

Brahms Symphony 2

Gardiner

Johannes Brahms

1833-1897

1	Alto Rhapsody Op.53 (1869)	12:57
	Franz Schubert 1797-1828	
2	Gesang der Geister über den Wassern D714 (1821)	12:18
3	Gruppe aus dem Tartarus D583 (1817, arr. Brahms 1871)	2:20
4	An Schwager Kronos D369 (1816, arr. Brahms 1871)	2:28
	Symphony No.2 in D major Op.73 (1877)	
5	I Allegro non troppo	19:42
6	II Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso	9:28
7	III Allegretto grazioso (quasi andantino) – Presto ma non assai – Tempo I	5:06
8	IV Allegro con spirito	9:05
		73:59

Nathalie Stutzmann *contralto*
Orchestre Révolutionnaire et Romantique
The Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner

Recorded live at the Salle Pleyel, Paris, 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 Dessoff) 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*.

Hugh Wood Clara Schumann said she thought the first movement of Brahms' Second Symphony 'more significant in invention' than that of the First, and predicted in her diary (on 3 and 6 October 1877) that he would have 'a more telling success with the public'. Do you think she was right?

John Eliot Gardiner I really don't understand the first statement, nor know how to react to the second. These non-technical assessments of relative worth are so difficult to deal with, being usually disguises for simple gestures of approval ('I like it') or preference ('I prefer the other one'). I wonder what she means by 'significance', and what qualities are being satisfied (or not) in the invention? Does it refer to the future – in other words, to the way Brahms' music will go on developing? If that is the case, then surely she's being a bit coy here. Why can't she say what she really means? Probably because it is unsayable. It would boil down to: 'You wrote of your passion for me in the First Symphony, and though I'm terribly flattered, it makes me acutely uneasy...'. As for her prediction that the Second would have more popular success than the First, the truth is that all four of Brahms' symphonies had a mixed reception initially, Wagner leading the way with his scathing criticisms of the First and Second.

HW The First and Second Symphonies are remarkably different in character: the First epic, heroic, philosophic, somewhat autobiographical, the Second more relaxed and amenable and characterised, in the words of Brahms' friend Billroth, by 'an effortless discharge of lucid ideas and warm emotion'. Nevertheless, the writing of the Second, in a single summer, followed hard upon the long-awaited completion of the First. What is the connection between them?

JEG Commentators often point to the (painfully) slow gestation of Brahms' First and compare it to the way he seemed to speed through the entire process of completing the Second – conception, sketches, drafts, composition and copying out, all during the summer of 1877. Yet it's possible that he actually began composing the Second a couple of years earlier, bearing in mind how very little else of substance he completed in 1875-6. Apparently all through the summer of '77 while composing the Second he was giving his First Symphony a thorough working-over, checking full score proofs and preparing the piano reduction. All of this would point to a sense in which the two symphonies are, if not shots at the same target from two different angles, then at least a pair insofar as the Second seems to build on the foundations of the First. That could explain why contemporary critics were quick to point out the parallels with Beethoven's Fifth and Sixth.

HW And you don't have to listen to the Second for very long to discover that its cheerfulness has been grossly exaggerated. The matter is not made any easier by Brahms' habit, springing from his perennial and rather irritating self-deprecation, of deliberately wrong-footing his friends.

JEG Yes, at one moment he described it as 'a quite innocent, cheerful little thing... all blue sky, babbling of streams, sunshine and cool green shade... it is really no symphony but merely a *sinfonietta*'. Many of his friends took the bait, finding it to be optimistic, happy and blissful (it 'could only [have been] composed in the country, in the midst of nature' according to Ferdinand Pohl). Yet on another occasion Brahms insisted that it was 'so melancholy that you won't stand it. I've never written anything so sad, so *mollig*: the score must appear with a black border!'

HW What are we to make of this? Is there a contradiction there, or do such different impressions merely show that when listening to music Subjectivity Rules?

JEG Isn't it a bit of both? You need only point to the intervention of the trombones in the first movement (bars 33-45: track 5, 0'53") and the predominantly dark

sonorities of the second (the only true Adagio in any of the four symphonies!), to realise that it's the alternation of and contrast between light and darkness that really matter for him. 'I admit that I am a severely melancholic person, that black wings are constantly flapping above us', he wrote to a friend. Best of all, perhaps, is the superb moment in the first movement's coda, so admired by Hans Gal, when the double main theme, already extended and richly developed, 'unexpectedly grows into a *cantilena* of such magnificent breadth that it seems there can be no end to its singing'.

HW Is it more 'classical', then, than the First – and if so, how would you define 'classical' here in a stylistic sense?

JEG In terms of orchestration and architectural form both symphonies look decidedly classical. But another sense of 'classical' comes from the conductor Hermann Levi. Conducting the First Symphony in Munich in 1878, Levi experienced hostility not, as one might expect, from the local Wagnerians, but from what he called 'the so-called classicists', for whom Brahms was simply too modern. 'None of this would have been important', he wrote, 'if I had only had some support from within the orchestra. But there wasn't a single musician whose eye I could catch at any of the most beautiful passages.' Strange, then, that a year later, when preparing the Second, Levi confessed to Clara, 'I have not been able to make the Adagio my own; it leaves me cold.'

Yet for all the trappings of modernity, Brahms is quite old-fashioned when it comes to phrase-structures and slurrings, operating very much in line with the conventions laid down more than a century before by Leopold Mozart (1755) and further adumbrated in Louis Spohr's *Violinschule* (1832), all of which points to a generally more 'inflected' style of phrase-shapings than people are used to now, with rests and breaths separating the sub-divisions of melodic phrasings. One of the younger generation of conductors to grasp this, and someone whom, according to Kalbeck, Brahms particularly admired, was Fritz Steinbach (1855-1916). He was in charge of the famous Meiningen Court Orchestra and took it to London in

1902 where he made a great impression with his cycle of Brahms symphonies, praised for the 'life and impulse' of his conducting and much admired by Fritz Busch, Toscanini and Adrian Boult. Detailed notes as to how Steinbach interpreted Brahms' (unnotated) instructions have come down to us transcribed by a former pupil, Walter Blume, and were published in 1933. In these he insists, for example, on the need for flexible tempo, for lingering initial upbeats, for punctuation and phrasings off ('absetzen'), just as a singer might be inclined to catch a breath mid-melody as it were. This is useful testimony for us now, helping to identify points of repose and to clarify the connective links between and within phrases, features we associate with far earlier 'classical' composers. But one should be wary of adopting it wholesale: there is no way of being 100% sure of what stems directly from Brahms, from Steinbach, or from Blume's memory of observing Steinbach at work. The trick is to integrate these snippets of directives within the overall shape of phrases without self-consciously drawing attention to them.

Take the very opening of the Second Symphony. By applying to the beautiful horn theme Brahms' general rule of shortening the second note of a slurred pair (confirmed by Steinbach, who actually adds a staccato dot to the third beat of the first two bars as well as a separating rest on the bar-lines) one gains a refreshing corrective to the 'plaster-float' legato of many performances. But too literal an application breaks up the line into one-bar segments and can kill the mellifluous unfolding of the natural-horn writing. So it's all a matter of degree and balance. Even such familiar musical colleagues as Joachim and Brahms couldn't agree whether slurs were an indication for individually shaped phrases or for an overall legato. In fact Brahms got quite tetchy when, in reviewing the Violin Concerto, Joachim sought to replace his own '*scharfe Strichpunkte*' (vertical staccato strokes) under the slur with two staccato dots: 'With what right, since when, and on what authority do you violinists write the sign for *portamento* [meaning *portato*] where none is intended?' What's at issue here is not the musical effect (surely they'd have agreed on this) but the notation being used, typical of the lack of consistency in the use of articulation marks that often bedevils the relationship

between composers and performers and still causes headaches for the interpreter today. On the other hand Brahms, when he chooses to, can deliberately engineer the simultaneous presentation of the same material, as in the finale of his Second Symphony (bars 114-117 and 317-320: track 8, 2'14'"): slurred in the flutes, separate and *marcato* in the violins.

HW We have now got thoroughly used to the idea that music of the past was conceived for, and played upon, the instruments of the past (or its then 'present'), which differ subtly but significantly from those we still hear played by mainstream symphony orchestras nowadays. How did your beliefs on this subject affect your preparations for performing and then recording these Brahms symphonies?

