pionnier sur les cahiers d'esquisses de Beethoven, contribuèrent également à cette riche moisson.

Rien de cela ne devrait toutefois occulter le fait que Brahms était un homme animé de passions intenses. La tentative de suicide et la mort prématurée de Robert Schumann l'affectèrent profondément, tout comme sa relation proche et parfois troublée avec Clara, la veuve de Schumann. « Il y a une histoire au revers de toutes les grandes œuvres de Brahms », écrivait H.C. Colles, responsable d'édition au *Grove's Dictionary*, « mais il s'agit d'une histoire personnelle et qui n'est racontée qu'à travers la musique. »

C'est en 1876 que Brahms acheva sa Première Symphonie. La tentative de suicide de Schumann, en 1854, pourrait être à l'origine de ses toutes premières réflexions s'agissant d'une symphonie, bien qu'il n'y ait de trace explicite d'une œuvre entreprise en ce domaine avant 1862, lorsque Brahms montra à des amis l'esquisse d'un premier mouvement, *Allegro*, chargé d'émotion. Quelle que soit la date retenue, il n'en faudra pas moins à Brahms un temps anormalement long pour créer l'œuvre. Sa remarque « Vous ne savez pas ce que c'est que d'entendre toujours ce géant marcher derrière vous » a incité certains à penser que Beethoven aurait été le facteur inhibant. On peut toutefois en douter. Brahms avait en commun avec Beethoven cette faculté d'élaborer des structures symphoniques jaillissant de motifs pouvant être transformés de manière fructueuse. Il savait qu'il pouvait aller plus loin que Beethoven en établissant des relations tonales dans et entre les mouvements – tout comme il savait qu'il pouvait élargir le recours aux harmonies chromatiques tout en réaffirmant le système tonal lui-même plutôt qu'en le déstabilisant.

Le problème de savoir comment concilier les exigences d'un premier mouvement de forme sonate et l'*Allegro* en *ut* mineur combatif et désespéré, de type scherzo, que Brahms avait esquissé, n'était rien en comparaison de cette autre question : comment trouver une résolution musicalement convaincante à cette déflagration émotionnelle ? Le déclic semble s'être produit au cours de l'été 1868. Sur une carte envoyée à Clara Schumann, il nota le thème qui des cimes retentit au cor des Alpes, ou *alphorn*, à mi-course environ de l'imposante introduction lente du finale. Et le texte de la carte de préciser : « Ainsi le cor du berger a-t-il aujourd'hui résonné. Du sommet de la montagne, du fond de la vallée, je t'envoie mille salutations ». Le *Chant du Destin* de Hölderlin que Brahms avait récemment adapté offre un même contraste entre des visions gorgées de lumière et la fange dans laquelle l'homme vit sur terre.

Le sentiment de ce que le finale pourrait donner fit sortir Brahms de l'impasse, le laissant libre de se concentrer sur la manière d'organiser la musique elle-même. Dans la symphonie achevée, le profil de la grande mélodie en *ut* majeur qui en définitive permet au

finale de progresser, retentit dans l'aigu des violons dès le tout début du mouvement. Avant que la mélodie ne soit finalement déployée, les trombones, non entendus auparavant dans la symphonie, énoncent leur propre thème, paisible choral de quatre mesures appelé à jouer un rôle crucial dans ce qui va suivre.

Confiant en la direction ainsi prise, Brahms pourvut le premier mouvement d'une puissante introduction en *ut* mineur rehaussée d'un entrelacs de motifs complexe et rétroactif. Il se sentit également suffisamment libre dans les deux mouvements intérieurs pour cultiver son jardin et faire siennes mentalement de nouvelles et saisissantes perspectives.

L'achèvement de la Première Symphonie eut un effet cathartique. La Deuxième suivit dans un délai d'une gratifiante brièveté, à peine plus d'un an après. Il semble que l'on soit ici en présence d'un homme différent dans une contrée différente. La Symphonie, dont les quatre mouvements sont tous en tonalité majeure, fut composée en 1877 durant les vacances d'été sur le Wörthersee, lac du sud de l'Autriche, en Carinthie. Œuvre généreuse sur le plan mélodique et souvent de caractère pastoral, elle arbore de nouveau un premier mouvement sur mètre ternaire dont le moteur n'est pas un sentiment de crainte mais une sensation de plaisir et de détente sans fin.

Ce qui ne veut pas dire que la symphonie soit exempte d'ombres. Si la suggestion de Brahms à Elisabeth von Herzogenberg – faire porter aux musiciens du Philharmonique de Vienne un crêpe noir lors de la première – était de toute évidence une boutade, il serait pour autant peu judicieux de négliger sa remarque à propos du caractère « élégiaque » de l'œuvre. Dans le développement du premier mouvement, l'insouciance bucolique cède la place à une vigoureuse écriture fuguée et à de grinçants échanges en canon aux trombones, instruments qui au côté d'un tuba basse tout de résolution s'imposent tels les véritables arbitres du climat tant de ce mouvement que de l'*Adagio non troppo*, richement expressif et sporadiquement orageux.

