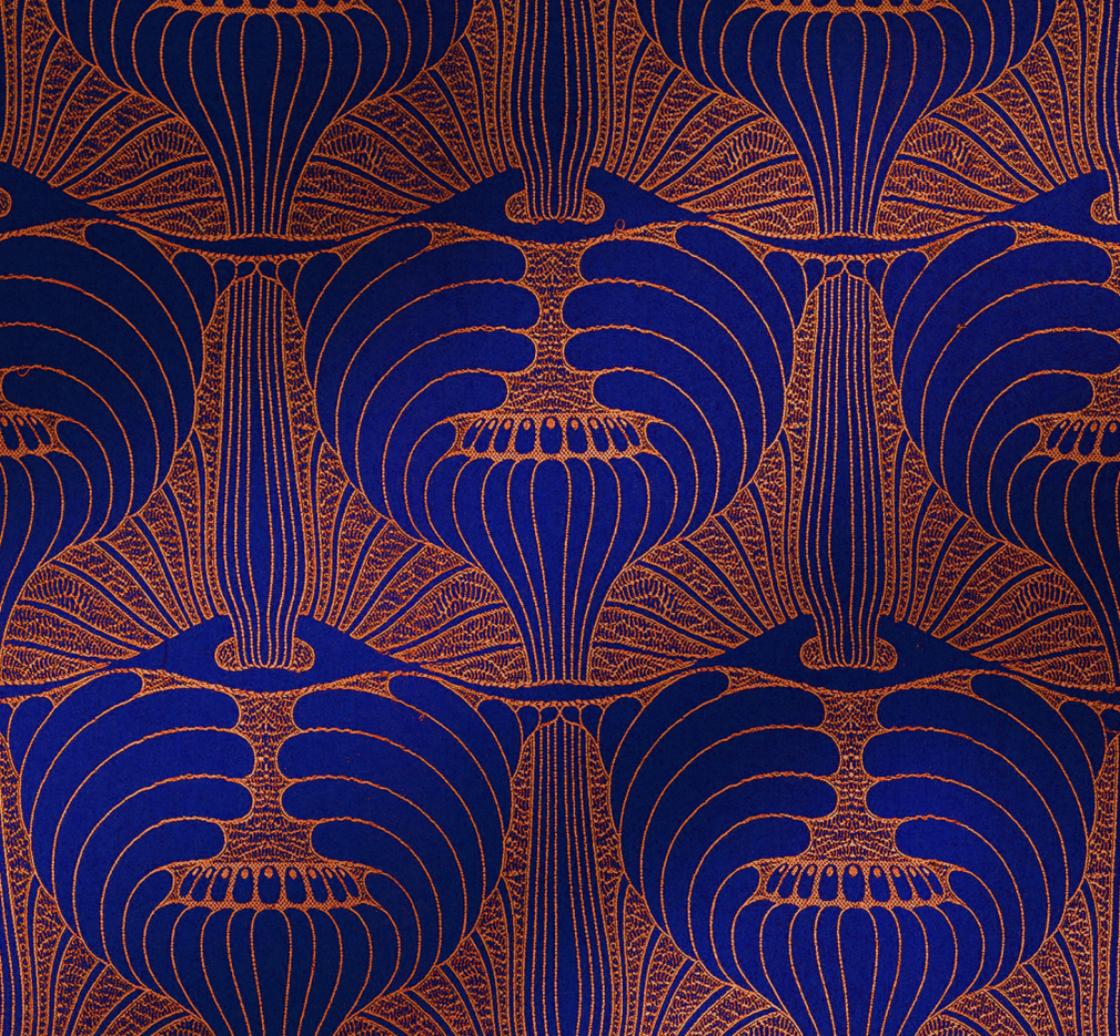




Brahms Symphony No. 1
& Tragic Overture
Gewandhausorchester
Herbert Blomstedt





Cover image: Adaptation of Mohnköpfe (Poppyheads)

(Dress or Furnishing Fabric) (1900)

Designed by Koloman Moser (1868–1918)

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphony No. 1 in C Minor, Op. 68 (1876)

| | | |
|---|--|--------|
| 1 | I. Un poco sostenuto – Allegro | 16. 55 |
| 2 | II. Andante sostenuto | 9. 32 |
| 3 | III. Un poco allegretto e grazioso | 5. 05 |
| 4 | IV. Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più allegro | 18. 35 |
| 5 | Tragic Overture in D Minor, Op. 81 (1880) | 12. 25 |

Total playing time: 62. 32

Gewandhausorchester Leipzig

conducted by **Herbert Blomstedt**

*Gewandhaus
Orchester*

Dear Listeners,

I feel blessed to send a new recording of Brahms' symphonies into this world, especially in these times. Indeed, particularly these works, performed by the most extraordinary, highly sensible and imaginative musicians I could wish for. Because it is the musician's mission "to bring light into the depths of the human soul" (Robert Schumann). Schumann was the most suitable man for this mission, and for the future, he appointed Johannes Brahms.