JEG Look, this is *dauerhafte Musik* – music built to last. Perhaps the main thing is not to make these symphonies sound 'old' or venerable. Ridding them of a false antique patina is the aim here, helping them to sound as fresh and as new now as they did at the time, making sure in the process not to eliminate those strange and quirky brahmsian features that tend to get ironed out in smooth, modern-style performances. By the way, we shouldn't be fooled by the size of the Meininger orchestra (totalling 49 players) into thinking that it corresponded to Brahms' ideal. He used it for semi-private read-throughs of his symphonies to gauge whether his notation and performance directions were being understood and whether the sounds he heard in his inner ear were being replicated by the players. We decided to adopt a more full-bodied approach to the overall orchestral sound, using a total of 62 players – still a lot fewer than the 107 Hamburg musicians Brahms himself conducted in a special 'festival' performance of his Second Symphony in 1878. During rehearsals we found Steinbach's detailed observations helpful when it came to phrase-shapes and breaths and in pursuit of that elusive 'expansive elasticity' that the pianist Fanny Davies confirms as being one of the chief characteristics of Brahms' own interpretations. Many of these features were incorporated by Steinbach's successor at the Cologne conservatory, Hermann Abendroth (1883-1956), who made fascinating live recordings of the first two symphonies just before and just after World War II.

So, in place of the standard all-purpose orchestra vibrato, our string principals encourage their sections to use the bow as the primary means of expression (another typically ‘classical’ trait, of course), augmented by a discreet use of slides between notes, choosing fingerings to match and varying in speed, but expressively audible. Then, instead of using an off-the-string *spiccato* for anything short and brilliant, we try to hold it in reserve for special moments (such as the *presto* section of the third movement), and to cultivate a subtly differentiated repertoire of on-the-string bow strokes ranging from a broad, full-bowed *détaché* to the more vigorous, briskly accented *martelé*.

When it comes to ferreting out appropriate instruments for the repertoire we are tackling, the musicians of the ORR are single-minded sleuths. One ends up standing in front of an amazing orchestral apparatus comprising Viennese-style mid-nineteenth-century woodwind, a string section equipped with thick gut strings, German slide trombones, rotary-valve trumpets and leather-headed kettle drums, and – this is probably the biggest surprise even to those who are relatively used to ‘period’ performance practice – *Waldhörner*, or natural horns. Brahms himself seems to have learnt to play the natural horn from his father, and even though the growing fashion for valve-horns meant that he probably resigned himself never to hearing his symphonies played with four natural horns, there is plentiful evidence from the way he composes for them that these were his instruments of choice. Everything in his orchestral writing is playable on these instruments. He clearly relished the different open and closed sonorities – why else go to the trouble of placing a ‘stopped’ tone to underline a particular modulation, or to give a special colour to the spacing of a chord (bars 454-477: track 5, 17’20”))? If it wasn’t to exploit the characteristics of their various crooks, and the natural harmonics of the different keys, why would he have obliged the third and fourth horns to change from an E to an E flat and then to an F crook in the finale of his First Symphony, for example?

HW Surely it’s not just period instruments that count here, but a more characteristically ‘vocal’ approach to Brahms’ orchestral world – another matter I know you

are deeply concerned with. Perhaps it goes back to the vivid historical consciousness that once upon a time *all* 'serious' (which then meant 'church') music was vocal, and that instrumental music was only a latecomer on the scene. Brahms' passion for the vocal music of the Renaissance and Baroque meant that the interplay between vocal and instrumental forces and styles was still a meaningful one, surely?

JEG Absolutely. All the historically 'correct' instruments in the world cannot guarantee you a convincing interpretation, let alone the dreaded 'authentic' tag, unless the music really takes wing and *sings*! From the glee with which he exploited their idiosyncrasies, their collisions and colourful juxtapositions, it's so obvious that Brahms conceived of the sections of his orchestra as comprising contrasted 'choirs' of sound. I'm sure this affected his choice of low brass instruments, still seen as church instruments at this time with their sombre, melancholic connotations. Didn't he say, 'I cannot manage without trombones in the Second Symphony'? He might equally have said 'I need a male voice choir here' as he did for his *Alto Rhapsody*, drawing on the effective example of his beloved Schubert in his *Gesang der Geister über den Wassern*.

HW The beginning of the *Alto Rhapsody* is an outstanding example of how you need not necessarily start a piece with a tonic chord. It all goes back to the first bar of the slow introduction of Beethoven's First Symphony. Schumann took this oblique approach towards stating the tonic a lot further, and Brahms here is obviously building on Schumann. The text demands the establishment of a lost, alienated, tragic mood. To ignore the home-seeking sense of tonality is the way to do this. Apart from the barely noticeable tonic chord in C minor in the first bar (on the fourth, weak upbeat), in all these 47 bars there is no tonic cadence and the section ends on a half-close. Movement towards a cadence is always interrupted at the last second. The sequence in bars 3 to 4 is a tone down, at this stage of the piece a disconcerting manoeuvre only to be found in Beethoven. Brahms could outdo Wagner in harmonic daring, on occasion.

JEG He's Janus-faced as usual: archaic in the origins of his inspiration and the meshing of solo voice, male chorus and instruments, yet up-to-the-minute, as you say, in chromatic harmonies and prophetic of Schoenberg and others. I'd like to ask you, Hugh, as a composer: how do you put your finger on Brahms' way of deriving so much of his material from such a small thematic cell – and of making it sound so natural and organic? I'm thinking here particularly of the finale to the Second Symphony.

HW I feel happiest with music which works the motif very hard, which is saturated by it. The finale of the Second Symphony is not exceptional in doing this. It all comes from Beethoven – as so much in Brahms does... and he knew it.

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 Ge-danken, und sie lassen zuweilen einen fast verzweifelten 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.

Hugh Wood Clara Schumann erklärte, sie finde den ersten Satz von Brahms' Zweiter Symphonie ‚in der Erfindung bedeutender‘ und sagte in ihrem Tagebuch (3. und 6. Oktober 1877) voraus, er werde mit dieser Symphonie ‚auch beim Publikum einen durchschlagenderen Erfolg haben als mit der ersten‘. Glauben Sie, er hatte recht?

John Eliot Gardiner Ich verstehe die erste Äußerung überhaupt nicht und weiß auch nicht, was ich zur zweiten sagen soll. Derartig flache, nicht-technische Werturteile sind so schwierig einzuordnen, da sie gewöhnlich nur die schlichte Kundgabe einer Zustimmung („ich mag das“) oder eine Vorliebe („das andere gefällt mir besser“) kaschieren sollen. Ich frage mich, was sie wohl mit ‚Bedeutung‘ gemeint hat und welchen Eigenschaften ‚in der Erfindung‘ Genüge getan wird (oder nicht)? Bezieht sich das auf die Zukunft, mit anderen Worten auf die Art und Weise, wie sich Brahms' Musik weiterentwickeln wird? Wenn das der Fall ist, dann redet sie um den heißen Brei herum. Warum kann sie nicht sagen, was sie wirklich meint? Vielleicht, weil es unsagbar ist. Es würde sich auf Worte reduzieren wie: ‚Du hast da in der Ersten Symphonie von deiner Leidenschaft zu mir geschrieben, und obwohl ich mich schrecklich geschmeichelt fühle, ist mir ausgesprochen unbehaglich zumute...‘ Was ihre Weissagung betrifft, die Zweite werde ein ‚durchschlagenderer‘ Publikumserfolg, so ist die Wahrheit, dass Brahms in der Anfangszeit mit allen vier Symphonien einen gemischten Erfolg hatte und Wagner mit seiner vernichtenden Kritik der Ersten und Zweiten die Richtung vorgegeben hatte.

HW Die Erste und Zweite Symphonie unterscheiden sich erheblich: Die Erste ist episch, heroisch, philosophisch, auch ein bisschen autobiographisch, die Zweite ist entspannter und offener, nach den Worten seines Freundes Billroth trägt sie

,den Stempel [...] des mühelosen Ausströmens abgeklärter Gedanken und warmer Empfindung'. Trotzdem hat Brahms die Zweite in einem einzigen Sommer geschrieben, gleich nachdem die Erste, die so lange auf sich hatte warten lassen, endlich fertig war. Was verbindet die beiden Werke?

JEG In den Kommentaren ist oft die Rede davon, wie lang (und schmerzvoll) der Weg war, den Brahms bis zur Vollendung seiner Ersten Symphonie zurückgelegt hat, und dass im Vergleich dazu bei der Zweiten der gesamte Ablauf in rasender Geschwindigkeit vonstatten ging – Ideen, Skizzen, Rohentwurf, Komposition, Abschriften, all das erledigte er im Laufe des Sommers 1877. Es ist allerdings durchaus möglich, dass er die Zweite schon ein paar Jahre früher begonnen hatte, wenn man berücksichtigt, wie wenig andere Werke von substanziellem Wert er 1875/76 beendet hat. Offensichtlich hat er den ganzen Sommer '77 lang, während er die Zweite komponierte, seine Erste Symphonie gründlich überarbeitet, die Korrekturfahnen durchgesehen und den Klavierauszug vorbereitet. All das wäre ein Hinweis darauf, dass die beiden Symphonien wenn schon nicht Schüsse auf dasselbe Ziel aus zwei unterschiedlichen Winkeln, so doch zumindest insofern ein Paar sind, als die Zweite offensichtlich auf dem Fundament der Ersten aufbaut. Das würde erklären, warum Kritiker damals nur zu gern auf die Parallelen zu Beethovens Fünfter und Sechster verweisen haben.

