

OEHMS[®]
CLASSICS

BRAHMS

SYMPHONIEN 1–4



Simone Young
Philharmoniker Hamburg



Werktexte zu den Symphonien
von Michael Lewin

INHALT

SYMPHONIE NR. 1 C-MOLL OP. 68 (1876)	4
SYMPHONIE NR. 2 D-DUR OP. 73 (1877)	14
TRAGISCHE OUVERTÜRE D-MOLL OP. 81 (1880)	16
SYMPHONIE NR. 3 F-DUR OP. 90 (1883) & SYMPHONIE NR. 4 E-MOLL OP. 98 (1884/85)	22

FOTOS ©FELIX BROEDE

SYMPHONIE NR. I IN C-MOLL OP. 68

„AUS EINEM HAUPTGEDANKEN ALLES
WEITERE ENTWICKELN!“

ZUR I. SYMPHONIE VON JOHANNES BRAHMS

1876 – das ist im Bewusstsein von Musikliebhabern und Kennern das Jahr, in dem Richard Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth seine wahrhaft weltweit beachtete Uraufführung erlebte. Weitaus weniger bekannt ist, dass dies auch das Uraufführungsjahr von Johannes Brahms' *Erster Symphonie* war, ein Ereignis, das für die Weiterentwicklung der Gattung kaum weniger wichtig war als die Erstaufführung der Tetralogie für das Musiktheater. Wagner (und in der Folge natürlich dessen Anhänger) hatten nämlich die Symphonie bereits für tot erklärt. Schon in seiner Schrift „Oper und Drama“ machte er deutlich, dass jeder, der versuchen würde, nach Beethoven eine Symphonie zu komponieren, größtenwahnsinnig sei. Nun, Wagners Ausfälligkeiten gegen Brahms sind hinlänglich bekannt (im Gegensatz zu einigen – sehr wenigen – differenzierteren Äußerungen). Nur: Brahms selbst litt wie wenige andere Komponisten seiner Generation unter der Übermacht des Beethoven'schen Erbes. Dazu kam, dass kein Geringerer als Robert Schumann in ihm schon früh den geborenen Schöpfer neuer symphonischer Werke vorausgesagt und dadurch den Druck auf den jungen Brahms zusätzlich verstärkt hatte.

Tatsächlich waren es nach Beethovens Tod 1827 nur mehr Mendelssohn und eben Schumann selbst (Schubert starb ja 1828, etwas mehr als ein Jahr nach Beethoven), die symphonische Werke schrieben, welche die Zeit überdauern sollten. Es war die *Rheinische Symphonie* von Robert Schumann (komponiert 1850, die man heute als seine dritte zählt), die das letzte bedeutende Werk der deutschen Symphonik darstellt, bevor dann eben im Jahr 1876 Brahms' *c-Moll-Symphonie* in Karlsruhe zum ersten Mal erklang.

Brahms selbst hat aus seinen Ängsten und Skrupeln keinen Hehl gemacht. Seine Ansicht, „wenn man nach Beethoven eine Symphonie schreiben würde, müsse sie ganz anders aussehen“, und noch bekannter seine (angebliche) Äußerung zum Dirigenten Hermann Levi – „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“ – sind ja auch hinlänglich verbreitet.

Ganz ehrlich war Brahms in dieser Äußerung nicht, denn zu diesem Zeitpunkt, als er an Hermann Levi schrieb, arbeitete er bereits an der ersten Fassung des ersten Satzes seiner *Ersten Symphonie*. Allerdings hatte er allen Grund zur Skepsis, denn seine Versuche auf dem symphonischen Gebiet reichten schon viel länger zurück als 1862, als er die Arbeit am ersten Satz aufnahm. Bereits davor hatte ihn das persönliche dramatische Schicksal Robert Schumanns dazu inspiriert, eine Symphonie zu schreiben; Brahms scheiterte jedoch an seinen Ansprüchen, und das thematische Material wurde schließlich im *Ersten Klavierkonzert in d-Moll* verwertet. Ein weiterer symphonischer Versuch mündete später in die *Erste Orchesterserenade*. Diesmal ließ Brahms sich aber nicht mehr entmutigen. Wie alle wirklich großen Komponisten der Vergangenheit wusste er letztlich – bei allen Selbstzweifeln –, wer er war. Nur hielt er sich diesmal sehr bedeckt, und als er 1862 endlich den ersten Satz seiner *c-Moll-Symphonie* abschließen sollte, bekam ihn – außer Clara Schumann am Klavier – kaum jemand zu Gehör. Trotzdem sprach es sich bei Verlegern und Veranstaltern herum, dass Brahms an einer Symphonie arbeite. Er ließ sich diesmal von nichts und niemandem drängen, und erst 14 Jahre später, in denen er – sicherlich auch mit großen Unterbrechungen – an dem Werk arbeitete, nahm es zumindest die Gestalt an, in der es dann in der Uraufführung erklingen sollte. Zu diesem Zeitpunkt war dann auch der erste Satz in der Gestalt, wie ihn Clara Schumann ursprünglich gehört hatte, völlig überarbeitet. Er erhielt seine das Werk in seinem Charakter prägende Gestalt mit der langsamen Einleitung und

den insistierenden, pochenden Paukenschlägen. Der zweite Satz erklang zur Uraufführung noch in einer anderen Gestalt, als er heute bekannt ist, nämlich in fünfteiliger Rondoform; erst nach der Londoner Erstaufführung beschloss Brahms, ihn in eine dreiteilige Form abzuändern.

Über die Nähe seiner ersten Symphonie zum großen Vorbild Beethoven wurde bereits unmittelbar nach der Uraufführung viel gesprochen und geschrieben. Brahms reagierte u. a. mit der gereizten Bemerkung, dass dies wohl „jeder Esel“ hören könne (gemeint ist die rezitativische Einleitung zum vierten Satz als eine mögliche Anlehnung an die Einleitung zum vierten Satz der *IX. Symphonie* Beethovens).

Aber wie passt das nun alles zusammen mit der Äußerung von Brahms, wenn man nach Beethoven eine Symphonie schreibe, müsse sie „ganz anders“ sein?

Betrachten wir zunächst einmal die offensichtlichen Ähnlichkeiten: die Viersätzigkeit; die Tonart c-Moll, die natürlich sofort an Beethovens *V.* erinnert; die Verwendung der Sonatenhauptsatzform besonders im ersten und letzten Satz; und natürlich ganz besonders die Orientierung der gesamten Symphonie auf das Finale (auf dessen Einleitung wurde oben bereits kurz hingewiesen).

All diese Dinge sind bekannt. Erstaunlich ist dagegen, dass viel weniger darüber gesprochen wird, was denn die *Unterschiede* seiner *I.* zu den Beethoven'schen Symphonien und allgemein zu den Werken der Wiener Klassik sind, die nun die Grundlage für das gesamte weitere symphonische Schaffen von Johannes Brahms bilden – und wie wir sehen werden, weit darüber hinausgehen sollten.

In seiner Gegensätzlichkeit zur neudeutschen Schule (und damit auch Richard Wagner) wurde Brahms lange Zeit ins konservative Eck gedrängt. Zur großen Überraschung der Musikwelt war es vor allem Arnold Schönberg, der als Erster Brahms aus dieser Gefangenschaft befreite und seine Kompositionstechnik als eine der wesentlichen Grundlagen für die Moderne reklamierte. Schönbergs Schüler Anton von Webern bemerkte dann später: „aus einem

Hauptgedanken alles WEITERE entwickeln! Das ist der stärkste Zusammenhang, eine besondere Bedeutung hat in dieser Beziehung Brahms“.

Genau diese Äußerungen führen uns auf die Spur, wo nicht nur die Unterschiede zu Beethovens Vergangenheit, sondern die Eigenarten der Brahms'schen Symphonik in der Zukunft liegen sollten.

Robert Pascall nennt als eines der wesentlichen neuen Grundprinzipien in Brahms' symphonischem Schaffen „vorthematische Mottos“ und weist insbesondere auf die später hinzugefügte langsame Einleitung des ersten Satzes hin, der gleichsam aus dem bestehenden Material eine prologartig hinführende Einleitung gibt. Dieses Kommentieren (wiederum Pascall) ist eines der wesentlichen Merkmale in den Symphonien von Johannes Brahms und steht durchaus auch im Gegensatz zu den typischen Leitmotiven der neudeutschen Schule.

