



BRAHMS · THE SYMPHONIES

STAATSKAPELLE BERLIN · DANIEL BARENBOIM





JOHANNES BRAHMS

1833-1897

THE SYMPHONIES

STAATSKAPELLE BERLIN

DANIEL BARENBOIM

VOL. 1

48:57

Symphony No. 1 in C minor op. 68

c-Moll | en *ut* mineur

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Un poco sostenuto – Allegro | 14:34 |
| 2 | 2. Andante sostenuto | 10:28 |
| 3 | 3. Un poco Allegretto e grazioso | 5:22 |
| 4 | 4. Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più Allegro | 18:30 |

VOL. 2

43:32

Symphony No. 2 in D major op. 73

D-Dur | en *ré* majeur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Allegro non troppo | 16:28 |
| 2 | 2. Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso | 10:49 |
| 3 | 3. Allegretto grazioso (Quasi Andantino) – Presto ma non assai – Tempo I | 6:03 |
| 4 | 4. Allegro con spirito | 10:10 |

VOL. 3

42:51

Symphony No. 3 in F major op. 90

F-Dur | en *fa* majeur

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Allegro con brio – Un poco sostenuto – Tempo I | 14:32 |
| 2 | 2. Andante | 10:57 |
| 3 | 3. Poco Allegretto | 7:00 |
| 4 | 4. Allegro | 10:20 |

VOL. 4

44:26

Symphony No. 4 in E minor op. 98

e-Moll | en *mi* mineur

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | 1. Allegro non troppo | 13:45 |
| 2 | 2. Andante moderato | 12:50 |
| 3 | 3. Allegro giocoso – Poco meno presto – Tempo I | 7:00 |
| 4 | 4. Allegro energico e passionato – Più Allegro | 10:49 |



HANDING DOWN THE DARK GLOW

BRAHMS, A CONSERVATIVE?

More than 120 years after the death of Johannes Brahms, the answer to this question would seem to be a foregone conclusion. Not even Arnold Schoenberg's essay "Brahms the Progressive", famed at least for its title, has done anything substantial to change it. Schoenberg pointed to the asymmetry and irregularity of Brahms's phrase structure, his stern adherence to and sharpening of Beethoven's technique of dislodging the "strong" beats until the rhythm as we previously knew it fully dissolves. What we hear as downbeats are more likely to be upbeats, and vice versa.

And all of this with an astonishing economy of means.

Schoenberg's shrewd self-assessment, "I'm a conservative, I conserve progress", is a splendid invitation to question hackneyed clichés and labels. On the one side Brahms, the "last of his kind", a mere custodian, a conservative, perhaps a reactionary? On the other side Schoenberg the iconoclast and professional revolutionary? Things should be so simple!

Still, Brahms makes it easy on the surface for posterity to see him as a custodian, a fulfiller, whether in his politics, his adherence to traditional forms (sonata

and symphony) or in his phrase structure, at first glance as symmetrical as ever before (eight-bar periods and so forth). But all of this merely forms a framework for what is actually going on, especially in the symphonies. The symphony has become a field of experimentation, a place for testing earlier forms for their validity in the here and now (witness the concluding passacaglia of the Fourth!), a place where conventional notions of harmony and rhythm start to blur. The flavour of recitative in, say, the unison pizzicato introducing the finale of the Fourth is truly unprecedented in its instability: the ground sways beneath the feet, safety is nowhere to be found, an existential dread of being cast upon the mercy of natural forces.

Here an unparalleled atmosphere of doom opens wide. Only in this context is the rapturous and triumphant gesture of the C-major finale able to shine forth in all its glory. One more reason why Brahms chided his zealous contemporaries for finding this theme too close to the choral finale of Beethoven's Ninth – a fact which, he opined, "any donkey can hear". No, Brahms's concern was wholly centred on the "difference" from this obvious historical precursor, just as Schumann paid

obvious yet perfectly idiomatic tribute to the Ninth in his Second Symphony. It is always a question of the context in which the passage stands. Brahms's case is actually more akin, in melody and gesture, to an autobiographical self-quotation: here he touchingly recalls the opening of his early Piano Trio op. 8 – a piece, let it be noted, in B major, while the passage from the symphony is in C major. Once again, the emphasis falls on the difference!

Practically every theme in the symphonies, especially in the scherzos, is built entirely from series of crotchets and quavers. Brahms creates everything almost *ex nihilo*. What, then, reduced to essentials, is the “theme” of the opening movement of the Fourth? A single series of descending thirds! Granted, with an ascending sixth at every second iteration. But the prime form is made up of strings of thirds descending almost endlessly into the void. This is carried to extremes in the development section. In his late works, such as the final movement of the Clarinet Trio op. 114, the descent in thirds is even more stark and radical. Contemporaries, first and foremost Vienna's Brucknerians, criticised the Fourth for lacking melodic invention, the very quality praised by Schoenberg as reduction and economy of means. One Leipzig critic even exclaimed, in dulcet Saxon strains, “e-moll und nie wieder!”, a delicious pun that boils down roughly to “Once is enough!” The German periodical *Musik-Konzepte*, in an article with the polyglot title “Aimez-vous Brahms the progressive?”, describes this quality provocatively as “the art

of composing without ideas”. As exaggerated as this thesis might sound, it rings perfectly true: Brahms remains unequalled in his ability to build an entire movement, an entire symphony, from a minimum arsenal of intervals, gestures and shapes.

Yet the emotional universes – gentle suavity on the one hand, dense, urgent, gripping motivic workmanship on the other – could hardly differ more radically within each symphony. It takes a master like Brahms to make these centrifugal energies congeal into a grand unified whole. The same applies to their performance. To unify and interweave all these separate strands while maintaining sharpness of detail: that is the Herculean task faced in every performance of these unique symphonic edifices. Daniel Barenboim no longer needs to assert himself. To my mind, this is virtually an ideal prerequisite for interpreting Brahms's symphonies, along with his vast musical experience, his instinct and his ability to shape a symphonic process as organic growth, the ongoing emergence of a capacious whole.

Brahms differs from every other composer in his orchestral writing: like his piano textures, it lies, to put it simply, far lower than those of his contemporaries. This dark timbre seeks to sing, to be made to glow. The Berlin Staatskapelle, with its homogeneous blend of dark hues cultivated over centuries, is the ideal instrument for the task. Perhaps this new complete recording of the Brahms symphonies will teach us to hear his masterly yet daredevil art, poised at the threshold to a

new age, in a new and different way – to grasp something of the enormous strength of form required to yoke together the disparate characters in these symphonies; to hear the influence of *Tristan*-esque chromaticism (it is there, albeit often suppressed, lest we abandon the idea of Wagner and Brahms as irreconcilable opposites); to savour the beauty and visionary power of the

central erogenous zones of these symphonies; and to hand down the dark glow of music at once late and new.

Jörg Widmann

June 2018

Translation: J. Bradford Robinson

“CALM IN JOY AND CALM IN SORROW”

A glance at Brahms's four symphonies within the context of his overall output reveals a remarkable vignette – and this is true not only of their genesis but also of the inner connections between them. A total of fourteen years were to pass between 1862, when the then twenty-nine-year-old Brahms noted down his earliest ideas for his First Symphony, and the first performance of the work in Karlsruhe in 1876. Nine years later the composer conducted the first performance of the Fourth Symphony in Meiningen, bringing to an end his engagement with the symphony as a genre. During the twelve years between then and his death he wrote only one orchestral work, the Double Concerto in A minor op. 102 for violin and violoncello, which dates from 1887. The painful and prolonged birth pangs of the First Symphony were thus followed by a no less lengthy and eloquent silence in the wake of the Fourth.

