

Brahms Symphony 4

Gardiner

Johannes Brahms

1833-1897

1	Ludwig van Beethoven 1770-1827 Overture, Coriolan Op.62	6:50
2	Giovanni Gabrieli c.1554/7-1612 Sanctus and Benedictus a 12	3:40
3	Heinrich Schütz 1585-1672 Saul, Saul, was verfolgst du mich? SWV 415 Alison Hill, Meg Bragle <i>soprano</i> Jeremy Budd, Nicholas Mulroy <i>tenor</i> , Matthew Brook, Stuart Young <i>bass</i>	3:49
4	Johann Sebastian Bach 1685-1750 <i>from</i> Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150	2:00
5	Meine Augen sehen stets zu dem Herrn Meine Tage in den Leiden Charlotte Mobbs <i>soprano</i> , Meg Bragle <i>alto</i> Nicolas Robertson <i>tenor</i> , Tom Appleton <i>bass</i>	2:55
6	Johannes Brahms Geistliches Lied Op.30 for choir and organ (1865) arr. Gardiner for choir and strings (2008)	5:17

Fest- und Gedenksprüche Op. 109

for double choir a cappella (1889)

- | | | |
|----------|----------------------------------|------|
| 7 | 1. Unsere Väter hofften auf dich | 1:47 |
| 8 | 2. Wenn ein starker Gewappneter | 2:45 |
| 9 | 3. Wo ist ein so herrlich Volk | 4:34 |

Symphony No. 4 in E minor Op. 98 (1885)

- | | | | |
|-----------|-----|-------------------------------|-------|
| 10 | I | Allegro non troppo | 11:18 |
| 11 | II | Andante moderato | 10:40 |
| 12 | III | Allegro giocoso | 5:34 |
| 13 | IV | Allegro energico e passionato | 9:41 |

70:52

Orchestre Révolutionnaire et Romantique

The Monteverdi Choir

John Eliot Gardiner

*Recorded live at the Royal Festival Hall, London,
on 5 October 2008, and on 6-8 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 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 Of his labour on the First Symphony, Brahms said: 'You haven't the faintest idea what it feels like for us lot always to hear such a giant marching along behind one.' Before we go back to Brahms' relations with the more remote past, let's consider Beethoven.

John Eliot Gardiner We could very well start with the overture to *Coriolan*. The concentrated sonata form, the way he makes two such opposed subjects work so fruitfully, the second actually growing out of the first to embody the horns of Coriolanus' dilemma – to exact legitimate revenge or to spare his innocent family: these are all features that Brahms could have felt drawn to. Take those grisly unison Cs and the way they are hacked off by abrupt dissonant chords. Where else do we find equivalent or similar gestures? Surely in the first variation of the chaconne of the Finale of Brahms' Fourth (bars 9-16: track 13, 0'18"). The symphony's scherzo, the movement that Max Kalbeck once suggested he should throw into the wastepaper basket, is possibly the most Beethovenian of all Brahms' symphonic movements in its energy and ebullience, even down to those frozen blocks of chords (bars 93-105: track 12, 1'24") that recall the first movement of the first 'Razumovsky' quartet (bars 85-92).

HW Of course, Beethoven provoked strongly ambivalent feelings among many nineteenth-century musicians, and the turbulence that his work threw up may in the end lie behind much of the abuse thrown at Brahms. One thinks of Hugo Wolf saying, 'Everything [Brahms] has done is just one gigantic variation on the works of Beethoven, Mendelssohn and Schumann'.

JEG Yes, but Wolf went much further than that when he singled Brahms out to illustrate what he called 'the art of composing without ideas', and attacked the Fourth Symphony as 'running the gauntlet between "can't do" and "wish I could" through all its four movements'. Isn't the (not very subtle) implication that more (or even some) sexual activity might have led to better music rather a cheap shot coming from someone who didn't complete a single symphony himself and who seems never to have forgiven Brahms for suggesting to him as a young composer that a study of counterpoint might be helpful? Either way, it displays a rudimentary lack of ear.

HW You need only see where sexual activity got Wolf. But there were other contemporaries who at least learned to like the Fourth Symphony.

JEG The young Richard Strauss for one. At the time of the Fourth's appearance, he was Hans von Bülow's assistant at Meiningen. At first Strauss considered it obscure – 'so unclear and wretched in its instrumentation'; then he 'liked it better each time' until, finally, having sat in on Brahms' rehearsals in Meiningen and the first performance on 25 October 1885, he declared the symphony a 'giant work, great in concept and invention, masterful in its form, and yet from A to Z genuine Brahms, in a word, an enrichment of our art.'

HW An orgy of praise – in which, presumably, the self-deprecating Brahms did not join?

JEG No – Brahms himself had been braced for failure, disparaging the work to his friends, claiming to them that he had 'completed a series of polkas and waltzes' and describing it to Bülow as 'a few entr'actes... lying here ready, the thing that one usually calls a symphony.' But then he goes on to muse 'how nicely and cosily' it might go with Bülow's Meiningen orchestra, while 'at the same time pondering whether the symphony will find more of a public! I fear it smacks of the climate of this country – the cherries are not sweet here; you would certainly not eat them.' He was ready to withdraw the symphony if

it failed to pass muster with his more discriminating friends and orchestral musicians in the course of the rehearsal process and the initial run of performances. Going so visibly public seems to have been nerve-wracking for Brahms, if only because he felt himself to be under siege, as though the whole development of German music, of which he considered himself a part, had been distorted by Wagner's appropriation of it. On top of that he was genuinely worried that the daring complexity of the Fourth Symphony, and especially its experimental last movement, might displease, baffle or tire even favourably disposed listeners.

HW Self-deprecation falls away here, and we catch a glimpse not only of the 'problematic' Brahms but of someone conscious of his place in history. We've already seen how the 'problematic' aspect is tied up in his attitude to his immediate predecessors. But what about his much deeper debt to the more remote past? Isn't this especially important in considering the Fourth Symphony, the last movement in particular?

JEG Of all his symphonies it's the one most impregnated with baroque techniques and practices: *sequence* as the basis of all the themes and their treatment in the first movement, *canon* built into the repeat of the opening theme, *imitation by inversion* in the development section, the *chaconne* basis of the Finale and its use of a *sarabande* for the middle variations. Philipp Spitta had given a manuscript score of Bach's *Nach dir, Herr, verlangst mich* (BWV 150) to Brahms and he played the chaconne of its last movement to his friend Siegfried Ochs saying, 'What would you think of a symphonic movement written on this theme some day? But it is too heavy, too straightforward. It would have to be chromatically altered in some way.'

HW And so it was, and what a difference that inserted A sharp makes to the whole piece. But of course it's the use of the chaconne form itself which is the true act of a conservative revolutionary.

JEG Another piece that follows baroque practice is the ravishing *Geistliches Lied*, Op.30, for choir and organ, with its *tour de force* double canon at the ninth. It cried out to be included in the sequence of works leading up to the Fourth Symphony. With no organ in the Salle Pleyel in Paris, where we first performed this programme, I arranged it for string orchestra using Brahms' *Ave Maria* Op.12 as a model.

HW A criticism levelled at Brahms suggests that his habit of drawing on past forms and styles was really an attempt to escape the problems inherent in the current state of nineteenth-century music dominated by Wagner. These hostile critics would condemn this attitude as what you've splendidly described as 'antiquarian hibernation or refuge'. It's even possible to detect in it a pre-echo of Stravinskian Neo-Classicism.

JEG Actually I don't think there's much in all that. Brahms set himself a noble task: to forge (in his own and the public's mind) the music of Schütz, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven and Schubert into a single, evolving tradition, one with local differences but in the last analysis unequivocally *gesamtdeutsch*. Hence his aspiration to meet what he saw to be the obligations of the ideal German artist: 'to absorb the entire tradition of earlier times, to breathe with its spirit new life into withered forms, to transfer rigid regulations, by using its innate individualising power, into a law of liberty, a law right for all conditions, every place, every nationality.'

HW Quite a manifesto!