Si dans sa Première Symphonie Brahms avait élaboré ses relations thématiques de manière rétrospective, la Deuxième Symphonie évolue organiquement sur la base d'une seule et même phrase. L'introduction de trois notes aux violoncelles et contrebasses, avec son demi-ton potentiellement dissonant : *ré-do dièse-ré*, nourrit chacun des quatre mouvements. Rien ne démontre mieux l'extraordinaire habileté de cette symphonie que le passage, vers la fin du premier mouvement, où un cor de chasse d'ancienne facture, dépourvu de pistons, induit une prodigieuse rupture, oscillant autour de ces demi-tons dissonants, dans la mélodie de violon au souffle largement déployé du mouvement. Non pas que celui-ci s'arrête là. La coda est moqueuse, d'esprit scherzo : un avant-goût du séduisant troisième mouvement, sorte d'intermezzo, dont chacun des trois thèmes est une extension du motif *ré-do dièse-ré* générant l'œuvre tout entière.

Le finale, puisant à la même source, est l'un des plus splendides jamais écrits, bien que même ici le jeu entre ombre et lumière se poursuive. Écrivant à propos du début de la réexposition, Sir Donald Tovey notait que « le froid unisson du premier thème fait l'effet de la lumière diurne et grise d'un banc de nuages au couchant par opposition à un lever de soleil ». La coda, cependant, bannit toute obscurité dans cette musique dont un Haydn aurait pu envier l'énergie ou Haendel l'éclat.

Six années passèrent avant que Brahms ne compose sa Troisième Symphonie, la plus courte des quatre, œuvre dont les quatre mouvements – situation rare dans les annales de la littérature symphonique – finissent tous doucement. Si Brahms, qui avait alors atteint la cinquantaine, était toujours dans le plein épanouissement de son art, il y a toutefois dans l'air un quelque chose qui annonce l'hiver, à travers notamment des couleurs orchestrales teintées de bruns, de gris et de jaunes à la saveur automnale.

L'imposante introduction de la symphonie proclame une idée. Les notes *fa-la-fa* (en notation anglo-saxonne *F-A-F* – « Frei aber froh » : « libre mais joyeux ») avaient été la réponse personnelle de Brahms au *F-A-E* de son ami Joseph Joachim (« Frei aber einsam » : « libre mais solitaire »). L'échange remonte aux jours heureux passés avec les Schumann à Düsseldorf au début des années 1850 ; de fait, la descente passionnée des cordes à la mesure 3 offre une claire réminiscence de l'introduction de la propre Troisième Symphonie de Schumann, la « Rhénane ». Cela ne signifie pas que l'appropriation par Brahms du cryptogramme *F-A-F* soit entièrement optimiste. En écrivant *fa-la* bémol-*fa*, il oriente le motif vers le mode mineur, cependant qu'un triton ajouté donne à l'accord de *la* bémol un caractère

empreint de menace. Le deuxième thème est une autre de ses invitations à la danse, gracieux interlude en *la* majeur et à 9/4, féroce transformé vers le début du développement, d'une symptomatique concision, en une valse cauchemardesque en *ut* dièse mineur.

Le cœur de l'*Andante*, méditation pastorale rehaussée d'interludes champêtres, est constitué d'un thème de type plain-chant entendu d'abord aux clarinettes et bassons. De manière caractéristique chez Brahms, ce n'est pas seulement le thème qui est ici significatif mais les ramifications des accords largement espacés qui l'accompagnent. Il en découle vers la fin du mouvement comme une menace associant solitude et lumière déclinante, que le *Poco allegretto* qui s'ensuit apaise, en dépit des ombres que lui-même doit affronter.

La sombre introduction du finale retrouve sur son chemin la figure de plain-chant de l'*Andante*, alors entendue sous forme de solennelle proclamation aux trombones. « Tragique devenir d'un thème précédemment mélancolique » observait Sir Edward Elgar, dont la fascination pour cette œuvre apparaît clairement à quiconque est familier de sa musique. Le mouvement prend un tour coléreux, heurté, contré par les violoncelles balayant la musique d'un air de défi dans un incandescent déferlement sonore. Lorsque la musique s'apaise, nous ramenent à la tonalité principale de *fa* majeur, les différents thèmes réapparaissent, désormais exempts de tout sentiment d'angoisse et soutenus par les mouvements amples des violons et altos, avant que le thème d'introduction, façon « Rhénane », ne ressurgisse doucement.

C'est là une conclusion toute en douceur pour une symphonie qui nous a conduit plus près de l'abîme que nous n'aurions jamais pu l'imaginer.

Si la Troisième Symphonie est source de consolation même lorsqu'elle frôle la tragédie, la Quatrième, composée au cours des deux étés suivants dans la région de Mürzzuschlag, lieu de villégiature en Styrie, l'affronte sans détour. Brahms, qui à l'époque de sa composition, s'était immergé dans une nouvelle traduction des tragédies de Sophocle, décrivit par la suite la symphonie tels « quatre interludes [insérés entre les actes] de la tragédie de la vie humaine ».

