

Brahms Symphony 1

Gardiner

Johannes Brahms

1833-1897

1	Begräbnisgesang Op.13 (1858)	6:14
	Felix Mendelssohn 1809-1847	
2	Mitten wir im Leben sind Op.23/3 (1830)	8:34
3	Schicksalslied Op.54 (1871)	16:11
	Symphony No.1 in C minor Op.68 (1876)	
4	I Un poco sostenuto – Allegro	15:07
5	II Andante sostenuto	8:33
6	III Un poco allegretto e grazioso	4:18
7	IV Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio	16:11
		75:11

Orchestre Révolutionnaire et Romantique
The Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner

*Recorded live at the Royal Festival Hall, London,
on 28 & 29 October, 2007, and the Salle Pleyel, Paris,
on 15, 16 & 18 November 2007*

Brahms: Roots and memory

John Eliot Gardiner

To me Brahms' large-scale music is brimful of vigour, drama and a driving passion. 'Fuego y cristal' was how Jorge Luis Borges once described it. How best to release all that fire and crystal, then? One way is to set his symphonies in the context of his own superb and often neglected choral music, and that of the old masters he particularly cherished (Schütz and Bach especially) and of recent heroes of his (Mendelssohn, Schubert and Schumann). This way we are able to gain a new perspective on his symphonic compositions, drawing attention to the intrinsic vocality at the heart of his writing for orchestra. Composing such substantial choral works as the *Schicksalslied*, the *Alto Rhapsody*, *Nänie* and the *German Requiem* gave Brahms invaluable experience of orchestral writing years before he brought his first symphony to fruition: they were the vessels for some of his most profound thoughts, revealing at times an almost desperate urge to communicate things of import. Solemnity, pathos, terror and jubilation are all experienced and encapsulated before they come to a head in the finale of Op.68.

To prepare for this project of performing five of his major and most popular works – the *German Requiem* and the four symphonies – within this context, we have needed to hunt out and experiment with the instruments favoured by Brahms (the natural horns, for example, which he favoured), to reconfigure the size and layout of his orchestral forces and to search for all available hints at recovering forgotten playing styles. Brahms

veered between despair and joy at the way his symphonies were interpreted by conductors of his day – ‘truly awful’ (Hans Richter), ‘always calculated for effect’ (Hans von Bülow), but ‘so lively’ (Hermann Levi), ‘exceptionally sensitive and scholarly’ (Otto Dessooff) and ‘spirited and elegant’ (Fritz Steinbach). He disliked ‘metronomic rigidity and lack of inflection on the one hand, and fussy over-determined expressivity on the other’ (Walter Frisch). A rich fund of annotations to the symphonies was dictated by Steinbach to his former pupil, Walter Blume. These reveal the kind of elasticity of tempo and the flexible, nuanced yet disciplined readings favoured by Brahms. Alexander Berrsché, a famous Munich critic, called Steinbach’s interpretations ‘classical’, by which he probably meant authoritative and authentic. To us twenty-first century musicians approaching Brahms, Steinbach’s articulations and phrasings seem classical in a more historical sense – the kind we associate with composers such as Haydn, Mozart and Beethoven – before these features were subsumed in the growing emphasis on uninflected and continuous legato (or what Wagner called ‘endless melos’).

Brahms’s orchestral music works at so many levels at once. It is a huge challenge to the interpreter to make sure that his multi-layered way with an orchestra (the many allusions and ambiguities he introduces) do not smudge or cloud the tension between the highly crafted surface of his music and the subtle ebb and flow of the feelings buried just beneath. The idea that we can somehow reconstruct the ‘real’ and ‘original’ Brahms is, of course, a chimera. When all is said and done, our main interest is in what Brahms can sound like in *our* day: what his music has to say to us *now*.

John Eliot Gardiner

in conversation with Hugh Wood

Hugh Wood I'd like to start by quoting a rather serious observation by Charles Rosen. And I don't know how far you agree with it: *'The sense of an irrecoverable past is omnipresent in the music of Brahms, resignedly eclectic, ambiguous without irony. The depth of his feeling of loss gave an intensity to Brahms's work that no other imitator of the classical tradition ever reached. He may be said to have made music out of his openly-expressed regret that he was born too late.'*

John Eliot Gardiner Brahms' sense of history was probably more pronounced than that of any other nineteenth-century composer. The thing is how he put his knowledge to such wonderfully creative use: you can feel its presence filtering through into his own music. Yet for all his nostalgia, Brahms' attitude towards the music of his forbears strikes me as actually much more dynamic and positive than that. You yourself once said, 'Brahms was oppressed by and in love with (the two conditions are similar) the past, but not defeated by it'. I so agree. There's a moment in the finale to his First Symphony [bars 118-130] that seems to capture that condition perfectly: the way a 'second theme' emerges as a miniature set of variations over a descending 4-note ground bass – obviously an archaic allusion, which is then given a decidedly modern twist as Brahms ingeniously guides us towards hearing the implied dominant as a (local) tonic. It's a perfect example of his tendency to use the past as a means to roll forward the threshold of the future. In essence that's what this project of

revisiting Brahms' four symphonies, his *German Requiem* and his major choral works is all about: tracing the roots from which he drew his creative imagination, savouring his way of pouring new wine into old bottles at one level, and at another, of evolving a new, progressive musical language while never abandoning his allegiance to the past. You tell the wonderful story of the young Zemlinsky going to Brahms for a consultation, string quintet in hand, and of being directed to the score of Mozart's quintets with the added observation, 'That's how it's done from Bach to me!' – such a superb remark, and a rare glimpse of Brahms (who was normally so self-deprecating) showing awareness of his own true worth and of his place in history.

HW The fascinating thing with Brahms was that scholarship was a second profession. Usually someone who is so professional in his attitude to scholarship is not also a composer, and the two don't fertilise each other. But in his case they did.

JEG Both Mendelssohn and Schumann pointed him in the right direction, but Brahms was a lot more scholarly than either in his study of German folksong, Italian Renaissance polyphony and counterpoint, and this had an enormously fruitful impact on both his practical and creative music-making. Schumann, too, may have been the catalyst in establishing that kinship Brahms so clearly felt to Bach – one is constantly reminded of it in all his more serious vocal compositions and sometimes in passages of his symphonies. In contrapuntal terms Brahms seems to emulate Bach in the way he uses the cross as a symbol of two intercepting planes of music-making: the one horizontal, made up of melodic and rhythmic activity, the other vertical, concerned with harmony. I don't know how you were first taught harmony, but I remember rebelling against the drab way keyboard harmony was taught at school. It only began to make sense to me when I became a pupil of Nadia Boulanger. She made us write our harmony exercises on four different staves, using four different clefs, insisting that each of the middle voices had to be phrased and achieve a convincing

melodic shape. What she was testing was whether you were capable of thinking on two or more planes at once. That, of course, is something that Brahms does supremely well. He is at pains to conceal his immense skill and artistry, so that the listener is aware not of his erudition but, on the contrary, of lyrical flow and of expressive counterpoint. In a similar way he covers his tracks so that you are not immediately aware of the way he builds the finales of both his first two symphonies out of such tiny motivic cells.

HW Absolutely, and what you say about these arising from a single motive is even more true of the *German Requiem*, which reveals an amazing transformation of themes far beyond anything Liszt ever dreamt of. And all done absolutely naturally.

JEG Well that's the thing: that this huge erudition, skill, and mastery of all the structural components of music is done with such lightness and ease and sleight of hand – something Bach, at his best, also achieves in his Passions and cantatas: engaged discourse and passionate counterpoint. You put it from a composer's viewpoint by asking, 'What makes Brahms not only a very great but also a very good composer? His preoccupation with the *materia musicae* absolute and total; his supreme skill in handling it; his assumption, like Bach, that counterpoint is the child of passion not calculation – that there is no conflict between technique and expressiveness, but rather that one feeds the other, and that both are mutually dependent.'

HW But we know even less about how Bach came by all this, and it all seems to have happened with such colossal speed.

JEG And with the ability, like some chess grand master, to think four or five moves ahead, and to retain all the conceivable permutations of his material in his head! I love the way Brahms shares several of these features with Bach – the quest to exhaust the potential of his material, to maximise the lyricism of the middle voices. Part of one's job as a conductor is to tease out those

inner lines and to make sure they are audible but not given undue emphasis, something that can easily become lost if the sonority becomes too thick or too sustained, and the approach too solemn or pompous.

HW I know that you're against this sort of uninflected Wagnerian continuity.