JEG The words are those of the historian Wilhelm von Giesebrecht, and were quoted by Philipp Spitta in a letter to Brahms in 1873. They were intended by Spitta to apply to Brahms (as well as to Bach), but they reflect equally well Brahms' view of his own artistic mission.

HW They are certainly a long way from the diffident Brahms we have already encountered.

JEG Well, not so far, in fact. From the outset Brahms seems to have been plagued by a sense of his own inadequacy in his schooling as a composer and thus (for him) the shallow basis of music as a means of self-expression. In conversation with Richard Heuberger in 1896 he said, 'Not Schumann, nor Wagner, nor I learned properly. Talent was the decisive factor. Schumann went one way, Wagner another, I a third. Yet nobody actually learned anything special.' This alone would explain why, like Bach, he set such a premium on hard work, on the elaboration of a musical idea, and why he was at such pains to train himself in strict counterpoint, canon, fugue, musical form and texture. We are back to the self-doubting here.

HW But beyond all this he had a genuine love of selected composers of the more remote past who were little known or performed at that time.

JEG Hence the inclusion of Giovanni Gabrieli's 12-voice *Sanctus and Benedictus*, Schütz' *Saul, Saul* and several Bach cantata movements in the trail-blazing *Singakademie* concerts he conducted in Vienna in 1864. I find it incredibly moving to examine his conducting scores of these and other works in the library of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna and to follow his astute dynamic markings pencilled in to ensure clarity of voice-leading – designed to give maximum shaping of individual phrases so as to highlight key words and verbal inflections. Mind you, one sees why Brahms, once he had examined these two works by Schütz and Gabrieli, given to him in 1858, would have been thunderstruck. The Schütz piece in particular is an extraordinarily compelling miniature psycho-drama: it is confined to just sixteen words – the reproachful voice of conscience ringing in Saul's ears on the road to Damascus – compressed into eighty bars of music. Besides its exploration of the psychological turmoil caused by the *deus ex machina* and the personal transformation from Saul to Paul, what presumably impressed Brahms most was Schütz' imaginative handling of his polychoral forces: two violins, six solo voices and two four-part choirs with optional doubling by brass instruments.

HW You believe, don't you, that the transference of this polychoralism to instrumental forces is perhaps the biggest debt that Brahms owed to the past?

JEG This technique of sharing out the material between families or 'choirs' of instruments and creating a whole host of subtle antiphonies, internal conversations and harmonic tensions between these separate choirs is so prevalent, so much a part of Brahms' way of handling his orchestra, that there are almost too many instances to mention, though one that is particularly 'vocal', with a beautiful inbuilt plangency, is the exchange between woodwind and strings in the eleventh variation of the Finale (bars 81-88: track 13, 2'19"). Brahms' long study of Gabrieli and Schütz in their expressive and sometimes really dramatic handling of polychoral forces culminated in the mid-1880s and coincided with the publication of Spitta's first two volumes of Schütz' complete works, from which Brahms copied out and annotated numerous excerpts. So that what may have started out purely as a text-painting device has now developed, by the late 1880s when he is writing sacred *a cappella* works back to back (the *Fest- und Gedenksprüche* Op.109 and the Three Motets Op.110), into his chosen means of conveying the different voices of the social community.

HW These two sets of pieces are obviously notable pieces of public music. But I think you would go further than that, and see in them a certain political significance.

JEG I think you could legitimately compare the way Schütz treated his double and triple choirs in the *Psalmen Davids*, written at a time of great political uncertainty in the year the Thirty Years' War broke out (1618), with their emphasis on a fragmented, God-abandoned community, with the way that Brahms now reacted to the political turmoil of 1888, the *Dreikaiserjahr*, in his *Fest- und Gedenksprüche*. In these three linked movements for double choir *a cappella* Brahms set solemn words he had selected from the Psalms, from Luke's Gospel and from Deuteronomy, sometimes ominous, sometimes comforting. He addresses them to a national community united, though not so closely as

that of Schütz, by its common Lutheran heritage. You could call them patriotic certainly, but not in a spirit of jingoism (nothing to do with the recent German victory in the Franco-Prussian war), more as a kind of prophetic warning against an unimaginable future. Brahms always stood firm against right-wing *Volks*-dominated religious German nationalism, and although he described the motets to Bülow as ‘specially intended for national festival and commemorative days’ he quickly retracted this suggestion – ‘*Doch besser nicht!*’ (‘then again better not!’) – a clear sign of his misgivings about attending or supporting national celebrations.

In his book *Brahms and the German Spirit* (Cambridge, Mass., 2004), Daniel Beller-McKenna rightly draws attention to the many sophisticated techniques Brahms uses when interleaving his two choirs in the first two motets, initially allotting them simple (choir 2) versus elaborated (choir 1) treatment, then shifting to a combined *Männerchor* (No. 1, bars 29-36: track 7, 0’59”) and then to a more varied deployment involving intense rhythmic fragmentation and overlapping hemiolas (No. 2, bars 15-17 and 51-62: track 8, 0’23” and 1’36”). But whether one goes along with Beller-McKenna in seeing these as socio-political allegorical devices to demonstrate ‘the unity in the face of diversity Brahms hoped would hold the *Reich* together’ is another matter. Similarly he is correct in drawing our attention to the different strategies Brahms uses in the third motet – a kind of spiritual *Liebeslieder Walzer* – in cross-combining voices from the two choirs to blur the distinction of separate groups, though again it may be stretching a point to see this as a musical metaphor for social integration and political unification. Do you go along with this interpretation?

HW Only up to a point. Like you, I have reservations and doubts. I don’t see Brahms as a particularly political animal, but merely as a man holding strong but conventional views for his time and position. But let’s get back to a purely musical problem. Over the years the muddy nature of many Brahms performances has given a misleading and unsatisfactory impression of the music. I know you disapprove of such distortions.

JEG It's a dissatisfaction and disappointment voiced by Brahms himself! Even performances by such devoted advocates as Bülow and Hans Richter could leave him grumpy and frustrated. This may account for his fastidious (over-) use of dynamic shapings, expressive hairpins (on individual notes as well as over whole phrases), such as in the continuation of the first theme of the first movement of the Fourth Symphony. We can extrapolate these features from Steinbach's testimony of how Brahms conducted the symphonies. He wanted to counteract dull, metric and over-literal readings on the one hand, or exaggeratedly free, rhythmically contorted interpretations on the other.

HW So Brahms ended up over-marking his scores?

JEG Sometimes, yes – and incidentally causing the same sort of irritation some performing musicians feel in response to Bach's unusually detailed writing out of ornaments instead of leaving it to them to interpret and embellish.

HW And your own ideals of performance?

JEG Top of the list for me is the need to keep things moving, to keep the internal conversations we've referred to alive, and to keep the vertical and linear planes of sound, just as with Bach, in the right alignment one to the other. Ultimately the decision-making process of orchestral interpretation – part historically informed, part instinctive and spontaneous – needs to be subservient in its response to the music's grandeur, its emotional richness and spirituality. This implies total avoidance of the turgid, the bombastic and the sentimental. Brahms never lost his youthful capacity for wonder; nor, despite his protestations to the contrary, what Leon Botstein calls his religious-based optimism. The epic Finale of the Fourth leads into the domain 'where the human bends its knee to the eternal', as Brahms' friend Hermann Kretzschmar remarked. The same, I feel, could be said of the neglected *Fest- und Gedenkspüche*.

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 jubelnde 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 Brahms sagte über die Mühe, die ihm seine Erste Symphonie bereitete: ‚Du hast keinen Begriff davon, wie es unsreinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört!‘ Bevor wir uns der Frage zuwenden, wie Brahms zu der weiter zurückliegenden Vergangenheit stand, sollten wir einen Blick auf Beethoven werfen.

