

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

SINFONIE NR. 3

F-DUR, OP. 90 (1883)

[01] Allegro con brio.....	12:24
[02] Andante.....	08:09
[03] Poco allegretto.....	06:39
[04] Allegro.....	08:19

SINFONIE NR. 4

E-MOLL, OP. 98 (1884/85)

[05] Allegro non troppo.....	11:51
[06] Andante moderato.....	11:49
[07] Allegro giocoso – Poco meno presto – Tempo I....	05:58
[08] Allegro energico e passionato – Più allegro.....	09:05

total 74:27

SIMONE YOUNG

PHILHARMONIKER HAMBURG

„... WAS MAN SO ZUSAMMEN
GEWÖHNLICH EINE SYMPHONIE
NENNT“

EINIGE ANMERKUNGEN ZU JOHANNES
BRAHMS' SYMPHONIEN III UND IV

Wie schon die beiden ersten Symphonien, sind auch die *III.* und *IV.* in kurzer zeitlicher Abfolge entstanden. Über dieses „paarweise“ Komponieren im Werk von Brahms ist viel spekuliert worden. Eine ungewöhnliche Eigenart für Komponisten stellt dies allerdings nicht dar, denn z.B. auch im Schaffen von Ludwig van Beethoven (um nur ein Beispiel zu nennen) findet man dieses Phänomen.

Auch dass die Symphonien hauptsächlich in ausgedehnten Sommeraufenthalten entstanden sind, ist keine Besonderheit; man denke nur später an Gustav Mahler, den wohl bekanntesten „Sommerkomponisten“ unter den Symphonikern.

Johannes Brahms' zwei letzte Symphonien stellen in vieler Hinsicht einen Schluss- und Wendepunkt in der Geschichte der Gattung dar, entstanden sie ja am Höhepunkt der Auseinandersetzungen zwischen den „Neudeutschen“ im Umkreis von Liszt und

Wagner und den „Brahminen“, deren Wortführer der Wiener Kritiker Eduard Hanslick war. Es ging um Inhalte, um Programm oder Nicht-Programm – also kurz um die Tondichtung auf der einen und die sogenannte Absolute Musik auf der anderen Seite, deren damals berühmtester lebender Exponent unangefochten Johannes Brahms war.

Es mochten nicht zuletzt diese – zum Teil sehr heftig geführten – Kämpfe gewesen sein, die den ohnehin so zurückgezogenen Brahms dazu bestimmten, jedwede Spur der Entstehung oder auch nur die Idee eines „Programms“ in seinen Kompositionen zu verwischen. Selbst in der persönlichen Korrespondenz mit ausgewählten Vertrauten, wie z.B. dem Kritiker Kalbeck, dem Arzt und Musikkenner Billroth oder Clara Schumann, finden sich kaum eindeutige Hinweise – nicht einmal auf den konkreten Entstehungszeitraum.

Interessanterweise konnten sich selbst „Absolute-Musik“-Anhänger seines Umfeldes wie der Geiger Joachim und andere nicht zurückhalten, im Nachhinein „Programme“ in die Symphonien hineinzuerfinden. Ganz ohne ging es also doch nicht ...

Wir wollen hier keine weiteren Spekulationen hinzudichten und uns an die Fakten, die äußere Form der Kompositionen und an Brahms' Wunsch halten, wie auch immer geardete motivische Ähnlichkeiten nicht allzu sehr in den Blickpunkt der Analyse zu stellen, da diese im Kompositionsverlauf meist sehr unwillkürlich einfließen – ein Rat, der auch bei vielen anderen Komponisten eher als vermeintliche Einsicht zu mehr Klarheit führen dürfte.

Fest steht, dass die *III. Symphonie* während eines Aufenthaltes in Wiesbaden zwischen dem 20. Mai und Anfang Oktober 1883 entstand. Bereits im Juli dürfte das Konzept weitgehend fertig gewesen sein, die Kompositionsskizze mit aller Wahrscheinlichkeit noch vor Ende August. In einem Schreiben vom November bezeichnete Brahms das noch im Oktober in Partitur fertiggestellte Werk als „Wiesbadener Symphonie“. Im November des Jahres entstand sein eigenhändiges Klavierarrangement für vier Hände, das er im gleichen Monat drei Mal (gemeinsam mit Ignaz Brühl) vor ausgewählten Freunden und Bekannten vortrug.

Die Uraufführung fand dann am 2. Dezember 1883 im Wiener Musikverein statt.

Hans Richter dirigierte Mitglieder des Wiener Hofopernorchesters (also de facto die Wiener Philharmoniker), Brahms selbst leitete das Werk im darauf folgenden Halbjahr zwölf Mal persönlich in verschiedensten europäischen Städten.

Unter Dirigenten wird die *III.* oftmals als die „beste“, aber auch heikelste der Symphonien des Meisters gehandelt. Demgemäß wird sie von den vier Symphonien am verhältnismäßig seltensten aufgeführt, was sicher nicht nur mit dem leisen Schluss des vierten Satzes, sondern auch ganz erheblich mit den erwähnten Schwierigkeiten für die Interpreten zu tun hat.

Diese beginnen schon mit der Einleitung des *I. Satzes*, der bei Brahms selbstverständlich der Sonatensatzform folgt, aber nicht gleich in der Grundtonart (F-Dur) eröffnet wird. Drei Eröffnungsakkorde prägen diesen Satz – wenn nicht gar die ganze Symphonie. Sie verrätseln zunächst Tonart, Rhythmus und Tempo.