HW Und man braucht sich die Zweite gar nicht sehr lange anzuhören, um zu merken, dass ihre Fröhlichkeit maßlos übertrieben wurde. Die Sache wird nicht einfacher, wenn Brahms wieder einmal in alter Gewohnheit, bedingt durch seine ewige und recht irritierende Selbstkritik, seine Freunde absichtlich auf die falsche Fährte führt.

JEG Ja, einmal beschrieb er sie als ,unschuldiges, fröhliches kleines Ding', denn da sei ,ja lauter blauer Himmel, Quellenrieseln, Sonnenschein und kühler grüner Schatten' und daher sei sie ,keine Symphonie, sondern bloß eine *sinfonia*'. Seine Freunde schluckten den Köder, fanden sie optimistisch, heiter und glücklich (,Das kann man nur auf dem Lande, mitten in der Natur komponieren',

meinte Ferdinand Pohl). Bei anderer Gelegenheit beteuerte er jedoch: ‚Die neue Symphonie ist so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so etwas Trauriges, Molliges geschrieben: Die Partitur muss mit Trauerrand erscheinen!‘

HW Was sollen wir damit machen? Ist das ein Widerspruch, oder zeigen derart unterschiedliche Eindrücke einfach nur, dass beim Musikhören Frau Subjektivität das Regiment führt?

JEG Ist es nicht ein bisschen beides? Man braucht sich nur die im ersten Satz eingefügten Posaunen (Takte 33–45: Titel 1, 0’53”) und die vorwiegend dunklen Klangfarben im zweiten (dem überhaupt einzigen wirklichen Adagio in den ganzen vier Symphonien) anzusehen, um zu erkennen, dass es der Wechsel und der Gegensatz zwischen Licht und Dunkelheit ist, worauf es ihm wirklich ankommt. ‚Ich müsste bekennen, dass ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, dass schwarze Fittiche beständig über uns rauschen‘, schrieb er an einen Freund. Das allerbeste Beispiel ist vielleicht die herrliche Stelle in der Coda des ersten Satzes, die Hans Gal so bewundert hat, ‚wo der doppelte Hauptgedanke einer bereits langen und reich entwickelten Komposition ganz unerwartet sich in eine so wundervoll weite Kantilene ausbreitet, als wenn es kein Ende des Singens geben könnte.‘

HW Ist die Zweite also ‚klassischer‘ als die Erste – und wenn das der Fall ist, wie würden Sie dann hier ‚klassisch‘ im stilistischen Sinn definieren?

JEG In der Orchestrierung und ihrem architektonischen Bau wirken beide Symphonien ausgesprochen klassisch. Eine andere Definition von ‚klassisch‘ stammt jedoch von dem Dirigenten Hermann Levi. Als er 1878 die Erste Symphonie in München dirigierte, begegnete er Anfeindungen, aber nicht, wie man erwarten würde, von Seiten der dortigen Wagnerianer, sondern sie kamen von den ‚sogenannten Klassizisten‘, denen Brahms einfach zu modern war. ‚Das wäre nun alles gleichgültig‘, schrieb er, ‚wenn ich im Orchester einen Rückhalt

gehabt hätte, aber ich wüsste nicht einen Musiker zu nennen, dessen Augen ich bei irgendeiner schönen Stelle des Werkes hätte begegnen mögen.‘ Merkwürdig ist immerhin, dass Levi ein Jahr später, als er die Zweite vorbereitete, Clara gegenüber bekannte: ‚Das Adagio habe ich mir noch nicht zu eigen machen können, bleibe kalt dabei.‘

Bei allen Verlockungen der Moderne ist Brahms jedoch recht altmodisch, wenn es um Phrasenstrukturen und Verschleifungen geht, die überwiegend den Regeln folgen, wie sie über ein Jahrhundert zuvor Leopold Mozart (1755) aufgestellt und Louis Spohr in seiner *Violinschule* (1832) weiter umrissen hatte, und all das verweist auf einen allgemein höheren Grad der ‚Flexion‘ bei der Gestaltung einer Phrase, als die Leute heutzutage gewohnt sind, mit Pausen und Atemzügen, die zwischen die Unterteilungen der melodischen Phrasen eingefügt sind. Ein Dirigent der jüngeren Generation, der das begriffen hatte und den, wie wir von Kalbeck wissen, Brahms besonders schätzte, war Fritz Steinbach (1855–1916). Er leitete die berühmte Meininger Hofkapelle und nahm sie 1902 mit nach London, wo er mit seinem Zyklus mit Brahms-Symphonien großen Eindruck machte, wegen der ‚lebendigen und impulsgebenden‘ Art seines Dirigierens gerühmt und von Fritz Busch, Toscanini und Adrian Boult sehr bewundert wurde. Detaillierte Anmerkungen, wie Steinbach Brahms‘ (nicht notierte) Anweisungen ausführte, sind uns durch die 1933 veröffentlichten Aufzeichnungen seines früheren Schülers Walter Blume erhalten. Darin verlangt er zum Beispiel, die Tempi flexibel zu nehmen, Auftakte nachklingen zu lassen, Phrasen zu interpunktieren und voneinander abzusetzen, ungefähr so wie ein Sänger mitten in einer Melodie Atem holen würde. Das ist für uns heute ein wertvolles Zeugnis und hilft uns, Ruhepunkte zu bestimmen und innerhalb der Phrasen und zwischen ihnen verbindende Elemente zu erkennen, Merkmale, die wir mit sehr viel früheren ‚klassischen‘ Komponisten assoziieren. Aber man sollte sich davor hüten, generell so zu verfahren: Wir können nie hundertprozentig sicher sein, was direkt von Brahms stammt, von Steinbach oder von Blume, der Steinbach bei der Arbeit zugesehen hat. Es geht darum, diese vereinzelt Anweisungen in die Gesamtform der Phrasen zu integrieren, ohne bewusst auf sie aufmerksam zu machen.

Nehmen wir zum Beispiel den Anfang der Zweiten Symphonie. Wenn man Brahms' allgemeine Vorgabe, die zweite Note eines verschleiften Notenpaars sei zu verkürzen (von Steinbach bestätigt, der tatsächlich bei der dritten Zählzeit der ersten beiden Takte einen Staccatopunkt sowie auf den Taktstrichen eine trennende Pause hinzufügt), auf das schöne Hornthema anwendet, dann erhält man eine wohlthuende Korrektur des ‚glattgegipsten‘ Legatos so mancher Aufführungen. Aber eine zu strikte Anwendung dieser Regel zerteilt die Linie in eintaktige Segmente und könnte verhindern, dass der schmeichelnde Klang des Naturhorns zur Geltung kommt. Also ist alles eine Frage der Abstufung und Gewichtung. Selbst einander so vertraute Musikerkollegen wie Joachim und Brahms konnten sich nicht einigen, ob Bindebögen auf einzeln gestaltete Phrasen oder ein übergreifendes Legato verweisen. Tatsächlich reagierte Brahms bei der Durchsicht des Violinkonzertes recht gereizt, als Joachim versuchte, seine eigenen ‚scharfen Strichpunkte‘ unter dem Bindebogen durch zwei Staccatopunkte zu ersetzen: ‚Aber mit welchem Recht, seit wann und auf welche Autorität hin schreibt ihr Geiger das Zeichen für Portamento, wo es keines bedeutet?‘ Was hier zur Diskussion steht, ist nicht die Wirkung der Musik (darüber hätten sie sich bestimmt einig werden können), sondern die verwendete Notation, und das ist typisch für die mangelnde Übereinstimmung bei Vortragsanweisungen, die oft die Beziehung zwischen Komponisten und ausführenden Musikern so vertrackt macht und selbst heute noch den Interpreten Kopfschmerzen bereitet. Andererseits kann Brahms, wenn ihm danach ist, die zeitgleiche Darbietung desselben Materials auf seine Weise lenken, so im Finale der Zweiten Symphonie (Takte 114–117 und 317–320: Titel 8, 2'14"): gebunden in den Flöten, getrennt und *marcato* in den Violinen.