John Eliot Gardiner Ein guter Anfang wäre die Ouvertüre zu *Coriolan*. Die konzentrierte Sonatenform, die Art und Weise, wie er es anstellt, dass zwei dermaßen gegensätzliche Themen so gut funktionieren, das zweite Thema, das gewissermaßen aus dem ersten erwächst und Coriolans Gewissenskonflikt symbolisiert – berechtigte Rache zu üben oder seine unschuldige Familie zu verschonen; all das sind Züge, die Brahms angezogen haben könnten. Nehmen wir zum Beispiel diese grausigen Unisoni auf dem Ton C und wie sie durch schroffe dissonante Akkorde zerhackt werden. Wo sonst finden wir entsprechende oder ähnliche Gesten? Sicher in der ersten Variation der Chaconne im Finale von Brahms’ Vierter (Takte 9–16: Titel 13, 0’18”). Das Scherzo der Symphonie, das Max Kalbeck Brahms einst empfahl, in den Papierkorb zu werfen, ist mit seiner aufschäumenden Energie vielleicht der ‚beethovenschte‘ aller symphonischen Sätze, die Brahms je geschrieben hat, sogar bis hin zu diesen eingefrorenen Akkordblöcken (Takte 93–105: Titel 12, 1’24”), die an den ersten Satz des ersten ‚Razumowsky‘-Quartetts (Takte 85–92) erinnern.

HW Natürlich hat Beethoven unter vielen Musikern des 19. Jahrhunderts stark ambivalente Gefühle hervorgerufen, und die Unruhe,

die sein Werk auslöste, mag letztendlich der Grund gewesen sein für die Schmähungen, die Brahms zuteil wurden. Man denke an Hugo Wolfs Ausspruch in seinen ‚Musikalischen Kritiken‘: ‚Aufs Variieren von gegebenen Themen versteht sich Herr Brahms wie kein anderer. Ist doch sein ganzes Schaffen nur eine große Variation über die Werke Beethovens, Mendelssohns und Schumanns.‘

JEG Ja, doch Wolf ging noch ein Stück weiter, als er äußerte, ‚die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren‘, habe ‚entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden‘, und im Hinblick auf die Vierte Symphonie bemerkte er, ‚zwischen Nichtkönnen und Gernwollen die todmüde Phantasie vier Sätze hindurch Spießruten laufen zu lassen‘, sei ‚schließlich kein Spaß‘. Ist nicht die (nicht sehr feinfühlige) Folgerung, mehr (oder überhaupt irgendeine) sexuelle Aktivität hätte zu besserer Musik führen können, ein recht billiger Rüffel von jemandem, der selbst keine einzige Symphonie zustande gebracht und offenbar Brahms nie verziehen hat, dass dieser ihm, als jungem Komponisten, zu vermitteln versuchte, ein Studium des Kontrapunkts könne hilfreich sein? Wie dem auch sei, hier wird sehr deutlich, dass ihm grundsätzlich das Gehör fehlt.

HW Man braucht sich nur anzuschauen, wohin Wolf seine sexuelle Aktivität geführt hat. Aber es gab andere Zeitgenossen, die wenigstens allmählich an der Vierten Symphonie Gefallen fanden.

JEG Den jungen Richard Strauss zum Beispiel. Zu der Zeit, als die Vierte auftauchte, war er Hans von Bülow's Assistent in Meiningen. Strauss fand sie zunächst unverständlich – ‚so miserabel und unklar instrumentiert‘ –, musste dann jedoch ‚gestehen, daß sie mir jedesmal besser gefallen hat‘, und erklärte schließlich, nachdem er Brahms in Meiningen bei einigen Proben erlebt und am 25. Oktober 1885 die Uraufführung der Symphonie gehört hatte, sie sei ‚nun allerdings ein Riesenwerk, von einer Größe der Konzeption und Erfindung, Genialität in der Formbehandlung, Periodenbau, von eminentem Schwung und Kraft, neu und originell und doch von A bis Z echter Brahms, mit einem Worte eine Bereicherung unserer Tonkunst...‘.

HW Ein Lobgesang – in den der sehr selbstkritische Brahms vermutlich nicht einstimmte?

JEG Nein, das tat er nicht – Brahms hatte sich auf einen Misserfolg eingestellt, er setzte das Werk gegenüber seinen Freunden herab, behauptete, er habe ein paar Polkas und Walzer fertig, und gegenüber Bülow äußerte er: ‚Ein paar Entr’actes aber liegen da – was man so zusammen gewöhnlich eine Symphonie nennt.‘ Doch dann habe er sich ‚oft mit Vergnügen ausgemalt, wie ich sie bei Euch hübsch und behaglich probierte‘, sich allerdings dabei auch wieder gefragt, ‚ob sie weiteres Publikum kriegen wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima [in Müzzuschlag] – die Kirschen hier werden nicht süß, die würdest Du nicht essen!‘ Er war darauf gefasst, die Symphonie zurückzuziehen, wenn sie bei seinen anspruchsvolleren Freunden und Orchestermusikern während der Proben und in den ersten Aufführungen auf Vorbehalte stieße. Sich so sichtbar in die Öffentlichkeit zu wagen, scheint für Brahms nervenaufreibend gewesen zu sein, und wenn auch nur aus dem Grunde, dass er sich belagert fühlte, als wäre die ganze Entwicklung der deutschen Musik, als deren Teil er sich empfand, aus den Fugen geraten, weil Wagner sie an sich gezogen hatte. Darüber hinaus machte er sich ernsthaft Sorgen, dass die gewagte Komplexität der Vierten Symphonie – und vor allem ihr experimentell angelegter letzter Satz – auf Missfallen stoßen und selbst wohlgesinnte Hörer verwirren oder langweilen könnte.

HW Mit Selbstabwertung hat das nichts zu tun. Wir können hier einen flüchtigen Blick nicht nur auf den ‚problematischen‘ Brahms werfen, sondern auch auf einen Menschen, der sich seines Platzes in der Geschichte bewusst ist. Wir haben schon gesehen, in welcher Weise der ‚problematische‘ Aspekt an seine Haltung gegenüber seinen unmittelbaren Vorgängern geknüpft ist. Doch wie steht es mit seiner viel tieferen Verpflichtung gegenüber der weiter zurückliegenden Vergangenheit? Ist das nicht besonders wichtig im Hinblick auf die Vierte Symphonie, ganz besonders ihren letzten Satz?

JEG Von all seinen Symphonien greift diese am meisten auf barocke Techniken und Praktiken zurück: die *Sequenz* als Basis aller Themen und ihrer Verarbeitung im ersten Satz, den *Kanon*, der in die Wiederholung des Anfangsthemas eingearbeitet ist, die *Imitation durch Umkehrung* in der Durchführung, die *Chaconne* als Basis für das Finale und dort die Verwendung einer *Sarabande* für die mittleren Variationen. Philipp Spitta hatte Brahms eine Kopistenabschrift von Bachs Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150) gegeben, und er spielte die Chaconne aus dem letzten Satz seinem Freund Siegfried Ochs vor und fragte ihn: ‚Was meinst du, wenn man über dasselbe Thema einmal einen Symphoniesatz schreibe. Aber es ist zu klotzig, zu geradeaus. Man müsste es irgendwie chromatisch verändern.‘

HW Und das geschah dann, und was für einen Unterschied macht das eingefügte Ais in diesem ganzen Stück aus! Aber dass er die Chaconneform überhaupt verwendet, ist natürlich als wahre Tat des konservativen Revolutionärs zu werten.

JEG Ein weiteres Stück, das barocker Praxis folgt, ist das hinreißende *Geistliches Lied* op. 30, für Chor und Orgel, mit dieser Tour de force des Doppelkanons in der None. Es schrie geradezu danach, in die Werkfolge aufgenommen zu werden, die zur Vierten Symphonie geführt hat. Da es in der Salle Pleyel in Paris keine Orgel gab, habe ich es für Streichorchester bearbeitet und mich dabei von Brahms' *Ave Maria* op. 12 leiten lassen.

HW In einer gegen Brahms gerichteten Kritik heißt es, seine Gewohnheit, vergangene Formen und Stile heranzuziehen, sei in Wahrheit ein Versuch gewesen, den Problemen aus dem Wege zu gehen, die im 19. Jahrhundert der aktuelle Stand der von Wagner beherrschten Musik mit sich brachte. Diese feindseligen Kritiker pflegten diese Einstellung zu missbilligen, die Sie wunderbar als ‚Überwinterung oder Flucht eines Antiquars‘ definiert haben. Es lässt sich vielleicht darin sogar schon etwas Neoklassizistisches in der Manier Strawinskys erahnen.