JEG I am, because with Brahms it seems to me absolutely alien to his aesthetic ideals. Just beneath the surface of his music, however complex and even dense at times, more often than not there is an undercurrent of dance-derived music, of lightness and a delight in rhythmic cross-accentuation, as well as in the dislocation those cross-rhythms can cause. Think of that wild passage in the Finale [bars 279-285] when he requires the whole orchestra to bounce off a silent first and third beat, or, almost as thrilling, a moment in the first movement when he doubles the speed of those two-note exchanges between winds and strings [bars 470-473] before swerving to B flat minor. Cover his 'meat' in a thick sauce and you lose half the flavour!

HW Isn't all this hidden rhythmic counterpoint that we both obviously delight in, including hemiolas and irregular phrase-lengths, a result of Brahms having been soaked in folksong from an early age?

JEG More than likely. But I also think he took inordinate pleasure in teasing his listeners' expectations, as for example in the third movement – beginning a Scherzo-replacement with two *five*-bar phrases, then repeating them a little later as *seven*-bar units. Or the frisson he sets up between melody and text in the marvellous *Begräbnisgesang*, in many respects a miniature prototype for the *German Requiem*, which at the time of its composition was in an embryonic state. Here Brahms chose to combine the first line of the melody of one of Luther's most popular hymns ('Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort' – one that Bach also set in his Cantata 6) with the words of a different funeral hymn by Michael Weisse: hardly a natural fit. Viewed one

way it involved a completely arbitrary distortion of the chorale melody's metrical structure. Brahms inverts the order of the strong and weak beats, establishes the tramp of a solemn funeral march in the listener's mind, then sets up an intriguing clash between the natural word-accent, the contours of the melody, and the normal hierarchy of the bar-line. Brilliant!

HW Do you see a direct connection between Brahms' choral works and his symphonies? Are they structurally affiliated in some way?

JEG Well, yes, in the sense that aspects of Brahms' symphonic writing strike me as unusually 'vocal' – firstly, in the way individual melodic phrases are constructed and punctuated (a key example of this occurs in the first movement's development at bars 273-293), and secondly in the way that he creates sonic exchanges between separate 'choirs' of woodwinds-with-horns and strings in invertible counterpoint (first movement, bars 121-130). You sense that behind this lies his attraction to the double-choir motets of Gabrieli and Schütz, whose music he regularly conducted, and, in a more recent example, to Mendelssohn's superb motet *Mitten wir in Leben sind*. Lurking behind Brahms' orchestral discourse is the poetic ideal he recognised in Schumann's Lieder-based approach to the symphony: the conviction that abstract music could be used just as eloquently as a lyrical poem or a romantic novel as a vehicle for expressing powerful emotions. Saying that does not contradict the notion that the Finale of his first symphony is in one sense a riposte and counterpart to the finale of Beethoven's choral symphony – Brahms' way of asserting that *his* orchestra does not need a choir to bolster it in creating overwhelming effects of an equivalent intensity. Ironically, of course, Brahms is far more of a choral man than Beethoven, both in terms of his love for the choral repertoire from the sixteenth century on, and his experience of transcribing and conducting it. All this rich choral experience fed into his *German Requiem* and, in its wake, the chain of accomplished choral works with orchestra (1869/72) – *Rinaldo*, the *Alto Rhapsody*, the *Schicksalslied* and the *Triumphlied* – on which he

lavished immense care, adjusting subtle effects of orchestral colouration to complement his chorus – works that one can hear as the essential harbingers of his first two symphonies (1877/78). There's a clear pointer to this in the coda to the magnificent *Schicksalslied*. Brahms is not content merely to replicate Hölderlin's starkly polarised worlds (the blissful serenity of the gods above and the hurlyburly of human life below). Sensing the need for an impressive summing up, he rejects the idea of a (sung) restatement of the opening verse and instead transposes the orchestral introit up a fourth (into C major) and onto a still more ethereal, purified plane – literally beyond the reach of words. 'I even say something that the poet does not say', Brahms remarked.

HW We shouldn't forget that it was Schumann who rediscovered Schubert's 'Great' C major symphony, who brought it to Mendelssohn's attention and had it performed in Leipzig in 1845 – the trigger that fired Schumann's symphonic gun as it were, just as, later on, it was hearing Schumann's symphonies that galvanised Brahms (eventually) into symphonic activity.

JEG Exactly. The kinship with Schumann is audible throughout the first symphony – in the middle movements which, beginning with Wagner, people have criticised as being 'misplaced' chamber music, but more especially in the tense, brooding emotions of the first movement, with its close resemblance to Schumann's *Manfred* overture, where the second theme matches Brahms' own second theme (bars 130-134). Brahms' initial idea was even to begin his first symphony abruptly with the Allegro. Just imagine what an explosive entry into the symphonic arena that would have been! Perhaps the affinity with the Allegro of Schumann's fourth symphony, both thematically and structurally, was just too close. Anyway, the bonus for us is the marvellous introduction – a musical prelude, inserted as Ivor Keys says, as a mental postscript. The long gestation of the first symphony could be due in part to Brahms' need to come to terms with and process his complicated relationship to both Schumanns in a wordless, symphonic

discourse – something that his first biographer Max Kalbeck was the first to recognise (in ‘the heavy burden of his experiences’, 1915): the idea that he encodes not just his own name in the music, but that of Clara, and by quoting Robert’s *Melodram* for Manfred and Astarte, his internal wrestling and sense of guilt and need for forgiveness – his own ‘Tristan’ moment, as it were – seems to me pretty convincing. But there is no gain in looking to Brahms himself for elucidation here. When Clara mentioned the Manfred resemblance to him one day, he replied irritably, ‘Yes, I know, of course, that I have no individuality’. It is interesting that Clara never seems to have ‘got’ the Finale – the way it combines a Bach-derived head motive and the great alphorn theme that Brahms quoted to her in a letter (‘high up on the mountain, deep in the vale, I send you many thousand greetings’) and the magnificent transformation of the one into the other in the coda. She criticised this as being ‘added on’ and ‘dropping off’ in inspiration; but in performance, when it is well paced, I find it overwhelming.

Brahms: Wurzeln und Erinnerung

John Eliot Gardiner

Brahms' großformatige Werke sind für mich voller Kraft, Drama und stürmischer Leidenschaft. ‚Fuego y cristal‘ entdeckte Jorge Luis Borges einst in ihnen. Wie also lässt sich dieses Feuer und Kristall am besten zum Ausdruck bringen? Eine Möglichkeit ist, seine Symphonien im Kontext seiner eigenen wunderbaren und häufig vernachlässigten Chormusik sowie der Chorwerke der von ihm besonders geschätzten alten Meister (speziell Schütz und Bach) und der Helden der neueren Zeit (Mendelssohn, Schubert und Schumann) anzusiedeln. Auf diese Weise können wir hinsichtlich seiner symphonischen Schöpfungen eine neue Perspektive gewinnen und die Aufmerksamkeit auf die Vokalität lenken, die in seinem Orchesterstil angelegt ist. Die Komposition so gewichtiger Chorwerke, wie es das *Schicksalslied*, die *Alt-Rhapsodie*, *Nänie* und das *Deutsche Requiem* sind, lieferte Brahms eine unschätzbare Erfahrung in der Komposition für Orchester, lange bevor er seine erste Symphonie zu Papier brachte. Diese Werke waren die Gefäße für seine tiefsten Gedanken, und sie lassen zuweilen einen fast verzweifelden Drang erkennen, Dinge von Bedeutung mitzuteilen. Feierlichkeit, Pathos, Entsetzen und jubilierende Freude, diese Emotionen wurden alle durchlebt, bevor sie im Finalsatz von op. 68 ans Licht treten.