HW Wir haben uns inzwischen so gründlich an den Gedanken gewöhnt, dass die Musik der Vergangenheit für Instrumente der Vergangenheit (oder der damaligen ‚Gegenwart‘) bestimmt war und auf solchen gespielt wurde. Sie unterscheiden sich fast unmerklich, aber doch wesentlich von den Instrumenten, die wir heute immer noch von den etablierten Symphonieorchestern gespielt hören. Wie hat Ihre Einstellung zu diesem Thema Ihre Vorbereitungen zur Aufführung und schließlich Einspielung der Brahms-Symphonien beeinflusst?

JEG Sehen Sie, das ist dauerhafte Musik, Musik, die dafür geschaffen ist, zu überdauern. Der wichtigste Punkt ist hier vielleicht, dass man diese Symphonien nicht ‚alt‘ oder ehrwürdig klingen lässt. Dass man sie von ihrer unechten antiken Patina befreit, darum geht es jetzt. Das Ziel ist, dass man sie so frisch und neu klingen lässt, wie sie damals geklungen haben, dabei aber nicht diese Brahms'schen Schrulligkeiten beseitigt, die in den ebenmäßigen Aufführungen modernen Stils so gern ausgebügelt werden. Übrigens sollten wir uns von der Größe der Meininger Hofkapelle (insgesamt neunundvierzig Musiker) nicht zu der Annahme verleiten lassen, sie entspreche Brahms' Ideal. Er benutzte sie für halbprivate Leseproben seiner Symphonien, um abzuschätzen, ob seine Notations- und Aufführungshinweise verstanden wurden und ob die Klänge, die er in seinem inneren Ohr hörte, von den Musikern auch so hervorgebracht wurden. Wir haben uns für einen satteren Orchesterklang entschieden, mit insgesamt zweiundsechzig Spielern – immer noch sehr viel weniger als die hundertseven Musiker, die Brahms 1878 selbst in einer besonderen ‚Festauf-führung‘ seiner Zweiten Symphonie dirigiert hat. Während der Proben fanden wir Steinbachs detaillierte Betrachtungen hilfreich, als es um Phrasierung und Atempausen und auch diese ‚expansive Elastizität‘ ging, die der Pianist Fanny Davies als eines der wesentlichen Kennzeichen der von Brahms selbst geleiteten Interpretationen bestätigt. Viele dieser Merkmale hat Hermann Abendroth (1883–1956) übernommen, Steinbachs Nachfolger an der Kölner Musikhochschule, der kurz vor und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg von den ersten beiden Symphonien faszinierende Live-Einspielungen gemacht hat.

Statt des üblichen Allerweltvibratos im Orchester ermuntern unsere Stimmführer ihre Streichergruppen, den Bogen als wesentlichstes Ausdrucksmittel einzusetzen (ein weiterer typischer ‚klassischer‘ Zug natürlich), außerdem zwischen den Noten sanft gleitende Übergänge zu schaffen, entsprechende Fingersätze zu wählen und das Tempo zu variieren, aber ausdrücklich hörbar. Und dann, statt für alles, was kurz und brillant ist, ein saitenfernes Spiccato zu verwenden, versuchen wir, uns das für besondere Stellen aufzuheben (zum Beispiel den Presto-Teil im dritten Satz), und setzen stattdessen ein sehr differenziertes

Repertoire an Bogenstrichen ein, vom breiten *détaché* mit vollem Bogenstrich bis hin zu dem kräftigeren, forscher akzentuierten *martelé*.

Wenn es darum geht, geeignete Instrumente aufstöbern für das Repertoire, mit dem wir uns befassen wollen, dann sind die Musiker des ORR unbeirrbar Spürhunde. Wir finden uns dann schließlich vor einem unglaublichen Orchesterapparat wieder, mit alten Holzblasinstrumenten im Wiener Stil aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, mit einer Streichergruppe, die mit dicken Darmsaiten ausgestattet ist, mit deutschen Zugposaunen, Trompeten mit Zylinderventilen, lederbespannten Pauken und – das ist wohl selbst für Leute, die ‚historische‘ Aufführungspraxis gewohnt sind, die größte Überraschung: mit Waldhörnern. Brahms selbst hat, wie es scheint, bei seinem Vater Naturhorn spielen gelernt, und obwohl die Ventilhörner immer mehr in Mode kamen und er sich vermutlich deshalb damit abfand, seine Symphonien nie mit vier Naturhörnern aufgeführt zu hören, ist die Art, wie er für Hörner komponiert, Beweis genug, dass das die Instrumente seiner Wahl waren. Alles in seinem Orchestersatz ist auf diesen Instrumenten spielbar. Er hatte eindeutig seine Freude an den verschiedenen offenen und gestopften Klängen – warum sonst sollte er sich die Mühe gemacht haben, eine bestimmte Modulation hervorzuheben oder der Disposition eines Akkords eine besondere Farbe zu geben, einen ‚gestopften‘ Ton zu setzen (Takte 454–477: Titel 5, 17’20”)?) Wenn er nicht die typischen Merkmale der verschiedenen Aufsatzbögen hätte erkunden wollen, und die Naturtöne der verschiedenen Tonarten, warum hätte er dann das dritte und vierte Horn zwingen sollen, von einem E-Stimmbogen über einen in Es zu einem F-Bogen zu wechseln, im Finale seiner Ersten Symphonie zum Beispiel?

HW Sicher sind es nicht nur die Instrumente aus der Zeit, was hier eine Rolle spielt, sondern ein eher betont ‚vokaler‘ Zugang zu Brahms’ Orchesterwelt – eine weitere Frage, mit der Sie sich, wie ich weiß, intensiv beschäftigen. Vielleicht geht das zurück auf das tief verankerte historische Bewusstsein, dass früher *alle* ‚ernste‘ Musik (womit ‚Kirche‘ gemeint war) Vokalmusik war und Instrumentalmusik nur als Nachzügler in dieser Szenerie auftrat. Brahms’ Begeisterung für

die Vokalmusik der Renaissance und des Barock ist zu entnehmen, dass das Wechselspiel zwischen vokalen und instrumentalen Besetzungen immer noch Bedeutung hatte, nicht wahr?

JEG Auf jeden Fall. Alle historisch ‚richtigen‘ Instrumente auf der Welt sind keine Garantie für eine überzeugende Interpretation, gar nicht zu reden von dem gefürchteten Etikett ‚authentisch‘, es sei denn die Musik legt sich tatsächlich Flügel an und *singt*! Der Freude, mit der Brahms die Idiosynkrasien seiner Instrumente, ihre Kollisionen, ihr farbiges Nebeneinander erkundet hat, ist so deutlich zu entnehmen, dass er die Gruppen seines Orchesters als gegensätzliche Klang-, ‚Chöre‘ auffasste. Ich bin sicher, das hat ihn auch bei seiner Auswahl der tiefen Blechblasinstrumente beeinflusst, die mit ihrem düsteren, melancholischen Flair damals immer noch als Kircheninstrumente galten. Hat er nicht gesagt: ‚Ohne Posaunen komme ich in der Zweiten Symphonie nicht aus‘? Er könnte genauso gut gesagt haben: ‚Ich brauche hier einen Männerchor‘, wie das bei seiner *Alt-Rhapsodie* der Fall war, in der er auf das wirkungsvolle Vorbild zurückgriff, das sein geliebter Schubert in seinem *Gesang der Geister über den Wassern* geliefert hatte.

HW Der Anfang der *Alt-Rhapsodie* ist ein hervorragendes Beispiel dafür, dass man ein Stück nicht unbedingt mit einem tonischen Akkord beginnen lassen muss. Das geht alles auf den ersten Takt der langsamen Einleitung von Beethovens Erster Symphonie zurück. Schumann hat diese schräge Vorgehensweise zum Anlass genommen, die Tonika ein ganzes Stück später einzuführen, und Brahms greift hier offensichtlich auf Schumann zurück. Der Text verlangt, dass eine verlorene, vereinsamte, tragische Atmosphäre geschaffen wird. Wenn man das Bestreben der Tonart, zu ihrem Grundton zurückzukehren, ignoriert, so ist das eine Möglichkeit, diese Stimmung zu erreichen. Abgesehen von dem kaum wahrnehmbaren tonischen Akkord in c-moll im ersten Takt (auf dem vierten, abtaktigen Schlag) ist in diesen ganzen siebenundvierzig Takten keine tonische Kadenz vorhanden, und der Abschnitt endet mit einem Halbschluss. Die Bewegung zu einer Kadenz hin wird in der allerletzten Sekunde immer wieder

abgebrochen. Die Sequenz in den Takten 3 und 4 liegt einen Ton tiefer, an dieser Stelle des Stückes ein beunruhigendes Manöver, das sonst nur bei Beethoven zu finden ist. Brahms konnte Wagner an harmonischer Kühnheit zuweilen überbieten.