JEG Ich glaube eigentlich nicht, dass in all dem viel davon enthalten ist. Brahms stellte sich eine hohe Aufgabe: die Musik von Schütz, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert (in seinem eigenen Bewusstsein wie dem des Publikums) zu einer einzigen, sich weiter entfaltenden Tradition zu verschmelzen, zu einer Tradition, die lokale Unterschiede kennt, letzten Endes jedoch unmissverständlich im weitesten Sinne ‚gesamtdeutsch‘ ist. Daraus resultiert sein Bestreben, dem zu entsprechen, was er als die Pflichten eines idealen deutschen Künstlers ansah: ‚sich mit der gesamten Tradition der früheren Zeiten zu erfüllen, mit dem Hauch seines Geistes erstorbene Formen neu zu beleben, die erstarrte Regel durch die ihm innewohnende, individualisierende Kraft zu einem Gesetz der Freiheit zu erheben, welches sich für alle Verhältnisse, jeden Ort, jede Nationalität eignet‘.

HW Ein richtiges Manifest!

JEG Das sind die Worte des Historikers Wilhelm von Giesebrecht, und Philipp Spitta zitierte sie 1873 in einem Brief an Brahms. Spitta wollte sie auf Brahms – ebenso Bach – bezogen wissen, doch sie spiegeln in gleicher Weise Brahms’ Ansicht über seine eigene künstlerische Mission wider.

HW Sie sind mit Sicherheit ein gutes Stück von dem schüchternen und zurückhaltenden Brahms entfernt, der uns schon begegnet ist.

JEG Nun ja, so weit nun auch wieder nicht. Von Anfang an scheint sich Brahms mit dem Gefühl gequält zu haben, seine Ausbildung zum Komponisten sei unzulänglich gewesen und daher (für ihn) eine dürftige Basis für seine Musik als Mittel der Selbstdarstellung. Im Gespräch mit Richard Heuberger sagte er 1896: ‚Weder Schumann, noch Wagner, noch ich haben was Ordentliches gelernt. Da war auch das Talent entscheidend. Schumann ging den einen, Wagner den anderen, ich den dritten Weg. Aber gelernt hat keiner was Rechtes. Keiner hat eine ordentliche Schule durchgemacht.‘ Allein das würde erklären, warum für ihn harte Arbeit, die Ausarbeitung eines musikalischen Gedankens,

genau wie für Bach, einen so hohen Stellenwert hatte und warum er sich so sehr mühte, mit dem strengen Kontrapunkt, mit Kanon und Fuge, der musikalischen Form und Struktur zurande zu kommen. Wir sind hier wieder bei den Selbstzweifeln.

HW Doch darüber hinaus liebte er bestimmte Komponisten der weiter zurückliegenden Vergangenheit, die zu seiner Zeit wenig bekannt waren oder selten aufgeführt wurden, wirklich sehr.

JEG Daher hat er auch Giovanni Gabrielis zwölfstimmiges *Sanctus-Benedictus*, Schütz' *Saul, Saul* und verschiedene Kantatensätze Bachs in die wegweisenden Konzertaufführungen der Wiener Singakademie aufgenommen, die er 1864 dort dirigierte. Ich finde es unglaublich bewegend, mir in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien seine Dirigierpartituren dieser und anderer Werke genauer anzusehen und seinen dynamischen Vortragszeichen zu folgen, die er scharfsinnig mit Bleistift eingefügt hat, um die Stimmführung deutlich herauszuarbeiten, und die dazu bestimmt sind, einzelne Phrasen so auszuformen, dass Schlüsselwörter und besondere Nuancierungen in den Vordergrund rücken. Immerhin sieht man, warum Brahms 1858, nachdem er erst einmal das Geschenk, das diese beiden Werke von Schütz und Gabrieli beinhalten, näher untersucht hatte, offenbar wie vom Blitz getroffen war. Vor allem das Schütz-Stück ist ein ungewöhnlich fesselndes Psychodrama in Miniatur: Es beschränkt sich auf sechzehn Wörter – die tadelnde Stimme des Gewissens, die Saulus auf dem Weg nach Damaskus in den Ohren klingt, zusammengedrängt auf achtzig musikalische Takte. Neben der Erkundung des psychischen Aufruhrs, den der Deus ex machina verursacht hat, und der Verwandlung des Saulus in Paulus hat Brahms vermutlich am meisten beeindruckt, wie einfallsreich Schütz die Stimmen auf die einzelnen Chöre verteilt: zwei Violinen, sechs Solostimmen und zwei vierstimmige Chöre mit fakultativer Verdopplung durch Blechbläser.

HW Sie glauben offensichtlich, die Übertragung dieser Mehrchörigkeit auf

instrumentale Besetzungen sei das, wofür Brahms der Vergangenheit den größten Dank schuldet?

JEG Diese Technik, die das Material zwischen Instrumentenfamilien oder ,-chören' aufteilt und eine Vielzahl subtiler Antiphonien, innerer Gespräche und harmonischer Spannungen zwischen diesen getrennten Chören erzeugt, hat ein so großes Gewicht, gehört so sehr zu Brahms' besonderer Art des Umgangs mit seinem Orchester, dass es fast zu viele Beispiele gibt, die genannt werden müssten. Eins allerdings, das ungewöhnlich ,vokal' ist, einen so schönen wehmütigen Ton in sich einschließt, ist der Austausch zwischen Holzbläsern und Streichern in der elften Variation des Finales (Takte 81–88: Titel 13, 2'19"). Brahms' lange Beschäftigung mit Gabrieli und Schütz und der Frage, wie sie ihre mehrchörigen Werke durch den Einsatz der einzelnen Klanggruppen ausdrucksvoll und manchmal richtig dramatisch gestalten, hatte ihren Höhepunkt Mitte der 1880er Jahre und deckte sich zeitlich mit Spittas Veröffentlichung der ersten beiden Bände von Schütz' gesammelten Werken, von denen sich Brahms zahlreiche Exzerpte anfertigte, die er mit Anmerkungen versah. So hat sich nun das, was als rein textgestalterisches Mittel begonnen haben mag, Ende der achtziger Jahre, als er geistliche A-Cappella-Werke am Stück schreibt (die *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 und die *Drei Motetten* op. 110), inzwischen zu seiner bevorzugten Methode entwickelt, die verschiedenen Stimmen der Gesellschaft zu Wort kommen zu lassen.

HW Die in diesen beiden Sammlungen vereinten Stücke sind offenkundig beachtliche Beispiele für eine öffentliche Musik. Aber ich glaube, Sie würden gern noch ein Stück weiter gehen und erkennen in ihnen eine gewisse politische Bedeutung.

JEG Ich glaube, man kann die Art und Weise, wie Schütz seine Doppel- oder Dreifachchöre in den *Psalmen Davids* eingesetzt hat – die in einer Zeit großer politischer Unsicherheit entstanden sind, 1618, dem Jahr, als der Dreißigjährige Krieg ausbrach, und die den Akzent auf die zersplitterte, von Gott verlassene

Gesellschaft setzen –, mit Fug und Recht mit der Art und Weise vergleichen, wie Brahms in seinen *Fest- und Gedenksprüchen* auf die politischen Turbulenzen des Dreikaiserjahrs 1888 reagierte. In diesen drei miteinander verbundenen Sätzen für Doppelchor a cappella hat Brahms feierliche, teils bedrohlich wirkende, teil tröstliche Texte vertont, die er den Psalmen, dem Lukasevangelium und dem 5. Buch Mose entnahm. Er richtet sie an eine Volksgemeinschaft, die, wenn auch nicht so eng wie zu Schütz' Zeiten, durch ihr gemeinsames lutherisches Erbe verbunden ist. Man könnte sie sicherlich patriotisch nennen, aber nicht im Sinne eines Hurrapatriotismus (ohne Bezug zum jüngsten Sieg der Deutschen im Französisch-Preußischen Krieg), sondern eher als eine Art prophetische Warnung vor einer unvorstellbaren Zukunft. Brahms hat stets eine klare Stellung gegen den rechten Flügel des vom Volk dominierten religiösen deutschen Nationalismus bezogen, und wenn er sie Bülow gegenüber als ‚kurze hymnenartige Sprüche‘ schilderte, ‚die geradezu für nationale Fest- und Gedenktage gemeint sind‘, so fügte er schnell in Klammern hinzu: ‚Doch besser nicht!‘ – ein deutliches Zeichen für die Bedenken gegen seine Teilnahme an nationalen Feiern oder deren Unterstützung. In der Tat enthält der einzige Hinweis auf das problembelastete Reich eine negative Konnotation: ‚Ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird, das wird wüste; und ein Haus fällt über das andere.‘