The First and Fourth Symphonies are in the minor. The term “minor” describes a mode, not a key. In the First Symphony op. 68 the final movement modulates to the major in order to end on a note of triumph, whereas the Fourth Symphony op. 98 continues to inhabit a world of melancholy, a world that is tender and resigned at the start of the work, before striking a

note of defiance and fatalism at the end. At the same time the two minor-mode symphonies frame the two in the major: the Second Symphony in D op. 73 of 1877 and the Third in F op. 90 of 1883. A comparison between their endings reveals a similar degree of ambivalence: the Second is Brahms's symphonic contribution to the *per aspera ad astra* model that Beethoven had established so magnificently in his Third and Fifth Symphonies, the D major that is definitively consolidated in the final movement allowing us to transcend all the preceding conflicts. The Fourth Symphony, conversely, refuses to provide us with an apotheosis but dies away in a thoughtful, not to say meditative, manner. This novel solution to the problem of how to end a symphony's final movement is one that Tchaikovsky was to take up in his *Pathétique* Symphony, although here the final Adagio lamentoso moves inexorably in the direction of tragedy. No other nineteenth-century composer played with keys and modes as much as Brahms. In the case of the tonalities that he used, he liked to follow Beethoven, preferring “floating” thirds to unambiguous fifth-based relations, while his even-handed treatment of the modes harks back to a practice already adopted by Mendelssohn.

According to a famous remark that he made to his friend, the conductor Hermann Levi, before he had started working on his First Symphony, Brahms regarded his situation as a composer as desperate: “I shall never write a symphony. You have no idea how people like us feel when all we can hear is a giant marching along behind us.” Brahms was clearly aware that he belonged to a generation of epigones and could look back only with anxious wonderment on the age of classical heroes. Although he worshipped Bach, Mozart and Beethoven, we should never lose sight of the fact that as a symphonist he was reacting first and foremost to his father's generation of Romantic composers, above all to his mentor Robert Schumann and to Mendelssohn. As a Romantic neo-classicist, Brahms remained committed to their goals, which included the aesthetic reconciliation of form and content, subtle shifts in the language of expression achieved by the increased use of sonority and of denser contrapuntal textures, and the preservation of classical formal and instrumental principles that was very much at odds with the way in which the New German School was currently seeking to redefine music along literary and programmatic lines. By approaching the symphony from the direction of the serenade and variation Brahms was able to develop a concept of the medium whose ingenious unity of comprehensibility and complexity is unmatched in the output of any other nineteenth-century composer.

But there was also criticism of the symphonies, specifically their instrumentation. During his time as

Bülow's successor as general music director in Meiningen, Max Reger made radical changes to the instrumentation of the symphonies that he conducted, feeling that they were too “thickly” orchestrated, when compared with Bruckner's symphonies. But by thinning out the orchestral textures Reger robbed the writing of an essential element, namely, the delicate interplay of light and shade known to art historians as *chiaroscuro*. This is a feature that characterizes not only Brahms's tonal thinking but also his ideas on tempo: for him, tempo should remain outwardly fixed but internally flexible.

But what was the point of this immense expenditure of skill, all trace of which Brahms carefully expunged by destroying all his sketches? He himself stressed that he wanted to write works that would “last”, works whose constructive logic and density would cast their spell not only on his contemporaries but also on future generations. The mastery that Brahms achieved was equalled only by Bruckner in the field of the symphony and by Wagner in that of the music drama. But it was never an end in itself. Rather, he sought to express an inner programme in which autobiography and an awareness of the history of music are polyphonically interwoven. In a letter that he sent to Clara Schumann in October 1857, he wrote: “Calm in joy and calm in sorrow is the beautiful, true human being. Passions must soon fade away, or they must be driven off.” These lines are not just a covert declaration of love on the part of the twenty-four-year-old Brahms, they may also be interpreted in a programmatic sense: for Brahms,

music represented a sublimation of suffering, perhaps even a form of catharsis and redemption.

Daniel Barenboim came to Brahms through his own particular instrument, the piano. As a pianist he spent decades exploring Brahms's music – not just the works for piano solo, but also the songs, the chamber music and the piano concertos. He himself describes his recording of all the songs with Dietrich Fischer-Dieskau and Jessye Norman as his principal point of access to Brahms's music, a claim that makes sense since his lieder, unlike his symphonies, date from every period of his creative life, from the op. 3 songs of 1853 to the *Four Serious Songs* op. 121 of 1896. (In many of his instrumental works Brahms has secreted references to his lieder with such skill that we are essentially dealing with songs without words.)

Barenboim is extremely well informed about all questions relating to the history of performance practice. In particular he admits to having been influenced by the recordings by Fritz Steinbach, who succeeded Bülow and Richard Strauss in Meiningen and to whom Brahms imparted his ideas on tempo and phrasing. He is also familiar with the recordings that Toscanini made before he emigrated to the United States and, finally, with the recordings left by Fritz Busch. Scarcely less important were the rehearsals of Sir John Barbirolli, with whom he recorded the two piano concertos in the 1960s. Above all he was impressed by Barbirolli's shaping of the string sound. And yet the most important influence on him to date has been that of Wilhelm Furt-

wängler, who combined an emotional and an analytical approach to music in an altogether ideal way.

As a conductor, Barenboim gained his earliest experience of Brahms's symphonies during the 1970s, before he started working with world-class orchestras. Today he is grateful for this, since it gave him a chance to work with other musicians on the distinctive technical and compositional features of this music. With hindsight Barenboim sees two ways of approaching Brahms's symphonies. Both approaches would work equally well if applied to Wagner's music dramas. The first involves a quasi-anatomical examination of the works' structure, an examination that subsequently allows the performer to risk an ever greater freedom of expression, while the second approach begins, conversely, with an intuitive exploration of the wealth of expression contained within these works. As the interpreter becomes more familiar with the music, this wealth of expression is more and more "reduced", in other words, it is measured out in carefully calculated doses. One result of this is that with the passage of time Barenboim's own performances of Wagner and Brahms have become calmer and more "classical", whereas – according to Barenboim – Pierre Boulez began by adopting the first alternative, before tending increasingly towards broader and more "Romantic" tempi. Barenboim believes that one of the greatest challenges for any Brahms conductor is finding the right balance between these two extremes. It is a balance that must be redefined at each performance.

The present recording of the four symphonies was made in the Pierre Boulez Saal in Berlin, a concert hall built at Barenboim's initiative. This was the first time that a large orchestra had been recorded in a hall that was designed to be multifunctional and one, moreover, whose unique acoustics allow it to be used for the most varied forces from soloist to full orchestra. (In the case of a full orchestra, it functions as a studio space with no audience.) The special acoustic properties of the Pierre Boulez Saal allow Barenboim and the Staatskapelle to focus exclusively on the unique qualities of Brahms's symphonic language. The organic unfolding and contrapuntal reworking of the thematic material not only demand the greatest translucency in terms of the musical textures when combined with individual instruments or individual groups of instruments, they also require a finely tuned and flexible treatment of the dynamics, phrasing and articulation, whereby the conductor and each individual musician needs to listen to everyone else from start to finish. Barenboim has chosen moderate tempi in order to achieve this goal. And it is very much in the spirit of Brahms himself that he has in this way shifted the weight from outward instrumental brilliance and virtuosity to the inner delineation of an imaginary landscape filled with beauty and sadness.