Einem Dreiklang folgt ein verminderter Septakkord – jeweils einen ganzen Takt gehalten –, und erst mit dem dritten Akkord beginnt das eigentliche Satzthema. Dies

führt in vielen Interpretationen dazu, dass diese Akkorde überhalten und quasi einer Fermate gleich behandelt werden; in der Folge ist oft das ganze Grundtempo des Satzes drastisch verlangsamt. Brahms' Bezeichnung lautet aber: *Allegro con brio!*

Die beiden abschließenden Symphonien in Brahms' Schaffen zeigen ihn am Höhepunkt seines kompositorischen Vermögens, und so sind diese Werke harmonisch, melodisch, satztechnisch und in der gesamten Verarbeitung Wunderwerke an subtilster Gestaltung des musikalischen Materials. Brahms geht den in den beiden ersten Symphonien eingeschlagenen Weg konsequent weiter: Auf der Basis der symphonischen Tradition „erwirbt“ der Komponist das historische Erbe neu, „um es zu besitzen“. Dabei entwickelt er in der Verarbeitung neue Techniken und Verbindungen, die zwar auf der großen Tradition aufbauen, aber in der Verdichtung und Konsequenz, wie sie nun angewendet werden, Neuland eröffnen. So hatte wohl Schönberg allzu recht, Brahms als Vorläufer der Moderne zu reklamieren, viel mehr als die Konservativen, die Brahms, wohl etwas missverstanden, als ihren Stan-

dartenträger erkoren. Bekanntermaßen hatte sich der Komponist lange Zeit gelassen, bis er seine *I. Symphonie* endlich in Angriff nahm. Die genaue Kenntnis der Meister der Vergangenheit, insbesondere das Erbe Beethovens lastete schwer auf ihm, und es bedurfte des reifen und erfahrenen Komponisten, diesen Ballast abzuwerfen und frei über seine Inspiration zu verfügen. Brahms war 43, als die *I.* (nach einem langen Ringen) uraufgeführt wurde; schnell entstand nach diesem Befreiungsschlag die *II.*, welche er nur etwas über ein Jahr später zum ersten Mal dem Konzertpublikum vorstellte – aber es dauerte ganze sechs Jahre, bis wieder eine Symphonie von ihm zur Uraufführung kommen sollte. An dieser aber, vor allem an der Verarbeitung des Materials, kann man sehen, welchen Grad an Reife und Souveränität der nunmehr 50-jährige erreicht hatte.

Oft missverstanden und von Zeitgenossen und Widersachern als „einfallslos“ abgewertet, gelingt es Brahms, die knappen melodischen Themen in einer Art und Weise zu verknüpfen und bearbeiten, wie sie nur einem der ganz großen Meister zu Gebote steht, und Brahms muss es ein geradezu di-

abolisches Vergnügen bereitet haben, in den tradierten Formen der Symphonie ungefähr alles in Frage zu stellen, was den „Konservativen“ eigentlich heilig war. Kaum ein Takt der Einleitung gibt klare Auskunft über die Grundtonart; der ganze Satz bewegt sich ununterbrochen zwischen Dur und Moll, Paralleltonarten und teils kühnen Abweichungen. Auch rhythmisch agiert Brahms wesentlich gewagter, als es dem Klischee des Bewahrs der Tradition entsprach. Die oben erwähnten Einleitungsakkorde spielen in diesem ersten Satz auch eine wesentliche dramaturgische Rolle und kehren an Schlüsselstellen wieder, gliedern und (er)klären die Struktur, die sich zwar im Wesentlichen an den klassischen Aufbau des Sonatensatzes hält, allerdings in der Verwendung und Ausgestaltung derselben neue Wege geht. Brahms war ein Revolutionär für Kenner!

Die Binnensätze der Brahms'schen Symphonien werden von Analytikern und Kritikern oftmals als den Ecksätzen qualitativ nicht ebenbürtig kritisiert. Das heißt allerdings, die kompositorische Grundidee des Komponisten verkennen. Die Dichte und Intensität der Ecksätze verlangte nach Inseln

der Kontemplation und Ruhe. Allerdings – die Finalsätze belegen es deutlich – sind diese durchaus in den gesamten symphonischen Plan eingebettet.

Der **2. Satz** der *III.* ist ein *Andante*, das nach außen wesentlich einfacher scheint, als es die Verarbeitung vermuten lässt. Die Instrumentierung verwendet, dem Charakter gemäß, deutlich weniger die Blechbläser. Brahms wählt als Ausgangspunkt wieder den Sonatensatz, allerdings gerät dieser spätestens in der Durchführung auf „Abwege“, indem variierend, aber auch durch neue Erfindungen die melodische Grundthematik des Satzes angereichert wird. Sowohl Durchführung als auch die Coda werden so immer neu modifiziert. Der Finalsatz wird thematisch auf dieses *Andante* Bezug nehmen und nachträglich fester in das Gesamtkonzept einbinden.

Auch der **3. Satz**, *Poco Allegretto*, ist in der Instrumentation gegenüber den Ecksätzen deutlich zurückgenommen und hat der Tradition folgend tanzartigen Charakter. Aber auch hier Täuschung: Was der Form nach wie ein perfektes Scherzo in der Beethoven'schen Tradition anmutet, ist inhaltlich weit über dieses hinaus gedacht. Besonders

das Trio hat melodisch nichts mehr mit der ursprünglichen Form gemein, und die Instrumentation geht parallel dazu eigene Wege. Brahms trennt Streicher und Bläser immer wieder, ohne jedoch schematisch zu verfahren. Er benutzt die Grundidee der differenzierten Ausgestaltung zu dramaturgischer Klarheit und stellt sie in den Dienst der thematischen Verarbeitung. Auch hier finden wir wieder Ursachen zur Brahms-Verehrung von Schönberg und seinen Schülern. Die Zweite Wiener Schule wäre ohne die auf der Tradition aufbauende Verdichtung des kompositorischen Materials durch Brahms nie möglich gewesen. Hier war der Meister tatsächlich der Wegbereiter für Schönberg, Berg, Webern, Eisler und viele andere.

Natürlich war der Symphoniker Brahms auch durch und durch ein Finalsatzkomponist – etwas anderes war für jeden großen Symphoniker nach Beethovens *Eroica* auch undenkbar.

So bildet auch der **4. Satz** der *III. Symphonie*, das *Allegro*, Höhe- und Schlusspunkt, letzte Verdichtung und (Er)klärung des Werkes. Über das Tempo lässt sich hier ebenso trefflich streiten wie bereits beim

ersten Satz. Der Komponist schreibt lapidar *Allegro* vor und gibt als Taktbezeichnung *Alla Breve* an – wenn man das Ergebnis von fast einem Jahrhundert Brahmsinterpretation auf Tonträgern nachhört, kommt man aus dem Staunen nicht heraus, wie groß die Spannbreite einer solchen Tempobezeichnung ausgelegt werden kann.