Bei der Vorbereitung dieses Projekts, das sich die Aufführung seiner bedeutendsten und bekanntesten Werke – das *Deutsche Requiem* und die vier Symphonien – in diesem Kontext zum Ziel setzt, war es nötig, dass wir die von Brahms bevorzugten Instrumente (die Naturhörner zum Beispiel, die er besonders

schätzte) aufspürten und mit ihnen experimentierten, dass wir die Größe und Zusammensetzung der Instrumentengruppen im Orchester neu bestimmten und nach Hinweisen suchten, um vergessene Spielweisen wieder aufleben zu lassen. Brahms schwankte zwischen Verzweiflung und Freude, wenn er hörte, wie seine Symphonien von Dirigenten seiner Zeit interpretiert wurden – ‚recht mies‘ (Hans Richter), ‚immer auf Effekt aus‘ (Hans von Bülow), aber ‚so lebendig‘ (Hermann Levi), ‚außerordentlich einfühlsam und akademisch‘ (Otto Dessoff) und ‚schwungvoll und elegant‘ (Fritz Steinbach). Ihm missfiel die metronomische Strenge und mangelnde Flexibilität einerseits und die kleinliche, überbetonte Expressivität andererseits (Walter Frisch). Eine Fülle von Anmerkungen zu den Symphonien diktierte Steinbach seinem früheren Schüler Walter Blume. Diese offenbaren die Art geschmeidig genommener Tempi und flexibler und nuancierter, doch disziplinierter Ausdeutungen, die Brahms bevorzugte. Alexander Berrschke, ein renommierter Münchener Kritiker, nannte Steinbachs Interpretationen ‚klassisch‘, womit er vermutlich maßgeblich und authentisch meinte. Für uns Musiker des 21. Jahrhunderts, die wir einen Zugang zu Brahms suchen, erscheinen Steinbachs Artikulierungen und Phrasierungen in einem eher historischen Sinn klassisch – der Art, wie wir sie mit Haydn, Mozart und Beethoven assoziieren –, bevor diese Elemente dem wachsenden Gewicht eines gleichförmigen und kontinuierlichen Legatos (oder was Wagner ‚endloses Melos‘ nannte) untergeordnet wurden.

Brahms' Orchestermusik wirkt auf so vielen Ebenen gleichzeitig. Es ist für die Interpreten eine riesige Herausforderung, dafür Sorge zu tragen, dass diese orchestrale Vielschichtigkeit (die zahlreichen Andeutungen und Doppeldeutigkeiten, die er einsetzt) die Spannung zwischen der kunstreich durchgearbeiteten Oberfläche seiner Musik und dem subtilen Auf- und Abebben der dicht unter ihr verborgenen Empfindungen nicht verwischt oder eintrübt. Die Vorstellung, dass wir den ‚wirklichen‘ und ‚originalen‘ Brahms rekonstruieren könnten, ist natürlich eine Chimäre. Letzten Endes gilt unser Hauptinteresse der Frage, wie Brahms in *unserer* Zeit klingen kann – was seine Musik uns *jetzt* zu sagen hat.

John Eliot Gardiner

im Gespräch mit Hugh Wood

Hugh Wood Ich möchte zu Anfang gern eine sehr wichtige Beobachtung von Charles Rosen zitieren. Und ich weiß nicht, wie sehr Sie mit ihr übereinstimmen: *„Das Gefühl, die Vergangenheit sei unwiderruflich verloren, begegnet in der resigniert eklektischen, ohne Ironie vieldeutigen Musik von Brahms überall. Dieses tiefe Verlustgefühl gab seinem Werk eine Intensität, die kein anderer Epigone der klassischen Tradition je erreicht hat. Man könnte sagen, er habe aus dem offen geäußerten Bedauern, zu spät geboren zu sein, Musik gemacht.“*

John Eliot Gardiner Brahms' Geschichtsbewusstsein war vermutlich ausgeprägter als bei irgendeinem anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Es geht darum, wie er sein Wissen so wunderbar schöpferisch eingesetzt hat. Man kann spüren, wie es in seine Musik durchsickert. Doch mir fällt auf, dass bei all seiner Nostalgie Brahms' Einstellung zur Musik seiner Vorfahren eigentlich sehr viel dynamischer und positiver ist. Sie haben selbst einmal gesagt: *„Brahms fühlte sich von der Vergangenheit bedrängt und war in sie verliebt (die beiden Empfindungen ähneln sich), wurde aber nicht von ihr bezwungen.“* Da stimme ich zu. Es gibt eine Stelle im Finale der Ersten Symphonie [Takte 118–130], die das hervorragend zum Ausdruck zu bringen scheint – in der Art und Weise, wie das ‚zweite Thema‘ über einem absteigenden, aus vier Noten bestehenden Bassfundament als Variationensatz im Kleinformat zum Vorschein kommt – offensichtlich eine Anspielung auf Altes, das dann eine deutlich moderne Wendung erhält, wenn uns

Brahms geschickt dorthin führt, wo die implizierte Dominante als (lokale) Tonika zu hören ist. Das ist ein hervorragendes Beispiel für seine Tendenz, die Vergangenheit als ein Mittel zu gebrauchen, die Schwelle zur Zukunft nach vorn zu verschieben. Es ist im Wesentlichen das, worum es bei diesem Projekt geht: Wenn wir uns seine vier Symphonien, sein *Deutsches Requiem* und seine großen Chorwerke noch einmal vornehmen, dann wollen wir die Wurzeln aufspüren, aus denen er seine schöpferischen Ideen bezogen hat; auf der einen Ebene genießt er seine persönliche Methode, neuen Wein in alte Schläuche zu füllen, und auf der anderen Ebene entwickelt er eine neue, fortschrittliche musikalische Sprache, ohne dabei jemals seine Bindung an die Vergangenheit aufzugeben. Sie haben die wunderbare Geschichte erzählt, wie der junge Zemlinsky Brahms um Rat angeht, Streichquintett dabei, und auf die Quintette Mozarts verwiesen wird mit der Bemerkung: ‚So wird das gemacht, von Bach bis zu mir!‘ – so ein wunderbarer Kommentar, der Brahms (der normalerweise so selbstkritisch war) in einem seltenen Licht zeigt, seines eigenen wahren Wertes und seines Platzes in der Geschichte bewusst.

HW Faszinierend an Brahms ist, dass er nebenbei auch noch Gelehrter war. Jemand, der mit der Wissenschaft so professionell umgeht, ist nicht auch noch Komponist, und die beiden befruchten nicht einander. Aber hier war das der Fall.

JEG Mendelssohn und Schumann haben ihm beide die richtige Richtung gewiesen, aber Brahms war sehr viel gebildeter als alle sie, was das deutsche Volkslied, die Polyphonie der italienischen Renaissance und den Kontrapunkt betrifft, und das wirkte sich enorm fruchtbar auf sein praktisches Musizieren und die schöpferische Gestaltung seiner Musik aus. Auch Schumann kann der Katalysator gewesen sein, der bewirkt hat, dass sich Brahms Bach so deutlich erkennbar nahe fühlte – daran wird man ständig erinnert in seinen ernsteren Vokalwerken und an gewissen Stellen in seinen Symphonien. Was den Kontrapunkt betrifft, so scheint Brahms mit Bach wetteifern zu wollen, wenn er das Kreuz als Symbol für zwei Bereiche des Musizierens verwendet,

die einander den Weg abschneiden: der eine horizontal und bestehend aus melodischer und rhythmischer Aktivität, der andere vertikal und die Harmonie betreffend. Ich weiß nicht, wie Ihr erster Harmonieunterricht ausgesehen hat, aber ich kann mich erinnern, dass ich gegen die trockene Art aufbegehrte, wie Klavierharmonie an der Schule unterrichtet wurde. Es ergab für mich erst allmählich einen Sinn, als ich Schüler von Nadia Boulanger wurde. Sie ließ uns unsere Harmonieübungen auf vier verschiedene Liniensysteme schreiben, in denen vier verschiedene Schlüssel vorgegeben waren, und verlangte, dass die Mittelstimmen phrasiert werden und eine überzeugende melodische Form erhalten. Damit wollte sie herausfinden, ob wir imstande waren, auf zwei oder mehr Ebenen gleichzeitig zu denken. Das ist natürlich etwas, was Brahms überwältigend gut macht. Er gibt sich große Mühe, seine immense Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit zu verbergen, so dass der Hörer seine Bildung nicht gewahr wird, sondern im Gegenteil nur den lyrischen Fluss und ausdrucksvollen Kontrapunkt. Auf ähnliche Weise verwischt er seine Spuren, so dass man nicht sofort bemerkt, wie er die Finalsätze seiner ersten beiden Symphonien aus solchen winzigen motivischen Zellen baut.

HW Genau, und was Sie über dieses Entstehen aus einem einzigen Motiv sagen, gilt noch mehr für das *Deutsche Requiem*, das eine unglaubliche Veränderung der Themen erkennen lässt, die weit über das hinausgeht, was sich Liszt je erträumt hätte. Und alles geschieht auf völlig natürliche Weise.

JEG Das ist es ja gerade: dass diese ungeheure Bildung, Geschicklichkeit und Beherrschung aller strukturellen Komponenten mit so großer Leichtigkeit, Ruhe und Fingerfertigkeit vonstatten geht – was Bach, wenn er in Höchstform ist, auch in seinen Passionen und Kantaten erreicht: einen engagierten Diskurs und leidenschaftlichen Kontrapunkt. Sie stellen die Frage aus der Sicht eines Komponisten: ,Was macht Brahms nicht nur zu einem sehr großen, sondern auch zu einem sehr guten Komponisten? Seine absolute und totale Beschäftigung mit der *materia musicae*; sein hervorragendes Geschick, mit ihr umzugehen; seine, wie auch Bachs, Annahme, dass der Kontrapunkt ein

Kind der Leidenschaft und nicht der Berechnung ist – dass es keinen Konflikt gibt zwischen Technik und Expressivität, sondern dass das eine das andere nährt und beide voneinander abhängig sind.’