As one of the oldest ensembles in the world, the Berlin Staatskapelle can look back on a history that has

lasted almost 450 years, during which time it has gained tremendous experience in the fields of concert music and opera. As such, the orchestra is entirely in its element here. The sound that it produces – famously warm and filled with life, yet always carefully controlled – has been unceasingly refined under Daniel Barenboim's long tenure. In the present recordings this sound picture is bound to strike listeners as a single entity that is made up of structure, sonority and expression.

This is Daniel Barenboim's second complete recording of these symphonies. His first dates from 1993 and was made with the Chicago Symphony Orchestra. In spite of its long and intensive engagement with Brahms's music the Berlin Staatskapelle has in fact recorded all four symphonies only once before as a cycle. That recording was made between 1984 and 1986, at a time when Germany was still divided. The sessions took place in the Jesus-Christus-Kirche in the Dahlem district of Berlin. The conductor was the Staatskapelle's principal conductor at that time, Otmar Suitner.

Wolfgang Rathert

Translation: texthouse

The present writer would like to thank Daniel Barenboim for his willingness to answer a number of questions relating to Brahms's symphonies. The conductor's replies have been worked into the foregoing text.



VOM WEITERTRAGEN DER DUNKLEN GLUT

BRAHMS EIN KONSERVATIVER?

Mehr als 120 Jahre nach dem Tod von Johannes Brahms scheint dies eine ausgemachte Sache zu sein. Auch Arnold Schönbergs zumindest im Titel berühmter Aufsatz »Brahms the progressive« konnte daran nichts Substanzielles ändern. Schönberg weist dort auf das Asymmetrische, die Irregularität der Brahms'schen Phrasenbildung hin, auf das konsequente Fortsetzen und Auf-die-Spitze-Treiben der Beethoven'schen Technik des Aushebelns der traditionell »schweren« Zählzeiten bis hin zur Auflösung der Rhythmik, wie wir sie bisher kannten. Was wir als schwere »Eins« hören, ist bestimmt ein Auftakt – und umgekehrt.

All dies bei einer staunenswerten Ökonomie der Mittel.

Schönbergs listige Selbsteinschätzung (»Ich bin ein Konservativer – ich erhalte den Fortschritt«) lädt auf herrliche Weise dazu ein, gängige Klischees und Etikettierungen zu hinterfragen: hier Brahms, ein »Letzter«, der lediglich Bewahrende, Konservative, gar Reaktionär? Und dort der Bilderstürmer Schönberg, von Hauptberuf Revolutionär? So einfach ist es nicht.

Brahms macht es der Rezeption allerdings vordergründig leicht, ihn als Bewahrer, als Erfüller zu sehen:

in seinen politischen Ansichten, im Festhalten an tradierten Formen (Sonate und Symphonie), in der auf den ersten Blick nach wie vor symmetrischen Phrasenbildung (8-taktige Perioden etc.). Aber gerade in den Symphonien ist all dies lediglich der Rahmen für das, was hier eigentlich verhandelt wird: Symphonik als Experimentierfeld, das Befragen alter Formen auf ihre Gültigkeit für das Jetzt (die abschließende Passacaglia der Vierten Symphonie!), Auflösungstendenzen hinsichtlich herkömmlicher Vorstellungen von Harmonik und Rhythmik. Die rezitativische Struktur etwa des den letzten Satz der Ersten Symphonie einleitenden Pizzicato-Unisonos ist in ihrer Instabilität im wahrsten Sinne des Wortes *un-erhört*: schwankender Grund, Sicherheit nirgendwo, ein existenzielles Gefühl des den Naturkräften Ausgesetztseins.

Ein Unheils-Aura-Horizont ohnegleichen wird hier aufgerissen, im Kontext dessen der schwärmerisch-sieghafte Gestus des C-Dur-Finales erst in vollem Glanz erstrahlen kann. Auch deshalb mokierte sich Brahms wohl so sehr über die beflissenen Zeitgenossen, die in diesem Finalthema eine allzu große Nähe zum Chor-Finale aus Beethovens Neunter heraushören wollten:

eine Tatsache, die ja, laut Brahms, ohnehin »jeder Esel« hören würde. Nein, ihm kam es ausschließlich auf die »Differenz« zum deutlich erkennbaren historischen Vorbild an – ebenso wie Schumann in seiner Zweiten Symphonie übrigens, die ebenso deutlich und doch unverwechselbar eigen Beethovens Neunter huldigt. Es geht auch immer um den Kontext, in dem die Stelle steht. Bei Brahms ist sie in Melos und Gestik vielmehr ein autobiographisches Selbstzitat: Brahms erinnert sich hier auf anrührende Weise an die Eröffnung seines frühen op. 8-Klaviertrios (nota bene: jenes steht in H-Dur, die Stelle in der Symphonie in C-Dur: also wieder die Betonung der Differenz!).

Fast alle Themen der Symphonien, namentlich die der Scherzi, sind lediglich aus der Abfolge von Viertel- und Achtelnoten gebaut. Brahms schafft aus fast nichts alles! Was ist denn, auf den Kern heruntergebrochen, das »Thema« des Kopfsatzes der Vierten Symphonie? Ein einziges Absteigen von Terzen! Zugegeben, jedes zweite Mal in Form einer aufsteigenden Sexte. Aber die Urform sind fast endlos in Abgründe hinabsteigende Terzenketten. In der Durchführung wird dies auf die Spitze getrieben. In seinem Spätwerk, etwa im letzten Satz des Klarinettentrios op. 114, wird dieses Absteigen der Terzen noch nackter und radikaler formuliert. Anlässlich der Vierten Symphonie kritisierten Zeitgenossen das, was Schönberg als Reduktion und Ökonomie der Mittel rühmte, als mangelnden melodischen Erfindungsreichtum, gerade die Brucknerianer in Wien. Ein Leipziger Kritiker ließ sich sogar zu einem sächsisch

gefärbten »e-Moll und nie wieder!« hinreißen. In einem Aufsatz der Reihe *Musik-Konzepte* mit dem Titel »Aimez-vous Brahms the progressive?« wird dies provokant als »Kunst, ohne Einfälle zu komponieren« beschrieben. So übertrieben diese These sein mag: Sie trifft einen wahren Kern. Brahms' Fähigkeit, aus einem minimalen Reservoir von Intervallen, Gesten und Gestalten einen ganzen Satz, eine ganze Symphonie zu bauen, bleibt unerreicht.

Dabei könnten die emotionalen Welten – sanftes Dahingleiten auf der einen Seite und zupackende, dicht-drängende motivische Arbeit auf der anderen – in den jeweiligen Symphonien unterschiedlicher nicht sein. Es bedarf eines Meisters wie Brahms, diese auseinanderstrebenden Energien zusammenzuhalten und doch zu einem großen einheitlichen Ganzen zu formen. Dies gilt in gleichem Maße für die Interpretation: Das Vereinheitlichen, das Zusammenführen all dieser einzelnen Stränge bei gleichzeitiger Detailschärfe, das ist die eigentliche Herkulesaufgabe für die Interpretation dieser einzigartigen symphonischen Gebilde. Daniel Barenboim muss nichts mehr beweisen. Das erscheint mir neben seiner immensen musikalischen Erfahrung, seinem Instinkt und seiner Fähigkeit, einen symphonischen Prozess als vegetatives Werden, als permanente Entwicklung eines großen Ganzen zu bauen, eine geradezu ideale Voraussetzung für die Interpretation der Brahms-Symphonien.