Rarely have we needed this light more desperately than today, when the entire world risks to lose its soul. And when its soul is lost, we are truly lost. For the players of the Gewandhausorchester, who perform a Bach cantata at the Thomaskirche every Sunday, every note is full of meaning, a meaning that carries us further. Our listeners will notice it too, and we will all carry on together.

We are full of hope!

Lucerne, 19 June 2020

Herbert Blomstedt



Herbert Blomstedt
© J.M. Pietsch

In the shadow of the giant

“A symphony, or an opera, that is received enthusiastically and causes an immediate sensation, is the fastest means of promoting all the other compositions too. It simply has to be.”

There is no doubt about it, great things were expected of Johannes Brahms, judging from these sentences penned by Robert Schumann in 1855. Schumann had already showered him with praise in his article *Neue Bahnen*, and now expected Brahms to finally alter course in the direction of the larger-sized works, particularly the symphony. In this genre, it was essential for the young composer to once and for all outdo the “giant” Beethoven. Brahms was under double pressure: on the one hand, his circle of friends led by Schumann, as well as the music world, were anxiously awaiting his first symphony; on the other, he was struggling with himself and with

his relentless self-criticism. Was he truly already up to the challenge?

Three “attempts” at symphonies, which were put aside or later integrated into other works, speak for themselves: a sonata for two pianos, from which emerged a *Sinfoniesatz* (a symphony movement, later to become the first movement of his Piano Concerto No. 1); the three-movement Serenade Op. 11 with its *Zwittergestalt* (in-between form, 1858); and finally, the first version of the first movement of Op. 68, dating from 1862. After various attempts, it appears that Brahms finally managed to come up with an individual concept of a symphony. Nevertheless, it would still take another 14 years for him to complete his Op. 68. Finally, Brahms had no other choice but to write symphonies that “looked totally different”.

Thus, Brahms did not conclude his Symphony No. 1 in C Minor, Op. 68 until

he had already written works such as *Ein deutsches Requiem* and his *Haydn Variations*, by means of which he honed his skills as a composer. The première took place in Karlsruhe on 4 November 1876, and was a great success. Henceforth, the composition was known as “Beethoven’s Tenth”. But was that not exactly what Brahms was trying to avoid? Following along in Beethoven’s footsteps? Indeed, there are numerous apparent points of reference which have something in common with Beethoven’s compositions (whom Brahms was trying so hard to outdo): for instance, his choice of the basic key of C Minor (Beethoven’s Symphony No. 5), the grand tonal design, the basic idea of the symphonic principle *per aspera ad astra*, and furthermore the melodic allusion to the *Freude (Ode to Joy)* theme from the Finale of Beethoven’s Symphony No. 9. However, simply regarding these references as a bow from Brahms to his legendary predecessor would not do

them justice. On the contrary, Brahms’ impressive treatment of both the idea and the material contained in the examples is evidence that, from that moment onwards, Beethoven ceased to cause him any more sleepless nights.

The Symphony No. 1 follows the usual four-movement symphonic structure. Thanks to the reinterpretation of the Scherzo as an Allegretto of small proportions, and the many and diverse motivic references between this Allegretto and the slow movement, both inner movements merge together into a coupled movement, as it were, which is directly opposed to the significant outer movements, as if linking a three-part total concept. This tripartite feeling overlies, or rather, subtly yet firmly, penetrates the four-movement concept of the symphony. However, within the outer movements too, the unambiguous structure is somewhat blurred, drawing a veil over cracks and hinges in the form.

By already laying out in the C Minor introduction, as if in a nutshell, the entire motivic material of the symphony, Brahms breaks through the dualistic principle, according to which the main themes should form a contrast to one another. Brahms derives both main motifs from a violin motif rising in steps of a semitone over descending winds, and a pedal point in the kettledrums and double basses, and already begins the thematic development in the exposition.

Here, the basis of the development, with enormously dense and detailed passage work in all parameters of the symphonic movement, is formed by the principle of the "developing variation", "of that procedure of changing a final motif bit by bit into constantly new melodic forms, that brings about a high level of musical logic, formal density and musical coherence" (Döge).