In seinem Buch *Brahms and the German Spirit* (Cambridge, Mass., 2004) verweist Daniel Beller-McKenna zu Recht auf die vielen ausgeklügelten Techniken, die Brahms einsetzt, wenn er in den ersten beiden Motetten seine beiden Chöre verschachtelt, zuerst einen einfachen (zweiten) Chor gegen einen kunstvoll gestalteten (ersten) setzt, dann zu einem gemeinsamen Männerchor (Nr. 1, Takte 29–36: Titel 7, 0'59") und schließlich zu einem abwechslungsreicheren Satz mit starker rhythmischer Fragmentierung und einander überlappenden Hemiolien übergeht (Nr. 2, Takte 15–17 und 51–62: Titel 8, 0'23" und 1'36"). Doch ob man mit Beller-McKenna dahingehend übereinstimmt, diese Elemente als sozialpolitische Symbole zu werten, die ‚ungeachtet der Vielfalt die Einheit darlegen, von der Brahms hoffte, sie werde das Reich

zusammenhalten‘, steht auf einem anderen Blatt. In ähnlicher Weise verweist er zu Recht auf die verschiedenen Strategien, die Brahms in der dritten Motette – eine Art geistlicher Liebeslieder-Walzer – einsetzt, wenn er die Stimmen aus den beiden Chören verkreuzt, um die Unterschiede zwischen den getrennten Gruppen zu verwischen, wobei es wiederum an den Haaren herbeigezogen scheinen sein mag, dies als musikalische Metapher für soziale Integration und politische Vereinigung zu werten. Teilen Sie diese Interpretation?

HW Nur bis zu einem bestimmten Punkt. Wie Sie habe ich Vorbehalte und Zweifel. Ich sehe Brahms nicht als ein besonders politisches Wesen, sondern lediglich als einen Menschen, der im Hinblick auf seine Zeit und Position starke, doch konventionelle Ansichten vertritt.

Doch kehren wir zu einem rein musikalischen Problem zurück. Über die Jahre hat die diffuse Art der Interpretation vieler seiner Werke einen irreführenden und unbefriedigenden Eindruck von Brahms' Musik vermittelt. Ich weiß, dass Sie solche Verzerrungen missbilligen.

JEG Es ist eine Unzufriedenheit und Enttäuschung, die Brahms selbst zur Sprache gebracht hat! Selbst Aufführungen von so aufrichtigen Fürsprechern wie Bülow und Hans Richter konnten ihn verstören und enttäuschen. Die Erklärung dafür mag seine penible und zuweilen übersteigerte Formgestaltung mittels der Dynamik sein, oder die expressiven Kehrtwendungen (auf einzelnen Noten sowie über ganze Phrasen hinweg), so zum Beispiel bei der Weiterführung des ersten Themas des Kopfsatzes der Vierten Symphonie. Wir können diese Merkmale aus Steinbachs Aussagen darüber erschließen, wie Brahms die Symphonien dirigierte. Er wollte einerseits einer faden, metrischen, allzu notengetreuen Auslegung und andererseits übertrieben freien, rhythmisch verzerrten Interpretationen entgegenwirken.

HW Also hat Brahms letzten Endes mit den Anmerkungen in seinen Partituren übertrieben?

JEG Manchmal ja – und er hat damit, nebenbei bemerkt, die gleiche Art Verärgerung bewirkt, die manche Musiker als Reaktion auf Bachs ungewöhnlich detaillierte Ausgestaltung der Ornamente empfinden, die ihnen die Möglichkeit nimmt, selbst zu interpretieren und zu verzieren.

HW Und wie stellen Sie sich eine ideale Aufführung vor?

JEG Obenan auf der Liste steht für mich die Notwendigkeit, die Dinge in Bewegung, die internen Gespräche, von denen wir sprachen, lebendig zu halten und die vertikalen und horizontalen Klangebene, genau wie bei Bach, aufeinander auszurichten. Letzten Endes ist der Prozess der Entscheidung, wie die – teils historisch bestimmte, teils als instinktiv und spontan zu verstehende – orchestrale Interpretation vonstatten gehen soll, der Größe der Musik unterzuordnen. Das schließt den völligen Verzicht auf Schwulst, Bombast und Sentimentalität ein. Brahms verlor nie seine jugendliche Fähigkeit, zu staunen und Fragen zu stellen, und auch nicht, trotz seiner Beteuerungen des Gegenteils, was Leon Botstein seinen in der Religion begründeten Optimismus nannte. Das epische Finale der Vierten ‚lenkt in das Gebiet‘, wie Brahms’ Freund Hermann Kretzschmar bemerkte, ‚wo... das Menschliche sich vor dem beugt, was ewig ist‘. Das Gleiche, meine ich, ließe sich auch für die vernachlässigten *Fest- und Gedenksprüche* sagen.

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'inestimable 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 Dessoff) 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 Berrsche, 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 À propos de son travail sur la Première Symphonie, Brahms disait : « Tu n'as pas idée comme on se sent mal lorsque sans cesse on entend un tel géant marcher derrière soi ». Avant d'en venir aux relations de Brahms avec un passé plus lointain, attardons-nous sur Beethoven.

John Eliot Gardiner Nous pourrions très bien commencer avec l'ouverture *Coriolan*. La forme sonate concentrée, la manière si fructueuse dont il fait travailler ensemble deux thèmes aussi opposés, le second émanant en fait du premier comme pour mieux distinguer les deux aspects du dilemme dans lequel Coriolan se trouve pris – exiger une légitime vengeance ou bien épargner son innocente famille : ce sont là autant de traits par lesquels Brahms ne pouvait que se sentir attiré. Prenez ces *do* effroyables, à l'unisson, et la manière dont ils se trouvent comme cisailés par d'abrupts accords dissonants. Où trouver des procédés équivalents ou similaires ? Assurément dans la première variation de la chaconne du Finale de la Quatrième de Brahms (mes. 9-16 : page 13, 0'18"). Le scherzo de la Symphonie, mouvement dont Max Kalbeck suggéra un jour qu'il ferait mieux de le mettre à la corbeille, est peut-être le plus beethovénien de tous les mouvements symphoniques de Brahms par son énergie et son effervescence, et jusqu'à ces blocs glacés d'accords (mes. 93-105 : page 12, 1'24") qui rappellent le premier mouvement du premier des Quatuors « Razoumovski » (mes. 85-92).

HW Beethoven, bien sûr, suscita des sentiments puissamment ambivalents parmi nombre de musiciens du XIX^e siècle, et les

turbulences que son œuvre provoqua pourraient en définitive expliquer les reproches ensuite reportés sur Brahms. Je songe à cette phrase de Hugo Wolf disant que « tout ce que [Brahms] a fait n'est qu'une gigantesque variation sur les œuvres de Beethoven, Mendelssohn et Schumann ».

JEG Certes, cependant Wolf devait aller bien plus loin en disant que Brahms représentait ce qu'il appelait « l'art de composer sans idées », et d'attaquer la Quatrième Symphonie comme étant « partagée entre “je ne peux pas” et “je voudrais pouvoir” tout au long de ses quatre mouvements ». N'est-ce pas là une manière (pas très subtile) d'insinuer que davantage (ou ne serait-ce qu'un peu) d'activité sexuelle devrait pouvoir conduire à une musique meilleure plutôt qu'une pique au rabais de la part de quelqu'un n'ayant lui-même achevé la moindre symphonie – et qui semble n'avoir jamais pardonné à Brahms de lui avoir suggéré, alors qu'il n'était encore qu'un jeune compositeur, que l'étude du contrepoint pourrait lui être profitable ? D'un côté comme de l'autre, cela fait état d'un élémentaire manque d'oreille.