Der Sonatensatz bestimmt wiederum das Grundgerüst – und wie Brahms die alte Form benutzt und subtil unterwandert, verdient jede Bewunderung; die Form bleibt nur der Ausgangspunkt, der Inhalt und die Abweichungen machen dann letztlich den Charakter des Ganzen aus. Allein die Coda nimmt ein Fünftel des Satzes ein, der durch reiche thematische Querbezüge und Verknüpfungen alles für ein triumphales F-Dur-Finale vorbereitet. Allein – dies verweigert der Komponist hier. Das thematische Material bündelt sich zu einer großen, fast herbstlichen Reminiszenz zurück zum 1. Satz und verklingt in gelöstem Piano.

Ein Jahr nach der Komposition der *III.* ist Brahms wieder auf Sommerfrische. Diesmal – 1884 – ist er von Ende Juni bis Mitte Okto-

ber aus Wien in die Steiermark nach Mürzschlag geflüchtet und komponiert dort die beiden ersten Sätze seiner vierten und letzten Symphonie. Dritter und vierter Satz entstanden dann etwa ein Jahr später am gleichen Ort zwischen Ende Mai und September 1885. Folgt man den spärlichen Notizen des Komponisten, entstand das Finale vor dem dritten Satz.

Die *IV. Symphonie* ist nun im Gegensatz zur unmittelbar davor entstandenen *III.* unbestritten eines der meistaufgeführten Werke der klassischen Musikliteratur überhaupt. Diese Popularität, die das Stück heute genießt, war nicht immer so selbstverständlich, und Brahms hatte wohl während der Entstehung Zweifel, ob das Stück ein breites Publikum finden würde.

Die Idee dazu muss er schon länger mit sich herumgetragen haben. Eine Bemerkung des Komponisten zu den beiden Dirigenten Hans von Bülow und Siegfried Ochs etwa zwei Jahre vor der Entstehung der ersten beiden Sätze gibt Anlass zur Vermutung, dass Brahms' nahezu lebenslange Beschäftigung mit der Musik des Barock, und hier besonders mit Johann Sebastian Bach, der Ausgangspunkt seiner Kompositions-idee war.

Das Thema des Schlusschorals der Kantate *Nach Dir, Herr, verlangst mich* (BWV 150) beschäftigte den Meister schon seit geraumer Zeit, und auch andere Werke Bachs hatten ja bereits wiederholt Spuren im Werk von Johannes Brahms hinterlassen.

Während der Entstehungsphase der *IV. Symphonie* gibt es, im Gegensatz zur vorgegangenen *III.*, in der Korrespondenz zumindest einige Hinweise auf das Entstehen des neuen Werks. Allzu zahlreich sind diese, dem Charakter des Komponisten entsprechend, allerdings auch wieder nicht. Wie so oft tragen sie eher selbstironische und den Erwartungsdruck seiner Freunde und Bewunderer unterlaufende Züge, aber immerhin hat sich der Komponist schon früh mit dem Gedanken getragen, das Werk diesmal nicht im heimatlichen Wien, sondern im abgelegenen Meiningen, durch die von Hans von Bülow zum Spitzenorchester dressierte Meininger Hofkapelle zum ersten Mal auszubühen. In einem Brief an Bülow aus dem August 1885, wo er dies erstmals ventiliert, heißt es dann auch zuvor: „... ein paar entr'actes aber liegen da – was man so zusammen gewöhnlich eine Sinfonie nennt ...“

Wie schon bei der *III.* schuf Brahms unmittelbar nach der Fertigstellung der Partitur bis Oktober 1885 ein Klavierarrangement für vier Hände, das er wiederum vor Freunden und Kennern mit dem bewährten Ignaz Brühl am 14. Oktober 1885 in Wien aufführte. Die Reaktion auf diese „Voraufführung“ in privatem Kreis war keineswegs enthusiastisch. Der Brahms-Apologet und Kritiker Max Kalbeck empfahl sogar die Umarbeitung, aber Brahms (ganz im Gegensatz zu seinem direkten Konkurrenten Anton Bruckner) vertraute unerschütterlich in seine Fähigkeiten und die Komposition und reiste mit dem Werk wie geplant nach Meiningen, wo er am 17. Oktober eintraf und nach einigen Proben am 22. entschied, das Werk öffentlich erstzuführen zu lassen.

Brahms selbst dirigierte die Uraufführung am 25. Oktober 1885. Das Meininger Herzogspaar war anwesend, und an die erfolgreiche Uraufführung schloss sich im Folgemonat eine Tournee an, bei der Brahms das Werk noch neun Mal selbst leitete. Erst am 17. Jänner 1886 kam es dann erst zur Wiener Erstausführung unter Hans Richter.

Auch bei der *IV.* konnten sich die Zeitge-

nossen nicht versagen, nach einem geheimen „Programm“ oder zumindest einer inhaltlichen Grundidee zu suchen. Die spätere Forschung hingegen wollte eine völlige Eigenständigkeit der einzelnen Sätze postulieren. Die Entstehungsgeschichte zumindest stützt weder die eine noch die andere Richtung. Während sich der Kompositionszeitraum der *I. Symphonie* mit allen Entwürfen noch über mehrere Jahre erstreckte, entstanden die *II.* und *III. Symphonie* jeweils während eines Sommers – der erste Gesamtentwurf sogar in relativ kurzer Zeit. Nicht so die *IV. Symphonie*. Wie bereits erwähnt, teilte sich die Entstehung auf zwei Sommer auf. Allerdings kannte Brahms die Vorlage für das Motiv, das der Passacaglia im vierten Satz zugrundeliegt, nicht erst seit Herbst 1884 (also nach Entstehen der beiden ersten Sätze), wie verschiedentlich in der Forschung behauptet wurde, sondern bereits seit Februar 1874 – also über zehn Jahre länger. Daher ist es sehr wohl möglich und auch wahrscheinlich, dass er bereits bei der Konzeption der beiden ersten Sätze an die Gestaltung des Finalsatzes in diese Richtung gedacht hatte – das eingangs erwähnte Gespräch mit von Bülow

und Ochs fand nämlich im Jänner 1882 statt. Das wissend ist es nun wiederum nicht so verwunderlich, dass Brahms nach fast einem Jahr Unterbrechung (wobei niemand wissen kann, was an Gedanken und Skizzen dazwischen entstanden ist) zuerst den Finalsatz und ganz am Ende den fehlenden dritten Satz komponierte. Das ist es, was man heute konkret weiß. Alle anderen Vermutungen und Theorien über die völlige Unabhängigkeit der einzelnen Sätze voneinander bis hin zu irgendwelchen poetisch motivierten Programmen erweisen sich wohl mehr als dem Reich der Phantasie denn dem des konkreten Wissens entsprungene.