Whereas the first movement is a kind of example of a "musical evolution" from a nucleus, and the middle movements drive this nucleus forward motivically, Brahms presents a new way of looking at matters in the Finale: towards the end of the introduction, for the first time in the work, he finally introduces — by means of an alpenhorn melody followed by chorale-like insertions — some segments which are truly united by melody. However, these are not further developed in the manner of a variation, until the "Beethovenian" *Freude* (Ode to Joy) melody commences. Not until the recapitulation do the alpenhorn melody and the main theme come to terms with an "inner unity" (Schubert) and uniformity, which had still been refused during the previous movements. Brahms had achieved his goal: his Symphony No. 1 was indeed "very different".

Tragic Overture, Op. 81

It was not unusual for Brahms to compose two works in sequence with completely contrary emotional states. Brahms' two concert overtures, the *Academic Festival Overture* and the *Tragic Overture*, also have such a connection. "The one smiles, the other cries", Brahms wrote in 1880 on the occasion of a joint performance in Breslau, referring to the completely different characters of the two works. Christian Martin Schmidt spoke of a "Janus face, which is characteristic of Brahms in many ways", pointing to the composer's tendency to approach a compositional task from two sides. Brahms composed both overtures in summer 1880 in Bad Ischl in the Salzkammergut.

"The "Academic" seduced me to write a second overture, which I can only call a "Dramatic" one — but I'm not convinced of the name. In the past, I just didn't like my music, now I don't like the titles either,

which must be vanity in the end," Brahms wrote to his friend Theodor Billroth in August 1880. The piece is indeed dramatic and much more difficult for the listener to access than its cheerful sister work.

By calling it an "overture", Brahms clearly distinguishes himself from the "symphonic poem" of the New Germans. And in the overture — within the framework of the classical sonata form — he takes some formal liberties that he would not allow himself in the symphony. The *Tragic Overture* has a symphonic character and primarily displays a pathetic-tragic expressiveness, with faltering rhythms, funeral march-like elements and unusually programmatic evocations of nature during the transition to the secondary movement, unique for Brahms. Mahler clearly took up this ductus at the beginning of his First Symphony ("like a natural tone").

Already the two opening chordal strokes remain strangely open and diffuse from

a harmonic point of view, and the first string figures also hardly provide any clarity about the harmonic direction of the music. Again and again, empty fifths and octaves sound. It almost seems as if the work fears its own courage, the progress seems hesitant, comes to a halt. The development section — in a different tempo — rhythmically develops a kind of funeral march out of the dotted end of the main theme, and shows Brahms carrying out symphonic elaboration at a micro level. In contrast to the finale of the First Symphony, the introduction to the greatly shortened recapitulation is not emphatically emphasized; it arrives insidiously, while the D Minor conclusion of the overture seems rather abrupt, as Brahms leaves out a coda.

Jörg Peter Urbach

(English transl.: Fiona J. Stroker-Gale)

Liebe Zuhörer,

Ich schätze mich glücklich, gerade in dieser Zeit die Brahms-Symphonien in die Welt schicken zu können. Ja, gerade diese Werke, und gerade mit diesen hervorragenden, hochsensiblen und fantasievollen Musikern. Denn die Aufgabe des Musikers ist es doch, „Licht in die Tiefe des menschlichen Herzens zu senden“ (Robert Schumann). Dafür war Robert Schumann und für die Zukunft Johannes Brahms der rechte Mann.

Selten haben wir dieses Licht mehr nötig gehabt als jetzt, wo doch die ganze Welt sogar riskiert, ihre Seele zu verlieren. Und wenn sie verloren geht, sind wir wirklich verloren. Für die Musiker des Gewandhausorchesters, die jeden Sonntag auch eine Bach-Kantate in der Thomaskirche spielen, ist jede Note voll von Sinn, der uns weiter trägt. Unsere Zuhörer spüren das auch, und so werden wir gemeinsam weiter getragen.

Wir sind voll Hoffnung!

Luzern, den 19. Juni 2020

Herbert Blomstedt

Im Schatten des Riesen

„Eine Symphonie oder Oper, die enthusiastische Wirkung und großes Aufsehen macht, bringt am schnellsten und auch alle anderen Kompositionen voran. Er muss.“

Kein Zweifel, von Johannes Brahms wurden große Dinge erwartet, wie aus den hier zitierten, nahezu fordernden Worten Robert Schumanns aus dem Jahr 1855 hervorgeht. Schumann, der Brahms bereits in seinem Artikel „Neue Bahnen“ in den höchsten Tönen gelobt hatte, erhoffte sich vom jungen Komponisten endlich die Wendung zu den groß dimensionierten Werken, vor allem zur Symphonie. Hier galt es, den „Riesen“ Beethoven nun ein für alle Mal hinter sich zu lassen. Brahms stand unter doppeltem Druck: Einerseits erwarteten der Freundeskreis mit Schumann an der Spitze und die Musikwelt mit Spannung seine erste Symphonie, andererseits kämpfte er mit sich und seiner

unerbittlichen, minutiösen Selbstkritik. War er der Anforderung wirklich schon gewachsen?