HW Aber wir wissen sogar noch weniger darüber, wie Bach das alles geschafft hat, und es scheint mit so ungeheurer Geschwindigkeit geschehen zu sein.

JEG Und mit der Fähigkeit, wie bei einem großen Schachmeister, vier oder fünf Züge im Voraus zu denken und alle vorstellbaren Permutationen seines Materials im Kopf zu behalten! Mir gefällt, auf welche Weise Brahms verschiedene dieser Merkmale mit Bach teilt – das Streben, das Potenzial seines Materials auszuschöpfen, die Lyrik der Mittelstimmen zu maximieren. Zur Aufgabe eines Dirigenten gehört es, diese inneren Linien herauszuarbeiten und dafür zu sorgen, dass sie hörbar werden, aber nicht übermäßigen Nachdruck erhalten, was leicht untergehen kann, wenn der Klang zu dick oder zu getragen gerät und der Zugang zu feierlich oder zu pompös ist.

HW Ich weiß, dass Sie gegen diese Art eintöniger wagnerianischer Kontinuität sind.

JEG Ja, das bin ich, denn bei Brahms scheint sie mir seinen ästhetischen Idealen absolut unangemessen zu sein. Gleich unter der Oberfläche seiner Musik, wie komplex und gar dicht sie zuweilen auch sein mag, ist zumeist eine Unterströmung einer aus Tänzen hergeleitete Musik vorhanden, voller Leichtigkeit und Freude an rhythmischen Gegenakzenten sowie an der Verwerfung, die sich durch diese Gegenakzente ergeben kann. Denken Sie an diese wilde Stelle im Finale [Takte 279–285], wo er das ganze Orchester benötigt, um eine stumme erste und dritte Zählzeit abprallen zu lassen, und, genauso aufregend, ein Moment im ersten Satz, wo er das Tempo dieses aus jeweils zwei Noten bestehenden Austauschs zwischen Bläsern und Streichern [Takte 470–473] verdoppelt, bevor er nach h-moll abschwenkt. Wird dieses ‚Fleisch‘ mit einer dicken Soße bedeckt, verliert man die Hälfte des Aromas!

HW Ist nicht diese ganze versteckte rhythmische Kontrapunktik, an der wir offensichtlich beide unsere Freude haben, einschließlich der Hemiolen und der unterschiedlichen Länge der Phrasen, darauf zurückzuführen, dass Brahms mit Volksliedern aufgewachsen ist?

JEG Sehr wahrscheinlich. Aber ich glaube auch, dass es ihm einen unbändigen Spaß gemacht hat, seine Hörer auf eine falsche Fährte zu locken, zum Beispiel im dritten Satz – da beginnt er einen Scherzoersatz mit zwei *fünftaktigen* Phrasen und wiederholt diese dann ein bisschen später als *siebentaktige* Einheiten. Oder der Schauer, den er zwischen Melodie und Text in dem wunderbaren *Begräbnisgesang* entstehen lässt, in vielerlei Hinsicht ein Prototyp im Kleinformat des *Deutschen Requiems*, das sich zu der Zeit, als er ihn komponierte, noch in einem rudimentären Zustand befand. Brahms verknüpft hier die erste Zeile der Melodie eines der populärsten Choräle Luthers (‘Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort’ – den auch Bach in seiner Kantate Nr. 6 vertont hat) mit dem Text eines anderen Begräbnisgesangs von Michael Weiße: kaum etwas, was sich auf Anhieb anböte. Von der einen Seite betrachtet, war dazu eine vollkommen willkürliche Verbiegung der metrischen Form der Chormelodie nötig. Brahms verdreht die Reihenfolge der starken und schwachen Zählzeiten, setzt den schweren Schritt eines Trauermarsches im Gehirn des Zuhörers fest und schafft dann ein faszinierendes Missverhältnis zwischen den natürlichen Wortakzenten, den Konturen der Melodie und der normalen Hierarchie des Taktstriches. Brilliant!

HW Sehen Sie einen Zusammenhang zwischen Brahms’ Chorwerken und seinen Symphonien? Haben sie formal irgendetwas miteinander zu tun?

JEG Ja, ich denke schon, in dem Sinne, dass manche Aspekte seines symphonischen Stils auf mich ungewöhnlich ‚vokal‘ wirken – zum einen in der Weise, wie einzelne melodische Phrasen angelegt und akzentuiert werden (ein Schlüsselbeispiel dafür ist in der Durchführung des Kopfsatzes in den Takten 273–293 zu finden), und zum anderen in der Weise, wie er in

mehrfachem Kontrapunkt zwischen getrennten ‚Chören‘ von Holzbläsern-mit-Hörnern und Streichern einen akustischen Austausch schafft (erster Satz, Takte 121–130). Man spürt, dass dieser Verfahrensweise die Anziehungskraft der doppelchörigen Motetten von Gabrieli and Schütz zugrunde liegt, deren Musik er regelmäßig dirigiert hat, und, ein Beispiel aus neuerer Zeit, der herrlichen Motette *Mitten wir in Leben sind* von Mendelssohn. Hinter Brahms’ orchestralem Diskurs verbirgt sich das poetischen Ideal, das er in Schumanns liedbasierendem Zugang zur Symphonie fand: die Überzeugung, dass zum Ausdruck starker Empfindungen absolute Musik genauso eloquent eingesetzt werden könne wie ein lyrisches Gedicht oder ein romantischer Roman. Wenn man das sagt, widerspricht das nicht dem Gedanken, das Finale seiner ersten Symphonie sei in gewisser Weise eine Entgegnung auf und ein Pendant zum Finale der Chorsymphonie Beethovens – so nachdrücklich wie Brahms versichert, *sein* Orchester benötige zur Unterstützung keinen Chor, um eine überwältigende Wirkung von gleicher Intensität zu erreichen. Paradoxerweise ist Brahms in weit größerem Maße ein Chorkomponist als Beethoven, sowohl was seine Liebe zum Chorrepertoire seit dem 16. Jahrhundert betrifft als auch seine Erfahrung, die er mit der Transkription und dem Dirigieren dieser Werke gesammelt hat. Diese ganze reiche Erfahrung mit Chören fand Eingang in sein *Deutsches Requiem* und anschließend in die lange Reihe vollendeter Chorwerke mit Orchester (1869/72) – *Rinaldo*, die *Alt-Rhapsodie*, das *Schicksalslied* und das *Triumphlied* –, in denen er mit unendlich großer Sorgfalt seinen Chor zur Ergänzung mit subtilen Effekten orchestralen Kolorits versehen hat – Werke, die man als wesentliche Vorboten seiner ersten beiden Symphonien hören kann (1877/78). Ein klarer Hinweis darauf ist in der Coda des wunderbaren *Schicksalslieds* zu finden. Brahms begnügt sich nicht damit, Hölderlins deutlich polarisierte Welten nachzugestalten (die lichtvolle Glückseligkeit der Götter oben und das rastlose Treiben der Menschen auf der Erde). Da er eine eindrucksvolle Zusammenfassung für nötig hält, verwirft er den Gedanken, noch einmal auf den (gesungenen) Anfangsvers zurückzugreifen, und transponiert stattdessen den orchestralen Introitus eine Quarte aufwärts (nach C-dur) und auf eine noch

viel ätherischere, reinere Ebene. ‚Ich sage eben etwas, was der Dichter nicht sagt‘, bemerkte er dazu.

HW Wir sollten nicht vergessen, dass es Schumann war, der Schuberts ‚Große‘ Symphonie in C-dur wiederentdeckt hat, der Mendelssohn auf sie aufmerksam machte und sie 1845 in Leipzig aufführen ließ – gewissermaßen der Zünder, der Schumanns symphonisches Feuer entfacht hat, so wie es später Schumanns Symphonien waren, die Brahms unversehens aktiv werden und ihn (endlich) Symphonien schreiben ließen.