Wenn Brahms also von vorneherein auf ein Finale mit dem Passacaglia-Thema gezielt hatte, so ging es ihm im Sommer 1884 wohl vor allem um den Einstieg in das Werk. Der **1. Satz** der *IV. Symphonie*, *Allegro non troppo*, folgt natürlich dem Sonatensatz – nur gilt auch hier: Brahms beginnt sofort die Form zu modifizieren, zu ergänzen und zu erneuern. Nicht nur stellt er den drei Hauptthemen zahlreiche wichtige Nebengedanken zur Seite, auch der weitere Verlauf des Satzes ist, wie oft bei Brahms, strukturell so fein ziseliert

und verwoben, dass man das Ineinandergreifen der einzelnen Satzelemente beim Hören kaum mitvollziehen kann. Der Komponist hatte eine unübersehbare Freude daran, sowohl harmonisch als auch strukturell zu täuschen und in die Irre zu führen – allerdings niemals zum Selbstzweck, sondern als ein zutiefst individueller Ausdruck seiner musikalischen Sprache. Gerade der dieses ersten Satzes trug in der Folge viel dazu bei, Brahms' Musik als „melancholisch“ oder „herbstlich“ zu apostrophieren – allerdings sollte man sich davor hüten, das Urteil nur der Exposition nach zu fällen; der Verlauf des Ganzen entspricht nicht dem ersten Eindruck!

Die liedhafte Anlage des **2. Satzes** (*Andante moderato*) ist vielfach betont worden. Man kann dies durch die zweiteilige Anlage (die aber trotzdem der Sonatenform verpflichtet bleibt) genauso nachvollziehen, wie auch durch „Schubertsche“ Elemente in Sprache und Instrumentation. Allerdings vermeint man in allen Sätzen auch Rückgriffe auf noch ältere musikalische Formen zu vernehmen, ohne dass diese so deutlich zu Tage treten, wie es dann im Thema des vierten Satzes geschehen wird.

Der **3. Satz** in C-Dur vom Komponisten nach zwei zurückhaltenden Tempobezeichnungen plötzlich mit *Allegro giocoso* bezeichnet, bricht nun mit der bisherigen Grundfarbe, kontrastiert den eher elegischen Charakter des vorangegangenen Satzes und bildet zugleich einen überzogen-heiteren Kontrast zum eher tragischen Finale. Auch diesem Satz kann man formal noch am ehesten den Sonatensatz als Grundlage zuordnen, allerdings geht Brahms mit seinem Material in jeder Hinsicht frei, ja fast unbekümmert um. Wohl kein typisches Scherzo der Form nach, trägt er im Ausdruck eindeutig dessen Züge. Zur allgemeinen Überraschung tritt nun auch plötzlich das Triangel zum Instrumentarium und gibt dem Ganzen einen fast überspitzten Charakter. So fremdartig dieser Satz inmitten der anderen Teile der Symphonie scheint, darf man dabei nicht vergessen, dass Brahms ihn als letzten komponiert hat. Der Kontrast zu den beiden vorangegangenen Sätzen und die Platzierung vor dem tragisch anmutenden Finale muss ihm wohl besonders wichtig gewesen sein.

Nun also der **4. Satz**, der wohl Ausgangspunkt und Grundidee der ganzen Sympho-

nie war. *Allegro energico e passionato* – die Tempobezeichnung birgt in sich den Charakter dieses Finales. Brahms übernahm das Thema des Finalchorals aus Bachs Kantate keineswegs 1:1, sondern veränderte das Material subtil, aber entscheidend, sodass es sich für ihn perfekt variieren ließ.

Vor allem aber ist dieser Satz wohl das herausragendste Beispiel, wie Brahms aus alten Formen radikal Neues zu schöpfen vermochte. Das achttaktige Thema mit dreißig Variationen wird durch Tempo, Taktart und Tonart derart gestaltet, dass unter dem gesamten Satz wieder die Sonatenform liegt. Der mittlere Teil der Variationen ist sowohl in einem langsameren Grundtempo als auch in Dur gehalten – im Gegensatz zu Beginn und Ende des Satzes, die in Moll und in einem eher zügigen Grundtempo stehen. Die Variationen nehmen in fortschreitendem Maße nicht nur auf das Grundthema, sondern auch auf einander Bezug, und die dreiteilige Grundanlage mündet schließlich in eine Coda, die das Thema nochmals in jeder möglichen Hinsicht bearbeitet und zum Schluss führt. Von der Farbe her wird die Stimmung des ersten Satzes nicht nur aufge-

griffen, sondern noch ins Tragische gesteigert – lediglich der Mittelteil nimmt emotional noch auf den zweiten Satz Bezug.

So bildet der Finalsatz bei Brahms einmal mehr Zusammenfassung und Erklärung des ganzen Werkes. Brahms war sich seiner Sache zu Recht sicher. Mit diesem Werk führte er die Gattung der Symphonie zu einem neuen Höhe-, aber auch einem Wendepunkt. Seine Nachfolger mussten neue Wege suchen.

Michael Lewin

Als Grundlage dieser Betrachtung sei insbesondere auf das Brahms-Handbuch und Robert Pascalls eingehende Analysen der *III.* und *IV. Symphonie* (Stuttgart 2009) verwiesen.

“... ALTOGETHER, WHAT ONE
USUALLY CALLS A SYMPHONY”
SOME REMARKS ON JOHANNES BRAHMS’
SYMPHONIES NOS. III AND IV

Like the first two symphonies, the *Third* and *Fourth* were also composed soon after each other. A great deal has been speculated on this “pair-wise” composing in the works of Brahms. This does not represent a characteristic unique to this composer, however, for in the production of Ludwig van Beethoven (to name just one example) one finds this phenomenon as well.

Nor is the fact that the symphonies were primarily composed during extended summer sojourns anything unique; one need only think of Gustav Mahler, probably the best-known “summer composer” amongst symphonists.

In many respects, Johannes Brahms’ last two symphonies represent both an ending and a turning point in the history of the genre, for they were composed at the climax of the confrontations between the “New German School” surrounding Liszt and Wagner and the “Brahmins”, whose most articulate

and powerful spokesman was the Viennese critic Eduard Hanslick. It was all about content, programmes and lack of programmes – in short, about tone poems on the one hand and so-called “absolute music” on the other, whose most famous and living exponent was, at that time, undoubtedly Johannes Brahms.