Nicht im Gegensatz steht Brahms' Kompositionsprinzip vor allem zur sogenannten Zweiten Wiener Schule. Die Symphonie hingegen, der Brahms zu einem letzten Höhepunkt verhilft, kommt damit allerdings nun tatsächlich zu ihrem Ende. Denn egal wie man es sehen will: Brahms' Antipode Anton Bruckner und nach ihm noch Gustav Mahler trieben die symphonische Form vor ins 20. Jahrhundert. Was nach ihnen folgte, also vor allem Schostakowitsch und, wenn man noch will, Hartmann und der spätere Henze, sind von diesen unmittelbar abhängig. Brahms' Erben finden sich tatsächlich nicht bei den verbliebenen Symphonikern des 20. Jahrhunderts, sondern in der kleinteiligen Form der Moderne. Insofern ist Schönbergs und Weberns Berufung auf Brahms nicht nur folgerichtig, sondern auch logisch.

Trotzdem soll man den Zeitpunkt und damit auch die polemische Relevanz der Schönberg'schen Rede nicht verkennen. Man schrieb das Jahr 1933 – Brahms' 100. Geburtstag. Parallel dazu machte Wilhelm Furtwängler den Versuch, Brahms als Hort des deutschen Kunstwesens zu vereinnahmen. Von heute aus gesehen und vor dem Hintergrund von Hitlers damals eben erfolgter „Machtergreifung“ erscheint

das besonders pikant. (Aber auch das muss man in Kenntnis von Person und Geschichte relativieren.) Man kann daher Schönbergs Worte (und besonders deren spätere Kanonisierung durch Adorno) heute auch nicht mehr so unmittelbar umsetzen. Denn Brahms' tatsächliche Verankerung in der Musikgeschichte, seine Bedeutung als Sammler, Herausgeber und vor allem als Kenner der Musik und ihrer Geschichte, gehört ebenso zu seinem eigentlichen schöpferischen Wesen wie seine Bedeutung für eine musikalische Zukunft. Beides manifestiert sich in seiner *I. Symphonie* geradezu exemplarisch.

Die äußere Form (für eine detaillierte Analyse sei hier nachdrücklich auf Robert Pascall im *Brahms-Handbuch*, Stuttgart 2009 hingewiesen) fußt natürlich auf den Formen der klassischen Wiener Schule und der Nachfolge Beethovens – und Schuberts. Warum dieser Name eigentlich im Zusammenhang mit Brahms so wenig erwähnt wird, erstaunt, war doch gerade Brahms als Herausgeber (und heute auch etwas ungerecht als Bearbeiter der Schubert-Symphonien kritisiert) ein intimer Kenner von dessen Werken.

Ganz kurz seien die äußeren Formmerkmale betrachtet:

Der 1. Satz „Un poco sostenuto – Allegro“ fußt auf der klassischen Sonatenform mit der berühmten, nachträglich komponierten langsamen Einleitung, einer Überleitung; es folgen Hauptthema und Überleitung. Seitensatz mit zwei Themen und Schlusssatz. Die Reprise des Hauptthemas, erneute Überleitung zu den Reprisen des Seiten- und Schlusssatzes und eine Coda.

Der 2. Satz „Andante sostenuto“ in seiner endgültigen Form ist, wie schon erwähnt, dreiteilig mit entsprechenden Überleitungen zwischen den Teilen. Er steht in E-Dur bzw. cis-Moll im mittleren Teil und endet mit einer Coda.

Der 3. Satz „Un poco allegretto e grazioso“ vereint Dreiteiligkeit und Rondoform nebst einer Coda. Er steht nun in As-Dur und weist als Mittelteil ein Trio (beherrschend H-Dur) auf.

Der 4. und letzte Satz „Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio“ ist wiederum eine Sonatenform, beginnt erneut mit einer langsamen Einleitung, und besteht aus einer Verschränkung von Reprise und Durchführung nebst obligater Coda.

Man sieht also: vordergründig bleibt Brahms dem Formschema der klassischen Symphonie treu – dies auch als Manifest und Ausgangspunkt, als Herausforderung und Widerstand gegen Wagners Diktum vom Ende der klassischen Symphonie.

Das Neue bei Brahms wird man in der Anwendung und der Verarbeitung der alten Formen finden oder, um Hofmannsthals „Rosenkavalier“ zu zitieren, „in dem WIE, da liegt der ganze Unterschied“. Während die Form also der Tradition verhaftet ist, weist die Verarbeitung des thematischen Materials weit in die Zukunft. Brahms misstraute zutiefst der schnellen und „genialischen“ Eingabe. Sowohl in der Findung als auch in der Verarbeitung der Themen unterscheidet er sich fundamental von Beethoven und wird nun tatsächlich 40 Jahre nach Beethovens Tod die klassische Symphonie vollenden. Allerdings werden sich seine „Erben“ nicht mehr der symphonischen Form bedienen, sondern in der kleineren Form seinen Weg des Komponierens in das 20. Jahrhundert hineintragen. Denn Brahms, so Peter Gülke, prüfte „schon den ersten Einfall auf Tauglichkeit für das anvisierte Ganze ... und dieses prägt“ natürlich sowohl Material wie dessen Verwendung. Hierin weist er deutlich auf die Zweite Wiener Schule voraus; man denke nur an die Prüfung von Alban Berg in den bekannten Reihentafeln der *Lulu*.

Gleichzeitig – und diese *Gleichzeitigkeit* ist eben ein wesentliches Merkmal des Komponisten Johannes Brahms – findet man hier den studierten Kenner von Johann Sebastian Bach; die Variation steht nicht nur bereits ganz am Beginn von Brahms' kompositorischem Schaffen (op. 9 – Schumann-Variationen), sondern leitet auch den Kampf um die *I. Symphonie* mit den *Paganini-Variationen* 1862/63 ein, und in die Entstehungszeit des symphonischen Erstlings fallen die *Haydn-Variationen* 1873.

Auch das Thema einer Variation muss natürlich auf Tauglichkeit und Verwendung mit dem Blick auf das Ganze geprüft werden. Für Brahms ein Leitprinzip seines gesamten Schaffens: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d.h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dieses ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen“.

Also frei nach Goethe: „Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen“, wobei man sich hier natürlich in Betrachtungen verlieren könnte, wer Vater und was Erbe ist!

Auch hier eine deutliche Unterscheidung von Beethoven, der, traut man der spärlichen Überlieferung, sehr wohl an eine „Eingebung“ glaubte, auch wenn er im „Ringem“ um das Ergebnis Brahms gar nicht so unähnlich war. Nur wenn man sich die Verwertung des thematischen Materials anschaut, so wird man bei Beethoven feststellen, dass dieser – der respektlose Vergleich sei hier gestattet – ein Thema quasi wie eine Zitrone auspresst. Es wird einem schwerlich gelingen, aus einem Beethoven'schen Thema noch mehr herauszuholen, als der Meister es selbst vermochte. Bei Brahms hingegen wird man feststellen, dass seine Themen eine unendliche Vielfalt der Möglichkeiten bieten. Das Diktum des „Komponierens ohne Einfall“ ist mit das Dämmste (und damit leider wie so oft das Nachhaltigste), das über Brahms polemisch verbreitet wurde, und entstammt zum großen Teil einem völligen Unverständnis über die Neuheit seines Denkens und Schaffens – diese aber wiederum entspringen aus dem Wissen und der tiefen Kenntnis der Vergangenheit.

Gerade an seiner *I. Symphonie* lässt sich dies besonders deutlich festmachen. Die berühmte, nachkomponierte Einleitung des ersten Satzes, heute geradezu das „Markenzeichen“ des Werks, zeigt in ihrer Struktur sehr genau den Weg, den Brahms in seinem symphonischen Denken eingeschlagen hat. Er verwendet dafür die viertaktige Einführung des Allegro, die pochenden repetierenden Schläge der Pauke, eine

viertönige aufsteigende Akkordbrechung und die fallende verminderte Septime. Robert Pascall fasst das in seiner Analyse mit den Worten zusammen: „So formt die langsame Einleitung einen parallel strukturierten Vorgänger des Allegro-Hauptthemas durch Rekomposition, Erweiterung und Rollentausch des Allegro-Materials“. Schöner kann man die Verwendung und Verwertung der eigenen thematischen Erfindung durch Brahms kaum beschreiben, und dies führt wieder zu dessen Bemerkung zurück, „es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen“. Dieser neue Satzbeginn erscheint nun in jedem Satz wieder in variiert Form und nicht als „Leitmotiv“, sondern (wiederum R. Pascall) „als eine Art Kommentar der eigentlichen Thematik“ – ein Prinzip, das sich, *cum grano salis*, durch alle seine Symphonien hindurch verfolgen lässt.