Der Brahms'sche Orchestersatz unterscheidet sich von jedem anderen: Ebenso wie sein Klaviersatz liegt

er schlicht und einfach deutlich tiefer als der seiner Zeitgenossen. Dieses dunkle Timbre will zum Singen, zum Glühen gebracht werden. Die Staatskapelle Berlin mit ihrem dunkel abschattierten, über Jahrhunderte gewachsenen homogenen Mischklang ist wie ein dafür geschaffenes Instrument. Vielleicht können wir in dieser Gesamt-Neueinspielung der Brahms-Symphonien das meisterliche und gleichzeitig riskante Komponieren an der Schwelle zu einem neuen Zeitalter noch einmal anders und neu hören: etwas nachvollziehen von der enormen formalen Kraft, derer es bedarf, die disparaten

Charaktere in diesen Symphonien zusammenzuhalten; die Beeinflussung durch die Chromatik des *Tristan* hören (die nachweislich da ist, aber immer wieder erfolgreich verdrängt wird, um ja nicht Wagner und Brahms als unvereinbares Antipoden-Paar aufgeben zu müssen); die Schönheit und visionäre Kraft der zentralen erogenen Zonen dieser Symphonien; das Weitertragen der dunklen Glut dieser späten und neuen Musik.

Jörg Widmann
Im Juni 2018

»RUHIG IN DER FREUDE UND RUHIG IM SCHMERZ«

Betrachtet man die vier Symphonien von Johannes Brahms innerhalb seines Gesamtwerks, so ergeben sie eine bemerkenswerte Vignette, und dies nicht nur hinsichtlich ihrer Entstehungsgeschichte, sondern auch ihres inneren Zusammenhangs. 14 Jahre dauerte es von den ersten Einfällen, die der 29-Jährige 1862 notierte, bis zur Uraufführung der Ersten Symphonie 1876 in Karlsruhe. Neun Jahre später endete mit der Meininger Uraufführung der Vierten Symphonie 1885 durch den Komponisten selbst das Schaffen des Symphonikers Brahms; in den zwölf Jahren bis zu seinem Tod schrieb er nur noch ein Werk mit Beteiligung des Orchesters, das Doppelkonzert a-Moll op. 102 für Violine und Violoncello (1887). So folgte den schmerzhaften und langwierigen Geburtswehen des Erstlings das nicht minder lange und beredte Schweigen nach der letzten Symphonie.

Die erste und die letzte Symphonie »gehen« – wie man im 19. Jahrhundert zu sagen pflegte – »aus« Moll, das keine Tonart bezeichnet, sondern ein Tongeschlecht. Während sich op. 68 im Finale triumphal in das andere Geschlecht Dur wendet, bleibt op. 98 in der Sphäre einer Melancholie, die am Anfang des Werks zärtlich-resignative und am Ende trotzig-fatalistische

Züge trägt. Zugleich bilden die beiden Moll-Symphonien den Rahmen der beiden in Dur stehenden Symphonien, der Zweiten op. 73 in D von 1877 und der Dritten op. 90 in F von 1883. Vergleicht man ihre Schlüsse, so ergibt sich eine ähnliche Ambivalenz: Opus 73 ist Brahms' symphonischer Beitrag zum »per aspera ad astra«, das Beethoven in seiner Dritten und Fünften Symphonie so grandios etabliert hatte; das im Finale endgültig gefestigte D-Dur lässt alle vorangegangenen Konflikte zurück. Opus 90 verweigert dagegen die Apotheose und klingt nachdenklich, geradezu meditativ aus; Tschaikowsky sollte diese neuartige Lösung des Finalproblems in seiner *Pathétique* wiederholen, dort jedoch ins Tragische gewendet. Wie kein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts spielte Brahms mit den Tonarten und den Tongeschlechtern. Bei den Tonarten verwendete er gerne – Beethoven nachfolgend – anstelle der eindeutigen Quintbeziehungen die »schwebenden« Terzen, bei den Tongeschlechtern folgte er der schon von Felix Mendelssohn Bartholdy vollzogenen Gleichberechtigung des Moll-Geschlechts gegenüber dem Dur.

In einer berühmten Äußerung, die seiner Ersten Symphonie voranging, hatte Brahms seine Lage als

Komponist gegenüber seinem Freund, dem Dirigenten Hermann Levi, verzweiflungswürdig genannt: »Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer einen Riesen hinter sich marschieren hört.« In diesem Satz wird das Bewusstsein eines Nachgeborenen greifbar, der auf das Zeitalter der klassischen Heroen mit ängstlicher Bewunderung zurückblickt. Zwar waren Bach, Mozart und Beethoven die Hausgötter Brahms', aber man darf nicht vergessen, dass er als Symphoniker in erster Linie auf die vorangegangene romantische Väter-Generation reagierte, vor allem auf seinen Mentor Robert Schumann und auf Felix Mendelssohn Bartholdy. Der romantische Klassizist Brahms blieb ihren Zielen einer ästhetischen Versöhnung von Inhalt und Form, der Ausdrucksdifferenzierung durch kontrapunktische und klangliche Verdichtung und der Wahrung klassischer Form- und Instrumentationsprinzipien verpflichtet, die sich gegen die literarisch-programmatische Neubestimmung von Musik in der Neudeutschen Schule richtete. Über den Weg der Serenade und der Variation entwickelte Brahms daraus eine Konzeption der Symphonie, die in ihrer kunstvollen Einheit von Fasslichkeit und Komplexität im gesamten 19. Jahrhundert unübertroffen geblieben ist.

Doch es gab auch Kritik an den Symphonien, und zwar an ihrer klanglichen Seite. Max Reger griff in seiner Zeit als Nachfolger Bülow's und Generalmusikdirektor der Meininger Hofkapelle in die Instrumentation der von ihm aufgeführten Brahms-Symphonien

massiv ein; sie erschien ihm im Gegensatz zu derjenigen Bruckners als zu »dick«. Eine solche Auslichtung des Brahms'schen Tonsatzes nimmt ihm aber etwas Wesentliches, nämlich das subtile Wechselspiel von Licht und Schatten, für das in der Kunstgeschichte der Begriff des »clair-obscur« geprägt worden ist; er charakterisiert nicht nur Brahms' tonales Denken, sondern auch seine Vorstellung des Tempos, das nach »außen« fest, nach »innen« aber bewegt sein soll.

Doch wozu diente dieser immense Aufwand an Kunstfertigkeit, dessen Spuren – in Gestalt vernichteter Skizzen – Brahms sorgfältig verwischte? Der Komponist betonte, dass es ihm um »dauerhafte« Werke ginge, deren konstruktive Logik und Dichte nicht nur die Zuhörer seines eigenen Zeitalters, sondern auch noch spätere Generationen in Bann ziehen sollte. Die Meisterschaft des Metiers, die in dieser Weise in der Symphonik nur noch Bruckner und im musikalischen Drama nur noch Wagner erreichten, war für Brahms freilich kein Selbstzweck. Vielmehr verwirklichte er damit ein inneres Programm, das in vielstimmiger Weise Autobiographie und musikgeschichtliches Bewusstsein ineinander verwob. In einem Brief an Clara Schumann schrieb er 1857: »Ruhig in der Freude und ruhig im Schmerz ist der schöne, wahrhafte Mensch. Leidenschaften müssen bald vergehen, oder man muß sie vertreiben.« Diese Sätze sind nicht nur eine versteckte Liebeserklärung des 24-Jährigen, sondern sind auch programmatisch zu verstehen: Musik ist für Brahms die Sublimation des Leids, vielleicht sogar eine Katharsis und Erlösung.