JEG Genau. Die Nähe zu Schumann ist die ganze erste Symphonie hindurch zu hören – in den Mittelsätzen, die mit Wagner beginnen und als ‚deplacierte‘ Kammermusik kritisiert wurden, aber besonders in den angespannten, grüblerischen Empfindungen des Kopfsatzes, der so große Ähnlichkeit aufweist zu Schumanns *Manfred*-Ouvertüre, wo das zweite Thema Brahms‘ eigenem zweiten Thema entspricht (Takte 130–134). Brahms hatte ursprünglich die Idee, seine erste Symphonie unvermittelt mit dem Allegro beginnen zu lassen. Man muss sich einmal vorstellen, was das für ein explosiver Einzug in die symphonische Arena gewesen wäre! Vielleicht war die Nähe zum Allegro in Schumanns vierter Symphonie, sowohl thematisch als auch formal, einfach zu groß. Auf jeden Fall kommt uns diese wunderbare Einleitung zugute – ein musikalisches Präludium, das, wie Ivor Keys sagt, als ‚geistiges Postskriptum‘ eingefügt ist. Dass der Weg zur ersten Symphonie so lang war, könnte teilweise auch darauf zurückzuführen sein, dass Brahms das Bedürfnis hatte, seine komplizierte Beziehung zu beiden Schumanns ins Reine zu bringen und in einem wortlosen, symphonischen Diskurs zu verarbeiten – etwas, was ein erster Biograph, Max Kalbeck, als Erster erkannt hat (er spricht von der ‚schweren Last seiner Erlebnisse‘, 1915). Der Gedanke ist, dass er nicht nur seinen eigenen Namen in der Musik verschlüsselt, sondern auch den Claras, und wenn er Roberts *Melodram* um Manfred und Astarte zitiert, scheinen mir sein innerer Kampf, sein Schuldgefühl und das Bedürfnis, Vergebung zu finden – gewissermaßen sein eigenes ‚Tristan‘-Moment –, sehr überzeugend.

Aber es führt zu nichts, auf Brahms selbst zu schauen, wenn wir hier Klarheit gewinnen wollen. Als Clara ihm gegenüber einmal die Ähnlichkeit zu Manfred erwähnte, erwiderte er irritiert: ‚Ja, ich weiß natürlich, dass ich keine Individualität habe‘. Interessant ist, dass das Finale bei Clara offensichtlich nie richtig ‚angekommen‘ ist – die Art, wie Brahms ein von Bach abgeleitetes Kopfmotiv und das großartige Alhornthema, das er in einem Brief an sie zitiert (‚hoch auf’m Berg, tief im Tal grüß ich dich viel tausendmal‘), miteinander verbindet und wie er in der Coda diese wunderbare Verwandlung des einen in das andere zuwege bringt. Sie kritisierte es als ‚aufgesetzt‘ und von ‚minderer Inspiration‘; aber aufgeführt, in der richtigen Gangart, finde ich es überwältigend.

Brahms: Racines et mémoire

John Eliot Gardiner

Pour moi la musique de grande envergure de Brahms regorge d'énergie, de drame et de passion – celle qui fait aller de l'avant. « *Fuego y cristal* », c'est ainsi que Jorge Luis Borges la décrit un jour. Mais comment restituer au mieux ce feu et ce cristal ? L'une des possibilités consiste à replacer ses Symphonies dans le contexte de sa propre musique chorale, magnifique et souvent négligée, mais aussi de celle des maîtres anciens qu'il appréciait particulièrement (Schütz et Bach notamment) ou encore de ses héros contemporains (Mendelssohn, Schubert et Schumann). On peut dès lors définir une perspective nouvelle pour ses œuvres symphoniques tout en attirant l'attention sur la vocalité intrinsèque au cœur même de son écriture pour orchestre. Le fait de composer des œuvres aussi substantielles que le *Schicksalslied*, la *Rhapsodie pour contralto*, *Nänie* et *Un Requiem allemand* apporta à Brahms l'incalculable expérience de l'écriture orchestrale bien des années avant qu'il n'achève sa Première Symphonie : elles furent le vecteur de certaines de ses pensées les plus profondes, révélant par moments un besoin presque désespéré de communiquer des choses d'importance. Gravité, dramatisation, terreur et jubilation y furent appréhendés et mis en œuvre avant de trouver leur résolution dans le finale de l'Opus 68.

Pour nous préparer à un tel projet – l'interprétation dans ce contexte spécifique de cinq de ses œuvres majeures et les plus populaires : *Un Requiem allemand* et les quatre Symphonies – il nous a fallu retrouver et nous réapproprier les instruments que Brahms privilégiait (tels ces cors naturels qui avaient sa faveur),

reconfigurer la taille et la disposition des forces orchestrales, enfin tenter, mettant à profit les moindres indices, de faire revivre des styles d'interprétation oubliés. Brahms balançait entre désespoir et joie quant à la manière dont ses Symphonies étaient interprétées par les chefs d'orchestre de son temps – « vraiment épouvantable » (Hans Richter), « toujours calculé en quête d'effet » (Hans von Bülow), mais aussi « tellement vivant » (Hermann Levi), « d'une sensibilité et d'une érudition exceptionnelles » (Otto Dessooff) et « spirituel et élégant » (Fritz Steinbach). Il réprouvait « d'un côté la rigidité métronomique et le manque d'inflexion, de l'autre une expressivité apprêtée et surdéterminée » (Walter Frisch). Concernant les Symphonies, un riche fonds d'annotations fut dicté par Steinbach à son ancien élève Walter Blume. Celles-ci rendent compte du type d'élasticité, en matière de tempo, et de lectures souples, nuancées mais disciplinées, que Brahms appréciait. Alexander Berrsché, célèbre critique munichois, qualifiait de « classiques » les interprétations de Steinbach, par quoi il entendait probablement : faisant autorité et authentiques. Pour nous, musiciens du XXI^e siècle confrontés à Brahms, les articulations et les phrasés de Steinbach apparaissent classiques dans un sens plus historique – celui que nous associons à des compositeurs tels que Haydn, Mozart et Beethoven – avant que ces qualités ne soient submergées par l'ascendant croissant d'un legato continu et privé de toute inflexion (ce que Wagner appelait « *unendliche Melodie* » ou « mélodie [*melos*] sans fin »).

La musique d'orchestre de Brahms fonctionne à de très nombreux niveaux à la fois. Veiller à ce que la structure à degrés multiples de l'orchestre (avec les nombreuses allusions et ambiguïtés qu'il y introduit) conserve toute sa netteté et ne puisse voiler la tension affleurant entre la surface suprêmement ouvragée de sa musique et le subtil va-et-vient des sentiments enfouis juste au-dessous, voilà qui représente pour l'interprète un défi considérable. L'idée même que l'on puisse restituer le « vrai » Brahms, « l'original », est naturellement une chimère. Une fois que tout est dit et fait, ce qui nous intéresse le plus tient à la manière dont Brahms peut de *nos* jours sonner : ce que sa musique a à nous dire *maintenant*.

John Eliot Gardiner

en conversation avec Hugh Wood

Hugh Wood J'aimerais commencer par une citation quelque peu sérieuse de Charles Rosen – j'ignore dans quelle mesure vous serez d'accord avec elle : « *L'idée d'un passé irrécouvrable est omniprésente dans la musique de Brahms, d'un éclectisme résigné, ambiguë sans ironie. La profondeur de son sentiment de perte confère à l'œuvre de Brahms une intensité qu'aucun autre imitateur de la tradition classique n'a jamais atteinte. On pourrait dire qu'il fit jaillir sa musique du regret ouvertement exprimé qu'il était né trop tard.* »

John Eliot Gardiner Sans doute le sens de l'histoire manifesté par Brahms fut-il plus prononcé que celui de tout autre compositeur du XIX^e siècle. Ce qui importe c'est la manière dont il met ses connaissances au service d'une application merveilleusement créative : on peut en ressentir la présence filtrant à travers sa propre musique. Mais en dépit de toute sa nostalgie, l'attitude de Brahms envers la musique de ses prédécesseurs a ceci de frappant qu'elle est en réalité beaucoup plus dynamique et positive que cela. Vous-même avez dit un jour que « Brahms était oppressé par le passé autant qu'il l'aimait (les deux états sont similaires), mais non vaincu par lui ». Et je suis d'accord. Il y a un moment dans le finale de la Première Symphonie [mesures 118 à 130] qui semble refléter à la perfection cette situation : celui où un « second thème » émerge telle une succession de variations en miniature sur un motif de basse (*ground*) de quatre notes descendantes – de toute évidence une allusion archaïque, mais soumise à un traitement résolument moderne lorsque Brahms,

avec maestria, nous conduit à percevoir dans l'implicite dominante une tonique (momentanée). C'est un exemple parfait de sa tendance à utiliser le passé tel un moyen de repousser l'irruption du futur. Au fond, c'est l'essence même du projet que nous avons de revisiter les quatre Symphonies de Brahms, son *Requiem allemand* et ses principales œuvres chorales : mettre en évidence les racines de son imagination créatrice tout en savourant, d'un côté, la manière dont il verse un vin nouveau dans de vieilles bouteilles, de l'autre celle dont il fait évoluer un langage nouveau et progressiste sans jamais renoncer à faire allégeance au passé. Vous-même racontez la merveilleuse histoire du jeune Zemlinsky allant consulter Brahms, quintette à cordes sous le bras, et qui s'entend conseiller l'étude des quintettes de Mozart, avec en prime ce commentaire : « C'est ainsi que cela s'est fait depuis Bach jusqu'à moi ! » – superbe remarque en même temps que rare témoignage d'un Brahms (normalement tellement autocritique) montrant une pleine conscience de sa propre valeur et de sa place dans l'histoire.