Weiteres Beispiel: die Umarbeitung des zweiten Satzes. Brahms nahm diese, wie eingangs erwähnt, erst *nach* der Uraufführung, genauer, nach den Aufführungen der Symphonie durch J. Joachim in Cambridge vor und stellte zunächst einmal strukturell die Änderung von einer Rondo- in eine Dreiteilform dar. Wesentlicher ist aber, dass Brahms durch diese strukturelle Abänderung eine Verdichtung des thematischen Materials erreichte, die genauer zu studieren sich durchaus lohnt, weil es verständlich macht, warum der vermeintliche Konservative von einer musikalischen Zukunft schließlich auch für sich als Ahnherr reklamiert wurde. Im Grunde ist selbst die nunmehr erzielte formale Dreiteiligkeit so eindeutig nicht, und wenn man die Veränderungen im Kompositionsprozess genauer analysiert, könnte man auch sagen, dass Brahms hier schon in Richtung einer höchst modernen Collagetechnik unterwegs war.

Im dritten Satz bilden die Verschränkungen der tradierten Formen das interessanteste Element in unserer Suche nach „Brahms, the progressive“ (Schönberg). Es gelingt dem Komponisten hier, den Charakter des Satzes in seiner ursprünglichen Dacapo-Form zu bewahren, und zwar durch die Verschränkung der Formen, die dem Lauf des the-

matischen Materials eine völlig neuartige Dichte und Konzentration geben. Dies wird auch zum Muster für die folgenden Symphonien und wiederum: für die spätere Generation wird dieser Umgang mit dem Material in Bezug auf Formen geradezu vorbildhaft.

Das vierte und letzte Beispiel führt uns zum Finalsatz und zu jenen Themen, die dem Werk in der breiten Öffentlichkeit – neben der schwergewichtigen Einleitung des ersten Satzes – so recht das Gepräge geben. Wir meinen die beiden berühmten Themen am Beginn, nämlich die als „Alphorngruß“ an Clara Schumann bekannt gewordene Hauptmelodie der Einleitung und der damit kontrastierende Choral. Brahms' „Alphorngruß“ erscheint bereits – natürlich in einer Urform – 1868 auf einer Postkarte an Clara. Die angebliche Ähnlichkeit zur Einleitung von Beethovens *IX.* wurde schon erwähnt, ist hinlänglich bekannt und wäre eigentlich auch in ihrer Oberflächlichkeit zu vernachlässigen, wenn sich nicht gerade hierin die Problematik der Brahms-Betrachtung seit Lebzeiten des Komponisten bis zu unserer Zeit manifestieren lässt. Der Komponist widerspricht nämlich eigentlich dem Beethoven'schen Ergebnis geradezu, und wenn es eine bewusste Anlehnung gegeben haben mag, so nur, um eben diese umso deutlicher zu manifestieren. Während nämlich in der *IX.* der Komponist nach dem fast wörtlichen Zitat der Themen der vorangegangenen Sätze zu Ergebnis kommt: „Nicht diese Töne, also: damit kommen wir nicht weiter, weder mit der klassischen Symphonieform noch mit dem thematischen Material der letzten 45 Minuten“, kommt es ja bei der *I.* von Brahms geradezu zum entgegengesetzten Schluss: „Es geht mit der herkömmlichen Symphonie weiter“. Die Verarbeitung des thematischen Materials führt uns durch Wendung, Neubetrachtung und Verschränkung mit den neu eingeführten Themen und einer virtuoson Neuordnung, Ver- und Entflechtung zu einem *per aspera ad astra*. Nur eben nicht mehr im Sinne der Beethoven'schen Radikalität, Klarheit und Eindeutigkeit, sondern mit Brahms'schen Skrupeln, Hintergründigkeit und Vielschichtigkeit, die seine

durch die Befragung nach ihrer späteren Verwendung gefundenen Motive bereits in sich tragen.

Überhaupt ist auch die thematische Verschränkung der Sätze ein Thema, auf das näher einzugehen sich lohnen würde. Parallel zu Brahms komponiert auch Anton Bruckner seine riesenhaften Werke; auch in ihnen kommt es zu Verschränkungen und Zitaten. Nur sind diese von der Idee und der Verarbeitung her kaum zu vergleichen. Während Bruckner im Vergleich zu Brahms geradezu plakativ, eben im Sinne des Wagner'schen Leitmotivs arbeitet, oder eben nahe an der Reminiszenz am Beginn des vierten Satzes von Beethovens *IX. Symphonie* liegt, verschleiert Brahms. Er wendet, verändert, verbirgt und verschränkt die Themen und verarbeitet so virtuos, dass jede Analyse auf neue Querbezüge stößt. So hat mich der höchst kenntnisreiche Wiener Musikkritiker Wilhelm Sinkovitz darauf hingewiesen, dass Brahms noch in der Coda des vierten Satzes thematisches Material des ersten wiederverwendet, was in seiner Sicht schon wieder auf eine Überwindung des *Per aspera ad astra*-Gedankens hinausläuft. Die geradezu virtuose Verarbeitung des Materials (die Brahms selbst seine schlimmsten Gegner zugestanden), das aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln führte aber eben auch letztlich – und kurioserweise – zu einer Weiterführung der klassischen Symphonie und gleichzeitig in der tradierten Form auch zu deren Ende. Die Erben Brahms' werden kleinteiliger komponieren, die Symphonie wird, auch wenn Wagner dies nicht für möglich hielt, gerade von seinen geistigen Erben in riesenhaften Formen noch ins 20. Jahrhundert getragen.

Diese Betrachtungen verdanken wesentliche Einsichten dem Essay von Peter Gülke: „Produktiv verschränktes Gestern und Morgen – Brahms und die musikalische Vergangenheit“ und zitieren z.T. wörtlich aus der Analyse von Robert Pascall. Beide: Stuttgart 2009. Dank an Dr. Wilhelm Sinkovitz für wertvolle Hinweise und Mag. Jana Mertová für geduldige Korrekturen.

SYMPHONY NO I IN C-MINOR OP. 68

„DEVELOPING EVERYTHING ELSE FROM A SINGLE MAIN IDEA!“

THOUGHTS ON THE 1ST SYMPHONY
OF JOHANNES BRAHMS

1876 – a year embedded in the consciousness of music lovers as the year in which Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen* experienced its official premiere amidst worldwide interest. Much less well-known is the fact that 1876 also saw the first performance of Johannes Brahms' *1st Symphony*, an event hardly less significant for the further development of the symphonic genre than the world premiere of Wagner's tetralogy was for opera. Wagner (and later, his followers of course) had already pronounced the symphonic genre dead. In his book “Opera and Drama” Wagner had declared that anyone who tried to compose a symphony after Beethoven must be suffering from delusions of grandeur. Now, Wagner's diatribes against Brahms are well-known (in contrast to a few – very few – more differentiated pronouncements). However, Brahms himself suffered more harshly than most composers of his generation from a sense of inferiority towards the mighty legacy of Beethoven. This was compounded by the fact that no less a figure than Robert Schumann made the early prediction that Brahms was a born creator of new symphonic works, thereby adding to the pressure on the young composer.

After Beethoven's death in 1827 it fell to Mendelssohn and of course Schumann himself (Schubert died in 1828, just over a year after Beethoven) to write symphonic works which would stand the test of time. It was Robert Schumann's “*Rhenish*” *Symphony* (composed in 1850 and nowadays referred to as his 3rd *Symphony*) which represents the last significant work of the German symphonic repertoire,

before the first notes of Brahms' *C minor Symphony* resounded in Karlsruhe in the year 1876.

Brahms himself had made no secret of his fears and scruples. His view, “if one were to compose a symphony after Beethoven, it should be completely different” and even more well-known, his (alleged) remark to the conductor Hermann Levi – “I will never compose a symphony! You have no idea how frightening it is to the likes of us, to hear such a colossus marching behind us” – are indeed familiar.

Brahms was not being entirely honest when he wrote to Hermann Levi because, by this time, he was already working on the first version of the First Movement of his *First Symphony*. However he had every reason to be cautious, because his attempts at the symphonic genre stretched much further back than 1862, the year he commenced work on the First Movement. Even before this, the personal and dramatic fate of Robert Schumann had inspired him to compose a symphony, however Brahms failed in his aspirations and the thematic material was ultimately deployed in the *Piano Concerto in D Minor*. A further symphonic attempt was later to become the first *Orchestral Serenade*. However Brahms did not allow himself to be discouraged. Like all genuinely great composers of the past he ultimately knew – even in the midst of self doubt – who he was. But this time he remained very guarded and, when he was finally putting the finishing touches to his *C Minor Symphony*, almost no-one – apart from Clara Schumann at the piano – heard anything from him. Nevertheless word spread among publishers and concert promoters that Brahms was working on a symphony. This time he let nothing and nobody rush him and not until 14 years later, during which time he continued to work on the piece – but doubtless with long interruptions – did the symphony take on the form in which it resounded at the premiere. At this time even the First Movement, originally heard by Clara Schumann, had been completely reworked structurally. Brahms had given it the form which characterizes this symphony – its slow introduction and the insistent, pulsing timpani beats. At the premiere, the

Second Movement still appeared in another form to that known today, namely as a five part rondo. Brahms only decided to change this into a three part movement after the London premiere.