Daniel Barenboims Auseinandersetzung mit Brahms ist über sein Instrument, das Klavier, erfolgt: Als Pianist hat er sich jahrzehntelang umfassend mit der Musik von Brahms beschäftigt – nicht nur mit den Solo-Klavierwerken, sondern auch mit den Liedern, der Kammermusik und den Klavierkonzerten. Die Einspielung sämtlicher Lieder mit Dietrich Fischer-Dieskau und Jessye Norman bezeichnet er als seinen wichtigsten Zugang zu Brahms' Musik, was sofort einleuchtend ist, da die Lieder – anders als die Symphonien – von Opus 3 (1853) bis Opus 121 (1896) in sämtlichen Schaffensphasen präsent sind. (In vielen Instrumentalwerken hat Brahms Liedbezüge so geschickt versteckt, dass wir es im Grunde mit »Liedern ohne Worte« zu tun haben.)

Den historisch informierten Interpreten Barenboim prägten die Aufzeichnungen Fritz Steinbachs, dem Nachfolger Hans von Bülow und Richard Strauss' in Meiningen, dem der Komponist aus erster Hand seine Vorstellungen zu Tempo und Phrasierung mitteilte, sowie die Aufnahmen Toscaninis vor seiner Emigration in die USA und die Fritz Buschs. Auch wurde für ihn die Probenarbeit Sir John Barbirollis, mit dem er in den 1960er Jahren die beiden Klavierkonzerte aufnahm, und dessen Formung des Streicherklangs sehr wichtig. Als bis heute wichtigsten Einfluss empfindet Barenboim jedoch die Interpretationen Wilhelm Furtwänglers, die für ihn in idealer Weise den emotionalen und den analytischen Zugang zu Musik verbinden.

Daniel Barenboim sammelte seine ersten dirigistischen Erfahrungen mit den Symphonien von Brahms in den 1970er Jahren noch nicht mit Spitzenorchestern. Dafür ist er heute dankbar, denn dies gab ihm die Möglichkeit, sich die technischen und kompositorischen Besonderheiten dieser Werke in intensivem Austausch mit den Musikern zu erarbeiten. Im Rückblick sieht Barenboim zwei Wege der Annäherung an Brahms' Symphonien, die in gleicher Weise auch für Wagners musikdramatische Werke gelten würden: Der erste Weg sei der einer quasi anatomischen Erkundung der Struktur, um nach deren Abschluss eine immer größere Freiheit des Ausdrucks zu wagen. Der zweite Weg beginne umgekehrt mit einer intuitiven Ausschöpfung der Ausdrucksfülle, die im Laufe der Erfahrung mit der Musik immer stärker »reduziert«, d. h. dosiert würde. Seine eigenen Wagner- und Brahms-Interpretationen seien mit der Zeit immer gefasster und »klassischer« geworden, während Pierre Boulez den ersten Weg gegangen sei und immer stärker zu einer »romantischen« Verbreiterung der Tempi geneigt habe. Zwischen diesen beiden Polen eine immer wieder neu zu bestimmende Balance zu finden, gehöre, so Barenboim, zu den größten Herausforderungen eines Brahms-Dirigenten.

Die vorliegende Einspielung der vier Symphonien fand im Berliner Pierre Boulez Saal statt, dessen Bau auf Daniel Barenboims Initiative zurückgeht. Erstmals wurde in diesem Saal, dessen multifunktionale Konzeption und einmalige Akustik viele verschiedene

Besetzungsformen vom Solisten bis zum großen Orchester (dann freilich als Studiosaal ohne Publikum) zulässt, ein großes Orchester aufgenommen. Die besonderen akustischen Eigenschaften des Pierre Boulez Saals ermöglichen es Daniel Barenboim und der Staatskapelle, sich ganz auf die Besonderheiten von Brahms' symphonischer Sprache zu konzentrieren. So verlangen die organische Entfaltung und kontrapunktische Verarbeitung des thematischen Materials nicht nur größte klangliche Transparenz im Zusammenwirken der einzelnen Instrumente bzw. Instrumentengruppen, sondern auch eine feinabgestimmte, flexible Gestaltung von Dynamik, Phrasierung und Artikulation in einem beständigen Akt des Aufeinanderhörens. Daniel Barenboim hat maßvolle Tempi gewählt, um dieses Ziel zu realisieren. Ganz im Sinn von Brahms' Vorstellungen verlagert er dadurch das Gewicht von »äußerer« instrumentaler Brillanz und Virtuosität auf die »innere« Differenziertheit einer imaginären Landschaft voller Schönheit und Wehmut.

Die Staatskapelle Berlin, die – als eines der weltweit ältesten Orchester überhaupt – auf eine fast 450-jährige Geschichte und immense Erfahrung im Bereich der Konzertmusik und der Oper zurückblicken

kann, ist hier ganz in ihrem Element. Ihr berühmtes warmes und lebendiges, dabei aber stets auf das Genaueste kontrollierte Klangbild, das sie unter der langjährigen Stabführung von Daniel Barenboim unablässig verfeinert hat, tritt in dieser Interpretation der Brahms-Symphonien als Einheit von Struktur, Klang und Ausdruck in das Bewusstsein der Hörer.

Für Daniel Barenboim ist es die zweite Gesamteinspielung der Symphonien nach seiner 1993 mit dem Chicago Symphony Orchestra realisierten Aufnahme, während die Staatskapelle Berlin in ihrer langen und intensiven Auseinandersetzung mit Brahms' Musik die Symphonien bislang auch erst einmal komplett für die Schallplatte einspielte, und zwar noch zu Zeiten der deutschen Teilung, von 1984 bis 1986 unter ihrem damaligen Chefdirigenten Otmar Suitner in der Dahlemer Jesus-Christus-Kirche.

Wolfgang Rathert

Der Verfasser dankt Maestro Barenboim herzlich für die Bereitschaft, auf einige Fragen zum Thema Auskunft zu geben, deren Antworten in den vorliegenden Text eingeflossen sind.



ENTREtenir LA SOMBRE FLAMME

BRAHMS, UN CONSERVATEUR ?

Plus de 120 ans après la mort de Johannes Brahms, la question semble réglée pour de bon. Même l'article d'Arnold Schoenberg fameusement intitulé « Brahms, le progressiste » n'a pu faire évoluer les choses. Schoenberg y évoque l'asymétrie, l'irrégularité des phrases musicales, la manière dont Brahms reprend systématiquement la technique beethovénienne qui consiste à gommer les temps forts et la pousse à l'extrême, jusqu'à une dissolution de la rythmique telle que nous la connaissons jusque-là. Ce qui sonne comme un premier temps « fort » est à coup sûr une levée – et inversement.

Le tout avec une économie de moyens surprenante.

