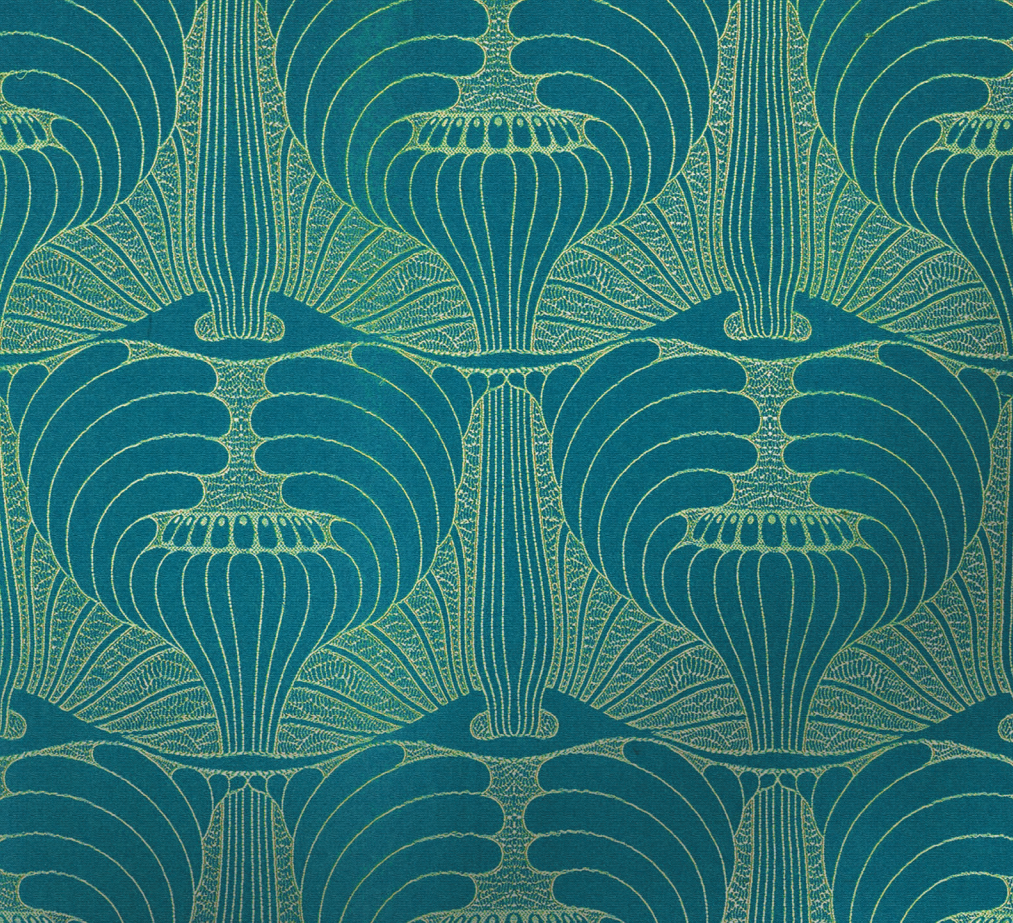


Brahms Symphony No. 2
& Academic Festival Overture
Gewandhausorchester
Herbert Blomstedt





Johannes Brahms (1833-1897)

Symphony No. 2 in D Major, Op. 73 (1877)

1	I. Allegro non troppo	21. 04
2	II. Adagio non troppo	9. 37
3	III. Allegretto grazioso	5. 04
4	IV. Allegro con spirito	9. 06

5	Academic Festival Overture in C Minor, Op. 80 (1880)	9. 58
---	---	-------

Total playing time: 55. 00

Gewandhausorchester Leipzig

conducted by **Herbert Blomstedt**

*Gewandhaus
Orchester*

Beneath a filter of melancholy

“No cross-eyed gaze at foreign fields of art, no bashful or impudent begging from poetry or visual arts — everything formed and functioning purely musically. This work provides the undisputable evidence that it is still possible to write symphonies after Beethoven (although admittedly not for every composer), and to do so in the old forms, on the old foundations.” Yes, these enthusiastic words from the influential music critic (and notorious Brahms apologist) Eduard Hanslick were really dedicated to his work, the Second Symphony.