Much was written and discussed regarding the affinity between his *1st Symphony* and Brahms' great role model, Beethoven, at the time of its first performance. Irritated, Brahms responded with the remark that "any fool" could hear this (meaning the recitative-like introduction to the fourth movement, which may be seen as drawing upon the introduction to the fourth movement of Beethoven's *9th Symphony*).

So how does this all fit with Brahms' statement that if one were to write a symphony after Beethoven, it must be "completely different"?

Let us first take a look at the obvious similarities: both are in four movements, both are in the key of C minor which of course immediately brings Beethoven's *5th* to mind; the use of sonata form particularly in the first and last movements; and of course the fact that the entire symphony is focused towards the finale (whose introduction we have already briefly discussed above).

All these things are clearly apparent and sufficiently well-known. However it is astonishing how little has been discussed regarding the *differences* between his *1st Symphony* and those of Beethoven, and to the works of Viennese Classicism in general; these would now form the basis of the entire future symphonic creative work of Johannes Brahms and, as we will see, far beyond this.

Brahms has long been thrust into the conservative corner because of his opposition to the New German School of the 19th century (including Richard Wagner). To the music world's great surprise it was above all Arnold Schönberg who was the first to free Brahms from this confinement, reclaiming his compositional technique as one of the essential fundamentals of the Modern style. As Schönberg's pupil, Anton von Webern was later to remark: "to develop EVERYTHING ELSE from a single main idea! That is the strongest correlation, and Brahms has a special impact in this respect"

It is exactly this remark which sets us off on the trail where we will find not only the differences to the Beethoven-inspired past, but also the uniqueness of Brahms' Symphonies for the future.

Robert Pascall identifies "pre-thematic mottoes" as being one of the essentially new fundamental principles of Brahms' creative output, alluding in particular to the slow introduction of the First Movement, added later by Brahms, which gives a kind of prologue-style introduction formed out of existing material. This annotation (Pascall again) is one of the integral characteristics of Johannes Brahms' Symphonies, standing in total contrast to the typical leitmotifs of the New German School.

Brahms' compositional principles do NOT stand in contrast to the so-called Second Viennese School however. But the symphonic form, brought by Brahms towards its final culmination, now really does come to an end. Because, however you look at it, Brahms' antipode Anton Bruckner, and Gustav Mahler after him, propelled the symphony into the 20th century. What followed after them: Shostakovich above all and, if you like, Hartmann and the later works of Henze, was directly derived from the former. The heirs of Brahms are not to be found in the remaining symphonists of the 20th century, rather in the fragmented forms of the Modern style. Schönberg's and Webern's citation of Brahms is, in this respect, not only consequential but also logical.

Despite this, it is important not to misjudge the timing, and therewith the controversial relevance of Schönberg's words. They were written in the year 1933 – a hundred years after Brahms was born. Parallel to this, Wilhelm Furtwängler made an attempt to turn Brahms into a stronghold of German artistic entity. Seen from the today's viewpoint and the backdrop of Hitler's "seizure of power", which had just taken place, this appears particularly piquant (but one must also qualify this in terms of the personalities involved and historical perspective), because Brahms' true entrenchment in music history, his important as a collector, editor and above all connoisseur of music and its history belong just as much to his unique creative

identity as do his importance for the future of music. Both are manifested in an exemplary manner in his *1st Symphony*.

Its external structure (for a detailed analysis the reader is recommended to consult Robert Pascall's *Brahms-Handbuch*, Stuttgart 2009) is naturally based upon the forms of the Classical Viennese School and is a successor to Beethoven – and Schubert. It is astounding to discover how rarely Schubert's name is mentioned in connection with Brahms; Brahms was indeed editor (and is criticised somewhat unjustly today for his revisions) of the Schubert symphonies and therefore possessed intimate knowledge of the works of Schubert.

The external structural characteristics can be described briefly as follows:

The **1st Movement** "**Un poco sostenuto – Allegro**" is founded upon classical sonata form with a famous, slow introduction composed at a later date, a transition; this is followed by the first subject group and a transition. A second subject group with two themes and a codetta then follow. The recapitulation of the first subject, another transition to the recapitulation of the second subject and codetta and finally a coda.

The **2nd Movement** "**Andante sostenuto**" is, as already mentioned, in three parts in its definitive form, with corresponding transitions between the parts. It is composed in E major and C# minor in the central part, and concludes with a coda.

The **3rd movement** "**Un poco allegretto e grazioso**" unites a three-part rondo structure together with a coda. It is now in the key of A-flat major and features a trio as the central section (predominantly in B major).

The 4th and final Movement "**Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio**" is once again in sonata form. It begins with another slow introduction as well as an interleaving of recapitulation and the realization of the obligatory attendant coda.

We can therefore see that superficially Brahms remains true to the structural form of the Classical symphony – even as a declaration and departure point, to

both challenge and defy Wagner's pronouncement on the end of the Classical symphony.

With Brahms, it is in his application and development of old forms that we discover "new" things. To quote Hofmannsthal's *Rosenkavalier*, "in the 'how', that is where the entire difference lies". Although the structure is a slave to tradition, the handling of thematic material points far ahead into the future. Brahms was deeply mistrustful of quick and easy solutions. He differs fundamentally from Beethoven, both in his conception of themes as well as their development. Now, 40 years after the death of Beethoven, he will truly bring the Classical symphonic form to its culmination. His "successors" will no longer use the symphonic form however, rather they will carry its compositional methods into the 20th century using smaller structures. Because Brahms, according to Peter Gülke, examined "the first idea for its suitability for the aim in sight ... which shapes" both the terms of material as well as its application. He clearly anticipates the Second Viennese School here, one only has to recall the twelve-tone technique Alban Berg deployed in his celebrated opera *Lulu*.

Simultaneously – and this *simultaneousness* is absolutely a fundamental characteristic of Johannes Brahms' compositional style – we can recognise here that Brahms was a knowledgeable connoisseur of Johann Sebastian Bach; the Variations make up some of Brahms' very early compositional work (*Schumann Variations*, opus 9) but they also lead the way in the battle for the *1st Symphony* with the *Paganini Variations* 1862/63. During the period in 1873 when Brahms was working on his first-born symphony, he also composed the *Haydn Variations*.

A variation's theme should, of course, also be scrutinised for its suitability and usefulness with a view to the entire work. This was a guiding principle for Brahms through his entire compositional output: "What we actually refer to as invention, an intrinsic idea, is in reality a higher intuition, an inspiration; in other words: I am not responsible for it. From that moment on, I am unable to spurn this 'gift', through

unceasing work I must make it my own lawfully acquired property.”

Or, to quote Goethe: Whatever you inherit from your forefathers, earn it, in order to possess it, although here one could also become lost in the contemplation of who the father actually is and what is the inheritance!

We find also here a clear difference to Beethoven who, if one believes the tenuous stories, fully believed in an “inspiration”, even if he was not so very different to Brahms, when grappling with the result. It is only when one examines the realization of the thematic material that one establishes how Beethoven tends to squeeze out a theme – if a disrespectful comparison may be allowed – somewhat like a lemon. It would be very difficult to extract any more from a Beethoven theme than the master himself managed to. With Brahms however, one can establish that his themes offer an endless variety of possibilities. Brahms’ dictum of “composing without thought” is the most foolish (and unfortunately, as so often, the most enduring) polemic to be promulgated about Brahms; it originates in a complete misunderstanding regarding the freshness of his thinking and creative work – which arise from an awareness and deep knowledge of the past.