JEG Er ist janusgesichtig wie üblich: altmodisch in den Ursprüngen seiner Inspiration und der Verflechtung der Solostimmen, des Männerchors und der Instrumente, und doch, wie Sie sagen, auf dem allerneuesten Stand in chromatischer Harmonik und ein Prophet Schönbergs und anderer Komponisten. Ich möchte Sie, Hugh, als Komponist etwas fragen: Was halten Sie davon, dass Brahms einen so großen Teil seines Materials aus einer so kleinen thematischen Zelle herleitet – und es so natürlich und organisch klingen lässt? Ich denke hier besonders an das Finale der Zweiten Symphonie.

HW Ich bin sehr glücklich mit einer Musik, die das Motiv so gründlich durcharbeitet, die von ihm gesättigt wird. Das geschieht nicht nur ausnahmsweise im Finale der Zweiten Symphonie. All das kommt von Beethoven – wie so vieles bei Brahms... und er hat es gewusst.

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 décrivit 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*.

Hugh Wood Clara Schumann disait qu'elle trouvait le premier mouvement de la Deuxième Symphonie de Brahms « plus significatif en termes d'invention » que celui de la Première, prédisant dans son journal (3 et 6 octobre 1877) qu'elle connaîtrait « un succès plus éclatant auprès du public ». Pensez-vous qu'elle avait raison ?

John Eliot Gardiner Je ne comprends pas vraiment la première assertion, pas plus que je ne sais comment réagir à la seconde. Il est toujours bien difficile de se situer face à ce type d'appréciation non technique et d'une valeur relative, d'autant que ce n'est habituellement qu'une manière déguisée d'approbation (« j'aime ceci ») ou de préférence (« je préfère cela »). Je me demande ce qu'elle entend par « significatif », et quelles sont les qualités satisfaites (ou non) en termes d'invention. Est-il ici question de l'avenir, autrement dit de la manière dont la musique de Brahms continuera d'évoluer ? Si tel est le cas, alors sans doute est-elle ici bien précautionneuse. Pourquoi ne peut-elle dire ce qu'elle pense réellement ? Probablement parce c'est informulable. Cela reviendrait à dire : « Vous avez parlé de votre passion pour moi dans la Première Symphonie et, bien que j'en sois terriblement flattée, cela me met affreusement dans l'embarras... ». Quant à sa prédiction que la Deuxième bénéficierait d'un succès populaire plus éclatant que la Première, la vérité est que les quatre Symphonies de Brahms connurent de prime abord un accueil mitigé, Wagner ayant ouvert la voie avec ses critiques acerbes des Première et Deuxième Symphonies.

HW Ces Première et Deuxième Symphonies sont remarquablement différentes de caractère : la Première épique, héroïque, philosophique, d'une certaine manière autobiographique, la Deuxième plus détendue et plus sensible, portant la marque, pour citer Billroth, un ami de Brahms, « d'un épanchement sans effort

d'idées lucides et d'un sentiment chaleureux ». Il n'en demeure pas moins que l'écriture de cette Deuxième, au cours d'un seul été, suivit de près l'achèvement de la Première, qui s'était fait longuement désirer. Quel lien y a-t-il entre elles ?

JEG Les commentateurs mettent souvent l'accent sur la lente (et laborieuse) gestation de la Première de Brahms et la compare à la manière dont il semble avoir mis les bouchées doubles tout au long de l'élaboration et de l'achèvement de la Deuxième – conception, esquisses, ébauches, composition et copie au net, tout cela durant l'été 1877. Mais il se pourrait en fait, si l'on songe au nombre restreint d'œuvres d'envergure qu'il acheva en 1875-1876, qu'il ait commencé la composition de la Deuxième deux ans plus tôt. Apparemment, tout au long de cet été 1877 et tandis qu'il composait la Deuxième, il vérifia méticuleusement la Première, passant au crible les épreuves de la partition d'orchestre tout en préparant la réduction pour piano. Tout cela pourrait donner à penser que les deux Symphonies, à défaut de suivre un même objectif abordé sous deux angles différents, vont néanmoins de pair, dans la mesure où la Deuxième semble reposer sur les fondements de la Première. Ce qui pourrait expliquer pourquoi les critiques contemporains établirent aussitôt un parallèle avec les Cinquième et Sixième de Beethoven.

HW D'autant qu'il n'est pas nécessaire d'écouter longuement la Deuxième pour découvrir que sa prétendue bonne humeur a été considérablement exagérée. La situation n'a en rien été facilitée par l'habitude de Brahms, fruit de son éternel et franchement irritant autodénigrement, d'induire intentionnellement ses amis en erreur.

JEG En effet, à un moment il en parla comme d'« une petite chose tout à fait innocente et joyeuse [...] toute ciel bleu, sources murmurantes, grand soleil, ombre verte et fraîche [...] ce n'est d'ailleurs pas une symphonie mais juste une *sinfonieta* ». Nombre de ses amis tombèrent dans le piège, trouvant l'œuvre pleine d'optimisme et de bonheur (elle ne « pouvait qu'[avoir été] composée à la campagne, au milieu de la nature », selon Ferdinand Pohl). En une autre

circonstance, Brahms insista néanmoins sur le fait qu'il y avait là « plus de mélancolie que vous ne pourrez en supporter. Je n'ai jamais rien écrit d'aussi triste, de si *mollig* : la partition devrait paraître bordée de noir ! »

HW Que faut-il en penser ? Y a-t-il là contradiction, ou bien ces impressions divergentes ne font-elles que confirmer qu'en matière d'écoute musicale Dame Subjectivité mène la danse ?

JEG N'y a-t-il pas un peu des deux ? Il suffit de songer à l'intervention des trombones dans le premier mouvement (mesures 33-45 : page 5, à 53") et aux sonorités à prédominance sombre du deuxième (le seul véritable *Adagio* que l'on puisse trouver dans les quatre Symphonies !) pour réaliser que c'est l'alternance et le contraste entre lumière et obscurité qui lui importaient réellement. « Je dois admettre que je suis un être d'une austère mélancolie, que des ailes noires claquent continuellement au-dessus de nous », écrivait-il à un ami. Le meilleur exemple est peut-être ce moment splendide dans la coda du premier mouvement, tant admirée de Hans Gal, où le double thème principal, déjà largement et richement développé, « se déploie de façon inattendue en une cantilène d'une ampleur si merveilleuse qu'il semble que son chant ne puisse finir ».

HW Est-elle en définitive plus « classique » que la Première – et si oui, comment définiriez-vous, ici, « classique » sur le plan du style ?

JEG S'agissant de l'orchestration et de la forme architecturale, les deux Symphonies apparaissent résolument classiques. Mais une autre approche de ce « classicisme » nous est suggérée par le chef d'orchestre Hermann Levi. Tandis qu'il dirigeait la Première Symphonie à Munich en 1878, Levi se heurta à l'hostilité non pas, comme on pourrait l'imaginer, des wagnériens du cru, mais de ceux qu'il appelle « les soi-disant partisans du classicisme », pour lesquels Brahms était tout simplement trop moderne. « Tout cela serait sans importance », écrivit-il, « si j'avais bénéficié de quelque soutien de la part de l'orchestre. Or il n'y a pas eu un seul musicien dont j'aie pu croiser le regard dans l'un ou l'autre des

moments les plus beaux. » Ce qui rend d'autant plus étrange le fait que, un an plus tard, alors qu'il préparait la Deuxième, Levi ait confessé à Clara : « Je n'ai pas réussi à faire mien l'*Adagio* ; il me laisse froid. »

En dépit de tous les attraits de la modernité, Brahms apparaît plutôt démodé pour ce qui est de la structure et de l'enchaînement des phrases, s'alignant globalement sur les conventions édictées plus d'un siècle auparavant par Leopold Mozart (1755) et poussées plus avant dans la *Violinschule* (1832) de Louis Spohr, ce qui ici se traduit par un style d'agencement des phrases plus « infléchi » que ce à quoi les gens sont aujourd'hui habitués, pauses et respirations séparant les sous-divisions des phrases mélodiques. Parmi les chefs d'orchestre de la jeune génération qui surent le comprendre, il y avait Fritz Steinbach (1855-1916), que Brahms, selon Kalbeck, admirait particulièrement. Il dirigeait le fameux Orchestre de la Cour de Meiningen, qu'il emmena en 1902 à Londres où il fit grande impression avec son cycle des Symphonies de Brahms, vanté pour « la vie et la spontanéité » de sa direction et d'ailleurs très admiré de Fritz Busch, Toscanini et Adrian Boult. Des notes détaillées sur la manière dont Steinbach interprétait les instructions (non couchées sur le papier) de Brahms nous sont parvenues transcrites par un ancien élève, Walter Blume – elles ont été publiées en 1933. Il y insiste, par exemple, sur la nécessité d'un tempo souple, de laisser sonner les temps forts initiaux, d'une ponctuation et de phrasés écourtés (« *absetzen* »), exactement comme un chanteur serait enclin à reprendre son souffle au milieu d'une phrase mélodique. C'est là un témoignage utile pour nous aujourd'hui, qui nous aide à identifier les moments de détente et à clarifier les liens aussi bien entre qu'à l'intérieur des phrases, traits que nous associons à des compositeurs « classiques » bien antérieurs. Il faut néanmoins se garder de s'y ranger tout d'un bloc : il n'y a aucun moyen d'être à cent pour cent certain de ce qui nous vient de Brahms, de Steinbach, ou encore des souvenirs de Blume observant Steinbach au travail. L'essentiel est d'intégrer ces bribes de directives à l'agencement général des phrases sans attirer délibérément l'attention sur elles.

