

Brahms Symphony 3

Gardiner

Johannes Brahms

1833-1897

1	Ich schwing mein Horn ins Jammertal Op.41/1 for male chorus a cappella (1861-2)	4:23
2	Es tönt ein voller Harfenklang Op.17/1 for female chorus, horn and harp (1859-60) Anneke Scott <i>horn</i> , Nuala Herbert <i>harp</i>	3:19
3	Nachtwache I Op.104/1 for mixed chorus a cappella (1888)	3:06
4	Einförmig ist der Liebe Gram Op.113/13 for female chorus a cappella (?1860-3)	2:40
5	Gesang der Parzen Op.89 for mixed chorus and orchestra (1882)	11:15
Symphony No.3 in F major Op.90 (1883)		
6	I Allegro con brio	11:30
7	II Andante	8:25
8	III Poco allegretto	5:54
9	IV Allegro	7:40
10	Nänie Op.82 for mixed chorus and orchestra (1880-1)	12:01
		70:16

Orchestre Révolutionnaire et Romantique
The Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner

*Recorded live at the Salle Pleyel, Paris, on
16 November 2007, and the Royal Festival Hall,
London, on 4, 5 & 8 October 2008*

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 Looking back over the years, Brahms once suggested that in his music he seemed always to be ‘milking the same udder’. Do you feel that is true of the Third Symphony in relation to its predecessors?

John Eliot Gardiner No. If the First is seminal and epic – his coming to terms with the legacy of Beethoven and his complicated relationship with the two Schumanns – and the Second is (as you describe it) more relaxed and amenable, the Third is a symphony of protest and acquiescence. I don’t mean this in a Tchaikovskian, self-displaying manner, but in the way that in this symphony Brahms, at the age of fifty, shakes his fist at the march of time and then resigns himself to its inevitability. Behind the portly, bearded, professorial exterior is still the ‘young eagle... the true apostle who will inscribe revelations that many Pharisees... will not decipher for centuries to come’ that Robert Schumann described to Joachim in 1853. Thirty years on Brahms is still young at heart, ‘*frei, aber einsam*’, as he described himself, still bent on fulfilling his artistic aims and ambitions on the symphonic stage, however much he might try to conceal them from even his closest friends. You only have to listen to the opening bars of the Third Symphony to be blown away by the grandeur and heroism of the main theme, with its striding cross-rhythms strongly influenced by the opening to Schumann’s ‘*Rhenish*’ symphony. There it’s perhaps more noble in its dalliance with the Viennese waltz, but here it’s more dashing and defiant.

HW Would that explain why in the past it has sometimes been performed in an exaggeratedly emotional manner, resulting in an overuse of *ritardandi* and exaggerated *rubati*?

JEG Very possibly. It's interesting that Brahms, having indicated an initial *Allegro con brio*, leaves you without subsequent directions until late on in the development when there is a 'poco rit.' at bar 109 (track 6, 6'51"), then 'un poco sostenuto' (bar 112) before a return to *Tempo primo* at bar 120 (7'22"). This is in line with his overall policy of dispensing with metronome marks: 'I indicate (without figures) my tempi, modestly, to be sure, but with the greatest care and clearness.' Subtle variations of momentum are of course well documented in descriptions of Brahms' own piano playing ('a certain elasticity of tempo' according to Florence May, who studied with him in 1871), and I can see no reason why they shouldn't apply here, but it's all a matter of degree. What Brahms indicates, if truth be told, is more clarity of feeling and disposition than of specific objective measurement. Keeping a steady main tempo, with only the slightest of *ritardandi* to ease into the second subject (bars 34-5: track 6, 1'10") and for its return at bar 147 (8'21"), seems to me helpful in making the piece cohere and towards giving it a light-footed grace (this, despite the characteristic, rhetorical 'protest' of those two upbeat crotchets in bars 4, 6 and 8). Mind you, Brahms tells us nothing about what to do at the fifth bar of the coda (bar 187: 9'55"), where he seems to have a sudden rush of blood to the head, the combination of main theme and its companion motto-phrase erupting in a riot of fiery counterpoint. I find it impossible to resist an eight-bar *più mosso* here – isn't this one of the clearest examples of his invigorating musical portrayal of the struggle between youth and age? It also helps to prepare for that narrowing of focus he achieves in the abbreviated exchanges between woodwinds and lower strings just before he ratchets up the tension one last time in a gentle, non-protesting re-statement of the opening theme. Another example of a traditional slowing-up, unsignalled by Brahms, occurs in the last movement around letter C (bars 52-70: track 9, 1'10"-1'33"), so that the triplets of the

second theme, played by first horn and celli in unison, instead of being kept on the move tend to congeal, thus weakening the approach to the angry C minor restatement of the theme at letter E (bar 75: 1'40"). But however deep we dig with our research into performance practice, aided perhaps by descriptive snippets of how Brahms himself made music or what he thought about a particular conductor's stylistic approach, it's not as though we will ever come up with the composer's imprimatur. In the end it's all a matter of taste, instinct, spur-of-the-moment adjustments and decisions that, quite naturally, will vary from day to day, hall to hall and audience to audience. Brahms was a pragmatist. As an educated German he bought into Goethe's aesthetic of musicality as described in *Faust*: 'Unless you feel it, vain will be your chase; / unless it pour from the soul / and with powerful primeval joy / compel the hearts of all who hearken.'

HW What other features of the Third Symphony strike you as being materially different from the earlier two?

JEG One of them has to be the incredibly fertile but unobtrusive way Brahms uses his mottos and themes across the divide of movements and insinuates them in a self-referring way. The most celebrated instance occurs in the closing bars of the Finale, where he brings back the first theme of the first movement quietly and tenderly, with all protest and defiance bleached from it. Earlier on in the Finale the subdued, innocuous-seeming second theme of the *Andante* (given in octaves by clarinet and bassoon, like a fragment of a chorale: track 7, 2'18") reappears shrouded in mystery with added *pianissimo* strings, then reasserts itself as a punchy canon between winds and brass, now as the passionate climax of the development (bars 149-171: track 9, 3'13"-3'43"). Another feature would be the way the two middle movements seem to flow from one to another (just as they do in Schumann's fourth symphony), and are woven together as part of the overall symphonic fabric in ways that perhaps eluded Brahms in the first two symphonies. Here you sense him meeting contemporary criticism head on:

that despite the scale of the forces used, this is essentially chamber music. Why should there be a perceived dichotomy between symphonic and chamber styles, he seems to be saying. On the contrary, the intimacy of the discourse between individual instruments or groupings can play a creative and expressive role in the delineation of the symphonic structure. Take the second subject of the first movement, that liltingly seductive clarinet theme which gives the impression of being made up on the spot, in constant danger of curling in on itself and leading nowhere in particular (track 6, 1'14"), and what he then does with it, first by inverting it in the strings (bars 47-8: 1'27") and later by assigning it to the whole orchestra as it steams ahead in agitated emotional turmoil, a role for which it seemed initially so unsuited.

HW What about his penchant for rhythmic dislocation or displacement – isn't it still more in evidence in this symphony?

JEG Oh yes – and it's hypnotising! There is that marvellous, totally mad passage in the Finale where he places accents not merely on the off beats, but on the *second half* of those off beats (bars 91-5 and 233-7: track 9, 2'00" and 5'00"). When I heard it for the first time I couldn't imagine how he had notated it (you feel suddenly catapulted into the world of Bartók or Stravinsky), and too often in performance it can sound confused, or as if the orchestral wheels had come off. His beguiling way of varying metrical emphases within a single bar we've met with before, of course, but perhaps it is still more in evidence in the first movement of this symphony due to its 6/4 metre – not just because it re-apportions itself so easily into 3/2, but as a result of Brahms' characteristic way of beginning a phrase on a displaced down beat – on the last beat of the bar, in other words. Take the three-note phrase slurred across the bar-line that ushers in the last part of the first movement exposition at bars 50-58 (track 6, 2'03"-2'20"): you hear it as a sequence of 3/4 bars, then intensified as a hemiola – two units of three regrouped as three units of two. Initially it 'rights' itself as a conventional 3/2 (bars 59-60), then the sixth beat accents return and start to draw one's

ear into hearing them as down beats, a transformation that is complete when they are slurred over the bar-line, eclipsing any sense of where the notated down beat really is.