This can be seen particularly clearly in his *1st Symphony*. The structure of the famous introduction to the First Movement, composed at a later date and regarded today as the work’s “trademark”, shows very precisely the path Brahms had chosen in his symphonic thinking. He uses the four-bar Allegro introduction, the pulsing, repetitive timpani beats, a four-tone ascending arpeggio and a falling diminished seventh to this end. In his analysis, Robert Pascall summarizes this with the following words: “In this way the slow introduction creates a parallel structured precursor of the allegro main subject by means of re-composition, expansion and role reversal of the allegro material.” It would be hard to find a better way of describing the use and exploitation of Brahms’ individual thematic invention, which then leads us back to Brahms’ remark, “to make it my own

lawfully acquired property through unceasing work.” This new movement beginning subsequently appears again in every movement, in a varied form and not as a “leitmotiv”, but (R. Pascall again) “as a form of commentary on the actual subject matter” – a principle which, cum grano salis, can be traced through all Brahms’ Symphonies.

Another example: the re-working of the Second Movement. Brahms accomplished this, as mentioned earlier, only *after* the premiere, or to be more exact, after the performances of the symphony by J. Joachim in Cambridge, making predominantly structural changes in the form of a rondo in three part form. More important, however, is the fact that Brahms used these structural modifications to compress the thematic material. It is thoroughly worth the effort of studying these more closely, because they explain why an allegedly conservative composer should be ultimately adopted by the musicians of the future as their forefather. The structural three-part form is, to all intents and purposes, not particularly distinct and if one examines the changes in the compositional process more closely, one could even say that Brahms was already following a path here in the direction of a highly modern collage technique.

In the third Movement, the interleaving of traditional structures forms the most interesting element of our search for “Brahms, the progressive” (Schönberg). The composer is able to preserve the movement’s character in its original da capo form by entangling the forms, giving them a completely new density and concentration. This would later serve as a model for his later Symphonies and, what is more, for later generations, who would regard this handling of material in terms of form as absolutely exemplary.

The fourth and final example takes us to the Final Movement and its subjects which, as well as the heavyweight introduction to the 1st Movement, give the work quite rightly its character amongst a wider public. I refer to both the famous themes at the beginning, namely the main melody of the introduction, known as the “alp horn greeting” to Clara Schumann, and its contrasting chorale. The basic form

of Brahms’ “Alphorngruß” had already appeared in 1868, on a postcard to Clara. The alleged similarity to the introduction to Beethoven’s *IX. Symphony* has already been mentioned, is sufficiently well-known and would deserve, in its superficiality, to be ignored, if it were not for the fact that the problems in analysing Brahms present since the composer’s lifetime until today are manifested within. Brahms does nothing less than contradict the work of Beethoven, and if there had been a conscious reference to the earlier master, then this only served to emphasise the contradiction all the more firmly. Whereas Beethoven in his *IX. Symphony*, after quoting the subjects of the previous movements almost literally, comes to the conclusion “*nicht diese Töne*, or we won’t get any further like this, not with the Classical symphonic structure or with the thematic material of the previous 45 minutes”, Brahms comes to exactly the opposite conclusion in his *1st Symphony*: “we can get further with the traditional symphony”. The treatment of the subject material leads us, via twisting, revisiting and interleaving the newly introduced themes, and a virtuosic restructuring, entangling and disentangling, to a *per aspera ad astra*. But no longer with Beethoven-like radicalism, clarity and directness, rather with Brahms-like scruples, a subtlety and a complexity whose motives are found to contain within themselves already the question of their subsequent application.

The thematic interleaving of the movements is definitely a subject which is worth exploring further. Anton Bruckner also composed his monumental works in parallel to Brahms; they also contain entanglements and quotations but they can hardly be compared in terms of the musical idea and its handling. Whereas Bruckner, in contrast to Brahms, works in a decidedly bold manner, exactly in the sense of Wagner’s leitmotifs or perhaps in a way which recalls the beginning of the Fourth Movement of Beethoven’s *IX. Symphony*, Brahms tends to obscure the issue: he twists, changes, conceals and entangles the themes, handling them in such a virtuosic manner that each analysis stumbles upon new cross references. For example Wilhelm Sinkovicz, the highly knowledgeable

Viennese music critic, pointed out to me that Brahms still uses thematic material from the First Movement even in the coda of the Fourth Movement which, in his opinion, is again tantamount to a triumph of the *per aspera ad astra* idea. The downright virtuosic handling of the material (even Brahms’ worst adversaries agree on this issue), that “everything else is developed from a single main idea” ultimately leads, curiously enough, both to a continuation of the Classical symphony and, at the same time, to its end in a traditional structure. Brahms’ successors would compose in a more fragmented style; the symphony would be carried forth, even if Wagner regarded this to be impossible, by Brahms’ spiritual heirs, using monumental structures, right into the 20th century.

These reflections gratefully acknowledge crucial insights gained from the essay by Peter Gülke: “Produktiv verschränktes Gestern und Morgen – Brahms und die musikalische Vergangenheit” and quotations, to some extent word-for-word, from the analyses of Robert Pascall. Both published: Stuttgart 2009. With grateful thanks to Dr Wilhelm Sinkovicz for his valuable insights and Mag. Jana Mertová for her patient proofreading work

Translation: tolingo translations

SYMPHONIE NR. 2

D-DUR, OP. 73 (1877)

„SCHÖNHEIT ALS SOLCHE“

ANMERKUNGEN ZU JOHANNES BRAHMS'

2. SYMPHONIE

Nicht weniger als 15 Jahre – alles zusammen genommen – saß Johannes Brahms an seiner 1. *Symphonie*, bevor endlich 1876 die Uraufführung in Karlsruhe stattfand und damit die lange erwartete Geburt des Sinfonikers Johannes Brahms markierte.

Nur ein gutes Jahr später, am 30. Dezember 1877, fand mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter im Wiener Musikvereinsaal die Uraufführung der 2. *Symphonie* statt – ein Phänomen, das bereits die Zeitgenossen ausführlich besprachen. Brahms arbeitete an diesem Werk – nach allem, was heute als gesichert anzusehen ist – lediglich vom Sommer bis zum Herbst 1877. Jede Spekulation, er hätte das Werk schon während der Entstehungszeit der *Ersten* begonnen oder gar ein einzelner Satz (das Adagio) hätte ursprünglich zur (ersten) c-Moll-Symphonie gehört, lassen sich nicht belegen.

Die Korrespondenz und das eigenhändige Werkverzeichnis des Komponisten grenzt den Entstehungszeitraum der 2. *Symphonie* in D-Dur eigentlich ziemlich deutlich ein. Das soll allerdings nicht heißen, dass es zur 1. *Symphonie* nicht sehr deutliche Bezüge gibt. Das Phänomen, auch beim gefürchteten Vorbild Beethoven schon anzutreffen, dass verschiedenste Werke in „Paaren“ entstehen, zieht sich bei Brahms durch alle Gattungen seines Œuvres. Allerdings scheint die 2. *Symphonie* eine Antwort zu sein; auf jeden Fall war ganz offensichtlich die Last eines möglichen Scheiterns auf sinfonischem Gebiet in der Nachfolge Beethovens von ihm abgefallen. Sowohl Thematik als auch Kompositionsweise zeigen ganz deutlich die Befreiung und Erleichterung, die Brahms nach dem langen Ringen um seinen sinfoni-

schen Erstling empfunden haben muss.

Keine andere Symphonie in seinem Werk wurde bis heute so einheitlich analysiert und verstanden; keine andere gibt – vergleichsweise – so wenige formale Rätsel auf und wurde vom Publikum von der Wiener Uraufführung an bis zum heutigen Tag so nahezu uneingeschränkt bejubelt.

Bekanntlich entstand die Grundidee zu diesem Werk und der gesamte erste Satz (der in seiner zeitlichen Ausdehnung fast den restlichen dreien entspricht) im österreichischen Pörschach am Wörthersee. Die Naturverbundenheit des Komponisten ist heute hinlänglich bekannt, ebenso ist deren Einfluss auf dieses Werk durch Korrespondenz belegt. Bereits die Zeitgenossen hatten in ersten Analysen diese „Naturempfindung“ unmittelbar wahrgenommen. In einem Brief an den Komponisten schrieb der Uraufführungsdirigent der 1. *Symphonie*, Otto Dessoff: „man (glaubt) die Schönheit als solche vor sich zu haben. Es gibt gewisse Dinge, an denen kein ‚Erdenrest, zu tragen peinlich‘ klebt.“

Die Entstehung der einzelnen Sätze folgte auch diesmal dem Muster der 1. *Symphonie*. Nach dem ersten Satz komponierte Brahms zuerst das Finale, dann folgten die Binnensätze 2 und 3. Für einen Nachfolger Beethovens war es also völlig undenkbar, dass nicht alles letztlich auf das Finale hinzielte, und so musste dieses zuerst „gesichert“ sein, bevor der Komponist sich den Mittelsätzen zuwandte. (Auch bei der 3. *Symphonie* wird er dieses Verfahren anwenden.) Allerdings ist zweierlei in der 2. *Symphonie* bemerkenswert. Zum ersten: die schon erwähnte Länge des ersten Satzes im Vergleich zu den drei folgenden; und dann: Die Mittelsätze sind weit mehr als bei den drei anderen Symphonien des Meisters in die Entwicklung zum Finale hin unmittelbar eingebunden.