HW Ce qu'il y a de fascinant chez Brahms, c'est que l'érudition était pour lui comme un second métier. Habituellement, une personne ayant un rapport professionnel avec l'érudition n'est pas en même temps compositeur, les deux ne se fécondant pas l'un l'autre. Dans ce cas précis, c'est pourtant ce qu'il se passe.

JEG Tant Mendelssohn que Schumann lui avaient indiqué la bonne direction, mais Brahms, à travers son approfondissement du chant populaire allemand, de la polyphonie italienne de la Renaissance et du contrepoint, était beaucoup plus savant que l'un et l'autre et cela eut un impact extrêmement fructueux sur son approche à la fois pratique et créatrice en matière musicale. Schumann pourrait également avoir joué un rôle de catalyseur en suscitant cette parenté avec Bach que Brahms devait si clairement ressentir – celle-ci nous est sans cesse rappelée dans toutes ses œuvres vocales les plus sérieuses et parfois dans des passages de ses Symphonies. Sur le plan contrapuntique, Brahms semble procéder de Bach dans sa manière de recourir à la croix en tant que

symbole de deux niveaux imbriqués de composition musicale : l'un horizontal, mêlant activité mélodique et rythmique, l'autre vertical, ayant trait à l'harmonie. Je ne sais pas comment on vous a enseigné l'harmonie, mais je me souviens m'être rebellé contre la façon terne dont l'harmonie au clavier était enseignée à l'école. Pour moi, cela n'a commencé à prendre son sens que lorsque je suis devenu l'élève de Nadia Boulanger. Elle nous faisait écrire nos devoirs d'harmonie sur quatre portées distinctes, en utilisant quatre clés différentes, tout en insistant sur le fait que les voix intermédiaires devaient être phrasées de manière à offrir des contours mélodiques convaincants. Elle essayait de vérifier si vous étiez capable de penser sur deux plans à la fois, ou plus encore. C'est là, bien entendu, quelque chose que Brahms faisait suprêmement bien. Mais il s'ingénie à masquer son adresse et sa maîtrise, considérables, si bien que ce n'est pas son érudition que l'auditeur perçoit mais, au contraire, un flux lyrique doublé d'un contrepoint expressif. De la même manière, il camoufle ses traces de sorte que vous n'avez pas immédiatement conscience de la manière dont il échafaude, à partir de cellules motiviques tellement minuscules, les finales de ses deux premières Symphonies.

HW Absolument, et ce que vous dites de ce surgissement sur la base d'un motif unique est encore plus vrai du *Requiem allemand*, qui témoigne d'une transformation confondante des thèmes allant bien au-delà de ce que Liszt aurait pu rêver. Le tout réalisé de façon absolument naturelle.

JEG C'est précisément là ce qu'il y a de subjuguant : cette immense érudition, cette adresse et cette maîtrise de toutes les composantes structurelles de la musique, tout cela s'accompagne d'une légèreté et d'une aisance, comme en un tour de passe-passe – ce que Bach, au meilleur de lui-même, réussit également dans ses Passions et ses Cantates : à la fois discours engagé et contrepoint passionné. Vous-même l'avez formulé d'un point de vue de compositeur : « Qu'est-ce qui fait que Brahms est non seulement un très grand mais aussi un très bon compositeur ? Son rapport absolu et total à la *materia musicae* ; son savoir-faire infini quant au traitement de cette matière ;

le postulat, chez lui comme chez Bach, voulant que le contrepoint soit généré par la passion, non par le calcul – qu’il n’y a pas conflit entre technique et caractère expressif, mais plutôt que l’un nourrit l’autre et que tous deux sont mutuellement dépendants. »

HW Mais nous savons moins encore comment Bach en est arrivé là, d’autant que tout semble s’être produit incroyablement vite.

JEG Et avec cette faculté, comme chez certains grands maîtres des échecs, de pouvoir anticiper quatre ou cinq coups et de garder en tête toutes les permutations possibles de son matériau ! J’aime la manière dont Brahms partage plusieurs de ces traits avec Bach – cette quête le conduisant à une exploration exhaustive de son matériel, à optimiser le lyrisme des voix intermédiaires. Une partie du travail de chef d’orchestre consiste à stimuler et valoriser ces lignes internes, à veiller à ce qu’elles soient audibles sans leur donner pour autant un relief excessif, ce qui peut très facilement se perdre en chemin si la sonorité devient trop épaisse ou trop appuyée, l’approche trop solennelle ou emphatique.

HW Je sais que vous êtes contre cette sorte de continuité wagnérienne dépourvue de toute inflexion.

JEG En effet, parce que s’agissant de Brahms, cela me semble absolument étranger à ses idéaux esthétiques. Affleurant à la surface de sa musique, bien que complexe et même dense par moments, on relève le plus souvent un courant sous-jacent de musique dérivée de la danse, toute de légèreté et se grisant d’accentuations rythmiques croisées tout comme des bouleversements que ces rythmes croisés peuvent provoquer. Je pense à ce passage impétueux du Finale [mesures 279-285] où il exige de l’orchestre au complet qu’il rebondisse sur une battue silencieuse (première et troisième), ou encore, presque aussi stimulant, le moment dans le premier mouvement où il double la vitesse de ces échanges de deux notes entre vents et cordes [mesures

470-473] avant de bifurquer vers *si* bémol mineur. Il suffit de couvrir sa « préparation » d'une sauce épaisse pour perdre la moitié de la saveur !

HW N'est-ce pas là cette sorte de contrepoint rythmique masqué que manifestement nous apprécions l'un et l'autre, hémioles et longueurs de phrases irrégulières comprises, le tout résultant de ce que Brahms baigna dès son plus jeune âge dans la musique vocale populaire ?

JEG C'est plus que probable. Mais je pense également qu'il prenait un plaisir extrême à taquiner les attentes de ses auditeurs, par exemple dans le troisième mouvement – commençant tel un substitut de Scherzo, avec deux phrases de *cinq* mesures, puis les répétant un peu plus tard sous forme d'unités de *sept* mesures. Ou encore le frisson qu'il suscite entre mélodie et texte dans le merveilleux *Begräbnisgesang*, à bien des égards prototype en miniature du *Requiem allemand*, qui à l'époque de sa composition était à l'état embryonnaire. Ici, Brahms choisit d'associer la première ligne de la mélodie de l'une des hymnes les plus populaires de Luther (*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* – que Bach mit également en musique dans sa Cantate BWV 6) aux paroles d'une autre hymne, funèbre, de Michael Weisse : une adéquation qui n'a certes rien de naturel. Cela sous-entend d'une certaine manière une distorsion complètement arbitraire de la structure métrique de la mélodie du choral. Brahms intervertit l'ordre des temps forts et faibles, instaure dans l'esprit de l'auditeur une progression en forme de solennelle marche funèbre puis provoque un affrontement entre accentuation naturelle des mots, contours de la mélodie et hiérarchie normale des barres de mesure. Magistral !

HW Voyez-vous une relation directe entre les œuvres sur choral de Brahms et ses Symphonies ? Sont-elles de quelque manière structurellement apparentées ?