Critics, performers and audiences alike had unanimously welcomed the Symphony in D Major at its premiere on 30 December 1877, brilliantly performed by the Vienna Philharmonic under Hans Richter in the Musikverein. Brahms could truly be satisfied: “The orchestra here rehearsed and played with utmost joy and praised

me with words in a way that I have never encountered before.” Brahms could finally forget all the efforts and problems that had haunted and tormented him over the almost-fifteen-year period in which he composed his First Symphony. After many years of struggling with the symphonic form, as well as with his own self-doubts, the breakthrough in this genre had been achieved and Brahms confirmed it in a grandiose way with this next symphony. The shadow of the symphonic giant Beethoven was finally cast away.

In the summer of 1877 Brahms conceived and composed his Second Symphony in Pörschach on Lake Wörthersee, and completed the work within a few weeks in September and October of that year in Lichtenthal near Baden-Baden. The contrast between the First and Second Symphonies could hardly have been greater, not only in terms of the length of the composition process: drama, tragedy and a *per aspera ad astra* trajectory in

the former, lyricism, cheerfulness and an almost carefree, idyllic tone full of exuberance in the latter. At first glance, everything seems clear and unambiguous.

However, a closer look behind the polished scenes of the Symphony in D Major considerably reduces the sharpness of this initial assessment. And some of the composer's statements also point in a different direction. For example, Brahms spoke to his publisher Simrock of the "new lovely monster" and in a letter to Vincenz Lachner of the "necessary shadow over the cheerful symphony". Indeed — the listener should not take the pastoral idyll at face value.

Brahms clearly developed the principle of an ever-present motivic cell generating the organic growth of symphonic form, something he had already applied in the First Symphony, even further in his Second. Thus the rotating minor-second motive d — c-sharp — d followed by a

descending fourth in the basses, with which the work begins, eventually becomes the motivic cell of the entire symphony. What mattered for Brahms was not the originality of the thematic idea, but rather what he was able to make of it in the course of processing it. The piano indication at the beginning of the work immediately sets the tone of a certain melancholy — hidden behind the apparent idyll.

Although the main theme of the first movement is the singing figure in the horns, the minor-second motive described above turns out to be the secret ruler that is even present in phases of dense development. Brahms works intensively with this figure throughout the movement (and not only in the development section, where one would expect this type of elaboration). The lyrical tone of the exposition is replaced by the dramatic surges of the development, while the coda sings sumptuously.

In the Adagio non troppo, which is designed as a three-part song form and comprises only 104 bars, Brahms goes far beyond the conventions of his time with multiple evasive modulations. Could this be a latent longing for the otherworldly? Foreboding Bruckner's enormous Adagios, perhaps? The third movement is a rapid dance movement in which everything is again based on a motivic cell.

In the finale "the main motif of the first movement celebrates its triumphs" (Holland). All themes are developed from it; everything is related. An almost unbelievable number of motive splits, inversions, sequences and variation techniques take place. Intensifications and turbulent developments determine the direction of the movement, concluding with a smashing final occurrence of the second theme. A feverish, rather than radiant, jubilation.

Academic Festival Overture, Op. 80

One can hardly discuss the *Academic Festival Overture* without at least mentioning its sister work, the *Tragic Overture* Op. 81. For Brahms found suitable, even striking words for this pair of works. His "the former cries, the latter laughs" captures the contrasting characters of the two works with aphoristic punch.