Drei liegen gebliebene oder später in andere Werke integrierte „Symphonieversuche“ sprechen eine deutliche Sprache: eine Sonate für zwei Klaviere, aus der ein „Sinfoniesatz“ hervorging (der spätere Kopfsatz des Ersten Klavierkonzerts); die dreisätzigige Serenade op. 11 mit ihrer „Zwittergestalt“ (1858) und schließlich die erste Fassung des Kopfsatzes von op. 68 aus dem Jahr 1862. Von Versuch zu Versuch scheint sich Brahms sukzessive zu einer individuellen symphonischen Konzeption durchgerungen zu haben. Dennoch sollte es noch weitere 14 Jahre dauern, bis op. 68 vollendet war. Schließlich sah sich Brahms veranlasst, Symphonien zu schreiben, die „ganz anders aussehen“.

Die Erste Symphonie c-Moll op. 68 schloss Brahms also erst nach Werken

wie „Ein deutsches Requiem“ und den „Haydn-Variationen“ ab, die ihm eine handwerkliche kompositorische Reife ermöglichten. Umjubelt wurde die Uraufführung der Ersten am 4. November 1876 in Karlsruhe, das Werk galt von nun an als „Beethovens Zehnte“. Aber war es nicht genau das, was Brahms tunlichst vermeiden wollte? Ins Fahrwasser Beethovens zu geraten? In der Tat lassen sich zahlreiche offensichtliche Anknüpfungspunkte an das (zu überwindende) Vorbild Beethoven finden: Da ist zum einen die Entscheidung für die Grundtonart c-Moll (Beethovens Fünfte), die tonale Großkonzeption, dann die Grundidee des symphonischen Prinzips „per aspera ad astra“ und weiterhin die melodische Anspielung an das „Freude-Thema“ aus der Neunten im Finale. Diese Bezüge nun allerdings ausschließlich als kompositorische Verneigung vor Beethovens Leistung zu betrachten, greift viel zu kurz. Vielmehr ist Brahms' außerordentlich souveräner und vor allem

produktiver Umgang mit Idee und Material des Vorbildes ein Beleg dafür, dass das Problem Beethoven für ihn von jetzt an keines mehr war.

Die Erste Symphonie folgt in ihrer formalen Anlage der viersätzigen symphonischen Gliederung. Durch die Umdeutung des Scherzo in ein klein dimensioniertes Allegretto und die vielfältigen motivischen Bezüge zwischen diesem Allegretto und dem langsamen Satz wachsen die beiden Mittelsätze allerdings zu einem Satzpaar zusammen, das den gewichtigen Außensätzen als Bindeglied einer eher dreiteiligen Gesamtkonzeption gegenübersteht. Diese Dreiteiligkeit überlagert oder vielmehr durchdringt subtil und doch bestimmt das viersätzliche Symphoniekonzept. Aber auch innerhalb der Ecksätze wird die klare Gliederung aufgeweicht, indem formale Nahtstellen und Scharniere verschleiert werden.

Dadurch dass Brahms in der c-Moll-Einleitung wie in einer Nussschale bereits das ganze motivische Material der Symphonie anlegt, durchbricht er das dualistische Prinzip, demzufolge Haupt- und Seitenthema einander kontrastieren sollen. Aus einer in Halbtonschritten aufsteigenden Violinfigur über abwärts gerichteten Bläsern und einem Orgelpunkt aus Pauken und Bässen leitet Brahms die beiden zentralen thematischen Gedanken ab und beginnt bereits in der Exposition mit der thematischen Arbeit. Basis der Entwicklung mit einer unerhört dichten Detailarbeit in allen Parametern des symphonischen Satzes ist dabei das Prinzip der „entwickelnden Variation“, „jenes Verfahrens des peu à peu-Veränderns eines Ausgangsmotivs zu immer neuen melodischen Gestalten, das einen hohen Grad an musikalischer Logik, formaler Dichte und musikalischem Zusammenhang bewirkt“ (Döge).