JEG Oui, de fait, dans le sens où certains aspects de l'écriture symphonique de Brahms m'apparaissent étonnamment « vocaux » – tout d'abord la manière

spécifique dont les phrases mélodiques sont construites et ponctuées (on en trouve un exemple significatif dans le développement du premier mouvement, aux mesures 273-293), ensuite la manière dont il crée des échanges sonores entre deux « chœurs » séparés – d’un côté les vents avec cors, de l’autre les cordes – en contrepoint renversable (premier mouvement, mesures 121-130). On ressent derrière tout cela son attirance pour les motets à double chœur de Gabrieli et Schütz, dont il dirigeait régulièrement la musique, mais aussi, selon un exemple alors plus récent, le superbe motet de Mendelssohn *Mitten wir im Leben sind*. Derrière le discours orchestral de Brahms se cache l’idéal poétique qu’il reconnaissait dans l’approche de la symphonie selon Schumann, reposant sur le lied : la conviction que la musique abstraite peut être utilisée avec autant d’éloquence qu’un poème lyrique ou un récit romantique tel un moyen d’exprimer de puissantes émotions. Dire cela ne contredit en rien l’idée que le Finale de sa Première Symphonie est en un sens à la fois une riposte et un double du finale de la Symphonie « chorale » de Beethoven – c’est la manière dont Brahms proclame que son orchestre n’a pas besoin d’un chœur pour l’étayer et l’aider à créer des effets irrésistibles et d’une intensité comparable. L’ironie de la situation tient naturellement à ce que Brahms, bien plus que Beethoven, est des deux celui qui se trouve le plus en lien avec l’univers choral, que ce soit à travers sa passion pour le répertoire choral à partir du XVI^e siècle ou son expérience de transcripteur et de chef de chœur dirigeant ce répertoire. Toute cette riche expérience [chorale] a nourri son *Requiem allemand* et, dans la foulée, ses autres œuvres magistrales pour chœur avec orchestre (1869-1872) : *Rinaldo*, la *Rhapsodie pour contralto*, le *Schicksalslied* et le *Triumphlied*, auxquelles il consacra un soin infini, veillant à de subtils effets de coloration orchestrale pour compléter son chœur – œuvres dans lesquelles on peut entendre les principaux signes avant-coureurs de ses deux premières Symphonies (1877-1878). Il y a dans la coda du magnifique *Schicksalslied* une lumineuse indication du processus alors en cours. Brahms ne se contente pas de simplement reproduire les deux univers puissamment polarisés de Hölderlin (bienheureuse sérénité des dieux au-dessus, tohu-bohu des vicissitudes humaines en dessous). Ressentant le besoin d’une

récapitulation saisissante, il rejette l'idée d'une reprise (chantée) de la strophe initiale, préférant transposer l'introduction orchestrale d'une quarte vers le haut (*ut* majeur), afin d'atteindre un degré encore plus éthéré, purifié – littéralement hors de portée des mots. Et Brahms de commenter : « Je dis même des choses que le poète ne dit pas ».

HW Il ne faudrait pas oublier que c'est Schumann qui redécouvrit la « Grande » Symphonie en *ut* majeur de Schubert, lui qui attira l'attention de Mendelssohn sur cette œuvre et qui la fit donner à Leipzig en 1845 – ce fut l'étincelle qui en quelque sorte mit le feu à la production symphonique de Schumann, tout comme, par la suite, ce fut en entendant les Symphonies de Schumann que Brahms (finalement) se lança dans sa propre production symphonique.

JEG Exactement. La parenté avec Schumann est audible tout au long de la Première Symphonie – dans les mouvements médians qui, à commencer par Wagner, furent critiqués comme relevant d'une musique de chambre « déplacée », mais tout particulièrement dans les émotions sombres et tendues du premier mouvement, et cette ressemblance marquée avec l'Ouverture *Manfred* de Schumann, dont le second thème est en résonance avec le propre second thème de Brahms (mesures 130-134). L'idée initiale de Brahms avait même été de commencer sa Première Symphonie de façon abrupte avec l'*Allegro*. Imaginez quelle entrée explosive dans l'arène symphonique cela aurait donné ! Peut-être l'affinité avec l'*Allegro* de la Quatrième Symphonie de Schumann, tant thématiquement que structurellement, n'était-elle que trop flagrante. Quoi qu'il soit, nous y avons gagné la merveilleuse introduction – prélude musical, ainsi qu'Ivor Keys l'a dit, inséré tel un *post-scriptum* mental. La longue gestation de la Première Symphonie pourrait être due en partie au besoin que ressentait Brahms d'affronter et en même temps de surmonter sa relation complexe avec les deux Schumann à travers le seul discours symphonique, sans recourir aux mots – c'est là quelque chose que le pionnier des biographes de Brahms, Max Kalbeck, a su le premier reconnaître (dans « le lourd fardeau de ses expériences », 1915) : l'idée qu'il ait introduit de façon

codée dans la musique non seulement son propre nom mais celui de Clara et, par le biais d'une citation du *Melodram* de Robert pour Manfred et Astarté, sa lutte intérieure, son sentiment de culpabilité et son besoin de pardon – son propre moment « façon Tristan », en quelque sorte – me paraît joliment convaincante. Mais il ne sert à rien de sonder Brahms lui-même en vue d'une quelconque élucidation. Lorsqu'un jour Clara mentionna devant lui la ressemblance avec *Manfred*, il répondit sur un ton irrité : « Oui, je sais, je n'ai aucune individualité ». Le fait que jamais Clara n'ait « saisi » le Finale est intéressant – cette manière dont il combine un motif de tête inspiré de Bach et le grand thème de cor des Alpes (*Alp[en]horn*) que Brahms lui cita dans une lettre (« du sommet des montagnes, des profondeurs de la vallée, je vous envoie mille amitiés ») et la magnifique transformation de l'un en l'autre dans la coda – qu'elle critiqua, la jugeant quelque peu « redondante » et d'une inspiration « fléchissante » ; au concert pourtant, quand tout est parfaitement en place, je la trouve irrésistible.

Johannes Brahms

Begräbnisgesang, Op.13

for mixed chorus, 12 wind instruments and timpani

Text: Michael Weiße, 1531

First performed Detmold, 2 December 1859

Begräbnisgesang

Nun lasst uns den Leib begraben,
bei dem wir kein'n Zweifel haben,
er werd am letzten Tag aufstehn,
und unverrücklich herfür gehn.

Erd ist er und von der Erden,
wird auch wieder zu Erd werden
und von Erden wieder aufstehn,
wenn Gottes Posaun wird angehn.

Seine Seel lebt ewig in Gott,
der sie allhier, aus seiner Gnad
von aller Sünd und Missetat
durch seinen Bund gefeget hat.

Sein' Arbeit, Trübsal und Elend
ist kommen zu ein'm guten End,
er hat getragen Christi Joch,
ist gestorben und lebet noch.

Die Seel, die lebt ohn alle Klag,
der Leib schläft bis am letzten Tag
an welchem ihn Gott verklären
und der Freuden wird gewähren.

Funeral Anthem

Let us now inter this body
over which we have no doubts:
it will rise on Judgement Day
and confidently go forth.

He is earth and of the earth,
to earth he will return,
and from earth will rise again
when God's trumpets sound.

His soul forever lives in God,
who of his grace has cleansed it
here of all misdeeds and sins
through his covenant.

His toil, travail and distress
have come to a peaceful end;
he has shouldered Christ's yoke,
has died but lives on.

The soul lives free of all lament,
the body sleeps till that last day
on which God will transfigure him
and grant him joy.

Chant de funérailles

Or mettons au tombeau le corps
pour lequel nous n'avons de doute
qu'il ressuscitera au dernier jour
et ressortira intact à jamais.

Il est terre et de la terre,
et à la terre il retournera
et de la terre se relèvera,
quand de Dieu la trompette retentira.

Son âme vit pour l'éternité en Dieu
qui ici même, par sa grâce,
de tous ses péchés et méfaits
par son alliance l'a lavé.

Ses besogne, affliction et misère
ont touché à une bonne fin,
il a porté le joug du Christ,
est mort et vit encore.

L'âme, elle, vit sans plainte,
le corps dort jusqu'au dernier jour
où Dieu le transfigurera
et de joies le comblera.

Hier ist er in Angst gewesen,
dort aber wird er genesen,
in ewiger Freude und Wonne
leuchten wie die schöne Sonne.

Nun lassen wir ihn hier schlafen,
und gehn allsamt unser Straßen
schicken uns auch mit allem Fleiß,
denn der Tod kommt uns gleicher Weis.

Felix Mendelssohn

Mitten wir im Leben sind

for mixed chorus a cappella *from* Drei Kirchenmusiken, Op.23

Text: Martin Luther, 1524

Completed 28 November 1830

Mitten wir im Leben sind

Mitten wir im Leben sind
mit dem Tod umfängen.
Wen suchen wir, der Hilfe tu,
dass wir Gnad erlangen?
Das bist du, Herr, alleine.
Uns reuet unsre Missetat,
die dich, Herr, erzürnet hat.