It may ultimately have been these – at times very fierce – battles that led the reserved Brahms to obliterate any trace of the emergence or even the idea of a “programme” in his compositions. Even in his personal correspondence with selected intimates such as, for example, the critic Kalbeck, the physician and music expert Billroth or Clara Schumann, there are hardly any definite indications – not even of the precise period of composition.

Interestingly, even the “absolute music” adherents surrounding him, such as the violinist Joachim, could not refrain from reading “programmes” into the symphonies in retrospect. Apparently one couldn’t completely do without them, after all ...

We do not wish to add any further speculations here, preferring to keep to the facts and outward form of the compositions, in

adherence with Brahms’ wish to not unduly place motivic similarities, of whatever kind, in the focus of the analysis - for these usually flow into the course of the composition quite arbitrarily. This piece of advice might lead to rather more clarity than alleged insight with many other composers as well.

It is certain that the *Third Symphony* was composed during a stay in Wiesbaden between 20 May and early October 1883. Its concept must have already been completed for the most part in July, and the sketch of the composition most probably before the end of August. In a letter of November, Brahms referred to the work, completed in score in October, as the “Wiesbaden Symphony”. He wrote his own arrangement of it for piano four hands in November of that year, performing it thrice during the same month (together with Ignaz Brühl) for selected friends and acquaintances.

The world premiere then took place on 2 December 1883 at the Vienna Musikverein, with Hans Richter conducting members of the Vienna Court Opera Orchestra (de facto the Vienna Philharmonic). Brahms himself conducted the work during the ensuing half

year twelve times in various European cities.

Amongst conductors, the *Third* is often considered the master's "best" but also trickiest symphony. Accordingly, it is generally the least frequently performed of the four symphonies, which is surely due not only to the soft ending of the fourth movement, but also, to a quite considerable extent, to the interpretative difficulties just mentioned.

These begin already with the introduction to the *first movement* which, with Brahms, is of course written in sonata allegro form but not begun immediately in the tonic key (F major). Three opening chords mark this movement – if not the entire symphony. Initially, they create a puzzle as regards key, rhythm and tempo.

A chord is followed by a diminished seventh chord – each held for an entire bar – and only with the third chord does the actual theme of the movement begin. In many interpretations, this leads to these chords being held over and treated more or less as if under a fermata; as a result, the entire basic tempo of the movement is often drastically slowed down. Brahms' designation, however, reads *Allegro con brio!*

The two concluding symphonies in Brahms' oeuvre reveal him to be at the height of his creative powers; thus they are masterworks of the most subtle formation of musical material – in terms of their harmony, melody, compositional technique and in their entire development. Brahms consistently continues the path embarked upon in the first two symphonies: on the basis of the symphonic tradition, the composer works on the historical legacy anew in order "to make it his own". In so doing, he develops new techniques and connections; they indeed build on the great tradition, but enter new territory in the density and consistence with which they are now applied. Thus Schönberg was entirely correct in proclaiming Brahms a precursor of Modernism – a far more likely claim than that of the conservatives who selected Brahms as their standard bearer, surely misunderstanding him to some extent.

As is well known, the composer took a long time before finally undertaking the composition of his *First Symphony*. The master's precise knowledge of the past, especially the legacy of Beethoven, was a heavy burden on him, requiring the mature and experi-

enced composer to jettison this dead weight and making free application of his inspiration. Brahms was 43 when the *First* (after a long period of struggle) was premiered; the *Second* was first performed just a little over a year after this liberating blow, but it took another six years for another symphony to see the light of day. In this one, especially in its processing of the material, it is possible to see the degree of maturity and sovereignty of the 50-year-old composer.

Often misunderstood and denounced by contemporaries and adversaries as "unimaginative", Brahms succeeds in linking and treating the brief melodic themes in such a way that can only be done by a very great master; it must have given Brahms an almost diabolical pleasure to question almost everything that was actually sacred to the "conservatives" within the traditional forms of the symphony. Hardly a bar of the introduction provides clear information about the tonic key and the entire movement moves uninterrupted between major and minor, parallel keys and, at times, bold deviations. In his rhythms, too, Brahms acts considerably more boldly than would correspond to

the cliché of the preserver of tradition. The introductory chords named above also play an essentially dramaturgical role in this first movement and return at key points, organising, clarifying and explaining the structure which essentially keeps to the classical design of the sonata form, but travels new paths in the use and arrangement of it. Brahms was a revolutionary for experts!

Analysts and critics often find fault with the inner movements of the Brahms symphonies, claiming that they are not of the same quality as the outer ones. This shows that they misjudge Brahms' basic compositional idea. The density and intensity of the outer movements demands "islands" of calm and contemplation. However – the final movements usually prove this most clearly – these are thoroughly embedded in the overall symphonic plan.

The *second movement* of the *Third Symphony* is an *Andante* that appears, externally, considerably simpler than the treatment of its material would lead one to believe. In accordance with its character, the instrumentation uses the brass considerably less frequently than before. As his point of depart-

ture, Brahms once again chooses the sonata form, but it runs into “deviations” in the development section, at the latest, in that the basic melodic themes are enriched not only through variations, but also with the help of newly invented material. Thus, both the development and the coda are always being modified afresh. The final movement will refer thematically to this Andante and retrospectively integrate it more firmly into the overall concept.

The *third movement*, too, *Poco Allegretto*, is clearly reserved in its instrumentation compared to the outer movements and has a dance-like character in keeping with tradition. But there is an illusion here as well: what formally appears to be a perfect scherzo in the Beethovenian tradition is conceived far beyond this in terms of its content. The Trio, in particular, has nothing more in common melodically with the original form and the instrumentation also goes its own way at the same time: Brahms repeatedly separates the strings from the winds without resorting to any schematic procedure. He uses the basic idea of differentiated design for the purpose of dramaturgical clarity, placing it at the serv-

ice of thematic treatment. Here, too, we find the reasons for the veneration of Brahms by Schönberg and his pupils. The Second Viennese School would not have been possible without Brahms’ condensation of compositional material building on the basis of tradition. In this regard, the master was indeed the pathfinder for Schönberg, Berg, Webern, Eisler and many others.

The symphonist Brahms was also a finale composer through and through, of course – anything else would have been inconceivable for any great symphonist after Beethoven’s *Eroica*.