HW Il suffit de voir où l'activité sexuelle devait conduire Wolf. Mais il y eut néanmoins d'autres contemporains qui apprirent à aimer la Quatrième Symphonie.

JEG Ce fut le cas du jeune Richard Strauss. À l'époque de la composition de la Quatrième, il était assistant de Hans von Bülow à Meiningen. De prime abord, Strauss trouva l'œuvre obscure – « d'une instrumentation tellement peu claire et pour le moins malheureuse » ; puis il finit par « l'aimer chaque fois davantage » jusqu'à finalement qualifier la Symphonie, ayant assisté aux répétitions de Brahms à Meiningen et à la première audition le 25 octobre 1885, « d'œuvre gigantesque, majestueuse par sa conception et son invention, magistrale sur le plan de la forme, et néanmoins de A à Z du pur Brahms, en un mot : un enrichissement de notre art ».

HW Une orgie de louanges – auxquelles Brahms, toujours enclin à s'auto-dénigrer, dut sans doute ne pas s'associer ?

JEG Brahms lui-même s'était mentalement préparé à l'échec, dépréciant l'œuvre auprès de ses amis, prétendant devant eux qu'il avait « achevé une série de polkas et de valse » tout en disant à Bülow : « J'ai là quelques entractes, ce que l'on recouvre communément du terme général de symphonie ». Après quoi il se met à imaginer comme ce pourrait être « joli et agréable » de pouvoir répéter l'œuvre avec Bülow et son orchestre de Meiningen, tout « en [se] demandant dans le même temps si la symphonie trouvera un autre public ! Je crains de fait qu'elle ne prenne le goût du climat de ce pays – les cerises n'y sont guère sucrées et tu n'en mangerais pas ! ». Il était prêt à retirer la symphonie si, durant le cours des répétitions et la première série d'auditions, elle ne parvenait à se faire accepter de ses amis les plus avisés et des musiciens de l'orchestre. Le fait de s'être ainsi retrouvé sous les feux de la rampe semble avoir été nerveusement une épreuve pour Brahms, pour la simple raison qu'il se sentait lui-même assiégé, comme si toute l'évolution de la musique allemande, dont il avait lui-même le sentiment de faire partie, se trouvait pervertie par la mainmise d'un Wagner. Plus que tout, il était véritablement soucieux de ce que l'audacieuse complexité de la Quatrième Symphonie, et tout particulièrement son expérimental dernier mouvement, puisse déplaire, déconcerter ou exaspérer même les auditeurs les plus favorablement disposés.

HW Ici l'autodénigrement s'estompe, et l'on entrevoit non seulement un Brahms « problématique » mais aussi quelqu'un qui a conscience de sa place dans l'histoire. Nous avons déjà vu comment l'aspect « problématique » était en lien avec son attitude envers ses prédécesseurs immédiats. Mais qu'en est-il de sa dette beaucoup plus profonde à l'égard d'un passé plus lointain ? Celle-ci n'est-elle pas singulièrement importante s'agissant de la Quatrième Symphonie et en particulier de son dernier mouvement ?

JEG De toutes ses Symphonies, c'est la plus imprégnée des techniques et pratiques baroques : *séquence* comme fondement de tous les thèmes et de leur traitement dans le premier mouvement, *canon* inséré dans la répétition du

thème initial, *imitation par renversement* dans la section de développement, enfin *chaconne* comme base du Finale et recours à la *sarabande* pour les variations centrales. Philipp Spitta avait donné à Brahms une partition manuscrite de la Cantate de Bach BWV 150 *Nach dir, Herr, verlangst mich*, et il en avait joué la chaconne du dernier mouvement à son ami Siegfried Ochs en disant : « Que dirais-tu si l'on écrivait un jour sur ce même thème un mouvement de symphonie ? Mais il est trop massif, trop rectiligne. Il faudrait d'une manière ou d'une autre l'altérer chromatiquement ».

HW C'est bien ce qu'il fit, et quelle différence ce *la* dièse interpolé génère dans le mouvement tout entier ! Cependant c'est le recours à la forme même de la chaconne qui constitue le véritable acte d'un révolutionnaire conservateur.

JEG Le merveilleux *Geistliches Lied* op.30, pour chœur et orgue, est également une page adoptant des usages baroques, avec le *tour de force* de son double canon à la neuvième. Il revendique une place dans la série d'œuvres conduisant à la Quatrième Symphonie. Ne disposant pas d'orgue Salle Pleyel à Paris, je l'ai arrangé pour orchestre à cordes en prenant comme modèle l'*Ave Maria* op.12 de Brahms.

HW Une critique faite à Brahms suggère que son habitude de recourir aux formes et aux styles du passé n'était en réalité qu'une tentative d'échapper aux problèmes inhérents à la musique du XIX^e siècle dominée par Wagner. Ces critiques hostiles ne pouvaient que condamner le genre d'attitude que vous avez brillamment qualifié de « refuge ou hibernation dans l'univers ancien ». On peut même y détecter un préécho du néoclassicisme d'un Stravinski.

JEG En fait, je ne pense pas qu'il s'agisse vraiment de cela. Brahms s'est assigné une noble tâche : forger (dans son propre esprit et celui du public) une tradition unique associant la musique de Schütz, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven et Schubert, tradition évolutive présentant des différences locales mais, en dernière analyse, sans équivoque possible *gesamtddeutsch*. D'où son

aspiration à répondre à ce qu'il pensait être les obligations de l'artiste allemand idéal : « s'emplir de l'entière tradition des temps anciens, du souffle de son esprit donner une vie nouvelle à des formes éteintes, rehausser, par sa force innée et individualisante, la règle figée jusqu'à en faire un principe de liberté se pliant à toute circonstance, à tout lieu et à toute nationalité ».

HW C'est un quasi-manifeste !

JEG Cette déclaration, que l'on doit à l'historien Wilhelm von Giesebrecht, se trouve citée par Philipp Spitta dans une lettre de 1873 à Brahms. Dans l'esprit de Spitta, elle était censée s'appliquer à Brahms (aussi bien qu'à Bach), mais elle révèle aussi parfaitement la vision que Brahms avait de sa propre mission artistique.

HW Sans doute sommes-nous à mille lieues du Brahms doutant de lui-même précédemment rencontré.

JEG Peut-être pas tant que cela, en fait. Depuis le tout début, Brahms semble avoir été tourmenté par le sentiment de sa propre inadéquation dans sa formation de compositeur et donc (pour lui) par l'insuffisante profondeur de la musique en tant que moyen d'expression personnelle. Dans une conversation avec Richard Heuberger en 1896, il affirmait : « S'il se trouve, ici ou là, quelqu'un ayant un peu de talent, alors à coup sûr il n'apprendra rien. Ni Schumann ni Wagner, pas plus que moi-même, n'avons appris quelque chose qui se tienne. Là aussi le talent est déterminant. Schumann alla son chemin, Wagner un autre chemin, et moi un troisième. Mais aucun n'a appris comme il le faudrait. Aucun n'a eu de formation en bonne et due forme. » Voilà qui suffirait à expliquer pourquoi, à l'instar de Bach, il attachait tant de prix au dur labeur, à l'élaboration d'une idée musicale, pourquoi il se donna lui-même tant de mal dans les domaines du contrepoint strict, du canon, de la fugue, de la forme et de la texture musicales. Et là nous retrouvons le Brahms qui doute de lui-même.

HW Mais au-delà de tout ceci, il avait un véritable amour pour des compositeurs appartenant à un passé plus lointain et qui à l'époque étaient à la fois peu connus et peu joués.