Prenez le tout début de la Deuxième Symphonie. En appliquant au beau thème de cor les règles générales de Brahms voulant que de deux notes liées la deuxième soit écourtée (procédé confirmé par Steinbach, qui en fait ajoute une indication de staccato sur le troisième temps des deux premières mesures ainsi qu'un silence de séparation sur les barres de mesure) on obtient un bénéfique correctif au legato à la fois figé et suspendu de maintes interprétations. Appliqué néanmoins de façon trop littérale, le procédé brise la ligne en fragments d'une mesure et empêche l'écriture pleine de douceur du cor naturel de se déployer librement. Tout est donc une question de gradation et d'équilibre. Même des collègues musiciens aussi familiers l'un de l'autre que Joachim et Brahms ne parvenaient pas à se mettre d'accord quant à savoir si les liaisons sont une indication portant sur des phrases individuellement agencées ou sur un legato conçu de façon plus globale. En fait Brahms fut sur le point de se fâcher lorsque, reprenant le Concerto pour violon, Joachim envisagea de remplacer ses propres « *scharfe Strichpunkte* » (staccato vertical) sous la liaison par deux indications de staccato : « De quel droit, depuis quand et de quelle autorité vous les violonistes notez-vous une indication de *portamento* [au sens de *portato*] quand rien de tel n'est prévu ? » Ce dont il est question ici n'est pas tant l'effet musical (sans doute étaient-ils d'accord à cet égard) que la notation utilisée, caractéristique de ce manque de cohérence dans la restitution des signes d'articulation qui a souvent envenimé les rapports entre compositeurs et interprètes et continue de causer bien des soucis à l'interprète d'aujourd'hui. Brahms, lorsqu'il le décide, peut également énoncer simultanément un même matériau de deux manières différentes, ainsi dans le finale de sa Deuxième Symphonie (mesures 114-117 et 317-320 : plage 8, à 2' 14") : lié aux flûtes, séparé et *marcato* aux violons.

HW Nous avons désormais parfaitement intégré l'idée que la musique du passé était conçue pour et jouée sur les instruments du passé (ou du « présent » d'alors), lesquels diffèrent de manière subtile mais néanmoins significative de ceux que nous entendons aujourd'hui encore au sein des orchestres symphoniques traditionnels. Comment vos conceptions en la matière se traduisent-elles dans votre préparation de ces Symphonies de Brahms tant en vue du concert que de l'enregistrement ?

JEG Vous voyez, il s'agit là de *dauerhafte Musik* – d'une musique qui est faite pour durer. L'essentiel est peut-être ici de ne pas faire sonner ces Symphonies de manière « ancienne » ou vénérable. Les débarrasser d'une fausse patine d'antan, tel est ici le but, les aider à sonner comme si elles étaient aussi fraîches et nouvelles qu'elles l'étaient à l'époque, tout en veillant à ne pas gommer ces étranges et singulières caractéristiques brahmsiennes qui dans les interprétations plus lisses de type moderne ont tendance à être nivelées. Au passage, ne nous laissons pas induire en erreur par la taille de l'orchestre de Meiningen (49 instrumentistes en tout) en nous imaginant que c'était là l'idéal de Brahms. Il y eut recours pour des lectures semi-privées de ses Symphonies afin de pouvoir évaluer si sa notation et ses indications d'exécution étaient comprises et si les sonorités qu'il entendait intérieurement étaient bien restituées par les instrumentistes. Nous avons décidé d'opter pour une approche plus opulente de la sonorité orchestrale en recourant à un total de 62 instrumentistes – ce qui reste beaucoup moins que les 107 musiciens que Brahms lui-même dirigea à Hambourg, en 1878, dans une Deuxième Symphonie donnée lors des festivités en l'honneur des cinquante ans de la Société Philharmonique. Au cours des répétitions, les observations détaillées de Steinbach nous sont apparues utiles pour les questions touchant aux tournures de phrases et aux respirations, également pour parvenir à cette intangible « élasticité expansive » dont la pianiste Fanny Davies a témoigné qu'elle était l'une des caractéristiques principales des propres interprétations de Brahms. Nombre de ces traits spécifiques furent intégrés par le successeur de Steinbach au Conservatoire de Cologne, Hermann Abendroth (1883-1956), lequel réalisa de fascinants enregistrements sur le vif des deux premières Symphonies juste avant et juste après la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi, en lieu et place du vibrato d'orchestre standard et passe-partout, nos chefs de pupitres des cordes ont encouragé leurs sections à utiliser l'archet tel le principal moyen d'expression, augmenté d'un discret recours au glissé entre les notes, tout en choisissant des doigtés s'harmonisant et variant en fonction de la vitesse, mais de façon expressivement audible. Puis, au lieu d'utiliser un *spiccato*

en lâchant la corde pour tout passage incisif et brillant, nous avons essayé de le tenir en réserve pour des moments particuliers (telle la section *presto* du troisième mouvement) et de cultiver un éventail subtilement différencié de coups d'archet sur la corde allant d'un *détaché* ample, réalisé avec tout l'archet, à un *martelé* plus vigoureusement et activement accentué.

Lorsqu'il s'agit de mettre la main sur les instruments convenant au répertoire que nous abordons, les musiciens de l'ORR se révèlent des détectives acharnés. On finit par se retrouver devant un étonnant *apparatus* orchestral englobant vents et bois de type viennois du milieu du XIX^e siècle, des pupitres de cordes utilisant d'épaisses cordes en boyau, des trombones à coulisse allemands, des trompettes à pistons rotatifs, des timbales tendues de cuir et – ce qui probablement semblera le plus surprenant même pour qui a relativement l'habitude des instruments « d'époque » – des *Waldhörner* ou cors naturels. Il semble que Brahms lui-même ait appris de son père à jouer du cor naturel, et bien que la vogue croissante des cors à pistons l'ait sans doute amené à se résigner à ne jamais entendre ses Symphonies jouées avec quatre cors naturels, la manière dont il compose à leur intention apporte une foule d'indices laissant entendre que c'était l'instrument de son choix. Tout dans son écriture orchestrale est jouable sur ces instruments. Il en appréciait manifestement les différentes sonorités ouvertes et fermées – sinon pour quelle raison, afin de souligner telle modulation particulière ou donner une couleur distinctive à la disposition d'un accord, se serait-il donné la peine d'indiquer une sonorité « bouchée » (mesures 454-477 : plage 5, à 17' 20") ? Si ce n'était pour mettre à profit les caractéristiques de leurs divers corps de rechange et les harmoniques naturels des différentes tonalités, pourquoi aurait-il contraint, par exemple, les troisième et quatrième cors à passer d'un corps de rechange en *mi* à un corps en *mi* bémol puis à un troisième, en *fa*, dans le finale de la Première Symphonie ?

HW Ce ne sont sans doute pas seulement les instruments d'époque qui importent ici, mais une approche plus intrinsèquement « vocale » de l'univers orchestral de Brahms – autre domaine qui, nous le savons bien, vous intéresse

énormément. Peut-être cela remonte-t-il à cette conscience historique vivace que *toute* musique « sérieuse » (autrement dit : d'église) relevait jadis de la musique vocale, la musique instrumentale n'étant entrée en scène que plus tard. La passion de Brahms pour la musique vocale de la Renaissance et de l'ère baroque sous-entend que l'interaction entre d'une part les forces vocales et instrumentales et d'autre part les styles gardait encore tout son sens, n'est-ce pas ?