Ein anderer Zeitgenosse, der Kritiker Eduard Hanslick, mit dem Komponisten zeit seines Lebens eng verbunden, konnte es sich nicht verkneifen, in seiner Uraufführungskritik die direkte Auseinandersetzung mit Richard Wagner aufzunehmen, der ja das Schreiben von Symphonien nach Beethoven (und direkt auf Brahms zielend) für obsolet erklärt

hatte: „Als ein unbesiegbare Beweis steht dieses Werk da, dass man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann, obendrein in den alten Formen, auf den alten Grundmauern.“

Tatsächlich verwendet Brahms auf den ersten Blick die „alten Formen“ und baut – ganz bewusst – „auf alten Mauern“, z.B. indem der erste und letzte Satz unverrückbar der Sonatenform verpflichtet sind. Brahms wäre nicht Brahms, wenn er die Meisterschaft, die ihm zu dem Zeitpunkt, als er sich endgültig an die Symphonien wagte, zu Gebote stand, nicht dahingehend verwendete, dass er das Repertoire der „alten Formen“ mit einem Können sondergleichen *gleichzeitig* anwandte, also zum Beispiel im ersten Satz *zugleich mit dem Sonatensatz* auch die Form der *Variation* verwendete. Bereits in der 1. *Symphonie* haben wir gesehen, dass diese Gleichzeitigkeit bei Brahms es der herkömmlichen Analyse sehr schwer macht, weil es plötzlich gar nicht mehr so einfach ist, die Eckpunkte der „alten Formen“ zu bestimmen. Im Vergleich zur 1. *Symphonie* ist die *Zweite* sogar wieder etwas eindeutiger und klarer zu bestimmen, allerdings werden zum Beispiel im Adagio neben der traditionellen dreiteiligen Form auch wieder Elemente des Sonatensatzes zu finden sein; der dritte Satz, ein Allegretto grazioso, in der Tradition Beethovens fünfteilig, wurde schon von den Zeitgenossen als Abfolge oder Suite verschiedener Tänze gedeutet – freilich auch hier durch raffinierte Anwendung des variativen Prinzips auf höchste künstlerische Ebene gehoben. Lediglich der letzte Satz ist ziemlich ausschließlich wieder der Sonatenform verpflichtet.

Thematisch bildet das Eröffnungsthema des ersten Satzes gleichzeitig schon den prägenden Hauptgedanken der Symphonie, der in verschiedenen Formen und Wandlungen in allen vier Sätzen bis zur Coda des Finales immer wieder auftauchen und dann eben in triumphaler Weise das Werk beschließen wird.

Brahms hat sich den besonderen Spaß gemacht, seine Freunde über den Charakter der Symphonie zunächst in die Irre zu führen. Das ihm anhaftende

Klischee als eigensinniger Melancholiker verwendend, schreibt er in ersten Briefen während und unmittelbar nach der Fertigstellung scherzhaft:

„Die Symphonie ist so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so etwas Trauriges, Molliges geschrieben. Die Partitur muss mit Trauerand erscheinen“, oder „Du hast noch nichts Welt-schmerzlicheres gehört ...“

Allerdings – dass auch diesem Werk etwas von seinem tatsächlich melancholischen Charakter anhaftet, hat er in einem ernsteren und durchaus bemerkenswerten Brief aus dem Jahre 1879 angedeutet:

„Ich müsste bekennen, dass ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin ... sie ... erklärt vielleicht auch jene Pauken und Posaunen.“

Tatsächlich würde man auch bei dieser Symphonie viel zu kurz greifen, wenn man nur die lyrischen und lichten Elemente, das Volkstonhafte oder „Pastorale“ hervorhebt. Brahms hat sich z.B. nachweislich erst spät im Kompositionsprozess entschieden, Bassposaune und Basstuba gleichzeitig mit einzubeziehen. Auch die Stimmung des Adagios würde sich sonst nicht ohne weiteres erklären lassen.

Der *erste Satz*, im Tempo Allegro non troppo notiert, legt, wie schon erwähnt, mit dem Eröffnungsthema die Keimzelle des ganzen Werkes. Allerdings gestaltet Brahms gerade diesen Satz mit der ihm eigenen Ökonomie und Meisterschaft keineswegs vom Charakter einheitlich, sondern eben die Verschränkung von Sonatenform und Variationstechnik erlaubt es ihm, das vorhandene thematische Material in einer Vielfältigkeit sondergleichen zu benutzen, die man von der reinen Analyse der eigentlichen Themen zuerst kaum für möglich halten könnte. Die schon erwähnten dunkleren Elemente der Orchestration sowie eine virtuose Beherrschung von kleinsten rhythmischen Verschiebungen und Raffinements in der Orchestration lassen den ganzen Satz so dramatisch wie abwechslungsreich erscheinen und durchaus, wenn auch in lichtem Gewande, als einen würdigen Nachfolger der kurz zuvor abgeschlossenen c-Moll-Symphonie.

Auf diese Verwandtschaft hat im Zusammenhang mit dem *zweiten Satz*, einem Adagio non troppo, bereits zu Brahms' Zeit der Kritiker Max Kalbeck hingewiesen. Die Eröffnung irritierte ihn in ihrer Ähnlichkeit zum 2. Satz der *Ersten Symphonie*, so dass er gar mutmaßte, dieser Satz könnte schon früher, zur Zeit der Komposition der *I.*, entstanden sein. Dem widerspricht die Einbeziehung thematischen Materials aus dem ersten Satz, allerdings ist für beide Sätze wie für das ganze unzweifelhaft richtig, dass es sich durchaus zur *I. Symphonie* verhält wie These zu Antithese und dass die oft festgestellte Zusammengehörigkeit beider Werke keineswegs eine bloße Einbildung ist. Wie schon vorher erwähnt, bilden gerade in der *2. Symphonie* die Mittelsätze viel mehr als in den drei anderen Symphonien nicht bloße Intermezzi, sondern das Thema und den Grundgedanken weiterführende Sätze. Auch im zweiten Satz sieht man Brahms in der Verwendung der „alten Formen“ auf einem Höhepunkt seiner Meisterschaft. Eine eingehendere Analyse würde hier zu weit führen, aber *wie* Brahms die alte Dreiteiligkeit variiert und bereichert, hat folgende Komponistengenerationen staunen und auch verzweifeln lassen. Der kontemplative Charakter des Satzes unterstreicht einmal mehr die erwähnten Hinweise des Komponisten auf den „melancholischen“ Anteil in diesem scheinbar so unbeschwerten Werk.

Der *dritte Satz*, Allegretto grazioso (Quasi Andantino) – Presto ma non assai bezeichnet, vereinigt nun, wie schon angedeutet, ebenso kunstvoll die verschiedensten Tanzformen, die ja in Brahms' gesamtem Œuvre eine wichtige Rolle spielen. Das eigentliche Thema des Satzes greift wiederum auf die Grundidee des ersten Satzes zurück, allerdings in völlig transformierter thematischer Verarbeitung. Im Charakter bildet der Satz nach dem nachdenklichen, ruhigen Einschub des Adagios wohl die Brücke zum abschließenden Finale.

Dieser *vierte und letzte Satz*, Allegro con spirito bezeichnet, nimmt zwar vielleicht nicht die Komplexität des gewaltigen ersten Satzes auf, führt aber geradezu und ohne Umschweife auf das Ziel und letzt-

lich die Deutung und Krone des Werkes hin. Auch hier wird neuerlich auf die „Urdee“ zurückgegriffen; der Satz beginnt irreführend leise, fast aufgeregt flüsternd, aber nach wenigen Takten lässt Brahms das gesamte Orchester hereinbrechen, als wollte er ausrufen: „Aber jetzt!“ Wir sind vom D-Dur im ersten Satz in Terzschritten hinunter über H-Dur und G-Dur in den Mittelsätzen nunmehr in einem kühnen Quintensprung hinauf wieder bei der Ausgangstonart gelandet, und nun formt sich der Satz in einer bei Brahms seltenen formalen Eindeutigkeit bis hin zur abschließenden Coda, die mit ihrem geradezu aufschreienden Trompetensignal das brillante Ende ankündigt und jeden Rest von Melancholie davonfegt.