JEG D'où l'insertion du *Sanctus-Benedictus* à douze voix de Giovanni Gabrieli, de *Saul, Saul* de Schütz et de plusieurs mouvements de Cantates de Bach lors des concerts pionniers de la *Singakademie* qu'il dirigea à Vienne en 1864. Je trouve incroyablement émouvant l'examen des partitions de ces œuvres, et d'autres encore conservées à la bibliothèque de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (« Société des Amis de la Musique »), utilisées par Brahms lui-même quand il les dirigea, et de suivre les pénétrantes indications dynamiques qu'il traça au crayon afin d'assurer la clarté de la conduite vocale – et destinées à donner individuellement à chaque phrase un maximum de relief tout en mettant en exergue tel mot clé ou telle inflexion verbale. Au passage, on voit pourquoi Brahms, après avoir examiné le cadeau reçu en 1858 et renfermant ces deux œuvres de Schütz et de Gabrieli, ne put qu'être abasourdi. La pièce de Schütz, en particulier, apparaît tel un extraordinaire et irrésistible psychodrame en miniature : elle se limite à seulement seize mots – voix réprobatrice de la conscience qui retentit aux oreilles de Saül sur la route de Damas – condensés en quatre-vingts mesures de musique. Hormis son exploration de la tourmente psychologique provoquée par le *deus ex machina* et la transformation personnelle de Saül en Paul, ce qui sans doute impressionna le plus Brahms, ce fut le traitement inventif des forces polychorales de Schütz : deux violons, six voix solistes et deux chœurs à quatre parties, doublés *ad libitum* par des cuivres.

HW Selon vous, n'est-ce pas, le transfert de cette structure polychorale aux forces instrumentales serait la dette la plus importante de Brahms envers le passé ?

JEG Cette technique consistant à répartir le matériau entre familles ou « chœurs » d'instruments et à créer quantité de subtiles antiphonies, de conversations internes et de tensions harmoniques entre ces chœurs séparés

est tellement présente, jusqu'à constituer une part significative de la manière dont Brahms traite son orchestre, que les exemples en sont trop nombreux pour être cités – l'un des plus particulièrement « vocaux », cependant, au caractère plaintif magnifiquement intégré, est l'échange entre vents et cordes de la onzième variation du Finale (mes. 81-88 : page 13, 2^e 19"). L'étude approfondie de Gabrieli et de Schütz (notamment leur traitement expressif et parfois réellement dramatique des forces polychorales) à laquelle Brahms devait s'adonner culmina au milieu des années 1880, coïncidant avec la publication par Spitta des deux premiers volumes de l'œuvre complète de Schütz, dont Brahms recopia et annota nombre d'extraits. Ainsi, ce qui peut-être ne fut au début qu'un simple procédé de restitution imagée du texte allait devenir vers la fin des années 1880, époque à laquelle il compose coup sur coup plusieurs œuvres sacrées *a cappella* (les *Fest- und Gedenksprüche* op.109 et les Trois Motets op.110), une manière privilégiée de donner à entendre les différentes voix du corps social.

HW Ces deux ensembles de pièces sont assurément de remarquables œuvres de musique « publique », mais j'imagine que vous iriez volontiers plus loin, jusqu'à leur attribuer une certaine signification politique.

JEG Il me semble que l'on peut légitimement comparer la manière dont Schütz traite ses double et triple chœurs dans les *Psalmen Davids*, composés à une époque de grande incertitude politique : l'année même où éclate la Guerre de Trente Ans (1618), l'accent étant mis sur une communauté éclatée et comme abandonnée de Dieu, à celle dont Brahms en son propre temps réagit à la tourmente de l'année 1888, ou *Dreikaiserjahr* (« Année des trois Empereurs »), dans ses *Fest- und Gedenksprüche*. Dans ces trois mouvements enchaînés pour double chœur *a capella*, Brahms met en musique des textes solennels choisis parmi les Psaumes, l'Évangile selon saint Luc et le Deutéronome, textes tantôt lourds de menaces, tantôt source de réconfort. Il les destine à une communauté nationale unie, bien que moins étroitement que du temps de Schütz, par un héritage luthérien commun. On pourrait assurément les qualifier

de patriotiques, pas dans un esprit chauvin (rien à voir avec la récente victoire allemande dans la guerre franco-prussienne) mais davantage telle une mise en garde prophétique contre un futur inimaginable. Brahms fut toujours fermement opposé au nationalisme allemand, de droite et quasi religieux, prônant la domination du peuple (*Volk*) allemand, et bien qu'ayant présenté ses motets à Bülow comme « spécialement conçus pour les jours de fêtes et de commémorations nationales », aussitôt il revient sur cette suggestion – « *Doch besser nicht!* » (« Mais il ne vaut mieux pas ! ») – signe manifeste de ses doutes s'agissant de sa participation ou de son soutien à des célébrations nationales. En fait, la seule mention dans ces œuvres des turbulences que vivait le *Reich* s'accompagne d'une connotation négative : « Mais qu'un royaume soit avec lui-même en proie à la discorde / alors il devient désert ; et l'une sur l'autre les maisons tombent ».

Dans son livre *Brahms and the German Spirit* (Cambridge, Mass., 2004), Daniel Beller-McKenna attire à juste titre l'attention sur les nombreuses techniques sophistiquées auxquelles Brahms recourt lorsqu'il entremêle ses deux chœurs dans les deux premiers motets, assignant tout d'abord au second chœur un thème très simplement énoncé repris en figuration par le premier chœur, avant de passer à un *Männerchor* (« chœur d'hommes ») combiné (n°1, mes. 29-36 : page 7, 0'59") puis à un déploiement plus varié mettant en jeu une intense fragmentation rythmique et des hémioles tuilées (n°2, mes. 15-17 et 51-62 : page 8, 0'23" et 1'36"). Quant à suivre Beller-McKenna lorsqu'il y voit un procédé allégorique et sociopolitique censé démontrer « l'unité, en dépit de la diversité, dont Brahms souhaiterait qu'elle pût maintenir l'intégrité du *Reich* », c'est une autre affaire. De la même manière, il attire à juste titre notre attention sur les différentes stratégies de Brahms dans son troisième motet – une sorte de *Liebeslieder Walzer* spirituel – en mêlant et en entrecroisant les voix des deux chœurs comme pour estomper la distinction entre groupes séparés, bien que l'on puisse de nouveau aller jusqu'à y voir une métaphore musicale placée sous le signe de l'intégration sociale et de l'unification politique. Vous rangeriez-vous à cette interprétation ?

HW Seulement jusqu'à un certain point. Tout comme vous, j'ai des réserves et des doutes. Je ne vois pas Brahms tel un animal particulièrement politique, mais simplement tel un homme ayant des vues solides bien que conventionnelles pour son temps et sa position.

Mais revenons à une problématique purement musicale. Au fil du temps, le caractère épais et brouillé de nombre d'interprétations brahmsiennes a donné une impression trompeuse et insatisfaisante de la musique. Je sais que vous réprochez semblables distorsions.

JEG Ce sont là un mécontentement et une déception que Brahms lui-même a exprimés ! Même les interprétations d'avocats si pleinement dévoués tels que Bülow et Hans Richter pouvaient le rendre bougon et frustré. Voilà qui pourrait avoir motivé son recours méticuleux (voire excessif) aux indications dynamiques, aux soufflets expressifs (pouvant porter aussi bien sur une note prise individuellement que sur une phrase entière), comme par exemple dans la poursuite du premier thème du premier mouvement de la Quatrième Symphonie. On peut extrapoler ces différents traits sur la base du témoignage de Steinbach relatant la manière dont Brahms dirigeait les Symphonies. Il entendait d'un côté réagir contre les lectures ternes, métriques et excessivement littérales, de l'autre contre les interprétations exagérément libres et rythmiquement déformées.

HW De sorte que Brahms aurait échoué en surannotant ses partitions ?

JEG Oui, parfois – jusqu'à provoquer cette même sorte d'irritation que certains interprètes ressentent chez Bach devant la notation exceptionnellement précise des ornements, au lieu de s'en remettre à eux pour interpréter et orner.

HW Et quel serait votre idéal en termes d'interprétation ?