Posterity owes the creation of the *Academic Festival Overture* to the conferral of an honorary doctorate on Brahms by the University of Breslau on 11 March 1879. This was just one of several awards that Brahms received, primarily in the context of targeted political measures against Richard Wagner and the "New Germans". Inspired by his friend Bernhard Scholz, the musical director of Breslau, Brahms then composed his pair of overtures in Bad Ischl in the summer of 1880. The "doctorate symphony" was

a musical token of gratitude for receiving the title of “*Artis musicae severioris in Germania nunc princeps*”. Brahms wrote to Scholz: “I have written an “Academic Festival Overture”, so you don’t have to feel embarrassed about your guest. I don’t really like the name, can you think of another one?” But the composer was not excited about Scholz’s suggestion to call the work “*Viadrana*” (Latin for the river Oder).

Two main features define the “academic” character of the festival overture. Firstly, Brahms drew on four student songs from the *Commers-Buch für den deutschen Studenten* (1861), which he used partly as isolated elements, as quasi “extraterritorial” quotations, and partly integrated into the course of the movement. The real challenge for Brahms was to weave them meaningfully into the composition. After a peculiarly “empty”-sounding introduction in C Minor, Brahms presents the song quotations *Wir hatten*

gebauet, ein stattliches Haus (We had built a stately house) (better known as the *Ich hab’ mich ergeben* (I have surrendered) that Gustav Mahler used a few decades later) and particularly *Was kommt dort von der Höh’* (What comes there from the heights) in an almost grotesquely parodistic way. Brahms turns the consecration song *Alles schweiget* (All is silent) — of which he only uses the chorus — into a surging second theme which he then integrates with *Gaudeamus igitur*, probably the best known German student song, towards the end of the work. With a coda without any real motivic-thematic reference to the preceding movement, the work closes with triumphant, operatic gestures.

Jörg Peter Urbach

(English transl.: Calvin B. Cooper)



Unter dem Melancholie-Filter

„Dabei kein schielender Blick nach fremden Kunstgebieten, weder verschämtes noch freches Betteln bei der Poesie oder Malerei — alles rein musikalisch empfangen und gestaltet, und ebenso rein musikalisch wirkend. Als ein unbesiegbare Beweis steht dies Werk da, daß man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann, obendrein in den alten Formen, auf den alten Grundmauern.“ Ja, das war wirklich sein Werk, die Zweite Symphonie, über das der einflussreiche Musikkritiker (und notorische Brahms-Apologet) Eduard Hanslick mit diesen Worten seinen Enthusiasmus geradezu ergoss.

Mit größter Zustimmung hatten Kritiker, Ausführende und Publikum einmütig die Uraufführung des D-Dur-Werkes am 30. Dezember 1877 aufgenommen, die von den Wiener Philharmonikern unter

Hans Richter im Musikverein brillant dargeboten worden war. Brahms konnte wahrlich zufrieden sein: „Das Orchester hier hat mit einer Wollust geübt und gespielt und mich gelobt, wie es mir noch nicht passiert ist.“ Vergessen all die Mühen und Probleme, die Brahms über einen Zeitraum von fast fünfzehn Jahren bei der Komposition seiner Ersten Symphonie verfolgt und geradezu gequält hatten. Nach langjährigen Kämpfen mit der symphonischen Form und den eigenen Selbstzweifeln war der Durchbruch auf dieser Ebene gelungen, und Brahms bestätigte ihn mit diesem Folgewerk auf grandiose Art und Weise. Der Schatten des symphonischen Giganten Beethoven war endgültig vertrieben.

Im Sommer 1877 konzipierte und komponierte Brahms in Pörschach am Wörthersee seine Zweite Symphonie, die er dann innerhalb nur weniger Wochen im September und Oktober dieses

Jahres in Lichtenthal bei Baden-Baden fertig stellte. Doch nicht nur in puncto Entstehungszeit könnte der Kontrast zwischen der Ersten und der Zweiten Symphonie kaum größer sein: hier Dramatik, Tragik und ein „per aspera ad astra“, dort Lyrik, Heiterkeit und ein geradezu unbeschwerter, idyllischer Ton voller Ausgelassenheit. Auf den ersten Blick also alles ganz eindeutig und klar.