Schoenberg s'est lui-même décrit en faisant preuve de beaucoup d'esprit (« Je suis un conservateur – je préserve le progrès ») et sa formule invite à une remise en question clichés et étiquettes : d'un côté, Brahms, le « dernier maillon », le gardien de la tradition, conservateur, voire réactionnaire ? Et de l'autre, Schoenberg l'iconoclaste, le révolutionnaire de métier ? Ce n'est pas si simple.

Il faut avouer que, au premier abord, Brahms rend la tâche facile à qui veut voir en lui un gardien des

valeurs et le couronnement d'une longue tradition : ses opinions politiques, sa fidélité aux formes traditionnelles (sonate et symphonie), l'apparente symétrie de sa syntaxe (périodes de 8 mesures, etc.). Mais justement, dans les symphonies, ces éléments ne servent que de cadre à ce qui est réellement négocié : le genre symphonique en tant que champ d'expérimentation, l'interrogation sur la validité des formes anciennes pour le temps présent (la Passacaille finale de la Quatrième Symphonie !), une tendance à la dissolution des conceptions traditionnelles de l'harmonie et du rythme. Prenez, dans l'introduction du finale de la Première Symphonie, le passage d'unissons en pizzicati : par son instabilité, cette structure proche du récitatif est inouïe au plus pur sens du terme : un sol qui se dérobe sous les pieds, aucune sécurité, un sentiment existentiel d'être à la merci des forces de la nature.

Un horizon blafard s'entrouvre ici, dans le contexte duquel le geste victorieux et exalté du finale peut rayonner de tout l'éclat de son *ut* majeur. C'est aussi pour cela que Brahms s'est tant moqué des contemporains qui s'empressaient de souligner la parenté entre le thème de ce finale et celui du mouvement choral de la

Neuvième de Beethoven : une parenté que, selon le compositeur, « n'importe quel âne » peut constater. Non, ce qui comptait pour Brahms, c'était uniquement la « différence » avec le modèle historique clairement identifiable – à l'égal de Schumann dans sa Symphonie n° 2, d'ailleurs, laquelle rend un hommage tout aussi manifeste à Beethoven sans rien perdre de sa puissante originalité. Ici, comme toujours, c'est le contexte dans lequel se trouve le passage concerné qui importe. Chez Brahms, du point de vue du mélòs et de la gestique, il s'agit plutôt d'une auto-citation : Brahms fait une référence émouvante au début de son Trio avec piano, op. 8, une œuvre de jeunesse (remarquons en passant que ce Trio est en *si* majeur, tandis que le passage de la symphonie est en *ut* majeur : là encore, l'accent est mis sur la différence !).

Quasiment tous les thèmes des symphonies, et plus particulièrement ceux des scherzos, sont élaborés à partir d'enchaînements de noires et de croches. Brahms crée tout à partir de presque rien ! Réduit à son essence, le « thème » du premier mouvement de la Quatrième Symphonie n'est autre qu'une succession de tierces descendantes ! Une fois sur deux, certes, ces tierces descendantes prennent la forme de sixtes ascendantes, mais la forme originelle demeure bel et bien une chaîne presque infinie de tierces chutant vers l'abîme. Le développement pousse ce principe à l'extrême et, dans des œuvres plus tardives comme le finale du Trio avec clarinette, op. 114, les cascades de tierces sont formulées de manière encore plus radicale et décantée. À la créa-

tion de la Quatrième Symphonie, ce que Schoenberg devait qualifier plus tard de réduction et d'économie de moyens fut perçu par les contemporains – surtout les partisans de Bruckner à Vienne – comme un manque d'imagination mélodique. Un critique leipzigois alla jusqu'à écrire : « Plus jamais ça ! » Un article de la revue *Musik-Konzepte* intitulé « Aimez-vous Brahms the progressive ? » évoque à ce propos « l'art de composer sans idées ». Si exagérée que puisse paraître cette thèse, elle contient sa part de vérité. La faculté de Brahms à bâtir un mouvement entier, une symphonie entière, à partir d'un vocabulaire minimal d'intervalles, de gestes et de figures, demeure inégalée.

Les émotions véhiculées par chacune des symphonies ne pourraient cependant être plus différentes – d'un côté, un rythme de croisière tout en douceur, de l'autre, l'urgence d'un travail motivique dense et dynamique. Il faut un maître de la stature de Brahms pour contrôler ces énergies centrifuges et les fondre en un grand tout cohérent. Même chose pour l'interprétation : l'unification et la fusion des courants individuels constituent une tâche herculéenne si l'on veut en souligner chaque détail. Daniel Barenboïm n'a plus rien à prouver. Son immense bagage musical, son instinct, sa capacité à laisser le processus symphonique se développer organiquement, telle une vaste entité en perpétuelle évolution, me semblent des conditions idéales pour diriger l'œuvre symphonique de Brahms.

L'écriture orchestrale de Brahms se distingue de n'importe quelle autre : à l'instar de son écriture pia-

nistique, elle est tout bonnement ancrée dans un registre plus grave que celle de ses contemporains. Et ce timbre sombre demande à chanter, à rougeoier comme la braise. La Staatskapelle de Berlin, avec sa sonorité chaude et profonde, sa riche pâte orchestrale dont une tradition séculaire a peaufiné l'homogénéité, est ici un instrument prédestiné. Peut-être cette nouvelle intégrale des symphonies de Brahms nous ouvrira-t-elle de nouvelles perspectives sur un art de la composition, à la fois magistral et risqué, à l'aube d'une ère nouvelle : pour mieux évaluer l'énorme puissance formelle qui seule permet la cohésion des caractères

disparates de ces symphonies ; pour reconnaître l'influence du chromatisme de *Tristan* (une influence incontestable, mais que l'on continue à refouler par crainte de devoir renoncer à l'antinomie entre Wagner et Brahms) ; pour apprécier la beauté et la force visionnaire des zones érogènes centrales de ces symphonies ; pour entretenir la sombre flamme de cette musique qui est à la fois aboutissement et nouveau départ.

Jörg Widmann

en juin 2018

Traduction : Jean-Claude Poyet

« PAISIBLE DANS LA JOIE ET PAISIBLE DANS LA DOULEUR »

Au sein de l'œuvre de Brahms, les quatre symphonies forment une vignette remarquable non seulement du point de vue de l'histoire de leur genèse mais aussi de leurs rapports intrinsèques. Quatorze ans séparent les premières idées jetées sur le papier, en 1862, par le jeune compositeur de vingt-neuf ans, de la création de la Première Symphonie à Karlsruhe (1876). Neuf ans plus tard, en 1885, son œuvre symphonique s'achève avec la première audition de sa Quatrième Symphonie, qu'il dirige à Meiningen. Dans les douze ans qu'il lui reste à vivre, le il n'écrit plus qu'une partition avec orchestre, le Concerto pour violon et violoncelle en *la* mineur op. 102 (1887). Ainsi succédera au long et douloureux accouchement de la Première Symphonie un silence non moins long et éloquent après la dernière.

La première et la dernière symphonie partent toutes les deux du mode mineur. Mais tandis que la première s'achève triomphalement en majeur, la dernière demeure dans une sphère mélancolique qui passe d'une tendre résignation, au début, à des accents rebelles et fatalistes à la fin. Ces deux symphonies en mineur encadrent deux symphonies en majeur, la Deuxième en *ré* de 1877 et la Troisième en *fa* de 1883.