Heiliger Herre Gott,
heiliger starker Gott,
heiliger barmherziger Heiland,
du ewiger Gott,
lass uns nicht versinken
in des bittern Todes Not.
Kyrie eleison.

He has here borne anguish,
but there will be restored
and shine like the glorious sun
in eternal joy and bliss.

Now we leave him here to sleep,
and together go our ways;
let us prepare ourselves with all care,
for death comes to us likewise.

Ici il a vécu dans la peur,
mais là il guérira,
dans la joie et le bonheur éternels
resplendissant tel le beau soleil.

Or laissons-le ici sommeiller,
et tous ensemble allons notre chemin,
nous y soumettant avec ardeur,
car la mort viendra à nous de même manière.

In the midst of life

In the midst of life
we are surrounded by death.
Whom shall we seek to help us
attain grace?
Thou alone, O Lord.
We regret our misdeeds
that have angered Thee, O Lord.

Holy Lord God,
holy and mighty Lord God,
holy, mighty and merciful Saviour,
eternal God,
let us not sink
and suffer bitter death.
Kyrie eleison.

Au milieu de la vie

Au milieu de la vie nous sommes
entourés par la mort.
Qui cherchons-nous, qui puisse aider,
afin que nous obtenions la grâce ?
Il n'y a que toi, Seigneur.
Nous regrettons notre méfait
qui t'a, Seigneur, irrité.

Saint Seigneur Dieu,
saint puissant Dieu,
saint miséricordieux Sauveur,
toi Dieu éternel,
ne nous laisse pas sombrer
dans l'amère détresse de la mort.
Kyrie eleison.

Mitten in dem Tod anfiicht
uns der Höllen Rachen.
Wer will uns aus solcher Not
frei und ledig machen?
Das tust du, Herr, alleine.
Es jammert dein Barmherzigkeit
unsre Sünd und großes Leid.

Heiliger Herre Gott,
heiliger starker Gott,
heiliger barmherziger Heiland,
du ewiger Gott,
lass uns nicht verzagen
vor der tiefen Höllen Glut.
Kyrie eleison.

Mitten in der Höllen Angst
unsre Sünd uns treiben.
Wo solln wir denn fliehen hin,
da wir mögen bleiben?
Zu dir, Herr Christ, alleine.
Vergossen ist dein teures Blut,
das gnug für die Sünde tut.

Heiliger Herre Gott,
heiliger starker Gott,
heiliger barmherziger Heiland,
du ewiger Gott,
lass uns nicht entfallen
von des rechten Glaubens Trost.
Kyrie eleison.

In the midst of death
the jaws of Hell assail us.
Who shall save us from such extremity,
who shall free us from such a fate?
Thou alone, O Lord.
Thy mercy takes pity on
our sins and great suffering.

Holy Lord God,
holy and mighty Lord God,
holy, mighty and merciful Saviour,
eternal God,
let us not lose heart
when faced with the fires of deep Hell.
Kyrie eleison.

In the midst of fearful Hell
we are driven by our sins.
Where shall we flee
in our wish to survive?
To Thee, dear Christ, alone.
The dear blood Thou hast shed
has done enough for our sins.

Holy Lord God,
holy and mighty Lord God,
holy, mighty and merciful Saviour,
eternal God,
let us not be deprived
of the solace that true belief brings.
Kyrie eleison.

Au milieu de la mort nous tourmente
le gouffre de l'enfer.
Qui d'une telle détresse nous
libérera et nous délivrera ?
Tu le fais, Seigneur, toi seul.
Ta miséricorde a pitié
de notre péché et grande souffrance.

Saint Seigneur Dieu,
saint puissant Dieu,
saint miséricordieux Sauveur,
toi Dieu éternel,
ne nous laisse pas désespérer
devant le feu profond de l'enfer.
Kyrie eleison.

Au milieu de la peur de l'enfer
notre péché nous accable.
Vers où devons-nous donc fuir
afin de souhaiter y demeurer ?
Vers toi, Seigneur Christ, toi seul.
Ton précieux sang a été versé
qui rachète le péché.

Saint Seigneur Dieu,
saint puissant Dieu,
saint miséricordieux Sauveur,
toi Dieu éternel,
ne nous laisse pas échapper
à la consolation de la juste foi.
Kyrie eleison.

Johannes Brahms

Schicksalslied, Op.54

for mixed chorus and orchestra

Text: Friedrich Hölderlin *from* Hyperion, 1797-99

First performed Karlsruhe, 18 October 1871

Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht
auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
rühren Euch leicht
wie die Finger der Künstlerin
heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
keusch bewahrt
in bescheidner Knospe
blühet ewig
ihnen der Geist,
und die seligen Augen
blicken in stiller,
ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
auf keiner Stätte zu ruhn;
es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
jahrlang ins Ungewisse hinab.

Song of Destiny

You wander above in the light
on soft ground, blessed genies!
Blazing, divine breezes
brush by you as lightly
as the fingers of the player
on her holy strings.

Fateless, like sleeping
infants, the divine beings breathe,
chastely protected
in modest buds,
blooming eternally
their spirits,
and their blissful eyes
gazing in mute,
eternal clarity.

Yet there is granted us
no place to rest;
we vanish, we fall –
the suffering humans –
blind from one
hour to another,
like water thrown from cliff
to cliff,
for years into the unknown depths.

Chant du Destin

Vous errez là-haut dans la lumière
sur un sol soyeux, génies bienheureux !
D'étincelants souffles divins
vous effleurent
comme les doigts de l'artiste
les cordes sacrées.

Affranchis du destin, tel le nourrisson
endormi, respirent les êtres célestes ;
chastement préservé
dans un modeste bourgeon
fleurit éternellement
leur esprit,
et les yeux bienheureux
regardent en une paisible
et éternelle clarté.

Mais à nous n'est donné
nul endroit où nous reposer ;
ils disparaissent, ils tombent
les hommes souffrants
à tâtons d'une
heure à l'autre,
telle l'eau d'écueil
en écueil jetée,
au fil des ans plongés dans l'incertitude.

**Orchestre Révolutionnaire
et Romantique**

Violins I

Peter Hanson
Jenny Godson
Ken Aiso
Sophie Barber
Marcus Barcham-Stevens
Roy Mowatt
Matilda Kaul
Martin Gwilym-Jones
Miranda Playfair
Mary Hofman
Declan Daly
Madeleine Easton

Violins II

Matthew Truscott
Jayne Spencer
Anne Schumann
Iona Davies
Matthew Ward
Jane Gillie
Andrea Jones
Hakan Wikstrom
David Chivers
Hildburg Williams

Violas

Judith Busbridge
Tom Dunn
Lisa Cochrane
Ian Rathbone
Oliver Wilson
Malgorzata Ziemkiewicz
Julia Knight
Rose Redgrave
Daniel Cornford
Kate Heller

Cellos

David Watkin
Ruth Alford
Philipp von Steinaecker
Catherine Rimer
Olaf Reimers
Robin Michael
Penny Driver

Double Basses

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer
Markus Van Horn
Elizabeth Bradley
Andrew Durban

Flutes

Marten Root
Neil McLaren

Oboes

Michael Niesemann
Ina Stock

Clarinets

Timothy Lines
Guy Cowley

Bassoons

Jane Gower
Györgyi Farkas

Contrabassoon

David Chatterton

Horns

Anneke Scott
Joseph Walters
Gavin Edwards
Martin Lawrence
Jorge Renteria

Trumpets

Neil Brough
Robert Vanryne

Trombones

Adam Woolf
Abigail Newman
Stephen Saunders

Tuba

Jeffrey Miller

Timpani

Robert Kendell

The Monteverdi Choir

Sopranos

Isabelle Adams
Dima Bawab
Elenor Bowers-Jolley
Donna Deam
Juliet Fraser
Pippa Goss
Kirsty Hopkins
Emilia Hughes
Angela Kazimierczuk
Lucy Page
Elisabeth Priday
Katie Pringle
Katie Thomas
Rosalind Waters
Nicola Wydenbach
Belinda Yates

Altos

Margaret Cameron
Jacqueline Connell
Peter Crawford
Joolz Gale
Annie Gill
Carol Hall
Frances Jellard
Charles Richardson
Richard Wyn Roberts
Susanna Spicer

Tenors

Ben Alden
Jeremy Budd
Andrew Busher
Simon Davies
Nicholas Mulroy
Tom Raskin
Richard Rowntree
Paul Tindall

Basses

Tom Appleton
Richard Bannan
Matthew Brook
Julian Clarkson
Samuel Evans
Gabriel Gottlieb
Charles Pott
Rupert Reid
Jonathan Saunders
David Stuart
Lawrence Wallington