Thus the *fourth movement* of the *Third Symphony*, an *Allegro*, forms both the climax and the endpoint, the final condensation, clarification and explanation of the work. One can have just as tremendous an argument over the tempo here as in the case of the first movement. The composer tersely writes *Allegro* and indicates *alla breve* as the metric designation – if one listens to the result of almost a century of Brahms interpretations on recordings, one cannot cease to marvel at how widely the range of such a tempo designation can be interpreted.

Once again, the sonata form determines the basic framework – just how Brahms uses and subtly infiltrates the old form deserves every kind of admiration. The form remains only the point of departure – the content and deviations are what ultimately determine the character of the whole. The coda alone takes up one fifth of the movement, preparing everything, by means of richly thematic cross-references and linkages, for a triumphant F major finale. But – the composer refuses to give us such an ending. The thematic material is bundled into a large, almost autumnal reminiscence going back to the first movement and dying away in a dissolved *piano*.

One year after the composition of the *Third Symphony*, Brahms was once again on summer holiday. This time – in 1884 – he fled Vienna from late June until mid-October to the town of Mürzzuschlag in Styria, where he composed the first two movements of his fourth and final symphony. The third and fourth movements were written about a year later at the same place between late May and September 1885. According to the sparse notes made by the composer, the finale was

written prior to the third movement.

Now, the *Fourth Symphony* is, in contrast to the *Third* immediately preceding it, doubtless one of the most frequently performed works in all the classical literature. The work did not always enjoy its present-day popularity and, during its composition, Brahms probably had doubts as to whether it would reach a wide public.

He must have carried the idea around with him for a considerable time. A remark by the composer to the conductors Hans von Bülow and Siegfried Ochs, about two years before the first two movements were written, gives reason to believe that Brahms’ nearly lifelong occupation with the music of the baroque, and in this case with that of Johann Sebastian Bach in particular, was the point of departure for his compositional idea. The theme of the final chorale of the cantata *Nach Dir, Herr, verlangst mich* (BWV 150) had already occupied the master for a considerable period of time, and other works of Bach had repeatedly left traces in works of Johannes Brahms.

During the genesis phase of the *Fourth Symphony*, there are, unlike with the previous

Third, at least some hints as to its origins in the composer's correspondence. In keeping with his character, however, these are none too numerous. As so often, their traits are rather self-ironical and thwart the pressure of expectation on the part of his friends and admirers. But Brahms already toyed with the idea, early on, of having the work tried out for the first time not in his home city Vienna, but in remote Meiningen by the Meiningen Hofkapelle, a top orchestra that had been trained by Hans von Bülow. In a letter to Bülow of August 1885, in which he first expressed this idea, he said: "... but a few entr'actes are ready – altogether, what one usually calls a symphony ..."

As with the *Third*, Brahms made an arrangement for piano four hands by October 1885, immediately after finishing the score; again, he performed this for friends and experts in Vienna with the reliable Ignaz Brühl on 14 October 1885. The reaction to this "pre-performance" in a private circle was by no means enthusiastic. The Brahms apologist and critic Max Kalbeck even recommended a revision, but Brahms (quite unlike his direct competitor Anton Bruckner) had unshakable

faith in his abilities and in the composition and travelled with the work, as planned, to Meiningen, where he arrived on 17 October and decided, after several rehearsals, to have the work publicly performed for the first time on 22 October.

Brahms himself conducted the world premiere on 25 October 1885. The Duke and Duchess of Meiningen were present and the successful premiere was followed by a tour the following month during which Brahms conducted the work nine more times. The first performance in Vienna only took place on 17 January 1886 under Hans Richter.

With the *Fourth*, too, contemporaries could not resist looking for a secret "programme" or, at least, an underlying content-related idea. Later researchers, however, wished to postulate a complete independence of the individual movements. The history of the work's genesis, however, supports neither of these directional tendencies. Whereas the period of the composition of the *First Symphony* with all the sketches extended over several years, the *Second* and *Third* were each composed within a single summer – the first overall drafts even within a relatively short

period of time. This was not the case with the *Fourth Symphony*. As already mentioned, its composition took place over the course of two summers. However, Brahms knew the model for the motif forming the basis of the passacaglia in the fourth movement not only by the autumn of 1884 (after the composition of the first two movements), as maintained by various researchers, but already by February 1874 – ten years earlier. It is therefore entirely possible and even probable that he had thought of the design of the final movement in this direction already during the conception of the first two movements – the conversation with von Bülow and Ochs mentioned above took place in January 1882. Knowing this, it is not so surprising that Brahms, after almost a year's interruption (whereby no one can know what ideas and sketches were made within that time) first composed the final movement and then the missing third movement at the very end. Today, we know this for certain. All other suppositions and theories, ranging from the complete independence of the individual movements from each other to poetically motivated programmes of whatever kind, have proven to have origi-

nated more in the realm of conjecture than of concrete knowledge.

If Brahms, then, had been aiming towards a finale with the passacaglia theme from the very outset, he was probably most eager to launch into the work during the summer of 1884. The **first movement** of the *Fourth Symphony*, *Allegro non troppo*, is of course in sonata form, but – here too – Brahms immediately begins to alter, complete and renew this form. Not only does he add numerous important subsidiary ideas to the three main themes, but the further course of the movement is, as often with Brahms, so finely chiselled and structurally woven that the listener can hardly grasp the meshing of the individual movement elements. The composer had obvious pleasure in misleading listeners harmonically as well as structurally – never as an end in itself, of course, but as the most profoundly individual expression of his musical language. It was particularly the language of this first movement that ultimately contributed much to apostrophising Brahms' music as "melancholy" or "autumnal" – one should, at any rate, beware of passing this judgement only after the exposition – the course of the

entire work does not correspond to the first impression!

The songlike design of the **second movement** (*Andante moderato*) has been frequently emphasised. One can comprehend this just as much through the two-part structure (which nonetheless remains committed to sonata form) as through the “Schubertian” elements in the language and instrumentation. Be that as it may, many listeners hear recourse to still older musical forms without these coming to light as clearly as will be the case in the theme of the fourth movement.