ZUR „TRAGISCHEN OUVERTÜRE“ OP. 81

Inwieweit die *Zweite Symphonie* eine Reaktion auf die nach langjährigen Geburtswehen fertiggestellte *Erste* war, darüber wird seit jeher spekuliert. Dass allerdings die *Tragische Ouvertüre* (Brahms war zeit seines Lebens mit dem Titel nicht wirklich glücklich, erwog auch den Beinamen „Dramatische“) eine unmittelbare Folge und Antithese zur direkt zuvor fertig gestellten *Akademischen Festouvertüre* op. 80 war, ist vom Komponisten selbst mehrfach und eindeutig belegt.

Beide Werke entstanden im Sommer 1880 in Bad Ischl, die *Tragische* wurde dann im Dezember 1880, wenige Tage vor ihrer älteren Schwester, im Wiener Musikverein von den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter uraufgeführt.

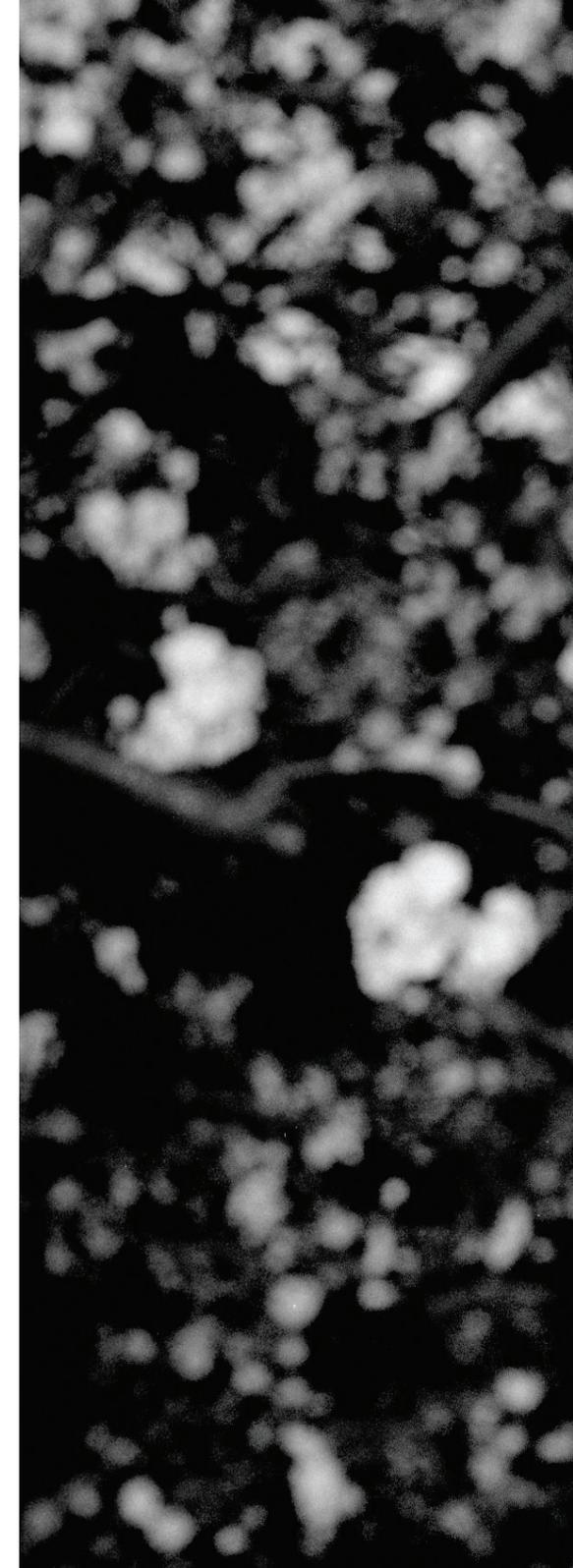
Nachweislich hat Brahms für dieses Werk bereits vorhandenes Material aus den 1860er Jahren mit verwendet. Ob dies aus einem verworfenen Symphoniesatz stammte oder – wie der Kritiker und Brahms-

Biograph Max Kalbeck vermutete – aus Skizzen zu einer (nie ausgeführten) Bühnenmusik zu Goethes „Faust“ am Wiener Burgtheater, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen.

In der Form ist durchaus die Sonatenform als Grundlage zu erkennen, wenn auch die Freiheiten, die sich Brahms hier nimmt, weit über seine Symphoniesätze hinausgehen und sich das Werk hier durchaus Liszts (von ihm und vor allem seinen Apologeten vehement bekämpften) Sinfonischen Dichtungen nähert. Wohl deswegen auch die Bezeichnung „Ouvertüre“, die ihn wieder einmal in die Nähe Beethovens rücken sollte.

Brahms selbst hat die beiden Ouvertüren mehrfach gemeinsam aufgeführt. Sie bilden die Brücke zwischen den ersten beiden und den letzten beiden Symphonien, brauchen aber für ihr Verständnis durchaus nicht die gemeinsame Darbietung, wenn auch gewisse Elemente der *Tragischen* durchaus auf die *Akademische* Bezug nehmen und in verschiedenen Analysen auch als zwei zusammengehörige Sätze gesehen werden.

Heute führen die Werke allerdings unabhängig voneinander ein erfolgreiches Eigenleben im internationalen Konzertbetrieb. War zu Brahms' Zeiten die *Akademische* das weitaus erfolgreichere und anerkanntere der beiden Werke – die *Tragische* wurde von den Zeitgenossen und selbst von Wiens Kritikerpapst und Brahms-Apologeten Eduard Hanslick nur sehr verhalten gelobt –, findet man heute Opus 81 weitaus häufiger auf den Programmen, besonders am Beginn eines Konzerts, das ausschließlich oder schwerpunktmäßig Johannes Brahms gewidmet ist.



SYMPHONY No 2

IN D-MAJOR OP. 73 (1877)

“BEAUTY AS SUCH”

NOTES ON JOHANNES BRAHMS’ SECOND SYMPHONY

All in all, Johannes Brahms took 15 years to write his *First Symphony* before its 1876 premiere in Karlsruhe: the long-expected birth of Brahms as a symphonic composer.

The premiere of the *Second Symphony*, however, was held in the Vienna Musikvereinssaal only a little over a year later, on December 30, 1877, performed by the Vienna Philharmonic under the baton of Hans Richter. This phenomenon was extensively discussed even then. Based on all reliable evidence available to us, Brahms worked on this piece solely from summer to fall 1877. No speculation has ever been proven that he had already begun it while writing his *First Symphony* in C Minor, or even that one of its movements (the Adagio) was originally meant for the *First*.

All of the composer’s correspondence as well as his own handwritten work catalog fairly clearly narrow down the period during which he created the *Second Symphony* in D Major. This does not mean, however, that the relationship between the *First* and *Second Symphonies* is not clear. The phenomenon that even the most varied works are created in “pairs” – likewise found in the dreaded model of Beethoven – can be found throughout all genres of Brahms’ oeuvre. But the *Second Symphony* seems to be an answer, perhaps even a type of antithesis to his *First Symphony*. In any event, he apparently no longer felt the burden of possible failure in the symphonic field from following in the footsteps of his great predecessor. Brahms’ themes and compositional style clearly show the emancipation and relief he must have felt after his long struggle with his first symphonic work.

Still today, none of his other symphonies has

been so thoroughly analyzed and understood; none of his other works – comparatively speaking – presents us with so few formal riddles and has been so celebrated by audiences almost entirely without reserve, from the opening-night Viennese audience to present-day listeners.

As is well known, Brahms arrived at the basic idea for the work and its entire first movement (which is almost as long as the remaining three movements) in the Austrian town of Pörtlach, near Lake Wörth. The composer’s love of nature is sufficiently clear; its immediate influence on this work is likewise substantiated through correspondence. Even Brahms’ contemporaries had perceived his strong feelings about nature and written about them in their first analyses of the work. In a letter to the composer, the conductor of the premiere of the *First Symphony*, Otto Dessoff, wrote: “One feels that one is standing in the eye of beauty. There are certain things that no ‘earthly remains’ seem to be painfully cleaving to.”

The composition of the individual movements also followed the pattern of the *First Symphony*. Brahms wrote the Finale after completing the first movement; only then did he start on the second and third movements. For a successor of Beethoven, it was completely unthinkable to write a piece that would not be directed towards the end; thus, the ink had to be dry on this last movement before the composer could begin with the middle movements. (He also used this procedure for the *Third Symphony*.) Two things in the *Second Symphony* are noteworthy, however: for one, the previously mentioned length of the first movement compared to the three subsequent movements; for another, much more than in the master’s other three symphonies, the two middle movements play a much greater role in the development toward the Finale.