HW That leads directly to a passage in the slow movement that has always intrigued me (bars 57-62, reappearing at 116-121: track 7, 3'20" and 6'51"), where for the first time single notes seem very important for Brahms, even when they turn into upward-resolving appoggiaturas of an intensely *Tristan*-esque kind. But this short passage – in which the sense of key is momentarily uncertain – seemed to point into a more remote future. Then I became aware of a possible source. Schubert's 'Great' C major Symphony has a similar passage in the slow movement (bars 148-159), and it has a similar formal function in the movement, in this case to delay (breathtakingly) the return. High horns have a repeated G like an upper pedal: upper and lower strings alternate in providing different harmonisations of the G. Firstly the G is a member of a dominant seventh chord on C which never reaches F major. Then it becomes the seventh of a dominant seventh chord on A which never reaches D min./maj. The B flat in the first harmonisation give the clue: it finds its eventual meaning as the defining component of a Neapolitan chord (bar 157) for the forthcoming cadence in A minor. The function of the preceding passage is to provide delay before the moment of return. What does this reveal about Brahms' undoubted debt to Schubert – which of course you were at pains to emphasise in your earlier concert programmes and CDs?

JEG I totally agree on the kinship of the two passages you've analysed. These chords with their almost disconnected harmonies need such meticulous weighting and tuning, and again it's a choir-based technique, the sort of challenge one faces (and which Brahms must have faced) when conducting Gabrieli and Schütz. It was Schumann who ran the manuscript of Schubert's 'Great' C major to earth in 1839 and Mendelssohn who conducted its premiere in Leipzig later that year. The symphony hit both

these composers like a stroke of lightning; yet Brahms was perhaps the one best equipped to learn its lessons. He wrote: 'My love of Schubert is a very serious one, probably because it is no passing fancy', and he worked assiduously, collecting, editing, arranging and performing a variety of Schubert's works, helping to banish the popular image of Schubert as a gifted drawing-room dilettante and contributing to the slow acceptance of the immensity of his genius. To me the most touching of his tributes to Schubert comes in the crafty, irresistible little piece he wrote for women's voices, *Einförmig ist der Liebe Gram*. Brahms takes the final song from *Winterreise* – the one about the organ-grinder – and turns it into a haunting six-part canon by laying strands of Schubert's vocal melody and the right hand of the piano accompaniment over a decorated *ostinato* (also canonic). It's a lot more than just a clever display of strict counterpoint: it's his way of forging links with a revered predecessor and with a more distant, yet living, musical past.

HW Aren't we back at the starting point of your approach to the Brahms symphonies, the idea that choral thinking permeates his orchestral writing, and that it's by exploring the choral or vocal works of his chosen past masters, then his own *a cappella* works and finally his magnificent (and rarely performed) works for chorus and full orchestra, that we gain a fresh perspective on the symphonies?

JEG Well, yes – and that's how I came to piece this sequence together, with his settings of Schiller's dirge *Nänie* and Goethe's dramatic ballad *Gesang der Parzen* as serious counterweights to the symphony, themselves preceded by a little group of choir pieces threaded together by an autumnal hunting-horn theme. I feel this sequence reveals a two-way traffic, for just as there is choral thinking evident in his symphonies, surely there are also signs of orchestral thinking embedded within his choral writing. In the first of the superb *a cappella* *Gesänge* Op.104 of 1888 we find him manipulating his six-part ensemble in two antiphonal choirs (high and low) just as he had

done five years earlier in the *Gesang der Parzen*, with the same ear for contrasts of sonic texture and response that we find, for example, in the *Andante* of the Third Symphony – lower strings ‘ghosting’ the winds (bars 4-5 and 8-9 etc.), but also completing the thematic structural unit. But all that can go for nothing if there isn’t an acute sensitivity by the players to that underlying ‘vocality’ of Brahms’ orchestral writing I referred to in our earlier discussions. The need to cultivate a singing style here is every bit as important as asking the singers to reciprocate, both in terms of instrumental precision and clear articulation, to the lead given them by the orchestra. You come across instances of the same expressive, pathos-laden figures in both choral and orchestral genres, like the < > markings over the word ‘seufzend’ (‘sighing’) in *Nachtwache I* and the identically marked sighs for first winds and then strings in the closing bars of the Third Symphony’s third movement. Expressive means – interchangeable and reciprocal – come together in magnificent syntheses in the late works for choir and orchestra combined. Both *Nänie* and the *Gesang der Parzen* show fascinating links with the last two symphonies, in the case of *Parzen* sharing with the Third not just an adjacent opus number but an immensely powerful orchestral opening, with passing references to ‘early music’ styles next to passages of the most advanced harmony. These are in no sense preliminary sketches but are colossal pieces in their own right, in total vindication of Schumann’s prophecy that should Brahms ‘direct his magic wand where the power of the masses in chorus and orchestra may lend him strength, we will experience wonderful glimpses into the secret world of spirits.’

HW Other than the slow movement of the Violin Concerto can you think of a more tender oboe melody than that which opens *Nänie* and the way this leads so poignantly into the graceful canonic entries of the choir to the words ‘Behold, the gods weep, all the goddesses weep / that beauty fades, that perfection dies’?

JEG No, indeed. As Malcolm MacDonald says, it’s possibly the most

radiant thing he ever wrote. In *Parzen*, in stark contrast, the gods are not just indifferent to mankind but intervene arbitrarily in human affairs even towards '[him] whom they have exalted', blighting the prospects of the next generation. Who was Brahms thinking of here: Feuerbach (his recently deceased painter friend), Schumann (several of whose children were now in a mental asylum, broken or already dead), or is he pointing to himself in these final bars as the 'banished one... the old man... shaking his head'? A bleak chasm opens up between the high flutter of the piccolo, the muted strings, the unison mutterings of the choir, an unmistakeable reference in the woodwinds to the opening of Bach's *St Matthew Passion*, and by strange circular harmonies to a ghostly conclusion, a hollow bare fifth rooted by the contrabassoon and bass tuba. It reminds me of your description of 'Brahms's dark vision – of goodness impossibly far off, of the mortality and the transience of beauty, of the inevitability and omnipresence of personal misery.'

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.

Hugh Wood Im Rückblick über die Jahre sagte Brahms einmal, er habe den Eindruck, das ‚gute Milch gebende Euter zu oft und zu stark in Anspruch genommen zu haben‘. Sind Sie der Meinung, dass das auch auf die Dritte im Verhältnis zu den früheren Symphonien zutreffen könnte?

John Eliot Gardiner Nein. Wenn die Erste wegweisend und episch – er kommt mit dem Vermächtnis Beethovens und seiner komplizierten persönlichen Beziehung zu den beiden Schumanns ins Reine – und die Zweite, wie Sie sagen, lockerer und gefügiger ist, dann ist die Dritte eine Symphonie des Protests und der Ergebenheit. Ich meine damit nicht, dass das in selbstdarstellerischer Weise wie bei Tschaikowsky geschieht, sondern dass in dieser Symphonie Brahms, der jetzt fünfzig ist, die Faust ballt über die Vergänglichkeit der Zeit und sich dann in das Unvermeidliche schickt. Hinter der stattlichen, bärtigen, professoralen Erscheinung ist immer noch der ‚junge Adler‘ vorhanden, als den ihn Robert Schumann 1853 gegenüber Joseph Joachim schilderte, ‚der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer, wie die alte, auch noch Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden‘. Dreißig Jahre später ist Brahms immer noch jung im Herzen, ‚frei, aber einsam‘, wie er sich selbst beschrieb, noch immer darauf versessen, seine künstlerischen Ziele und Ambitionen auf der symphonischen Bühne zu verwirklichen, wie sehr er sie auch, selbst seinen engsten Freunden gegenüber, zu verbergen suchte. Man braucht sich nur die Anfangstakte der Dritten Symphonie anzuhören, um von der

Größe und Heroik des Hauptthemas überwältigt zu sein, mit diesen aus-
schreitenden Gegenrhythmen, die vom Anfang der ‚*Rheinischen*‘ Symphonie
Schumanns stark beeinflusst sind. Jene hat vielleicht mehr Adel in ihrer
Tändelei mit dem Wiener Walzer, diese jedoch ist forscher und trotziger.

HW Würde das erklären, warum sie in der Vergangenheit betont emotional
aufgeführt wurde, mit übermäßig eingesetzten Ritardandi und übertriebenen
Rubati?