The **third movement** in C major, unexpectedly designated by the composer as *Allegro giocoso* after two reserved tempo indications, breaks away from the basic colour up until now, forming a contrast to the rather elegiac character of the previous movement and simultaneously creating an excessively cheerful contrast to the rather tragic finale. This movement can also be best classified as using the sonata form as a basis, but Brahms treats his material freely in every respect, even in an almost carefree manner. Not a typical scherzo in its form, it nonetheless bears the unmistakable traits of one. The triangle is

now suddenly added to the apparatus of instruments, to everyone’s surprise, and lends an almost exaggerated character to the whole. With all that is foreign about this movement, surrounded by the other parts of the symphony, one must not forget that Brahms composed this movement last of all. The contrast to the two preceding movements and its placement before the tragic finale must have been very important to him.

And now to the **fourth movement**, probably the point of departure and basic idea of the entire symphony. *Allegro energico e passionato* – this tempo indication contains the character of this finale. By no means did Brahms adopt the theme of the final chorale from Bach’s Cantata verbatim, but altered the material subtly but decisively, enabling him to vary it to perfection.

Above all, however, this movement is probably the most outstanding example of how Brahms was able to create something radically new out of old forms. The eight-bar theme with thirty variations is formed through tempo, metre and key in such a way that the sonata form once again lies beneath the entire movement. The middle part of

the variations is kept in both a slower basic tempo and in the major key – as opposed to the beginning and ending of the movement, which are in the minor key and a rather brisk basic tempo. In progressive stages, the variations refer back not only to the basic theme, but also to each other; the fundamental tripartite design ultimately flows into a coda which processes the theme once again, in every possible respect, and leads it to the end. As far as the colour is concerned, the mood of the first movement is not only taken up again, but intensified to the point of tragedy – only the middle part refers back emotionally to the second movement.

Thus Brahms’ final movement, once again, forms the summary and explanation of the entire work. Brahms was correct to be so sure of himself. In this work, he led the genre of the symphony to a new climax and to a turning point as well. His successors had to search for new paths.

Michael Lewin

Since they form the basis of these observations, the reader is especially referred to the Brahms Handbook and the detailed analyses by Robert Pascall of the *Third and Fourth Symphonies* (Stuttgart, 2009).

SIMONE YOUNG

Seit August 2005 ist Simone Young Intendantin der Staatsoper Hamburg und Hamburgische Generalmusikdirektorin der Philharmoniker Hamburg. Hier dirigiert sie ein breites musikalisches Spektrum von Premieren und Repertoirevorstellungen von Mozart über Verdi, Puccini, Wagner und Strauss bis zu Hindemith, Britten und Henze. An der Staatsoper und bei den Philharmonikern Hamburg konnte sie mit Uraufführungen und mehreren deutschen Erstaufführungen große Erfolge verbuchen. Als Wagner-Dirigentin hat sich Simone Young international einen Namen gemacht: Sie übernahm die Musikalische Leitung mehrerer kompletter Zyklen des *Ring des Nibelungen* an der Wiener Staatsoper und der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. An der Staatsoper Hamburg hat sie mit großem Erfolg ihren eigenen *Ring* geschmiedet und dirigiert auch hier den kompletten Zyklus. Engagements führten die in Sydney geborene Dirigentin an alle führenden Opernhäuser der Welt, unter anderem an die Wiener Staatsoper, die Opéra National de Paris, das Royal Opera House

Covent Garden in London, die Bayerische Staatsoper, die Metropolitan Opera New York und die Los Angeles Opera. Neben ihrer umfangreichen Operntätigkeit machte Simone Young sich auch auf dem Konzertpodium einen Namen. Sie arbeitete mit allen führenden Orchestern zusammen, darunter die Wiener Philharmoniker, die Berliner Philharmoniker und das London Philharmonic Orchestra. Von 1999 bis 2002 leitete Simone Young als Chefdirigentin das Bergen Philharmonic Orchestra, von Januar 2001 bis Dezember 2003 war sie Künstlerische Leiterin und Chefdirigentin der Australian Opera in Sydney und Melbourne. Seit Sommer 2007 ist sie auch „Erste Gastdirigentin“ des Lissabonner Gulbenkian-Orchesters.

Von Simone Young liegen zahlreiche CD-Einspielungen vor. Bei OehmsClassics erschienen neben Aufnahmen aus der Staatsoper Hamburg wie *Mathis der Maler*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* auch mehrere Einspielungen mit den Philharmonikern Hamburg. Unter anderem wurden bisher sechs Bruckner-Sinfonien in der Urfassung veröffentlicht sowie die *Erste* und *Zweite Sinfonie* von Johannes Brahms.

Geplant ist weiterhin die Einspielung von Bruckners „Studiensinfonie“.

Simone Young hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten. Sie ist Ehrendoktor der Universitäten Sydney und Melbourne, Professorin der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, Trägerin der Orden „Member of the Order of Australia“ und „Chevalier des Arts et des Lettres“ sowie der Goethe-Medaille. Für ihre erste Opernsaison in Hamburg wurde sie als „Dirigentin des Jahres“ geehrt; außerdem erhielt sie den Brahms-Preis Schleswig-Holstein. 2009 machte sie zusammen mit den Philharmonikern Hamburg die Hansestadt zum größten Konzertsaal der Welt – vom Turm des Michel aus dirigierte sie 100 Musiker an 50 Standorten in der ganzen Stadt.

Simone Young has been Artistic Director of the Hamburg State Opera and Chief Music Director of the Hamburg Philharmonic since August 2005. She has conducted here a broad musical spectrum of premieres and repertoire performances ranging from Mozart, Verdi, Puccini, Wagner and Strauss to Hindemith, Britten and Henze. At the



State Opera and with the Hamburg Philharmonic, she has been able to achieve great successes with world premieres and several German premieres. Simone Young has made an international name for herself as a Wagner conductor: she was music director of several complete cycles of the *Ring of the Nibelung* at the Vienna State Opera and the State Opera Unter den Linden in Berlin. She forged her own *Ring* with great success at the Hamburg State Opera, conducting the complete cycle here as well. Engagements led the Sydney-born conductor to all the leading opera houses of the world, including the Vienna State Opera, the Opéra National de Paris, the Royal Opera House Covent Garden in London, the Bavarian State Opera, the Metropolitan Opera in New York and the Los Angeles Opera. Alongside her extensive operatic activities, Simone Young has also made a name for herself on the concert podium. She has worked with all the leading orchestras, including the Vienna Philharmonic, the Berlin Philharmonic and the London Philharmonic Orchestra. Simone Young directed the Bergen Philharmonic Orchestra as Principal Conductor from 1999 until 2002 and

was Artistic Director and Principal Conductor of the Australian Opera in Sydney and Melbourne from January 2001 until December 2003. Since the summer of 2007 she has also been Principal Guest Conductor of the Lisbon Gulbenkian Orchestra.