Reviewing the premiere, contemporary critic Eduard Hanslick, a close ally of Brahms throughout his entire life, couldn’t refrain from mentioning the confrontation with Richard Wagner, who had directly targeted Brahms with his declaration that composing symphonies after Beethoven was obsolete. Hanslick

wrote: “This work stands as invincible proof that after Beethoven, one (of course, not just anyone) can write symphonies, and on top of everything, in the old forms and on the old foundations.”

At first glance, Brahms does actually use the “old forms” and builds – very consciously – “on the old foundations”, e.g. by incontrovertibly composing the first and last movements in sonata form. But Brahms would not be Brahms if he hadn’t used the compositional mastery available to him when he wrote his symphonies to *simultaneously* apply the repertoire of “old forms” in an unparalleled manner. In the first movement, for example, he *combined sonata form with variation techniques*. In the *First Symphony*, we saw that this simultaneity sometimes makes conventional analysis difficult because it is suddenly not as easy to determine the cornerstones of the “old forms”. Compared to the *First Symphony*, the *Second Symphony* is somewhat clearer and less ambiguous in form, although in the Adagio, for example, sonata-form elements can be found alongside the traditional tripartite form. The third movement, an Allegretto grazioso, which was a five-part form in the Beethoven tradition, was interpreted by Brahms’ contemporaries to be a succession or suite of various dances – of course, raised to the highest artistic level through the ingenious use of variation. Only the last movement fairly exclusively follows the tenets of sonata form.

The opening theme of the first movement simultaneously establishes the primary idea behind the entire symphony. It emerges in various forms and guises in all four movements, including the coda of the Finale, to then triumphantly close the work.

At first, Brahms took great pleasure in leading his friends astray about the character of the symphony. In the first letters he wrote while completing the work as well as immediately afterwards, he consciously alluded to the persistent cliché of himself as an inveterate melancholic:

“This symphony is so melancholy that you will not be able to stand it. Never before have I written anything as sad, as ‘minor’. The score ought to be

published with a black mourning border ...” or “You have never heard anything so world-weary ...”

But in a more serious and certainly noteworthy letter written in 1879, Brahms did hint at the fact that this work does have a tinge of his actual melancholic character:

“I must confess that I am truly a melancholy person ... this ... possibly explains the tympani and trombones.”

It would actually be insufficient only to emphasize the lyrical, light elements of this work, its ‘folk-music’ tone or its “Pastorale” sound. It is known, for example, that Brahms decided to use both the bass trombone AND the bass tuba at a late stage in the compositional process. The character of the Adagio would otherwise be difficult to explain.

The opening theme of the *first movement*, an Allegro non troppo, presents the germ cell of the entire work. But here in particular, Brahms uses his economy and mastery to create a movement that is by no means uniform in character. His unrivaled skill in synthesizing sonata form and variation technique results in an intricate use of thematic material that would hardly be imaginable were one only to analyze the actual themes. The previously mentioned darker elements of the orchestration as well as virtuosic control of the smallest rhythmic shifts and finesses of orchestration are what make the entire movement seem so dramatic and varied, despite its lighter guise, as well as such a worthy successor to the C Minor symphony, which had been completed only shortly before.

Even during Brahms’ time, critic Max Kalbeck noted the relationship between the composer’s first two symphonies in connection with the *second movement*, an Adagio non troppo. The similarity of its opening to that of the second movement of the *First Symphony* irritated him so much that he even suggested that this movement might have been written earlier, during the gestation of the *First Symphony*. This is contradicted, however, by inclusion of thematic material from the first movement. But it must be said for both movements as well as the entire

work – so much is undoubtedly true – that they are related to each other like thesis and antithesis. The often observed correspondence between the two is by no means an illusion. As previously mentioned, the middle movements of the *Second Symphony* – much more than in the other three symphonies – are not simply intermezzos, but form the theme and basic ideas of later movements. In the second movement, one sees Brahms at the height of his mastery in regard to the use of “old forms”. It would take us too far afield to pursue a deeper analysis; of primary significance is *how* Brahms varies and enriches the old tripartite form, which both astonished and caused despair among subsequent generations of composers. The movement’s contemplative character underscores once again the composer’s remarks concerning the “melancholy” elements of this seemingly so light-hearted work.

The *third movement*, Allegretto grazioso (Quasi Andantino) – Presto ma non assai, now unites the widest array of dance forms – always so important in Brahms’ oeuvre. The actual theme of the movement harks back to the main idea of the first movement, albeit in completely transformed garb. In its character, the movement bridges the gap between the contemplative, calm Adagio and the closing Finale.

This *fourth and last movement*, justly labeled Allegro con spirito, does not entirely compete with the powerful first movement in complexity, but it leads straightforwardly and without further ado to the goal and ultimately, to the elucidation and crowning of the work. Here, too, Brahms returns to the “basic idea”; the movement begins deceptively quietly, almost in an excited whisper, but after only a few measures, Brahms lets the entire orchestra break in as though exclaiming: “Now or never!” We are once again in our starting key of D Major – having arrived via descending thirds of B and G major in the middle movements, then jumping a bold leap of a fifth. Finally, with a formal explicitness that is seldom for Brahms, the movement races towards its conclusion with a sharp trumpet signal that announces the brilliant end and sweeps away any trace of melancholy.

BRAHMS’ “TRAGIC OVERTURE” OP. 81

There has been apt and lengthy speculation concerning the extent to which Brahms’ *Second Symphony* was a reaction to the long gestational period of its predecessor. But Brahms himself often and explicitly stated that the *Tragic Overture* (he was never really happy with this title and had also considered giving it the epithet *Dramatic*) was an immediate response and antithesis to the *Academic Festival Overture* op. 80, which he had just completed.

Both works were written in summer 1880 in Bad Ischl; the *Tragic* was premiered in December 1880 by the Vienna Philharmonic under Hans Richter only several days before its older sister, the *Academic*, in the Vienna Musikverein.

As can be shown, Brahms used previously existing material from the 1860s in this work. Whether this came from an unused symphonic movement or – as Brahms critic and biographer Max Kalbeck suspected – from sketches for (never performed) stage music to Goethe’s “Faust” at the Vienna Burgtheater is no longer clear.

The use of sonata form as the basis for the work is clearly perceptible even though Brahms allows himself a freedom that far surpasses his symphonic movements and thoroughly approaches Liszt’s symphonic poems (which Brahms and above all, his defenders, vehemently opposed). The work’s designation as an “Overture” was certainly meant to shift its composer into closer proximity with Beethoven.

Brahms himself conducted the two overtures together on a number of occasions. While they form a bridge between the first two and the last two symphonies, they do not need to be performed together to be understood, even if certain elements of the *Tragic* certainly refer to the *Academic* and are considered by various analyses to be closely interrelated.

On today’s international concert circuit, the overtures are almost always performed indepen-

dently. Although in Brahms’ time the *Academic* was the much more successful and recognized of the two works – the *Tragic* only received muted praise from contemporaries, even Vienna’s famous reviewer and Brahms’ defender Eduard Hanslick –, op. 81 is found much more frequently on concert programs today, especially on those that are exclusively or primarily dedicated to Johannes Brahms.

Translation: Elizabeth Gabbler



SYMPHONIE NR. 3 F-DUR, OP. 90 (1883)

&

SYMPHONIE NR. 4 E-MOLL OP. 98 (1884/85)

„... 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 hineinzuverfinden. 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 gearbete 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 Eröffnungskorde 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 Standartenträger 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 diabolisches 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 Einleitungskorde 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 Grund-

idee 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 Beethovenschen 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 Spannweite 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 Oktober aus Wien in die Steiermark nach Mürzzuschlag 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 her-

umgetragen 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 vorangegangenen *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 auszuprobieren. 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 Symphonie 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 erstaufführen 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 Erstaufführung unter Hans Richter.

Auch bei der *IV.* konnten sich die Zeitgenossen 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 entsprungen.

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 Symphonie 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 aufgegriffen, 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.

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



SYMPHONY No 3

F-MAJOR OP. 90 (1883)

&

SYMPHONY No 4

E-MINOR OP. 98 (1884/85)

“... 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 oblit-

erate 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 per-

formed 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 ex-

perienced 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 charac-

ter, the instrumentation uses the brass considerably less frequently than before. As his point of departure, 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 service 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, verlanget 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 originated 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 subsidi-

ary 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.

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).

Translation: David Babcock