Si l'on compare les finales de celles-ci, on observe un contraste analogue. D'un côté, avec la Deuxième, une dramaturgie *per aspera ad astra* dont Beethoven avait donné un modèle grandiose dans ses Troisième et Cinquième Symphonies : le finale, qui affirme *ré* majeur de manière définitive, efface tous les conflits qui ont précédé. De l'autre, avec la Troisième, le refus de l'apothéose, la partition s'achevant sur un ton méditatif. Tchaïkovski reprendra à son compte cette solution inédite au problème du finale, dans sa *Pathétique*, en la faisant cependant basculer vers le tragique. Dans ces pages, Brahms joue avec les tonalités et les modes comme aucun autre compositeur du XIX^e siècle. Au lieu des clairs rapports de quinte, il utilise volontiers, à la suite de Beethoven, les successions de tierces, et il place le mode mineur sur un pied d'égalité avec le mode majeur comme déjà Mendelssohn avant lui.

Avant d'écrire sa Première Symphonie, Brahms avait confié son désespoir à son ami Hermann Levi, chef d'orchestre, dans une lamentation devenue célèbre : « Jamais je ne composerai de symphonie ! Tu n'as pas idée de ce que c'est que d'entendre sans cesse un géant marcher derrière soi. » On sent ici l'admiration mêlée de

crainte qu'éprouve l'héritier des héros classiques en jetant un regard rétrospectif sur leur époque. Bach, Mozart et Beethoven étaient des dieux pour Brahms, mais il ne faut pas oublier qu'en tant que symphoniste il succédait à la première génération romantique, notamment à son mentor Schumann et à Mendelssohn. Classique romantique, il restait tributaire de leurs objectifs – réconciliation esthétique entre forme et contenu, différenciation de l'expression par une densification contrapuntique et sonore, continuation des principes classiques pour ce qui est de la forme et de l'orchestration –, se plaçant à l'encontre de l'idée défendue par la Nouvelle École allemande d'un programme littéraire guidant la musique. Par le biais de la sérénade et de la variation, il développera un type de symphonie dont le savant mélange d'éloquence et de complexité demeurera inégalé au XIX^e siècle.

Les symphonies de Brahms ont cependant fait l'objet de critiques, leur sonorité a notamment été mise en question. Avant de les diriger, Max Reger (1873–1916), successeur de Bülow à la tête de l'Orchestre de Meiningen, fit d'énormes changements dans leur orchestration. Il la trouvait trop « épaisse » par rapport à celle des symphonies de Bruckner. Mais élaguer ainsi l'écriture de Brahms enlève quelque chose d'essentiel à sa musique, le subtil jeu d'ombres et de lumières, ce qu'on appelle le clair-obscur en peinture auquel participe aussi le traitement de la tonalité ainsi que le tempo, que Brahms conçoit solide « extérieurement » et souple « intérieurement ».

On peut se demander pourquoi Brahms a mis tant d'énergie dans le raffinement de son art – puis effacé soigneusement les traces de son labeur en détruisant des esquisses. Sa réponse : il voulait créer des œuvres « qui durent », dont la construction logique et l'intensité séduiraient non seulement ses contemporains mais aussi les générations futures. L'art de composer, que seul Bruckner, dans le domaine symphonique, et Wagner, dans le drame musical, maîtrisaient à un tel degré, n'était néanmoins pas un but en soi pour Brahms. Créer était plutôt une façon de réaliser un programme intérieur où se mêlaient de diverses manières des éléments autobiographiques et une conscience de l'histoire musicale. En 1857, il écrit à Clara Schumann : « Paisible dans la joie et paisible dans la douleur, tel est l'homme beau et authentique. Les passions doivent bientôt se dissiper ou il faut soi-même les chasser. » Ces mots ne sont pas seulement une déclaration d'amour déguisée de la part du jeune homme de vingt-quatre ans, ils ont aussi valeur de programme : la musique est pour Brahms la sublimation de la souffrance, peut-être même qu'elle opère chez lui une catharsis, voire une rédemption.

Daniel Barenboïm est venu à Brahms par son instrument, le piano. Depuis des dizaines d'années, il parcourt l'œuvre du compositeur allemand au clavier, pas seulement les pages pour piano solo, mais aussi les lieder, la musique de chambre et les deux concertos. Enregistrer l'intégrale des lieder avec Dietrich Fischer-Dieskau et Jessye Norman a selon lui été la meilleure

manière d'aborder le compositeur. On le croit volontiers car les lieder, au contraire des symphonies, balayent toutes les époques créatrices depuis l'opus 3 (1853) jusqu'à l'opus 121 (1896). Et puis, dans bien des œuvres instrumentales Brahms a dissimulé avec art des références à des lieder, si bien qu'il s'agit pour ainsi dire de « romances sans paroles ».

Au fait de l'histoire de l'interprétation de Brahms, Barenboïm a été marqué par les enregistrements de Fritz Steinbach – le successeur de Hans von Bülow et Richard Strauss à Meiningen, auquel le compositeur a transmis ses idées sur le tempo et le phrasé –, de Toscanini avant son émigration aux États-Unis et de Fritz Busch. Les répétitions avec Sir John Barbirolli, avec lequel il a gravé les deux concertos dans les années 1960, notamment la manière dont le chef britannique formait la pâte sonore des cordes, ont aussi joué un rôle important dans son développement. Mais ce sont les interprétations de Wilhelm Furtwängler qui continuent de faire sur lui la plus forte impression dans la mesure où elles concilient de manière idéale l'approche émotionnelle et l'approche analytique de la musique.

Ce n'est pas avec de grands orchestres internationaux que Barenboïm a débuté dans les symphonies de Brahms, dans les années 1970. Il en est aujourd'hui reconnaissant car cela lui a permis d'aller au fond des difficultés techniques et des particularités d'écriture de ces partitions dans un travail intense avec les musiciens. Avec le recul, il voit deux manières d'aborder les

symphonies de Brahms, qui valent également pour les œuvres de Wagner. La première consiste à décortiquer la structure de façon presque anatomique pour pouvoir ensuite se permettre une liberté d'expression de plus en plus grande. La deuxième est le procédé inverse : on commence par exploiter au maximum la dimension expressive, dans une démarche intuitive, pour ensuite, au fur et à mesure que l'on progresse dans le travail des œuvres, réduire petit à petit ce paramètre, c'est-à-dire le doser. Barenboïm a ainsi donné des interprétations de Brahms et Wagner de plus en plus sobres et « classiques » au fil des ans, tandis que Pierre Boulez, qui a suivi la première manière, a eu de plus en plus tendance à élargir les tempi de manière « romantique ». Trouver un équilibre, qu'il faut sans arrêt réajuster, entre ces deux pôles fait partie des plus grands défis auxquels un chef est confronté dans Brahms, estime Barenboïm.

Le présent enregistrement des quatre symphonies a été réalisé dans la salle Pierre-Boulez de Berlin dont Barenboïm est l'instigateur. C'est la première fois que l'on fait une prise de son d'un grand orchestre dans cette salle, dont la conception polyvalente et l'acoustique exceptionnelle permettent d'accueillir diverses formations depuis le soliste jusqu'à l'orchestre symphonique (dans ce cas sans public, la salle devenant alors un studio). Grâce aux qualités acoustiques du lieu, Barenboïm et la Staatskapelle ont pu se concentrer sur les particularités du langage de Brahms. Le développement organique du matériau thématique et le travail

contrapuntique auquel il est soumis requièrent non seulement la plus grande transparence sonore dans l'interaction des solistes et des groupes instrumentaux, mais aussi une fine coordination et de la souplesse dans les nuances, le phrasé et l'articulation, chaque instrumentiste devant être constamment à l'écoute des autres. Barenboïm a choisi des tempi mesurés pour atteindre cet objectif. Conformément à la conception de Brahms, il déplace ainsi l'accent d'une virtuosité instrumentale « extérieure » vers la différenciation « intérieure » d'un paysage imaginaire plein de beauté et de mélancolie.