JEG Absolument. Tous les instruments historiquement « corrects » du monde ne peuvent vous garantir une interprétation convaincante, sans parler de la redoutable étiquette « authentique », à moins que la musique ne prenne réellement son envol et ne se mette à *chanter* ! À en juger par le plaisir qu'il manifeste à mettre en œuvre les spécificités de ses instruments, leurs affrontements et leurs juxtapositions hautes en couleur, il est manifeste que Brahms concevait les sections de son orchestre comme autant de « chœurs » contrastés en termes de sonorité. Je suis convaincu que cela n'a pu qu'affecter son choix des cuivres graves, toujours perçus à cette époque tels des instruments d'église, avec leurs connotations sombres et mélancoliques. Ne disait-il pas : « Je ne puis me passer de trombones dans la Deuxième Symphonie » ? Il aurait tout aussi bien pu dire : « Il me faut ici un chœur de voix d'hommes », comme ce fut le cas dans sa *Rhapsodie pour contralto*, prenant appui sur l'efficace exemple de Schubert, qu'il aimait tant, et de son *Gesang der Geister über den Wassern*.

HW Le début de la *Rhapsodie pour contralto* est un remarquable exemple de la non nécessité de commencer une œuvre sur un accord de tonique. Tout cela remonte à la première mesure de l'introduction lente de la Première Symphonie de Beethoven. Schumann poussa beaucoup plus loin cette approche transversale consistant à différer l'affirmation de la tonique et Brahms, ici même, s'inspire manifestement de Schumann. Le texte suggère l'instauration d'un climat d'abandon, d'aliénation et de tragique. Ignorer cette idée de tonalité qui cherche à toujours retomber sur ses pieds est le moyen d'y parvenir. Si l'on excepte l'accord de tonique (*ut* mineur) à peine perceptible de la première

mesure (sur le quatrième temps, faible), on ne trouve sur l'ensemble de ces 47 mesures pas une seule cadence de tonique, cependant que la section s'achève sur une demi-cadence. Toute velléité de cadence se trouve toujours contrecarrée à la dernière seconde. L'enchaînement dans les mesures 3 et 4 est un ton plus bas, manœuvre déconcertante, à ce moment de l'élaboration de la pièce, qui ne se retrouve que chez Beethoven. Brahms, à l'occasion, pouvait surpasser Wagner en audace harmonique.

JEG Il offre, comme à son habitude, son double visage de Janus : archaïque quant aux origines de son inspiration et l'entrelacs de la voix soliste, du chœur d'hommes et des instruments, et cependant à la dernière mode, comme vous dites, quant aux harmonies chromatiques, annonciateur de Schoenberg et d'autres encore. Je voudrais maintenant, Hugh, demander quelque chose au compositeur que vous êtes : que pensez-vous de la manière dont Brahms fait découler une si grande partie de son matériau d'une cellule thématique aussi minuscule – tout en le faisant sonner de façon naturelle et organique ? (Je songe ici plus particulièrement au finale de la Deuxième Symphonie.)

HW Toute musique qui tire vraiment le maximum d'un motif, qui s'en trouve littéralement saturée, me réjouit au plus haut point. Le finale de la Deuxième Symphonie ne constitue pas à cet égard une exception. Tout procède de Beethoven – comme il en va si souvent chez Brahms... et il le savait bien.

Johannes Brahms

1 **Alto Rhapsody**, Op.53

for alto, male chorus and orchestra
Text: Johann Wolfgang von Goethe,
from Harzreise im Winter, 1777
First performed Léna, 3 March 1870

Aber abseits wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad.
Hinter ihm schlagen
die Sträucher zusammen,
das Gras steht wieder auf,
die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen
des, dem Balsam zu Gift ward?
Der sich Menschenhass
aus der Fülle der Liebe trank!
Erst verachtet, nun ein Verächter,
zehrt er heimlich auf
seinen eigenen Wert
in ung'nügender Selbstsucht.

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
seinem Ohre vernehmlich,
so erquickte sein Herz!
Öffne den umwölkten Blick
über die tausend Quellen
neben dem Durstenden
in der Wüste.

Alto Rhapsody

But who is this who has turned aside?
His trail is lost in undergrowth,
the bushes close up
behind him,
the grass springs up again,
desolation devours him.

Ah, who shall heal this man's pain,
for whom balm turned to poison?
Who drank hatred of mankind
from abundance of love.
First scorned, now scorning,
he secretly consumes
his own worth
in unsatisfying selfishness.

If there be in your psalter,
Father of Love, a sound
perceptible to his ear,
then refresh his heart!
Open his clouded gaze
to the thousand springs around him,
as he stands thirsting
in the wilderness!

Rhapsodie pour contralto

Mais à l'écart, qui est-ce ?
Dans le hallier se perd son chemin.
Derrière lui se referment
les buissons,
l'herbe à nouveau se dresse,
la désolation l'engloutit.

Ah !, qui guérira les douleurs
de celui pour qui le baume est devenu poison ?
Qui de la plénitude de l'amour
a retiré la haine de l'humain !
D'abord méprisé, désormais méprisant,
il consume en secret
sa propre valeur
en un vain égoïsme.

S'il se trouve dans ton psautier,
père de l'amour, un son
que son oreille perçoit,
alors ravive son cœur !
Ouvre son regard obscurci
aux mille sources
près de qui a soif
dans le désert.

Franz Schubert

2 Gesang der Geister über den Wassern, D714

for male chorus, two violas, two cellos and double bass

Text: Johann Wolfgang von Goethe

First performed Vienna, 1821

Des Menschen Seele
gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
zum Himmel steigt es,
und wieder nieder
zur Erde muss es,
ewig wechselnd.

Strömt von der hohen,
steilen Felswand
der reine Strahl,
dann stäubt er lieblich
in Wolkenwellen
zum glatten Fels,
und leicht empfangen,
wallt er verschleiernd,
leis' rauschend
zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
dem Sturz entgegen,
schäumt er unmutig
stufenweise
zum Abgrund.

Im flachen Bette
schleicht er das Wiesental hin,
und in dem glatten See
weiden ihr Antlitz
alle Gestirne.

Wind ist der Welle
lieblicher Buhle;
Wind mischt vom Grund aus
schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
wie gleichst du dem Wasser,
Schicksal des Menschen,
wie gleichst du dem Wind!

Song of the Spirits over the Waters

The soul of man
is like water,
from Heaven it comes,
to Heaven it rises,
and again down
to earth it must go,
eternally changing.

From the lofty wall of rock
the jet of pure water
springs forth,
then the spray falls gracefully
in cloudy waves
to the smooth rock,
and lightly caught
flows, veiling itself,
softly murmuring
to the depths below.

Cliffs tower
against the cascade,
it foams angrily
step by step
to the abyss.

In its flat bed
it glides through the green valley,
and in the smooth lake
all the stars gaze
at themselves with joy.

Wind is the sweet lover
of the waves,
wind stirs up from the depths
foaming billows.

Soul of man,
how like water thou art,
destiny of man,
how like the wind!

Chant des esprits au-dessus des eaux

L'âme de l'être humain
est semblable à l'eau.
Elle vient du ciel
et au ciel remonte,
et de nouveau sur terre
il lui faut redescendre,
alternant à jamais.

Quand de la haute
roche escarpée
le jet pur jaillit,
il se vaporise avec grâce
en vagues nébuleuses
sur la roche lisse,
et doucement accueilli
il ondoie en se dissimulant,
bruisant légèrement,
jusque dans les profondeurs.

Des écueils se dressent
brisant sa chute,
alors il écume, plein d'humeur,
par paliers
jusqu'à l'abîme.

Sur sa couche aplanie
il se faufile vers le vallon herbeux,
et dans le lac lisse
sustentent leur reflet
toutes les étoiles.

Le vent est de la vague
le délicieux galant ;
le vent depuis les profondeurs
rassemble l'onde écumante.

Âme de l'être humain,
comme tu ressembles à l'eau,
destin de l'être humain,
comme tu ressembles au vent.

Franz Schubert

3 Gruppe aus dem Tartarus, D583

arr. Brahms for male chorus and orchestra
Text: Friedrich von Schiller
First performed Vienna, 1871

Horch – wie Murmeln des empörten Meeres,
wie durch hohler Felsen Becken weint ein Bach,
stöhnt dort dumpftief ein schweres – leeres
qualerpresstes Ach!

Schmerz verzerret
ihr Gesicht – Verzweiflung sperret
ihren Rachen fluchend auf.
Hohl sind ihre Augen – ihre Blicke
spähen bang nach des Cocytus Brücke,
folgen tränend seinem Trauerlauf.

Fragen sich einander ängstlich leise,
ob noch nicht Vollendung sei?
Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
bricht die Sense des Saturns entzwei.

Scene from Hades

Hark! – like the angered ocean's murmuring,
like a brook weeping through rocky hollows,
there rises up, dank and deep, a heavy, empty
tormented cry!

Pain distorts
their faces, despair opens
wide their jaws in imprecation.
Their eyes are hollows – their gaze
fixes fearfully on Cocytus Bridge;
weeping, they follow the river's doleful course.