Hatte der Kopfsatz so eine Art „musikalisches Werden“ aus einer Keimzelle heraus umschrieben und hatten die Mittelsätze diese Keimzelle dann motivisch vorangetrieben, so präsentiert Brahms im Finale eine neue Sicht der Dinge: Gegen Ende der Einleitung stellt er mit einer Alphornweise gefolgt von choralartigen Einschüben erstmals im Werk wirklich melodisch geschlossene Abschnitte vor, die sich eben nicht mehr variationsartig weiterentwickeln lassen, bevor die „beethovensche“ Freude-Melodie einsetzt. Erst in der Reprise finden Alphornmelodie und Hauptthema zu einer „inneren Einheit“ (Schubert) und Geschlossenheit, die in den vorangegangenen Sätzen noch verweigert worden war. Brahms hatte sein hochgestecktes Ziel erreicht: Die Erste Symphonie sah in der Tat „ganz anders“ aus.

Tragische Overtüre op. 81

Für Brahms war es nicht ungewöhnlich, dass er im direkten zeitlichen Zusammenhang zwei Werke komponierte, deren Gefühlslagen völlig konträr waren. So sind denn auch die beiden Konzertovertüren „Akademische Festouvertüre“ und „Tragische Overtüre“ einander wie Schwesterwerke verbunden. Brahms schrieb 1880 anlässlich einer gemeinsamen Aufführung in Breslau „Die eine weint, die andre lacht“ und verwies damit auf die völlig verschiedenen Charaktere der beiden Werke. Christian Martin Schmidt sprach vom „Doppelgesicht, das für Brahms mehrfach charakteristisch ist“ und meinte damit die Annäherung des Komponisten an eine kompositorische Aufgabe von zwei Seiten. Beide Overtüren komponierte Brahms im Sommer 1880 in Bad Ischl im Salzkammergut.

„Die ‚Akademische‘ hat mich noch zu einer zweiten Overtüre verführt, die ich nur eine ‚Dramatische‘ zu nennen weiß – was mir

wieder nicht gefällt. Früher gefiel mir bloß meine Musik nicht, jetzt auch die Titel nicht, das ist am Ende Eitelkeit?“, schrieb Brahms im August 1880 an seinen Freund Theodor Billroth. Dramatisch ist das Stück in der Tat und dem Hörer auch weit schwieriger zugänglich als das heitere Schwesterwerk.

Durch die Wahl der Bezeichnung „Overtüre“ grenzt sich Brahms deutlich von der „Symphonischen Dichtung“ der Neudeutschen ab. Und nimmt sich hier im Gerüst der klassischen Sonatenform – einige, für ihn in der Symphonie unmögliche formale Freiheiten. Die „Tragische“ ist von symphonischem Zuschnitt und legt primär ein pathetisch-tragisches Ausdrucksverhalten an den Tag, mit stockender Rhythmik, trauermarschähnlichen Elementen und einer für Brahms' Werk einzigartigen, programmatisch Naturvorgänge imitierenden Überleitung zum Seitensatz. Erst Mahler greift diesen Duktus zu Beginn seiner Ersten Symphonie so deutlich wieder auf („wie ein Naturlaut“).

Bereits die beiden eröffnenden Akkordschläge bleiben harmonisch merkwürdig offen und diffus, auch die ersten Streicherfiguren schaffen kaum Klarheit, wo es harmonisch hingehen soll. Immer wieder leere Quint- und Oktavklänge. Fast scheint es so, als ob das Werk Angst vor der eigenen Courage habe, das Voranschreiten wirkt zögerlich, gerät ins Stocken. Die Durchführung in anderem Zeitmaß arbeitet vor allem rhythmisch eine Art Trauermarsch aus dem punktierten Schluss des Hauptthemas heraus, dabei intensiv symphonische Arbeit auf Mikroebene betreibend. Der Einstieg in die stark verkürzte Reprise wird dann ganz im Gegensatz zum Finale der Ersten Symphonie nicht emphatisch betont, er kommt schleichend daher, während der d-Moll-Schluss der Overtüre eher abrupt scheint, da Brahms auf die Coda verzichtet.

Jörg Peter Urbach

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R Manager **Kate Rockett**

Recording producer **Bernhard Güttler**

Recording engineer **René Möller** (Teldex)

Liner notes **Jörg Peter Urbach**

English translation **Fiona J. Stroker-Gale**

Design **Marjolein Coenrady**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded live at the Gewandhaus, Leipzig, in September (First Symphony) and October (Tragic Overture) 2019.

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**

Also available
on PENTATONE



PTC 5186 807



PTC 5186 592



PTC 5186 663



PTC 5186 568



Sit back and enjoy