L'une des incitations à composer cette symphonie fut un cadeau de Philipp Spitta à Brahms : la copie du manuscrit de l'une des Cantates de jeunesse de Bach, *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150, 1708). L'œuvre fascinait Brahms, en particulier sa passacaille pour chœur et orchestre inspirée de Buxtehude et dont Brahms pensait qu'elle pourrait sous-tendre un mouvement symphonique d'une puissance et d'une portée exceptionnelles. Envisager qu'un tel mouvement puisse devenir un finale avait de quoi faire se lever bien des sourcils, même si Brahms, dans la bibliothèque duquel figuraient les esquisses de Beethoven pour la Sonate « Hammerklavier », était beaucoup trop versé dans la pratique de la fugue et des variations en tant que matériau à destination d'un finale pour en être intimidé.

La symphonie est en *mi* mineur, avec cette « note blanche » de l'ancienne gamme de *mi*, dite phrygienne, privilégiée par les compositeurs pour les œuvres de pénitence ou de louange. Le degré d'intégration thématique de cette symphonie, son pouvoir moléculaire et l'intensité qui en émane sont extraordinaires, même en tenant compte des standards brahmsiens. On ne saurait s'étonner que certains de ses plus proches admirateurs aient pu être choqués au plus profond d'eux-mêmes. Eduard Hanslick, critique pourtant loyal envers Brahms, comparait l'expérience qu'avait représentée l'écoute de l'œuvre jouée à deux pianos par Brahms et Ignaz Brüll à un éreintage en règle sous les coups de deux hommes terriblement habiles. Même après avoir entendu l'œuvre achevée, Hanslick demeura circonspect. « Il n'est d'autre œuvre moderne qui soit aussi riche en tant que sujet d'étude », écrivit-il après la première audition viennoise, en 1886. « C'est comme une ténébreuse fontaine ; plus longtemps on regarde dedans et plus il y a d'étoiles qui nous renvoient leur éclat et plus elles sont lumineuses. »

Comme dans la Deuxième Symphonie, et bien que le contexte ait beaucoup changé, les mesures initiales sont le ferment de l'œuvre tout entière. Le thème de passacaille du finale inspiré de Bach est implicitement suggéré dans les mesures 14 à 18 du premier mouvement. Dans ces mêmes mesures figurent la quarte augmentée et la quarte diminuée appelées à jouer un rôle si crucial dans le

déroulement du drame, notamment dans la coda du premier mouvement qui, loin de résoudre le débat, menace d'ouvrir des perspectives de changement et de transformation encore plus terrifiantes.

Bien que la symphonie soit en *mi* mineur, l'envolée vers *ut* des violons à la mesure 2 est une manière d'anticiper le rôle qu'*ut* majeur jouera dans le drame. L'appel de cor, dans l'esprit de la ballade, au début du mouvement lent en *mi* majeur est lui-même en *ut* – c'est aussi le cas du Scherzo. Dans la Première Symphonie, Brahms avait été contraint de bannir le Scherzo ; voici qu'il le réintègre tel un mouvement de forme sonate de grande ampleur et de caractère dramatique qui, en d'autres circonstances, aurait tenu lieu de fougueux et bondissant finale. Fait intéressant : Brahms composa le Scherzo en dernier, ayant pleinement conscience de ce qu'il allait générer.

Pour rendre viable le thème de Bach, Brahms le modifia sur le plan harmonique, ajoutant à la mesure 5 un *la* dièse chromatique (omniprésente quarte augmentée). Sous-tendu d'un roulement de timbales *forte* sur *mi*, il sonne tel un triton lourd de menaces. Il est impossible de décrire ici les évolutions protéiformes de chaque variation. Qu'il suffise de noter le ralentissement jusqu'aux eaux plus calmes de *mi* majeur dans les Variations 12 à 15, où une flûte solo, aux riches arabesques, fait entendre des accents infiniment pathétiques, tandis que pour la dernière fois dans ces symphonies les trombones apaisent nos âmes à travers une austère méditation sur un rythme de sarabande, moment parmi les plus profonds de toute la musique. Au terme de trente variations et d'une coda à la puissance concentrée, héroïquement agencée, la symphonie s'achève dans la tourmente et en tonalité mineure.

La philosophe Susanne Langer qualifiait de destinée tragique la réalisation de possibilités que l'individu accomplit et épuise dans le cours du drame. Brahms connut un destin de cette nature. Il n'écrivit plus de symphonie après la Quatrième et n'aurait pu le faire. La réalisation était consommée.

RICHARD OSBORNE

Traduction : Michel Roubinet



Recorded in concert: 29.X–14.XI.2008, Philharmonie, Berlin

Executive producer: Stephen Johns

Producer: Christoph Franke

Recording engineer and editor: René Möller

Production manager: Kerry Brown

Photography: Mat Hennek

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd.

© 2009 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

© 2009 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

www.warnerclassics.com