JEG Pour moi, tout en haut de la liste, vient d'abord la nécessité de garder les choses en mouvement, de donner vie à ces conversations internes auxquelles nous avons fait allusion, et de maintenir, tout comme pour Bach, les divers plans sonores, en termes à la fois de verticalité et de linéarité, dans un juste alignement les uns en regard des autres. En définitive, le processus décisionnel de l'interprétation orchestrale – qui repose en partie sur la connaissance historique, en partie également sur l'intuition et la spontanéité – se doit d'être subordonné dans sa réponse à la grandeur de la musique, à sa richesse émotionnelle, à sa spiritualité. Cela suppose un renoncement complet à l'emphase, à la grandiloquence et au sentimentalisme. Jamais Brahms ne perdit sa capacité juvénile d'émerveillement ; pas davantage, en dépit de ses protestations du contraire, ce que Leon Botstein appelle son optimisme d'inspiration religieuse. L'épique Finale de la Quatrième conduit en une contrée « où l'humain ploie le genou devant l'éternel », ainsi que Hermann Kretzschmar, un ami de Brahms, l'a formulé. On pourrait en dire autant, me semble-t-il, de cette œuvre négligée que sont les *Fest- und Gedenksprüche*.

Giovanni Gabrieli

Sanctus and Benedictus a 12

for triple choir

Published in *Symphoniae Sacrae II*, Venice 1615

Sanctus and Benedictus

Sanctus, sanctus, sanctus

Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis.

Benedictus qui venit

in nomine Domini.

Osanna in excelsis.

Heinrich Schütz

Saul, Saul, was verfolgst du mich? swv 415

Text: Acts 9:4-5

Published in *Symphoniae Sacrae III*, Op.12, Dresden 1650

Saul, Saul, was verfolgst du mich?

Saul, Saul, was verfolgst du mich?

Es wird dir schwer werden,
wider den Stachel zu löcken.

Saul, Saul, was verfolgst du mich?

Sanctus and Benedictus

Holy, holy, holy
Lord God of Hosts,
heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is He who comes
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Sanctus et Benedictus

Saint ! Saint ! Saint !
le Seigneur, Dieu de l'univers !
Le ciel et la terre sont remplis de sa gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.

Saul, Saul, why persecutest thou me?

Saul, Saul, why persecutest thou me?
It is hard for thee
to kick against the pricks.
Saul, Saul, why persecutest thou me?

Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ?

Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ?
Il sera dur pour toi
de regimber contre l'aiguillon.
Saül, Saül, pourquoi me persécutes-tu ?

Johann Sebastian Bach

from Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150

Text: Psalm 25:15; anon.

First performed Arnstadt, ?1704-7

aus **Nach dir, Herr, verlanget mich**

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn;
denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.

Meine Tage in den Leiden
endet Gott dennoch zur Freuden;
Christen auf den Dornenwegen
führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schatz,
achte ich nicht Menschenkreuz;
Christus, der uns steht zur Seiten,
hilft mir täglich sieghaft streiten.

Johannes Brahms

Geistliches Lied, Op.30

for choir and organ (1865)

arr. Gardiner for choir and strings (2008)

Text: Paul Fleming (1609-1640)

First performed Chemnitz, 2 July 1865

Geistliches Lied

Lass dich nur nichts nicht dauern
mit Trauern,
sei stille,
wie Gott es fügt,
so sei vergnügt
mein Wille.

from **Nach dir, Herr, verlanget mich**

Mine eyes are ever toward the Lord;
for He shall pluck my feet out of the net.

All my days of suffering
are ended by God in gladness;
Christians on the thorny paths
are led by heaven's power and blessing.
If God remains my faithful jewel,
I shall ignore human affliction;
Christ, who stands by us,
helps me daily win the battle.

extraits de **Nach dir, Herr, verlanget mich**

Mes yeux regardent sans cesse vers le Seigneur ;
car il tirera mon pied du filet.

De mes jours les souffrances
Dieu finira par faire des joies ;
les chrétiens sur leur chemin d'épines,
sont guidés par la force et la bénédiction du ciel.
Que Dieu reste mon précieux trésor
et je braverai l'humain calvaire ;
Christ, qui est à nos côtés,
m'aide chaque jour à lutter et à vaincre.

Sacred Song

Be sure to let naught afflict thee
with grief;
be calm,
as God ordains,
thus shall my will
rejoice.

Chant spirituel

Ne te laisse surtout éprouver
par l'affliction,
sois sereine,
ainsi que Dieu le veut,
ainsi sois comblée,
ma volonté.

Was willst du heute sorgen
auf morgen?
Der Eine
steht allem für,
der gibt auch dir
das Deine.

Sei nur in allem Handel
ohn Wandel,
steh feste,
was Gott beschleußt,
das ist und heißt
das Beste.
Amen.

Johannes Brahms

Fest- und Gedenksprüche, Op.109

for double choir a cappella

Text: Psalm 22:5-6, Psalm 29:11; Luke 11:21,17; Deuteronomy 4:7,9

First performed Hamburg, 9 September 1889

Fest- und Gedenksprüche

1

Unsere Väter hofften auf dich; und da sie hofften,
halfst du ihnen aus. Zu dir schrieen sie und
wurden errettet; sie hofften auf dich und wurden
nicht zu Schanden. Der Herr wird seinem Volk
Kraft geben; der Herr wird sein Volk segnen
mit Frieden.

Wherefore dost thou worry
about the morrow?
The One God
watches over all,
and will give thee too
what is thine.

Be sure to be constant
in all thy doings;
be steadfast,
what God decrees
is and is called
the best.
Amen!

Que veux-tu aujourd'hui te soucier
de demain ?
Celui qui est tout
veille à tout,
et te donne aussi
ce qui est tien.

Sois en toute chose
immuable,
sois ferme,
ce que Dieu décide
c'est et cela s'appelle
le meilleur.
Amen.

Festive and commemorative verses

1
Our fathers trusted in thee: they trusted, and thou
didst deliver them. They cried unto thee, and were
delivered: they trusted in thee, and were not
confounded. The Lord will give strength unto his
people; the Lord will bless his people with peace.

Proverbes pour les fêtes et commémorations

1
Nos pères espéraient en toi ; et parce qu'ils
espéraient, tu les délivrais. Vers toi ils ont crié et
furent sauvés ; ils ont espéré en toi et ne connurent
la honte, le Seigneur à son peuple donnera la
puissance ; le Seigneur bénira son peuple à travers
la paix.

2

Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast
bewahret, so bleibet das Seine mit Frieden.
Aber: ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst
uneins wird, das wird wüste; und ein Haus fället
über das andere.

3

Wo ist ein so herrlich Volk, zu dem Götter also
nahe sich tun, als der Herr, unser Gott, so oft wir
ihn anrufen. Hüte dich nur und bewahre deine
Seele wohl, dass du nicht vergessest der
Geschichten, die deine Augen gesehen haben,
und dass sie nicht aus deinem Herzen kommen
alle dein Leben lang, und sollst deinen Kindern
und Kindeskindern kundtun. Amen.

2

When a strong man armed keepeth his palace,
his goods are in peace. But every kingdom
divided against itself is brought to desolation;
and a house divided against a house falleth.

3

For what nation is there so great, who hath God so
nigh unto them, as the Lord our God is in all things
that we call upon him for? Only take heed to thyself,
and keep thy soul diligently, lest thou forget the
things which thine eyes have seen, and lest they
depart from thy heart all the days of thy life: but
teach them thy sons, and thy sons' sons. Amen.

2

Lorsqu'un homme fort et bien armé garde son palais,
alors ce qui est sien demeure en paix. Mais qu'un
royaume soit avec lui-même en proie à la discorde,
alors il devient désert; et l'une sur l'autre les maisons
tombent.

3

Où y a-t-il un peuple si glorieux dont les dieux soient
si proches que le Seigneur, notre Dieu, chaque fois
que nous l'invoquons. Ainsi prends garde et sur ton
âme veille bien, que tu n'aies oublié les événements
que tes yeux ont vus, et que ceux-ci ne sortent de ton
cœur tout au long de ta vie, car tu dois à tes fils et aux
fils de tes fils les transmettre. Amen.