La Staatskapelle de Berlin, l'un des plus vieux orchestres du monde avec ses presque quatre cent cinquante ans d'âge, est tout à fait dans son élément ici, elle qui a accumulé une immense expérience dans le domaine instrumental et à l'opéra. Sa sonorité notamment chaude et vivante, toujours parfaitement calibrée, qu'elle n'a cessé de peaufiner au fil des décen-

nies sous la direction de Barenboïm, est perçue ici par l'auditeur comme l'union du timbre, de la structure et de l'expression.

Cette intégrale des symphonies de Brahms est la deuxième qu'enregistre Barenboïm après celle avec l'Orchestre de Chicago de 1993. Quant à la Staatskapelle de Berlin, bien qu'elle joue et rejoue la musique de Brahms depuis de longues années, elle n'a gravé l'ensemble des symphonies qu'une seule fois, à l'époque où l'Allemagne était encore divisée, entre 1984 et 1986, sous la direction de son chef titulaire d'alors, Otmar Suitner, à l'église Jésus-Christ de Dahlem.

Wolfgang Rathert

Traduction : Daniel Fesquet

L'auteur de ces lignes aimerait remercier ici chaleureusement Daniel Barenboïm d'avoir accepté de répondre à quelques questions qui nous ont permis d'intégrer ses vues dans le texte.



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN

With its 275-year tradition the **Staatsoper Unter den Linden** is one of the world's most important opera companies. Since the opening of the opera house on December 7, 1742, built by command of Frederick II, the nearly 450-year-old Staatskapelle Berlin has been associated with this location and institution. Outstanding artists have decisively shaped the Staatsoper and the Staatskapelle. Today, with Daniel Barenboim as general music director, acclaimed guest conductors, a high-calibre resident ensemble complemented by internationally renowned singers, the Staatsoperchor and the Staatskapelle Berlin, performances of the highest artistic level are guaranteed.

In 2017, after an extensive restoration, the Staatsoper returned to its headquarters in Unter den Linden in

the historic centre of Berlin, where it continues its unique programme of concerts and opera under the direction of Intendant Matthias Schulz. It ranges from baroque opera performed in a historically informed style, through central works of classical, romantic and modern opera, to the performance of world premieres by contemporary composers and the development of new works with alternative and experimental forms of music theatre. The productions reflect the exploration of works from today's perspective, give new impulses to conventional perceptions and remain loyal to the intention of the works. In the spirit of maintaining a vivid perception of music theatre, the promotion of young artists and the accessibility for a young audience are of particular importance.

Mit ihrer 275-jährigen Tradition zählt die **Staatsoper Unter den Linden** zu den bedeutendsten Opernhäusern der Welt. Die fast 450 Jahre alte Staatskapelle Berlin ist seit der Eröffnung des Opernhauses am 7. Dezember 1742 mit diesem Ort und dieser Einrichtung verbunden. Herausragende Künstler haben die Staatsoper und die Staatskapelle entscheidend geprägt. Mit Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor, gefeierten Gastdirigenten, einem hochkarätig besetzten Ensemble – ergänzt durch international renommierte Sänger –, dem Staatsopernchor und der Staatskapelle Berlin sind heute Aufführungen auf höchstem künstlerischem Niveau garantiert.

Im Jahr 2017, nach einer umfangreichen Restaurierung, kehrte die Staatsoper in ihr Stammhaus Unter den Linden im historischen Zentrum von Berlin

zurück, wo sie ihre einzigartige Programmatik in Konzert und Oper unter der Leitung von Intendant Matthias Schulz fortsetzt. Sie reicht von der Barockoper in historisch fundierter Aufführungspraxis über zentrale Werke der klassischen, romantischen und modernen Oper bis hin zur Uraufführung zeitgenössischer Werke und der Entwicklung von alternativen Formen des Musiktheaters. Die Inszenierungen reflektieren die Auseinandersetzung mit Werken aus heutiger Sicht, geben der konventionellen Wahrnehmung neue Impulse und bleiben der Intention der Werke treu. Im Sinne einer lebendigen Wahrnehmung von Musiktheater kommt der Förderung junger Künstler und der Zugänglichkeit eines jungen Publikums eine besondere Bedeutung zu.

Depuis 275 ans, la **Staatsoper Unter den Linden** est l'une des maisons d'opéra les plus importantes au monde. La Staatskapelle de Berlin, existant depuis près de 450 ans, est depuis l'inauguration du 7 décembre 1742 associée à cet endroit et à cette institution commandée par Frédéric II. Des artistes exceptionnels ont façonné la Staatsoper et la Staatskapelle. Aujourd'hui, des performances du plus haut niveau artistique y sont assurées, avec Daniel Barenboim comme directeur musical général, des chefs invités de grand renom, et un ensemble résident de

haut niveau complété par des chanteurs d'envergure internationale, le Staatsopernchor et la Staatskapelle de Berlin.

En 2017, après une vaste restauration, la Staatsoper est retournée à Unter den Linden, au centre historique de Berlin, où elle poursuit sa programmation unique de concerts et d'opéras sous l'impulsion du directeur artistique Matthias Schulz. Cela va de la production d'opéras baroques dans une pratique historiquement informée aux œuvres clés de l'opéra classique, romantique et moderne, en passant par la

création de compositions contemporaines et le développement de nouvelles œuvres sous des formes alternatives de théâtre lyrique. Les mises en scène reflètent une volonté d'explorer les œuvres dans la perspective d'aujourd'hui et donnent de nouvelles

impulsions aux perceptions conventionnelles, tout en restant fidèles à l'intention des œuvres. Afin de maintenir une perception vivante du théâtre lyrique, la promotion des jeunes artistes et l'accessibilité au jeune public revêtent une importance particulière.



Recording: Berlin, Pierre Boulez Saal, 10/2017

Executive Producer: Angelika Meissner

Produced by Friedemann Engelbrecht

Engineered by Julian Schwenkner & Wolfgang Schiefermair

Mastering Engineer: Wolfgang Schiefermair

Recorded and mastered by Teldex Studio Berlin

Product Manager: Nasim Beizai

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Presenting Partner



Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden e.V.

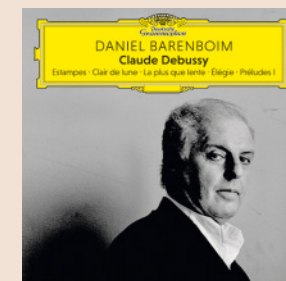
Booklet Editor: Jochen Rudelt **texthouse**

Photos: pp. 4, 8, 12 © Holger Kettner; pp. 16, 17 © Staatsoper Unter den Linden / Marcus Ebener

Portrait of Brahms © akg-images

Design: Fred Münzmaier

www.danielbarenboim.com



Backstage for blogs, activities and free music

my.deutschegrammophon.com

myDG