Simone Young appears on numerous CD recordings. For example, alongside recordings from the Hamburg State Opera such as *Matthis der Maler*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* and *Götterdämmerung* on Oehms-Classics, there are also several recordings with the Hamburg Philharmonic. Among others, six Bruckner symphonies in their original versions have been issued as well as the *First* and *Second Symphony* of Johannes Brahms. The recording of the “Study Symphony in F minor” (Studiensinfonie) from Anton Bruckner is in preparation.

Simone Young has received numerous prizes and awards. She is an honorary doctor of the Universities of Sydney and Melbourne, Professor at the Academy of Music and Theatre in Hamburg, a member of the Order of Australia and a “Chevalier des Arts et des Lettres” as well as a recipient of the Goethe Medal. She was honoured as

“Conductor of the Year” for her first opera season in Hamburg, and also received the Schleswig-Holstein Brahms Prize. In 2009, together with the Hamburg Philharmonic, she made the Hanseatic City into the world’s largest concert hall – from the Michel Tower, she conducted 100 musicians at 50 locations throughout the city.

Translation: David Babcock

DIE PHILHARMONIKER HAMBURG

Seit über 180 Jahren prägen die Philharmoniker Hamburg den Klang ihrer Stadt. Gegründet am 9. November 1828, wurde die „Philharmonische Gesellschaft“ schnell zu einem Treffpunkt bedeutender Künstler wie Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms. Große Dirigenten standen am Pult des Orchesters: 1905 leitete Gustav Mahler hier die Hamburger Erstaufführung seiner *Fünften Sinfonie*; ihm folgten unter anderem Sergej Prokofjew, Igor Strawinsky und Otto Klemperer. Wolfgang Sawallisch, Aldo Ceccato, Gerd Albrecht und Ingo Metzmacher

prägten als Chefdirigenten Programm und Klang, Gastdirigenten wie Karl Böhm brillierten am Pult. Seit August 2005 steht die australische Dirigentin Simone Young als Hamburgische Generalmusikdirektorin dem Orchester vor und stellt in ihren erfolgreichen Konzertprogrammen die Musik zeitgenössischer Komponisten neben große Werke des klassisch-romantischen Repertoires.

Die Philharmoniker Hamburg geben mit großem Erfolg 30 Konzerte und Kammerkonzerte pro Saison in der Laeiszhalle, aber auch an anderen Orten wie beispielsweise in der Hauptkirche St. Michaelis. Die stilistische Bandbreite der 125 fest angestellten Musiker, die auch fast alle Opern- und Ballettvorstellungen in der Staatsoper spielen, sucht in Deutschland ihresgleichen. Zahlreiche Einspielungen, darunter eine vielfach preisgekrönte Reihe mit Bruckner-Symphonien in der Urfassung sowie eine Einspielung von Johannes Brahms’ *I. und II. Sinfonie*, festigen den Ruf des Hamburger Orchesters auch im Ausland. Als *Das Orchester der Hansestadt* sind die Philharmoniker und ihre Chefin Simone Young zudem in Hamburg auch bei zahlreichen offiziellen Anlässen und Festak-

ten präsent und zeigen damit deutlich ihre feste Verankerung im gesellschaftlichen und kulturellen Leben Hamburgs.

Der musikalischen Tradition der Hansestadt fühlen sich die Mitglieder der Philharmoniker ebenso verpflichtet wie der künstlerischen Zukunft ihrer Stadt: Mit einem breit angelegten Education-Programm, das Schulbesuche, Musik-Patenschaften, Kinder-einführungen und Jugendkonzerte anbietet, leisten die Philharmoniker mit viel Spaß an der Sache einen wertvollen Beitrag zur musikalischen Nachwuchsarbeit.

For over 180 years, the Hamburg Philharmonic has been shaping the sound of the city. Founded on November 9, 1828, the “Philharmonic Society” quickly became a meeting place for leading artists like Clara Schumann, Franz Liszt and Johannes Brahms. Great conductors have stood on the orchestra’s rostrum: in 1905, Gustav Mahler conducted the Hamburg premiere of his *Fifth Symphony* here, and he was followed by Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky and Otto Klemperer, among others. Wolfgang Sawalisch, Aldo Ceccato, Gerd Albrecht and Ingo

Metzmacher have shaped the program and the sound of the orchestra as principal conductors, while guest conductors such as Karl Böhm have demonstrated their brilliance on the rostrum. Since August 2005, the Australian conductor Simone Young has presided over the orchestra as the Hamburg Music Director and in her successful concert program she has placed the music of contemporary composers alongside the great works of the Classical-Romantic repertoire.

The Hamburg Philharmonic successfully stages 30 concerts and chamber concerts a season in the Laeiszhalle and at other venues, such as the St. Michaelis Church. The stylistic range of the 125 permanent musicians, who also perform nearly all of the operas and ballets at the State Opera House, is without equal in Germany. Numerous recordings, including a multi-award winning series of Bruckner symphonies in their original version and a recording of Johannes Brahms’s *First* and *Second Symphony*, are confirming the reputation of the Hamburg orchestra abroad, too. As *the Orchestra of the Hanseatic City*, the Philharmonic and its director Simone Young also attend numerous official

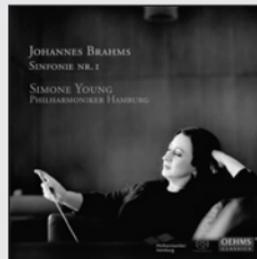
engagements and ceremonial events in Hamburg, clearly demonstrating how firmly they are anchored in the social and cultural life of the city.

The members of the Philharmonic feel as committed to the artistic future of the Hanseatic city as they are to its musical tradi-

tion: with a wide-ranging education program, which offers school visits, music sponsorships, introductions for children and youth concerts, the members of the Philharmonic take great pleasure in making a significant contribution to the musical development of the next generation.

Translation: David Babcock

Bereits erschienen · also available



Johannes Brahms:
Sinfonie Nr. 1
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 675



Johannes Brahms:
Sinfonie Nr. 2
Tragische Ouvertüre
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
1 SACD · OC 676