JEG Sehr wahrscheinlich. Interessant ist, dass Brahms zwar am Anfang ein
Allegro con brio vorschreibt, aber dann auf weitere Angaben bis weit hinein in
die Durchführung verzichtet, wo bei Takt 109 (Titel 6, 6’51”) ein ‚poco rit.‘ und
dann, bei Takt 112, ein ‚un poco sostenuto‘ zu finden ist, bevor bei Takt 120
(7’22”) eine Rückkehr zum *Tempo primo* gewünscht wird. Das entspricht
seinem Grundsatz, allgemein auf Metronomangaben zu verzichten, dafür aber
Tempobezeichnungen sehr sorgfältig, deutlich und detailliert anzugeben. Feine
Abweichungen sind natürlich in den Schilderungen, wie Brahms’ selbst Klavier
gespielt hat, gut dokumentiert – Florence May, die 1871 bei ihm Unterricht
hatte, spricht von einer ‚gewissen Elastizität‘ –, und ich sehe keinen Grund,
warum das hier nicht auch gelten sollte, aber das ist alles eine Frage der
Abstufung. Was Brahms angibt, ist in Wahrheit eher ein Hinweis auf Gefühl
und Stimmungslage als eine spezifische objektive Maßangabe. Ein festes
Haupttempo beizubehalten, mit einem nur angedeuteten Ritardando bei
der langsamen Überleitung zum zweiten Thema (Takte 34–35: Titel 6, 1’10”),
und dann, wenn es in Takt 147 wiederkehrt (8’21”), das erscheint mir hilfreich,
um Geschlossenheit zu schaffen und dem Stück eine leichtfüßige Grazie zu
geben – dies trotz des charakteristischen, rhetorischen ‚Protests‘ der beiden
auftaktigen Viertelnoten in den Takten 4, 6 und 8. Wohlgemerkt, Brahms sagt
uns nicht, was im fünften Takt der Coda (Takt 187: 9’55”) geschehen soll, wo
ihm plötzlich das Blut zu Kopf zu steigen scheint, wenn das Hauptthema in der
Kombination mit der begleitenden Mottophrase urplötzlich zu einem wilden
Kontrapunkt eruptiert. Ich finde es unmöglich, hier einem achttaktigen *più*

mosso zu widerstehen – denn ist das nicht eines der deutlichsten Beispiele für seine erfrischende musikalische Schilderung des Widerstreits zwischen Jugend und Alter? Es ist auch hilfreich, um auf diese Einengung des Schwerpunkts vorzubereiten, die er in den verkürzten Austausch zwischen den Holzbläsern und tiefen Streichern erreicht, kurz bevor er die Spannung in einer sanften, nicht protestierenden Wiederaufnahme des Anfangsthemas ein letztes Mal verschärft. Ein weiteres Beispiel für eine traditionelle, von Brahms nicht näher bezeichnete Verzögerung ist im letzten Satz um den Buchstaben C (Takte 52–70: Titel 9, 1'10"–1'33") zu finden, so dass die vom ersten Horn und den Celli gespielten Triolen des zweiten Themas, statt in Bewegung gehalten zu werden, allmählich zu erstarren scheinen und damit bei Buchstabe E (Takt 75: 1'40") die Annäherung an die zornige Reprise des Themas in c-moll abschwächen. Doch wie tief wir auch der Aufführungspraxis nachspüren mögen, vielleicht mit Hilfe bruchstückhafter Hinweise auf Brahms' eigene Musizierpraxis oder seine Gedanken über den stilistische Ansatz eines bestimmten Dirigenten, wir werden wohl nie die Billigung des Komponisten erlangen. Letzten Endes ist das alles eine Frage des Geschmacks, des Instinkts, spontaner Entscheidungen und Korrekturen, die der Eingebung des Augenblicks folgen und natürlich von Tag zu Tag variieren, von Konzertsaal zu Konzertsaal und von Publikum zu Publikum. Brahms war Pragmatiker. Als gebildeter Deutscher baute er auf Goethes Ästhetik der Deklamation, wie sie in *Faust I*, 534–37, beschrieben ist: ‚Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen, / wenn es nicht aus der Seele dringt / und mit unkräftigem Behagen / die Herzen aller Hörer zwingt‘.

HW Welche anderen Merkmale fallen Ihnen auf, die in der Dritten Symphonie wesentlich anders sind als in den beiden früheren?

JEG Dazu dürfte gehören, auf welch unglaublich effektive und doch unaufdringliche Weise Brahms seine Mottos und Themen über die Satzgrenzen hinaus ausdehnt und auf sich selbst verweisen lässt. Das berühmteste Beispiel dafür ist in den Schlusstakten des Finales zu finden, wo er das erste Thema

des ersten Satzes, dem nun jeder Protest und Trotz genommen ist, leise und zärtlich wieder anklingen lässt. Weiter vorn im Finale taucht das gedämpfte, harmlos wirkende zweite, von Klarinette und Fagott in Oktaven vorgetragene und einem Choralfragment ähnelnde *Andante*-Thema (Titel 7, 2'18") mit zusätzlichen Streichern in geheimnisumwölktem Pianissimo wieder auf und etabliert sich als kraftvoller Kanon zwischen Holz- und Blechbläsern, als leidenschaftlicher Höhepunkt der Durchführung (Takte 149–171: Titel 9, 3'13"–3'43"). Ein weiteres Merkmal wäre, wie die beiden Mittelsätze ineinander zu gleiten scheinen (genau wie in Schumanns Vierter Symphonie) und zu einem eigenständigen Teil des symphonischen Geflechts in einer Weise miteinander verwoben werden, wie es Brahms in den ersten beiden Symphonien wohl nicht gelungen ist. Hier hat man das Gefühl, dass er sich auf direktem Wege seinen Kritikern stellt, die einwenden könnten, trotz der umfangreichen Besetzung sei das doch eigentlich Kammermusik. Warum sollte zwischen symphonischem und kammermusikalischem Stil ein deutlicher Gegensatz erkennbar sein, scheint er sagen zu wollen. Im Gegenteil, die Intimität des Dialogs zwischen einzelnen Instrumenten oder Gruppierungen kann in der Struktur des symphonischen Gefüges eine gestalterisch wichtige und aussagekräftige Funktion übernehmen. Da ist zum Beispiel das zweite Thema des ersten Satzes, dieses heitere, beschwingte Klarinetten-thema, das den Eindruck erweckt, aus dem Stegreif entstanden zu sein, ständig Gefahr läuft, sich in sich selbst einzurollen, und eigentlich nirgendwohin führt (Titel 6, 1'14") – und was er dann mit ihm macht, wenn er es zunächst in den Streichern umkehrt (Takte 47–48: 1'27") und später dem ganzen Orchester zuweist, wo es in emotionaler Erregung davonstürmt, eine Rolle, für die es anfangs denkbar ungeeignet erschien.

HW Wie steht es mit dieser Neigung zu rhythmischer Verlagerung oder Verschiebung – kommt sie in dieser Symphonie nicht deutlicher zum Ausdruck?

JEG O ja – und das ist hypnotisierend! Da ist dieser wunderbare, völlig verrückte Abschnitt im Finale, wo er die Akzente nicht nur auf die unbetonten Zählzeiten, sondern auf die *zweite Hälfte* dieser Zählzeiten (Takte 91–95

und 233–237: Titel 9, 2'00" und 5'00") setzt. Als ich das zum ersten Mal hörte, konnte ich mir nicht vorstellen, wie er das notiert hatte (man fühlt sich plötzlich in die Welt von Bartók oder Strawinsky katapultiert), und oft genug kann es in der Aufführung konfus klingen oder als wäre das Orchester aus dem Gleis geraten. Auf welcher verführerischen Weise er metrische Emphasen innerhalb eines einzigen Taktes variiert, das ist uns natürlich schon vorher begegnet, aber vielleicht kommt das im ersten Satz dieser Symphonie durch das 6/4-Metrum noch deutlicher zum Ausdruck – nicht nur deshalb, weil es so leicht wieder zum 3/2-Takt zurückfindet, aber auch als Ergebnis der für Brahms typischen Methode, eine Phrase mit einem verlagerten Abschlag zu beginnen – auf der letzten Zählzeit des Taktes mit anderen Worten. Zum Beispiel die dreinotige Phrase, die über den Taktstrich hinüber gebunden wird und bei den Takten 50–58 (Titel 6, 2'03"–2'20") den letzten Teil der Exposition des Kopfsatzes einleitet. Man hört sie als eine Folge von 3/4-Takten, dann zur Hemiole intensiviert – zwei Dreiereinheiten werden zu drei Zweiereinheiten umgruppiert. Anfangs ‚richtet‘ sich das zu einem konventionellen 3/2-Metrum (Takte 59–60), dann kehren die Akzente auf der sechsten Zählzeit wieder und animieren das Ohr, sie als Abschlüsse zu hören, eine Transformation, die dann abgeschlossen ist, sobald sie über den Taktstrich hinweg gebunden werden und jegliches Gefühl dafür verlieren lassen, wo der notierte Abschlag tatsächlich ist.