Doch ein genauerer Blick hinter die polierten Kulissen der D-Dur-Symphonie mildert diese erste Einschätzung in ihrer Schärfe deutlich ab. Und auch einige Äußerungen des Komponisten lenken den Fokus des Betrachters in eine andere Richtung. So sprach Brahms gegenüber seinem Verleger Simrock vom „neuen lieblichen Ungeheuer“ und in einem Brief an Vincenz Lachner vom „nöthigen Schlagschatten auf die heitre Sinfonie“. In der Tat — der Hörer sollte sich vom vordergründigen Schein einer pastoralen Idylle nicht trügen lassen.

Brahms steigert das bereits in der Ersten Symphonie angelegte Prinzip des organischen Wachsens symphonischer Verläufe aus einem stets präsenten Motivkern heraus hier noch einmal deutlich. So wird die drehende Sekundfigur d — cis — d mit folgendem Quartsprung in den Bässen, mit der das Werk beginnt, zur motivischen Keimzelle der ganzen Symphonie. Für Brahms war nicht die Originalität des thematischen Einfalls entscheidend, sondern vielmehr, was er in verarbeitender Entwicklung daraus machen konnte. Die piano-Vorschrift für den Werkanfang setzt sofort den Ton einer gewissen Wehmut — hinter dem scheinbaren Idyll.

Hauptthema des Kopfsatzes ist zwar die gesangvolle Figur in den Hörnern, als heimlicher Herrscher auch in dichten Entwicklungen entpuppt sich jedoch die oben beschriebene Sekundfigur. Brahms betreibt mit dieser Figur im gesamten Satzverlauf (und nicht nur

in der dafür eigentlich vorgesehenen Durchführung) intensive variative Arbeit. Der lyrische Tonfall der Exposition wird von den dramatischen Ballungen der Durchführung abgelöst, die Coda singt schwelgerisch.

Im Adagio non troppo, das in dreiteiliger Liedform angelegt ist und lediglich 104 Takte umfasst, geht Brahms mit dem Ausweichen auf zahlreiche Nebenstufen in der harmonischen Gestaltung weit über seine Zeit hinaus. Schwingt hier nicht die Sehnsucht nach etwas Außerweltlichem latent mit? Bruckners gewaltige Adagios quasi vorahnend? Der dritte Satz ist ein rascher Tanzsatz, in dem ebenfalls alles auf einem motivischen Kern basiert.

Im Finale „feiert das Hauptmotiv des ersten Satzes wahre Triumphe“ (Holland). Die Themen werden aus ihm heraus entwickelt. Hier ist alles mit allem verwandt. Eine schier unglaubliche Anzahl an Abspaltungen, Umkehrungen,

Sequenzierungen und variativen Verfahren ereignet sich. Steigerungen und stürmische Entwicklungen bestimmen die Richtung des Satzes, der in der Coda das Seitenthema schmetternd zum Abschluss führt. Ein fieberhafter, kein strahlender Jubel inbegriffen.

Akademische Festouvertüre op. 80

Eigentlich kann man kaum über die „Akademische Festouvertüre“ sprechen, ohne das Schwesterwerk, die „Tragische Ouvertüre“ op. 81, zumindest zu erwähnen. Denn Brahms fand für dieses Werkpaar passende, ja geradezu schlagende Worte. Sein „Die eine weint, die andre lacht“ erfasst die gegensätzlichen Charaktere der beiden Werke mit aphoristischer Würze.

Die Entstehung der „Akademischen Festouvertüre“ verdankt die Nachwelt der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Breslau an Brahms am

11. März 1879 — übrigens nur eine unter mehreren Auszeichnungen, die Brahms primär im Zuge gezielter politischer Maßnahmen gegen Richard Wagner und die „Neudeutschen“ verliehen wurde. Angeregt durch den mit ihm befreundeten Breslauer Musikdirektor Bernhard Scholz komponierte Brahms dann im Sommer 1880 in Bad Ischl das Ouvertürenpaar, mit der „Doktor-Symphonie“ eine musikalische Dankbezeugung für die Verleihung des Titels „Artis musicae severioris in Germania nunc princeps“. Brahms schrieb an Scholz: „Damit Du Dich nicht allzusehr mit Deinem Gaste blamierst, habe ich ... eine ‚Akademische Fest-Ouvertüre‘ geschrieben. Der Name gefällt mir nicht grade, fällt Dir ein anderer ein?“ Doch Scholz' Idee, das Werk „Viadrana“ (lateinisch für den Fluss Oder) zu betiteln, verfiel beim Komponisten nicht.