Anxiously, softly, they ask each other
if the end is nigh? –
Eternity sweeps in circles above them,
breaks Saturn's scythe asunder.

Le groupe du Tartare

Écoute – tel le murmure de la mer révoltée,
tel un ruisseau pleurant à travers la roche creuse,
résonne là-bas, profond et étouffé, lourd et vide,
un gémissement accablé de tourments !

La douleur ronge
leurs visages, le désespoir ouvre
leurs bouches maudissantes.
Leurs yeux sont creux, leurs regards angoissés
fixent le pont sur le Cocyte
et suivent en pleurs son triste cours.

Ils se demandent l'un l'autre, doucement et craintifs,
le terme n'est-il encore venu ?
L'éternité suspendue tourne au-dessus d'eux,
brisant en deux la faux de Saturne.

Franz Schubert

4 An Schwager Kronos, D369

arr. Brahms for male chorus and orchestra
Text: Johann Wolfgang von Goethe
First performed Vienna, 1871

Spute dich, Kronos!
Fort den rasselnden Trott!
Bergab gleitet der Weg:
Ekles Schwindeln zögert
mir vor die Stirne dein Zaudern.
Frisch, holpert es gleich,
über Stock und Steine den Trott
rasch ins Leben hinein!

Nun schon wieder
den eratmenden Schritt
mühsam berghinauf,
auf denn, nicht träge denn,
strebend und hoffend hinan!

To coachman Chronos

Make haste, Chronos!
Away at a rattling trot!
The road runs downhill;
I grow nauseous and giddy
at your dawdling.
Quick, though the road is rough,
speed past hedge and ditch
headlong into life!

Now once more
you toil uphill
out of breath!
Up then, don't be sluggish;
upwards, striving, hoping!

À Kronos, le postillon

Hâte-toi, Kronos !
Allons, d'un trot ferrailant !
Vers le bas glisse le chemin ;
un affreux vertige m'opresse
le front devant tes hésitations.
Vite, avançant d'un pas égal,
par monts et par vaux trottant,
promptement dans la vie !

Or voici que de nouveau
le pas s'essouffle
avec peine montant.
Allons, pas d'indolence,
ardeur et espoir, en avant !

Weit, hoch, herrlich
rings den Blick ins Leben hinein,
vom Gebirg zum Gebirg
schwebet der ewige Geist,
ewigen Lebens ahndevoll.

Seitwärts des Überdachs Schatten
zieht dich an
und ein Frischung verheissender Blick
auf der Schwelle des Mädchens da.
Labe dich! – Mir auch, Mädchen,
diesen schäumenden Trank,
diesen frischen Gesundheitsblick!

Ab denn, rascher hinab!
Sieh, die Sonne sinkt!
Eh sie sinkt, eh mich Greisen
ergreift im Moore Nebelduft,
entzahnte Kiefer schnattern
und das schlotternde Gebein,

trunknen vom letzten Strahl
reiss mich, ein Feuermeer
mir im schäumenden Aug,
mich geblendeten Taumelnden
in der Hölle nächtliches Tor.

Töne, Schwager, ins Horn,
rassle den schallenden Trab,
dass der Orkus vernehme: Wir kommen,
dass gleich an der Tür
der Wirt uns freundlich empfange.

Wide, high, glorious
the view all around into life;
from mountain range to mountain range
the eternal spirit soars,
presaging eternal life.

A shade-giving roof
draws you aside
and the girl's gaze
promises refreshment on the step.
Take comfort – give me too, lass,
this foaming draught,
this fresh, health-giving look!

Downhill, then, faster down!
See, the sun is sinking!
Before it sinks and I, an old man,
am trapped on the misty moor
with toothless jaws chattering
and limbs shaking –

snatch me, still drunk
with its last rays, a fiery sea
glinting in my eyes,
dazzled and reeling
into Hell's night gate.

Coachman, sound your horn,
clatter resoundingly on,
let Orcus know: we're coming,
so mine host will be there
to greet us at the gate.

Loin, haut, avec délices à l'entour
le regard à plein dans la vie ;
de montagne en montagne
suspendu est l'éternel esprit,
la vie éternelle présageant.

Sur le côté l'ombre d'un auvent
t'attire
et le regard frais et prometteur
de la jeune fille sur le seuil.
Rafraîchis-toi ! – Pour moi aussi,
jeune fille ce breuvage pétillant,
ce frais regard de santé !

Allons, plus vite en bas !
Vois, le soleil descend !
Avant qu'il ne tombe et que moi, vieillard,
je ne sois dans les marais saisi par la brume,
la mâchoire édentée discourant
et les os flageolant,

ivre du dernier rayon,
entraîne-moi, une mer de feu
à mon œil écumant,
moi aveuglé et titubant,
jusqu'au seuil nocturne de l'enfer.

Fais, postillon, sonner ton cor,
presse le trot retentissant,
qu'Orcus l'entende : nous arrivons,
et que dès la porte
l'hôte aimablement nous accueille.

**Orchestre Révolutionnaire
et Romantique**

The Monteverdi Choir

<i>Violins I</i>	<i>Violas</i>	<i>Flutes</i>	<i>Trumpets</i>	<i>Tenors</i>
Peter Hanson	Judith Busbridge	Marten Root	Neil Brough	Ben Alden
Jenny Godson	Tom Dunn	Neil McLaren	Robert Vanryne	Jeremy Budd
Ken Aiso	Lisa Cochrane			Andrew Busher
Sophie Barber	Ian Rathbone	<i>Oboes</i>	<i>Trombones</i>	Simon Davies
Marcus Barcham-Stevens	Malgorzata Ziemkiewicz	Michael Niesemann	Adam Woolf	Nicholas Mulroy
Roy Mowatt	Julia Knight	Ina Stock	Abigail Newman	Tom Raskin
Matilda Kaul	Rose Redgrave		Stephen Saunders	Richard Rowntree
Martin Gwilym-Jones	Daniel Cornford	<i>Clarinets</i>		Paul Tindall
Miranda Playfair		Timothy Lines	<i>Tuba</i>	Peter Davonen
Mary Hofman	<i>Cellos</i>	Guy Cowley	Jeffrey Miller	Vernon Kirk
Declan Daly	David Watkin			
Madeleine Easton	Ruth Alford	<i>Bassoons</i>	<i>Timpani</i>	<i>Basses</i>
	Philipp von Steinaecker	Jane Gower	Robert Kendell	Tom Appleton
<i>Violins II</i>	Catherine Rimer	Györgyi Farkas		Richard Bannan
Matthew Truscott	Olaf Reimers			Matthew Brook
Jayne Spencer	Robin Michael	<i>Contrabassoon</i>		Julian Clarkson
Anne Schumann	Penny Driver	David Chatterton		Samuel Evans
Iona Davies				Gabriel Gottlieb
Matthew Ward	<i>Double Basses</i>	<i>Horns</i>		Charles Pott
Jane Gillie	Valerie Botwright	Anneke Scott		Rupert Reid
Andrea Jones	Cecelia Bruggemeyer	Joseph Walters		David Stuart
Hakan Wikstrom	Markus Van Horn	Gavin Edwards		Lawrence Wallington
David Chivers	Elizabeth Bradley	Martin Lawrence		
Hildburg Williams	Andrew Durban	Jorge Renteria		

Recorded live at the
Salle Pleyel, Paris,
on 15 & 16 November 2007



Nathalie Stutzmann
Photo © Nicolas Buisson

John Eliot Gardiner would particularly like to thank Dr Otto Biba, Prof. Virginia Hancock, Prof. Robert Pascall, Philipp von Steinaecker and Hugh Wood. Monteverdi Productions would like to thank Laurent Bayle, Emmanuel Hondré and Muriel Renahy of the Salle Pleyel, and Marshall Marcus of the Southbank Centre, as well as Robert Kendall, Tim Lines and Laurence Wallington, for their help in making this recording possible.

Our heartfelt thanks to Sir Howard Hodgkin for lending his magnificent paintings for our covers.

Producer: Isabella de Sabata
Balance engineer: Mike Hatch (Floating Earth Ltd)
Assistants: Hugh Walker, Andrew Riches
Tape editor: Stephen Frost
Publishers: Breitkopf & Härtel
Executive producers: Isabella de Sabata, Jonathan Manners

Series design: Untitled
Translations: Gudrun Meier (German)
Michel Roubinet (French)
English text translations by Richard Stokes from *The Book of Lieder* (Faber, 2005), with thanks to George Bird, co-author of *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. Reproduced by permission.

© 2009 The copyright in this sound recording is owned by Monteverdi Productions Ltd

© 2009 Monteverdi Productions Ltd
Level 4
11 Westferry Circus
London E14 4HE

Salle Pleyel

Sdg
Soli Deo Gloria