HW Das führt auf direktem Wege zu der Stelle im langsamen Satz, die mich schon immer verblüfft hat (Takte 57–62, und wieder Takte 116–121, Titel 7, 3'20" und 6'51"), wo zum ersten Mal einzelne Noten für Brahms sehr wichtig zu sein scheinen, auch wenn sie zu Appoggiaturen werden, die sich aufwärts auflösen, auf sehr tristaneske Art. Doch dieser kurze Abschnitt – in dem die Tonart vorübergehend unbestimmt ist – schien in eine fernere Zukunft zu weisen. Dann wurde ich einer möglichen Quelle gewahr. Schuberts ‚Große‘ Symphonie in C-dur hat im langsamen Satz eine ähnliche Passage (Takte 148–159), und sie hat in dem Satz eine ähnliche formale Funktion, in diesem Fall die Rückkehr (auf atemberaubende Weise) hinauszuzögern. Hohe Hörner wiederholen ein G, das wie ein Orgelpunkt wirkt, die hohen und tiefen Streicher

liefern abwechselnd verschiedene Harmonisierungen des G. Zuerst gehört das G zum Dominantseptakkord auf C, der nie F-dur erreicht. Dann wird es zur Septime des Dominantseptakkords auf A, der nie d-moll/D-dur erreicht. Die B in der ersten Harmonisierung geben den Schlüssel: Es erhält letztendlich seine Bedeutung als entscheidende Komponente eines für die folgende Kadenz in a-moll bestimmten neapolitanischen Akkords (Takt 157). Die vorausgehende Passage hat die Funktion, den Augenblick der Rückkehr hinauszuzögern. Was verrät das über Brahms' zweifellos vorhandene Verpflichtung gegenüber Schubert – die Sie natürlich in Ihren früheren Konzertprogrammen und CDs immer versucht haben zu betonen?

JEG Ich teile vollkommen Ihre Meinung zu der Verwandtschaft der beiden Passagen, die Sie analysiert haben. Für diese Akkorde mit ihren fast bezuglosen Harmonien ist eine sehr akribische Gewichtung und Feinabstimmung nötig, und wieder ist es eine chorbasierte Technik, eine Herausforderung jener Art, der man begegnet (und der Brahms begegnet sein muss), wenn man Gabrieli und Schütz dirigiert. Schumann war es, der 1839 das Manuskript von Schuberts ‚Großer‘ C-dur-Symphonie aufstöberte, und Mendelssohn hat noch im selben Jahr in Leipzig ihre Uraufführung dirigiert. Die Symphonie hatte beide Komponisten wie ein Blitzschlag getroffen; doch Brahms war vielleicht am besten gerüstet, ihre Lektionen zu lernen. ‚Meine Schubertliebe ist eine sehr ernsthafte, wohl grade, weil sie nicht flüchtige Hitze ist‘, schrieb er und arbeitete emsig, sammelte, editierte, arrangierte eine Vielzahl Schubert-Werke und führte sie auf. Er trug auf diese Weise dazu bei, dass Schubert von seinem Image als begabter Salonmusiker befreit und die Größe seines Genies allmählich anerkannt wurde. Die bewegendste seiner Huldigungen an Schubert ist für mich das hintergründige, unwiderstehliche kleine Stück, das er für Frauenstimmen geschrieben hat: *Einförmig ist der Liebe Gram*. Brahms macht aus dem letzten Lied der *Winterreise* – dem mit dem Leiermann – einen beklemmenden sechsstimmigen Kanon, indem er Stränge von Schuberts Vokalmelodie und die rechte Hand der Klavierbegleitung über ein verziertes Ostinato (ebenfalls im Kanon) legt. Es ist sehr viel mehr als nur die geschickte

Darbietung eines strengen Kontrapunkts, es ist seine besondere Art, zu einem verehrten Vorgänger und einer weiter entfernten, jedoch noch lebendigen musikalischen Vergangenheit Verbindungen zu knüpfen.

HW Sind wir nicht wieder am Ausgangspunkt angelangt – bei der Frage, wie Sie an Brahms' Symphonien herangehen, bei dem Gedanken, dass chorisches Denken seinen Orchesterstil durchdringt, dass wir seine Symphonien in einem neuen Licht sehen, wenn wir die Chor- und Vokalwerke seiner erwählten Meister der Vergangenheit erforschen, danach seine eigenen A-cappella-Werke und schließlich seine großartigen (und selten aufgeführten) Werke für Chor und großes Orchester?

JEG Ja – und deswegen habe ich die Stücke in dieser Reihenfolge zusammengestellt: seine Vertonungen von Schillers Klagegesang *Nänie* und Goethes dramatischer Ballade *Gesang der Parzen* als ernsthafte Gegengewichte zur Symphonie, denen wiederum eine kleine Gruppe von Chorstücken vorausgeht, die durch ein herbstliches Jagdhorntema verbunden sind. Ich denke, diese Anordnung lässt die gegenseitige Abhängigkeit erkennen, denn genauso wie chorisches Denken in seinen Symphonien zum Ausdruck kommt, gibt es auch Hinweise auf orchestrales Denken in seinem Chorstil. Im ersten der herrlichen A-cappella-Gesänge op. 104 von 1888 begegnen wir ihm, wie er sein sechsstimmiges Ensemble in zwei antiphonale Chöre aufteilt (hoch und tief), so wie er es fünf Jahre zuvor im *Gesang der Parzen* getan hatte, mit dem gleichen Ohr für klangliche Kontraste und Reaktionen, wie wir es zum Beispiel im *Andante* der Dritten Symphonie finden – wo die tiefen Streicher die Bläser wie Geister verfolgen (Takte 4–5 und 8–9 usw.), aber auch das thematische Formgefüge ergänzen. Doch all das kann vergebliche Mühe sein, wenn die Spieler kein Gespür für die ‚Vokalität‘ haben, die Brahms' Orchesterstil zugrunde liegt und von der ich schon in unseren früheren Diskussionen gesprochen habe. Die Notwendigkeit, hier einen Gesangsstil zu pflegen, ist ebenso wichtig wie der Appell an sie, auf die Weisungen zu reagieren, die das Orchester ihnen gibt, sowohl im Hinblick auf instrumentale Präzision als auch eine deutliche

Artikulation. Man begegnet pathosbefrachteten Figuren, die in den Gattungen der Orchester- wie auch der Chormusik die gleiche Ausdruckskraft haben, zum Beispiel die Vortragsbezeichnungen < > über dem Wort ‚seufzend‘ in *Nachtwache I* und dann die Seufzer in den Schlusstakten des dritten Satzes der Dritten Symphonie, die für die ersten Bläser und dann die Streicher gleich bezeichnet sind. Ausdrucksvoll bedeutet – austauschbar und wechselseitig – ein Zusammenfinden in den wunderbaren Synthesen der späten Werke für Chor und Orchester. *Nänie* wie auch der *Gesang der Parzen* weisen faszinierende Bezüge zu den letzten beiden Symphonien auf, so teilen die *Parzen* mit der Dritten nicht nur eine benachbarte Opuszahl, sondern auch eine ungeheuer mächtige Orchestereinleitung, mit beiläufigen Verweisen auf Stile der ‚frühen Musik‘ neben Abschnitten mit einer weiter fortgeschrittenen Harmonie. Diese sind in keiner Weise nur vorläufige Skizzen, sondern gewaltige, eigenständige Stücke, die Schumanns Prophezeiung bestätigen: ‚Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnis der Geisterwelt bevor.‘

HW Abgesehen vom langsamen Satz des Violinkonzertes, können Sie sich eine zärtlichere Oboenmelodie vorstellen als die, mit der *Nänie* beginnt, und auf welcher schmerzliche Weise sie zu den geschmeidigen kanonischen Einsätzen des Chors führt: ‚Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, / dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt‘?