Der „akademische“ Charakter der Festouvertüre speist sich aus zwei

Grundzügen. Zunächst einmal griff Brahms auf vier Studentenlieder aus dem „Commers-Buch für den deutschen Studenten“ (1861) zurück, die er teilweise als isolierte Elemente, als quasi exterritoriale Zitate einsetzte und teilweise kunstvoll in den Satzverlauf verwob. Das Finden dieser integrativen Lösungen war die eigentliche Herausforderung für Brahms. Das auf die eigentümlich „leere“ c-Moll-Introduction folgende „Wir hatten gebauet, ein stattliches Haus“ (eher bekannt als das später von Gustav Mahler verwendete „Ich hab' mich ergeben“) und noch stärker das „Was kommt dort von der Höh“ in geradezu grotesk-parodistischem Gestus stellt Brahms als offene Liedzitate deutlich und isoliert heraus. Aus dem Weihelied „Alles schweiget“ (und hier nur aus dessen Refrain) gestaltet er ein vorwärtsdrängendes (Seiten-)Thema, das er wie auch das wohl bekannteste Studentenlied „Gaudeamus igitur“ am Ende des Werkes geschickt in den

Satzverlauf integriert. Mit einer Coda ohne wirklichen motivisch-thematischen Bezug zum vorangegangenen Satzverlauf schließt das Werk mit triumphaler, opernhafter Gestik.

Jörg Peter Urbach



Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R Manager **Kate Rockett**

Recording producer, editing & mixing **Bernhard Güttler**

Recording engineer **René Möller** (Teldex)

Liner notes **Jörg Peter Urbach**

English translation **Calvin B. Cooper**

Design **Marjolein Coenrad**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded live at the Gewandhaus, Leipzig, in October 2019.

Cover image: Adaptation of *Mohnköpfe* (Poppyheads)

(Dress or Furnishing Fabric) (1900)

Designed by Koloman Moser (1868–1918)

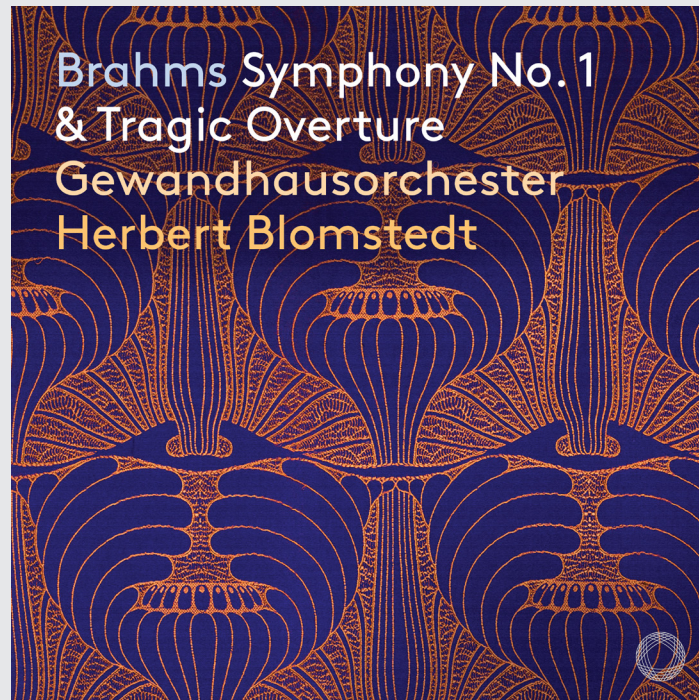
PENTATONE TEAM

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





Sit back and enjoy