JEG Nein, wirklich nicht. Wie Malcolm MacDonald sagt, das ist vielleicht das glanzvollste Werk, das er jemals geschrieben hat. Im *Gesang der Parzen* sind die Götter ganz im Gegenteil gegenüber den Menschen nicht einfach nur gleichgültig, sondern sie mischen sich willkürlich in ihre Angelegenheiten ein, erst recht bei demjenigen, ‚den je sie erheben‘, und vereiteln der kommenden Generation ihre Chancen. An wen hat Brahms hier gedacht: Feuerbach (den unlängst verstorbenen Maler, mit dem er befreundet war), Schumann (von dem einige Kinder jetzt entweder in einer Heilanstalt, zerbrochen oder schon tot

waren), oder hält er sich selbst den Spiegel vor in diesen letzten Takten, wo es heißt: ‚der Verbannte... der Alte... schüttelt das Haupt‘? Eine düstere Kluft öffnet sich zwischen dem hohen Flimmern der Piccoloflöte, den gedämpften Streichern, dem Unisono-Gemurmel des Chors, ein unmissverständlicher Verweis in den Holzbläsern auf den Anfang von Bachs *Matthäus-Passion* und, durch merkwürdig kreisende Harmonien, auf einen geisterhaften Schluss, eine nackte, leere Quinte, die von Kontrafagott und Basstuba verankert wird. Das erinnert mich an Ihre Schilderung von Brahms' ‚düsterer Vision – einer Güte, die in unmöglich weiter Ferne liegt, der Sterblichkeit und der Vergänglichkeit der Schönheit, der Zwangsläufigkeit und Allgegenwart persönlichen Unglücks‘.

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, dramatisme, 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 Berrschke, 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 Portant un regard rétrospectif sur les années passées, Brahms un jour laissa entendre que, dans sa musique, il semblait toujours « puiser à la même source ». Pensez-vous que cela soit vrai de la Troisième Symphonie par rapport aux précédentes ?

John Eliot Gardiner Non. Si la Première est fondatrice et épique – du fait de sa confrontation avec l'héritage beethovénien et de ses relations complexes avec les deux Schumann – et la Deuxième (ainsi que vous l'avez montré) plus détendue et accommodante, la Troisième est une Symphonie de protestation et d'acceptation. Non pas à la manière d'un Tchaïkovski se dressant ouvertement contre le destin, mais au sens où dans cette Symphonie, Brahms, arrivé à l'âge de cinquante ans, lève le poing à l'encontre de la marche du temps avant de se résigner devant l'inéluctable. Derrière l'apparence extérieure, à la fois professorale, corpulente et barbue, il y a toujours « le jeune aigle [...] véritable apôtre auquel on devra des révélations que nombre de Pharisiens [...] durant des siècles encore ne sauront déchiffrer », ainsi que Robert Schumann le confiait à Joachim en 1853. À trente ans de distance, Brahms est toujours jeune de cœur, « *frei, aber einsam* » (« libre, mais solitaire »), ainsi que lui-même se décrivait, n'ayant d'autre désir que de réaliser ses buts et ses ambitions artistiques sur la scène symphonique, bien que faisant son possible pour les dissimuler à ses amis même les plus proches. Il suffit d'écouter les mesures d'introduction de la Troisième Symphonie pour être transporté par la grandeur et l'héroïsme du thème principal, avec ses rythmes

croisés avançant à grandes foulées, puissamment influencés par le début de la Symphonie « Rhénane » de Schumann. Si l'approche de la valse viennoise est peut-être plus noble chez Schumann, il y a chez Brahms un surcroît d'audace et de défi.

HW Cela pourrait-il expliquer qu'elle ait été parfois, dans le passé, interprétée de façon exagérément émotionnelle, avec un recours excessif aux *ritardandi* et au *rubato* ?

JEG C'est fort possible. Il est intéressant de noter que Brahms, ayant d'emblée indiqué *Allegro con brio*, vous laisse sans autre indication jusqu'à un stade avancé du développement : on trouve alors, à la mesure 109 (page 6, à 6'51"), un *poco rit.*, puis *un poco sostenuto* (mes. 112), avant le retour au *Tempo primo* de la mesure 120 (7'22"). Cela rejoint son habitude de se passer de mouvements métronomiques : « J'indique (sans les chiffrer) mes *tempi*, modestement, pour être sûr, mais avec autant de soin et de clarté que possible ». De subtiles variations de vitesse sont naturellement bien documentées à travers les descriptions du propre jeu pianistique de Brahms (« une certaine élasticité du tempo », selon Florence May, qui étudia auprès de lui en 1871), et je ne vois aucune raison pour ne pas en tenir compte ici, bien que tout soit une question de gradation. Ce que Brahms indique, à vrai dire, est davantage clarté du sentiment ou de l'inclination qu'une mesure spécifique et objective. S'en tenir à un tempo principal stable, avec juste un léger *ritardando* pour seconder l'entrée du deuxième thème (mes. 34-35 : page 6, à 1'10"), également lorsqu'il réapparaît à la mesure 147 (8'21"), me semble utile pour assurer au mouvement sa cohérence et lui conférer une grâce mêlée d'agilité (et ce en dépit de la rhétorique « protestation », bien caractéristique, de ces deux noires sur temps forts aux mesures 4, 6 et 8). Notez que Brahms ne dit rien de ce qu'il convient de faire à la cinquième mesure de la coda (mes. 187, à 9'55"), au moment même où il semble avoir comme un coup de sang, l'association du thème principal et de la phrase-motif qui l'accompagne débouchant soudain sur une explosion d'ardent contrepunt. Il me paraît impossible de résister ici à

un *più mosso* de huit mesures – n’est-ce pas là l’un des exemples les plus éloquents de sa manière musicale et roborative de représenter la lutte entre jeunesse et âge ? Cela l’aide aussi à préparer le resserrement de l’attention survenant dans les échanges écourtés entre vents et cordes graves, juste avant que Brahms ne retienne une dernière fois la tension *via* une reprise, exempte de protestation, du thème d’introduction. On relève un autre exemple de ralentissement traditionnel, non indiqué par Brahms, dans le dernier mouvement à la lettre C (mes. 52-70 : plage 9, 1’10”-1’33”), lorsque les triolets du deuxième thème, joués par le premier cor et les violoncelles à l’unisson, au lieu de garder le mouvement tendent à se figer, affaiblissant d’autant l’approche de la réexposition en *ut* mineur du thème, lourde de colère, à la lettre E (mes.75, à 1’40”). On peut toutefois creuser autant que l’on voudra, faire des recherches sur l’interprétation de cette musique et même trouver un éventuel secours dans les divers fragments descriptifs de la manière dont Brahms lui-même faisait de la musique ou dans ce qu’il pensait de l’approche stylistique de tel chef d’orchestre, jamais cela ne sera comme si l’on recevait l’*imprimatur* du compositeur lui-même. Au bout du compte, tout n’est qu’une question de goût, d’instinct, d’adaptation en regard des exigences du moment et de décisions qui, assez naturellement, varieront d’un jour à l’autre, d’une salle à l’autre ou d’un public à l’autre. Brahms était un pragmatique. En Allemand de bonne éducation, il faisait sienne l’esthétique musicale de Goethe tel que décrite dans *Faust* : « Si vous ne le sentez pas, vous n’y arriverez pas / si cela ne jaillit pas de l’âme / et par une robuste et spontanée allégresse / ne contraint le cœur de tous les auditeurs ».

HW Quels autres aspects de la Troisième Symphonie vous frappent comme étant matériellement différents des deux œuvres antérieures ?

JEG L’un d’eux serait la manière incroyablement fertile mais discrète dont Brahms fait usage de ses motifs et de ses thèmes par-delà même la division en mouvements, les faisant intervenir comme en référence à eux-mêmes. On en trouve l’exemple le plus fameux dans les ultimes mesures du Finale,

où doucement et tendrement il réintroduit le premier thème du premier mouvement, toute dimension de protestation ou de défi ayant dès lors disparu. Plus avant dans le Finale, le deuxième thème, contenu et en apparence inoffensif, de l'*Andante* (exposé à l'octave par clarinette et basson, à l'instar d'un fragment de choral : plage 7, 2'18") réapparaît nimbé de mystère, avec des cordes ajoutées *pianissimo*, puis de nouveau s'affirme tel un canon énergique entre vents et cuivres, jusqu'à devenir le sommet d'intensité passionné du développement (mes. 149-171 : plage 9, 3'13"-3'43"). Un autre aspect tiendrait à la manière dont les deux mouvements médians semblent découler l'un de l'autre (tout comme ils le font dans la Quatrième de Schumann), se trouvant l'un dans l'autre enlacés et faisant partie intégrante du processus symphonique global, et ce *via* un cheminement que Brahms avait peut-être éludé dans les deux premières Symphonies. On le sent ici qui aborde de manière frontale la critique de ses contemporains – à savoir qu'en dépit de l'ampleur des forces mises en œuvre, cela reste foncièrement de la musique de chambre. Pourquoi faudrait-il que l'on perçoive ici une dichotomie entre styles symphonique et chambriste, semble-t-il dire. Au contraire, le caractère intimiste du discours entre les instruments pris individuellement ou par groupes peut jouer un rôle créatif et expressif dans la définition de la structure symphonique. Prenez le deuxième thème du mouvement initial, motif au séduisant balancement de clarinette donnant le sentiment d'une création spontanée, en constant danger de s'enrouler sur lui-même pour finalement ne conduire nulle part (plage 6, à 1'14") – puis ce qu'il en fait, d'abord en l'inversant aux cordes (mes. 47-48 : 1'27") avant de le confier à l'orchestre tout entier tandis qu'il fonce droit devant en un tumulte émotionnel plein d'agitation, rôle que, de prime abord, il n'aurait semblé pouvoir assumer.

HW Que pensez-vous de son penchant pour la dislocation ou le décalage rythmiques – n'est-il pas encore plus manifeste dans cette Symphonie ?

JEG Oh que oui – c'en est même fascinant ! Il y a ce passage merveilleux et complètement fou du Finale où il place des accents non pas simplement sur

les temps faibles, mais sur la *seconde moitié* de ces contre-temps (mes. 91-95 et 233-237 : plage 9, 2'00" et 5'00"). Lorsque je l'ai entendu pour la première fois, je n'arrivais pas à imaginer comment il l'avait noté (on se sent soudain propulsé dans l'univers de Bartók ou de Stravinski), et il arrive trop souvent, au concert, que cela sonne de manière confuse, ou comme si la machine orchestrale décrochait. Cette façon séduisante qu'il a de varier les accents rythmiques à l'intérieur d'une même mesure, nous en avons déjà fait l'expérience, bien entendu, mais peut-être est-elle mise encore plus en évidence dans le premier mouvement de cette Symphonie en raison de sa mesure à 6/4 – non pas tant parce qu'elle se redistribue aisément en 3/2, mais comme résultante de la manière caractéristique dont Brahms commence une phrase sur un temps faible décalé – autrement dit sur le dernier temps de la mesure. Prenez le motif de trois notes enjambant la barre de mesure qui introduit la dernière partie de l'exposition du premier mouvement, aux mesures 50-58 (plage 6, 2'03"-2'20") : on l'entend telle une succession de mesures à 3/4, puis intensifié sous la forme d'une hémiole – deux unités de trois regroupées en trois unités de deux. De prime abord, cela se « rétablit » spontanément sous forme de mesure conventionnelle à 3/2 (mes. 59-60), puis les accents sur le sixième temps reviennent et donnent à l'oreille l'impression de les entendre comme des temps faibles, la transformation se trouvant achevée lorsqu'ils finissent par enjambrer la barre de mesure, si bien que l'endroit où le temps faible est réellement noté devient impossible à situer.

HW Cela conduit directement à un passage du mouvement lent qui m'a toujours intrigué (mes. 57-62, puis 116-121 : plage 7, 3'20" et 6'51"), où pour la première fois des notes isolées semblent devenir très importantes pour Brahms, même lorsqu'elles se transforment en appoggiatures se résolvant vers le haut en un geste intensément « tristanesque ». Mais ce bref passage – dans lequel la perception de la tonalité devient momentanément incertaine – me semblait évoquer un futur encore plus avancé que Wagner. C'est alors qu'une possible source m'est apparue. Il y a dans le mouvement lent de la « Grande » Symphonie en *ut* majeur de Schubert un passage similaire (mes. 148-159)

présentant une même fonction dans le mouvement, celle en l'occurrence (c'est à couper le souffle) de retarder la réexposition. Des cors aigus font entendre un *sol* répété, sorte de pédale supérieure : cordes aiguës et graves alternent, proposant différentes harmonisations de cette note *sol*. Le *sol* fait tout d'abord partie d'un accord de septième de dominante sur *ut* qui cependant n'atteindra pas *fa* majeur. Puis il devient le septième degré d'un accord de septième de dominante sur *la* qui n'atteint pas davantage *ré* mineur/majeur. Le *si* bémol de la première harmonisation fournit un indice : il trouve sa signification potentielle en tant qu'élément déterminant d'un accord napolitain (mes. 157) en vue de la cadence imminente en *la* mineur. La fonction du passage précédent est de retarder le moment de la réexposition. Cela révèle-t-il quelque chose de la dette manifeste de Brahms envers Schubert – que vous-même vous êtes naturellement efforcé de mettre en exergue dans vos précédents programmes de concert et de CD ?

JEG Je suis entièrement d'accord avec la parenté des deux passages que vous venez d'analyser. Ces accords, avec leurs harmonies presque dissociées, exigent un soin méticuleux en termes de pondération et d'intonation, et de fait, c'est là une fois encore une technique d'origine chorale, sorte de défi auquel on se trouve confronté (comme Brahms le fut nécessairement) lorsque l'on dirige Gabrieli et Schütz. Ce fut Schumann qui en 1839 exhuma la « Grande » *ut* majeur de Schubert, et Mendelssohn, un peu plus tard cette même année, qui en assura la création à Leipzig. La Symphonie devait frapper l'un et l'autre compositeurs tel un éclair ; ce fut cependant Brahms qui, sans doute, se montra le mieux à même d'en retirer tous les enseignements. « Mon amour pour Schubert est tout ce qu'il y a de sérieux, probablement parce que ce n'est pas une fantaisie passagère », devait-il écrire, travaillant avec acharnement – en collectant, éditant, arrangeant et dirigeant nombre d'œuvres de Schubert – à ce que l'image populaire d'un Schubert qui n'aurait été qu'un talentueux dilettante de salon disparaisse, contribuant ainsi à la lente acceptation de l'immensité de son génie. Pour moi, le plus touchant de ses hommages à Schubert se trouve dans la subtile et irrésistible petite pièce qu'il composa

pour voix d'hommes : *Einförmig ist der Liebe Gram* (« Uniforme est le chagrin d'amour »). Brahms prend le dernier lied du *Winterreise* – celui mettant en scène le vieillard – et le transforme en un canon envoûtant à six parties, soutenant les différents états de la mélodie vocale de Schubert et la main droite de l'accompagnement pianistique d'un *ostinato* ornementé (également en canon). C'est là bien autre chose que l'habile mise en forme d'un strict contrepoint : c'est sa manière à lui de forger des liens avec un devancier qu'il révérait et un passé musical plus lointain mais vivant.

HW Ne sommes-nous pas revenus au point de départ de votre approche des Symphonies de Brahms, à cette idée que la pensée chorale innervait son écriture orchestrale et que c'est en explorant les œuvres chorales et vocales des maîtres du passé qu'il affectionnait, puis ses propres œuvres *a cappella* et finalement ses œuvres (splendides mais rarement jouées) pour chœur et grand orchestre, que nous aurons une vision renouvelée des Symphonies ?

JEG Ma foi oui – et c'est ainsi que j'en suis venu à concocter ce programme, avec ces adaptations, en guise de solide contrepoids à la Symphonie, que Brahms fit de Schiller (*Nänie*, un chant funèbre) et de Goethe (*Gesang der Parzen*, une ballade dramatique), pages elles-mêmes précédées d'un petit groupe de pièces chorales unifiées par un thème automnal de cor de chasse. Il me semble que ce programme révèle des influences à double sens, car s'il y a de toute évidence une pensée chorale dans ses Symphonies, des signes de pensée orchestrale transparaissent indéniablement dans son écriture chorale. Dans le premier des superbes *Gesänge* op.104 *a cappella* (1888), on le voit organiser son ensemble à six parties en deux chœurs se répondant (haut et bas) – il avait procédé de même cinq ans plus tôt dans le *Gesang der Parzen*, avec une attention portée aux contrastes de texture sonore et de réponse comparable à ce que nous trouvons, par exemple, dans l'*Andante* de la Troisième Symphonie – les cordes graves « doublant » tel un écho les vents (mes. 4-5 et 8-9, etc.) tout en complétant l'unité thématique structurelle. Tout cela, néanmoins, ne servirait à rien s'il n'y avait une sensibilité aiguë

des instrumentistes à la « vocalité » sous-jacente de l'écriture orchestrale de Brahms – j'y ai déjà fait allusion dans nos précédents entretiens. Le besoin de cultiver un style chantant est ici au moins aussi important que de demander aux chanteurs de rendre la pareille, en termes de précision instrumentale comme de clarté de l'articulation, selon l'exemple qui leur est donné par l'orchestre. On rencontre chemin faisant les mêmes indications, œuvres chorales et orchestrales confondues, se rapportant à la charge expressive ou dramatique de la musique, ainsi les signes < > au-dessus du mot « *seufzend* » dans *Nacht-wache I* et des soupirs signalés de façon identique, d'abord aux vents puis aux cordes, dans les ultimes mesures du troisième mouvement de la Troisième Symphonie. Les moyens expressifs – interchangeableables et réciproques – se trouvent réunis en une magnifique synthèse dans les œuvres tardives pour chœur avec orchestre. Aussi bien *Nänie* que *Gesang der Parzen* témoignent de liens fascinants avec les deux dernières Symphonies, *Parzen* affichant non seulement une immédiate proximité de numéro d'opus avec la Troisième Symphonie mais aussi une introduction orchestrale d'une puissance considérable, de fugitives réminiscences à des styles de « musique ancienne » jouxtant des passages extrêmement avancés sur le plan de l'harmonie. Ces œuvres ne sont en aucune manière des esquisses préliminaires mais des œuvres colossales à part entière, justifiant pleinement la prophétie d'un Schumann proclamant que lorsque Brahms « plongera sa baguette magique là où les puissances des masses, dans le chœur et l'orchestre, lui prêtent leurs forces, alors s'offriront à nous de merveilleux aperçus sur le monde des esprits ».

HW Mis à part le mouvement lent du Concerto pour violon, peut-on imaginer mélodie de hautbois plus tendre que celle introduisant *Nänie*, et comme cela conduit, de façon si poignante, aux élégantes entrées en canon du chœur sur les mots « Vois ! Alors pleurent les dieux, les déesses pleurent toutes l'éphémère beauté, la perfection qui meurt » ?

JEG Non, de fait. Ainsi que Malcolm MacDonald le souligne, c'est sans doute la chose la plus radieuse qu'il ait jamais écrite. Dans *Parzen*, en manière de

puissant contraste, les dieux ne sont pas simplement indifférents à l'humanité mais interviennent arbitrairement dans les affaires humaines, même envers « celui qu'ils ont exalté », oblitérant les perspectives de la génération suivante. À qui Brahms pensait-il ici : à Feuerbach (un ami peintre récemment disparu), à Schumann (dont plusieurs des enfants étaient alors à l'asile pour malades mentaux, brisés ou déjà morts), ou bien est-ce à lui-même qu'il songe dans ces dernières mesures évoquant « le proscrit [qui] écoute [...] lui l'ancien [...] et hoche la tête » ? Un gouffre glacial s'ouvre entre le battement aigu du piccolo, les cordes avec sourdines, les murmures à l'unisson du chœur, référence manifeste des vents à l'introduction de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, avant de conduire par d'étranges harmonies circulaires vers une conclusion inquiétante, sur une quinte creuse à nu enracinée dans contrebasson et tuba. Cela me rappelle votre description de « la vision sombre de Brahms – bonté d'une impossible distance, caractère mortel et nature transitoire de la beauté, inéluctabilité et omniprésence de la misère de l'être ».

Johannes Brahms

Ich schwing mein Horn ins Jammertal, Op.41/1

for male chorus a cappella

Text from Uhland: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*

First performed Vienna, 8 December 1871

Ich schwing mein Horn ins Jammertal

Ich schwing mein Horn ins Jammertal,
mein Freud ist mir verschwunden,
ich hab gejagt, muss abelahn,
das Wild läuft vor den Hunden,
ein edel Tier in diesem Feld
hätt ich mir auserkoren,
das schied von mir, als ich wohl spür,
mein Jagen ist verloren.

Fahr hin, Gewild, in Waldeslust,
ich will dir nimmer schrecken
und jagen dein schneeweiße Brust,
ein ander muss dich wecken,
mit Jägers Schrei und Hundebiss,
dass du nicht magst entrinnen:
Halt dich in Hut, mein Tierle gut,
mit Leid scheid ich von hinnen.

Kein Hochgewild ich fahen kann,
das muss ich oft entgelten;
noch halt ich stets auf Jägersbahn,
wiewohl mir Glück kommt selten:
Mag mir nicht g'bührn ein Hochwild schön,
so lass ich mich begnügen
am Hasenfleisch, nichts mehr ich heisch,
das mag mich nicht betrügen.

I wind my horn

I wind my horn in this vale of tears,
all my joy has vanished,
I have hunted, but must now give up,
the wild beasts run before the hounds.
I had selected a noble beast
in the field for myself,
it fled from me as I gave chase,
my hunting days are finished.

Go then, game, and delight in the forest!
I shall never frighten you
by hunting your snow-white breast,
another must waken you
with hunting calls and biting dogs
that you cannot escape:
be on your guard, my little beast!
I depart with sadness.

I can catch no wild beast –
something I often suffer for;
yet still I keep to the hunter's trail,
where I seldom enjoyed good fortune.
If I cannot trap a fine wild beast,
I must content myself
with a hare – I ask no more –
that would not deceive me.

Je brandis mon cor dans la vallée des larmes

Je brandis mon cor dans la vallée des larmes,
ma joie m'a abandonné,
j'ai chassé, il me faut renoncer,
le gibier fuit devant les chiens ;
un noble animal en ce champ
je m'étais destiné,
qui m'échappa quand sa trace je suivais,
ma chasse a échoué.

Va, gibier, avec entrain dans la forêt,
je ne veux plus t'effrayer
ni chasser ton poitrail blanc comme neige ;
un autre devra te réveiller,
au cri du chasseur et avec morsures de chiens,
si bien tu ne pourras en réchapper ;
sois bien sur tes gardes, mon petit animal,
c'est à regret qu'il me faut m'en aller.

Nul gibier de choix je ne puis attraper,
il me faut souvent m'en accommoder ;
toujours je reste dans le sillage du chasseur,
quand bien même la chance rarement me sourit :
si je ne puis être gratifié d'un noble gibier,
je saurai me satisfaire
d'un lièvre, sans rien plus demander,
mais n'en serai point dupe.

Es tönt ein voller Harfenklang, Op.17/1

for female chorus, horn and harp

Text: Friedrich Ruperti

First performed Hamburg, 2 May 1860

Es tönt ein voller Harfenklang

Es tönt ein voller Harfenklang
den Lieb und Sehnsucht schwellen,
er dringt zum Herzen tief und bang
und lässt das Auge quellen.

O rinnet, Tränen, nur herab,
o schlage Herz mit Beben!
Es sanken Lieb und Glück ins Grab,
verloren ist das Leben!

Nachtwache I, Op.104/1

for mixed chorus a cappella

Text: Friedrich Rückert

First performed Vienna, 3 April 1889

Nachtwache I

Leise Töne der Brust,
geweckt vom Odem der Liebe,
hauchet zitternd hinaus,
ob sich euch öffnet ein Ohr,
öffn' ein liebendes Herz,
und wenn sich keines euch öffnet,
trag ein Nachtwind euch
seufzend in meines zurück!

The full sound of a harp rings out

The full sound of a harp rings out,
swelled by love and longing,
it pierces, deep and anxious, to my heart,
and brings tears to my eyes.

O tears, flow then down my cheeks,
O heart, throb and quiver!
Love and happiness have sunk into the grave,
my life is lost!

Une harpe sonore retentit

Une harpe sonore retentit
qu'exaltent amour et nostalgie,
le son pénètre un cœur inquiet
et fait que l'œil s'épand.

Ô coulez, larmes, sans retenue,
ô bats mon cœur, et frémis !
Amour et bonheur couchés au tombeau,
perdue est à jamais la vie !

Night watch I

Soft notes of the breast,
awakened by the breath of love,
whisper forth tremulously,
if an ear or a loving heart
should open up to you;
and if none should do so,
may the night wind
bear you sighing back to mine.

Veille I

Douces sonorités du cœur,
inspirées par le souffle de l'amour,
exhalez-vous en frémissant,
si une oreille s'ouvre à vous,
ouvrez un cœur aimant,
et si aucun à vous ne s'ouvre,
qu'une brise nocturne vous ramène,
souponnantes, vers le mien !

Einförmig ist der Liebe Gram, Op.113/13

for female chorus a cappella
Text: Friedrich Rückert, after Hafez
Published 1891

Einförmig ist der Liebe Gram

Einförmig ist der Liebe Gram,
ein Lied eintöniger Weise,
und immer noch, wo ich's vernahm,
mitsummen musst' ich's leise.

Gesang der Parzen, Op.89

for mixed chorus and orchestra
Text: Johann Wolfgang von Goethe
'Das Lied der Parzen' from *Iphigenie auf Tauris*
First performed Basle, 10 December 1882

Gesang der Parzen

„Es fürchte die Götter
das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
in ewigen Händen,
und können sie brauchen,
wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt
den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
sind Stühle bereitet
um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich,
so stürzen die Gäste,

Love's grief is monotonous

Love's grief is monotonous,
a song with but a single tune,
and always when I heard it,
I had to hum it too.

Uniforme est le chagrin d'amour

Uniforme est le chagrin d'amour,
chant à la ligne monotone,
et partout où je l'ai entendu
il m'a fallu aussi le fredonner.

Song of the Fates

'The human race
should fear the gods!
Eternal dominion
they hold in their hands,
and can use it
as it pleases them.

He whom they have exalted
should fear them doubly!
On cliffs and clouds
the chairs are set
around golden tables.

Should a dispute arise,
the guests are hurled,

Chant des Parques

« Que craigne les dieux
le genre humain !
Ils détiennent l'autorité
en leurs mains immortelles
et peuvent en user
comme il leur plaît.

Qu'il les redoute doublement
celui qu'ils ont exalté !
Sur les écueils et les nuages
des chaises sont apprêtées
autour de tables dorées.

Qu'une discorde surgisse,
et les hôtes sont précipités,

geschmäht und geschändet
in nächtliche Tiefen
und harren vergebens,
im Finstern gebunden,
gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
in ewigen Festen
an goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
zu Bergen hinüber:

Aus Schlünden der Tiefe
dampft ihnen der Atem
erstickter Titanen,
gleich Opfergerüchen,
ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
ihr segnendes Auge
von ganzen Geschlechtern
und meiden, im Enkel
die ehemals geliebten,
still redenden Züge
des Ahnherrn zu sehn.“

So sangen die Parzen;
es horcht der Verbannte,
in nächtlichen Höhlen
der Alte die Lieder,
denkt Kinder und Enkel
und schüttelt das Haupt.

scorned and disgraced,
headlong into the depths of night,
and wait in vain,
fettered in darkness,
for a just decree.

But they, they remain there
endlessly feasting
at golden tables.
They step from mountain
across to mountain:

from the depths of the abyss
the breath of suffocating Titans
steams on them
like sacrificial odours,
a light bank of cloud.

The rulers turn
their beneficent gaze
away from entire races,
and shun in the grandchildren
the once loved,
quietly elegant features
of their forbears.'

So the Fates sang;
the banished one listens
in nocturnal dungeons
to the songs – the old man
thinks of children and grandchildren,
and shakes his head.

diffamés et humiliés
dans les profondeurs nocturnes,
et attendent en vain,
contraints à l'obscurité,
un équitable jugement.

Eux, cependant, restent
à leurs éternelles fêtes
et à leurs tables dorées.
D'une montagne ils passent
à une autre montagne :

de l'abîme des profondeurs
monte vers eux le souffle
des titans suffoqués,
telle une senteur sacrificielle,
un nuage léger.

Les maîtres détournent
leur regard protecteur
de races entières
et évitent de voir
dans le descendant
les traits encore parlants
de l'aïeul jadis aimé. »

Ainsi chantèrent les Parques ;
et le proscrit écoute
en sa caverne obscure
lui l'ancien, leurs chants,
songe enfants et petits-enfants
et hoche la tête.

Nänie, Op.82

for mixed chorus and orchestra

Text: Friedrich von Schiller, 1799/1800

First performed Zürich, 6 December 1881

Nänie

Auch das Schöne muss sterben!

Das Menschen und Götter bezwinget,
nicht die eherne Brust

rührt es des stygischen Zeus.

Einmal nur erweichte die Liebe

den Schattenbeherrscher,

und an der Schwelle noch, streng,

rief er zurück sein Geschenk.

Nicht stillt Aphrodite

dem schönen Knaben die Wunde,

die in den zierlichen Leib

grausam der Eber geritzt.

Nicht errettet den göttlichen Held

die unsterbliche Mutter,

wann er, am skäischen Tor fallend,

sein Schicksal erfüllt.

Aber sie steigt aus dem Meer

mit allen Töchtern des Nereus,

und die Klage hebt an

um den verherrlichten Sohn.

Siehe! Da weinen die Götter,

es weinen die Göttinnen alle,

dass das Schöne vergeht,

dass das Vollkommene stirbt.

Auch ein Klaglied zu sein im Mund

der Geliebten, ist herrlich;

denn das Gemeine geht klanglos

zum Orkus hinab.

Nänie

Even Beauty must die!

That which subdues men and gods
does not move the brazen heart
of Stygian Zeus.

Once only did love touch
the ruler of the underworld,
and still on the threshold
he sternly recalled his gift.

Aphrodite does not soothe
the lovely youth's wound,
that the boar cruelly inflicted
in his tender flesh.

The immortal mother
does not save the godly hero,
when he, dying at the Scaean gate,
fulfilled his destiny.

But she rises from the sea
with all Nereus' daughters,
and the lament starts up
for the exalted son.

Behold, the gods weep,
all the goddesses weep
that beauty fades,
that perfection dies.

Even to be an elegy in the beloved's mouth
is glorious,
for the commonplace descends
unsung to Orcus.

Nänie

La beauté aussi doit mourir !

Ce qui vainc hommes et dieux
ne touche la poitrine d'airain
de Zeus stygien.

Une fois seulement l'amour attendrit
le maître des ombres,
et sur le seuil encore, inflexible,
il reprit son présent.

Aphrodite n'apaise la blessure
du bel enfant
au corps gracile
par le cruel sanglier déchiré.

Le divin héros n'est sauvé
par son immortelle mère,
lorsque, tombant à la Porte Skaïenne,
il accomplit son destin.

Mais elle jaillit de la mer
avec toutes les filles de Nérée,
et la plainte s'élève
autour du fils glorifié.

Vois ! Alors pleurent les dieux,
les déesses pleurent toutes
l'éphémère beauté,
la perfection qui meurt.

Être plaint par la bouche
de l'aimée est aussi merveilleux,
alors que le commun sans bruit
dans l'enfer d'Orcus descend.

The Monteverdi Choir

Sopranos

Elenor Bowers-Jolley
Zoe Brown
Katy Butler
Donna Deam
Susanna Fairbairn
Alison Hill
Emilia Hughes
Charlotte Mobbs
Lucy Page
Robyn Parton
Lucy Roberts
Katie Thomas
Emma Walshe
Rosalind Waters
Belinda Yates

Altos

David Bates
Meg Bragle
Heather Cairncross
Margaret Cameron
Annie Gill
Carol Hall
Louise Innes
Frances Jellard
Chloe Morgan
Simon Ponsford
Richard Wyn Roberts
Susanna Spicer

Tenors

Jeremy Budd
Andrew Busher
Sean Clayton
Vernon Kirk
Nicholas Mulroy
Nicolas Robertson
Richard Rowntree
Paul Tindall

Basses

Tom Appleton
Richard Bannan
Matthew Brook
Julian Clarkson
Robert Davies
Charles Pott
Jonathan Saunders
Will Townend
Lawrence Wallington
Stuart Young

Nānie

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
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
David Stuart
Lawrence Wallington

**Orchestre Révolutionnaire
et Romantique**

Violins I

Peter Hanson
Kati Debretzeni
Sharon Jaari
Sophie Barber
Marcus Barcham-Stevens
Madeleine Easton
Judith Templeman
Fiona Stevens
Roy Mowatt
Declan Daly
Martin Gwilym-Jones
Miranda Playfair
Jenny Godson *
Ken Aiso *
Matilda Kaul *
Mary Hofman *

Violins II

Matthew Truscott
Jayne Spencer
Iona Davies
Matthew Ward
Nicolette Moonen
Anne Schumann
Claire Sterling
Hakan Wikstrom
David Chivers
Jane Gillie *
Andrea Jones *
Hildburg Williams *

Violas

Judith Busbridge
Tom Dunn
Lisa Cochrane
Ian Rathbone
Oliver Wilson
Stella Wilkinson
Mark Braithwaite
Daniel Cornford
Malgorzata Ziemkiewicz *
Julia Knight *
Rose Redgrave *

Cellos

David Watkin
Ruth Alford
Catherine Rimer
Robin Michael
Olaf Reimers
Penny Driver
Gabriel Amherst
Kate Setterfield *
Philipp von Steinaecker *

Double Basses

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer
Markus Van Horn
Elizabeth Bradley
Andrew Durban

Flutes

Marten Root
Judith Treggor
Neil McLaren *

Piccolo

Judith Treggor

Oboes

Michael Niesemann
Ina Stock

Clarinets

Timothy Lines
Guy Cowley

Bassoons

Jane Gower
Györgyi Farkas

Contrabassoon

Ian Cuthill

Horns

Anneke Scott
Joseph Walters
Gavin Edwards
Martin Lawrence
Jorge Renteria

Trumpets

Neil Brough
Robert Vanryne

Trombones

Adam Woolf
Abigail Newman
Stephen Saunders

Timpani

Robert Kendell

Harp

Nuala Herbert
Bryn Lewis *

* *Nänie only*