

Live at
The Concertgebouw

Schubert
Symphony 5

ORR/Gardiner

Brahms
Serenade 2



Franz Schubert 1797-1828

- 29:53 Symphony No.5 in B flat major, D.485**
- | | | |
|----------|-------|-------------------------|
| 1 | 7:07 | Allegro |
| 2 | 10:28 | Andante con moto |
| 3 | 5:01 | Menuetto: Allegro molto |
| 4 | 7:16 | Allegro vivace |

Johannes Brahms 1833-1897

- 29:52 Serenade No.2 in A major, Op.16**
- | | | |
|----------|------|-------------------|
| 5 | 8:55 | Allegro moderato |
| 6 | 2:30 | Scherzo: Vivace |
| 7 | 8:05 | Adagio non troppo |
| 8 | 4:19 | Quasi menuetto |
| 9 | 6:03 | Rondo: Allegro |

Orchestre Révolutionnaire et Romantique
John Eliot Gardiner

Recorded live on 19 November 2016
at The Concertgebouw, Amsterdam

Schubert

Symphony 5

in B flat major, D.485

Brahms

Serenade 2

in A major, Op.16

Until relatively recently there was a tendency to think of Schubert's life and work as overshadowed by that of Beethoven. Schubert was clearly inspired by his colossal older contemporary, and throughout his career one can find him looking to Beethoven's works for models, particularly when it comes to formal design – though he often transformed them radically in the composing process. Schubert's reverence for Beethoven survived right through to the end of his painfully short life. In March 1827 he was one of the torchbearers at Beethoven's funeral, and his beautiful elegiac song *Auf dem Strom* ('On the River', 1828), with horn (or cello) obbligato, contains a poignant memorial tribute in the form of a quotation from the Funeral March from Beethoven's *Eroica* Symphony.

But this devotion wasn't unwavering. In 1816, the year of the composition of the Fifth Symphony, Schubert attended a concert that included works by Beethoven and Mozart, and it was the latter composer who set his spirits soaring. 'As though from afar', he confided to his diary, 'the magic notes of Mozart's music still gently haunt me. So these fair impressions, which neither time nor circumstance can efface, linger in the soul and lighten our existence. They show us in the darkness of this life a light, clear and lovely, for which we may constantly hope. O Mozart, immortal Mozart, how many, how endlessly many such beneficent intimations of a better life have you imprinted on our souls.' Two days later, after another concert, he contrasted 'expression of pure nature, free of

all eccentricity' with the wildness and disregard for formal convention exhibited by 'one of our greatest German artists' – by which he clearly meant Beethoven.

This is all the more striking as, in April 1816, the nineteen year-old Schubert had composed one of his most outwardly Beethovenian works: the Fourth Symphony, grandly entitled 'Tragic', scored for (by the standards of the time) a very large orchestra, and cast in Beethoven's 'Promethean' key of C minor. Had the experience of engaging so closely with Beethoven, titanic poet of 'the darkness of this life', provoked a momentary reaction against him? If so, the supreme expression of that reaction was the Fifth Symphony. Here, above all in Schubert's orchestral works, we find the expression of 'a light, clear, beautiful beyond, for which we may constantly hope.' In place of the expanded orchestra of Symphony No.4, we have a scaled-down ensemble: just one flute, no clarinets, two horns instead of four, and no trumpets or timpani. These are exactly the same forces as Mozart had used in the original version of his famous G minor Symphony, K 550, which Schubert may well have heard – and perhaps played in – quite recently. There are other signs that Mozart has replaced Beethoven as the favoured model, especially in the middle two movements. In the *Andante con moto*, after the calm and poise of the first section, the sudden twist to the darker, flat side of the home key echoes the equivalent passage in the *Andante* of Mozart's G minor Symphony. Schubert's Minuet, also in G minor, often sounds like a direct

homage to Mozart, though without Mozart's muscular counterpoint, and with more of a flavour of Viennese *Gemütlichkeit* ('cosiness', 'conviviality') in the central major-key Trio.

But none of this is slavish imitation: Schubert has taken his 'fair impressions' of Mozart's music and worked them into something entirely personal. Moments of intimate dialogue between the instruments in the Fifth Symphony may recall Mozart, especially the chamber music, or the vocal ensembles of the da Ponte operas, but their accents are Schubertian. The opening is a particularly delightful example. This actually takes its cue from a device Schubert had tried out in the previous symphony. The finale of the *Tragic* begins with a tiny introduction for winds, which leads directly into the main theme on strings. But this device is magically enhanced in the opening bars of the Fifth: woodwind present an inviting sequence of chords, and for a moment this sounds as though it could be the main theme, but then lightly scampering violins cut across it, leading seamlessly into the true first theme. Schubert's previous symphonies had all opened with grand, imposing slow introductions; here in the Fifth he condenses the idea of 'introduction' into just four magical bars.

All the evidence suggests that this engagement with the spirit of Mozartean classicism was profoundly liberating for Schubert. This is without doubt his finest symphony to date. Schubert's biographer Alfred Einstein went so far to call the finale 'the purest, most polished and most balanced piece of instrumental music that Schubert

had yet written.’ Schubert almost certainly heard it performed by the amateur orchestra that met at the home of the violinist Otto Hatwig from 1815 onwards. But then, astonishingly, he seems to have lost interest in it. Seven years later, Josef Peitle, a teacher at Schubert’s old school, wrote to Schubert asking for an orchestral piece his students might play – the Fifth Symphony would surely have been ideally suited. Schubert’s response is a breathtaking display of self-deprecation:

‘Since I have nothing for full orchestra which I could send out into the world with a clear conscience, and as there are so many pieces by great masters, as for instance Beethoven’s Overture to ‘Prometheus’, ‘Egmont’, ‘Coriolanus’, etc. etc., I must very cordially ask your pardon for not being able to oblige you on this occasion, seeing that it would be much to my disadvantage to appear with a mediocre work.’

Did Schubert really think that the Fifth Symphony was ‘mediocre’? Or was this simply proof that Beethoven was firmly back on his pedestal, to the exclusion of all other idols? Whatever the case, the Fifth Symphony had to wait until 1841, thirteen years after Schubert’s death, for its first public performance, at the Josefstadt Theatre in Vienna. Since then it has remained, justly, one of his best-loved concert works.

Like Schubert, Brahms both venerated and struggled with Beethoven’s creative legacy.

When Brahms’s hero and artistic father figure Robert Schumann made it clear that he expected his twenty year-old protégé to take up the mantle of Beethoven and compose great symphonies, the burden of expectation was almost too much. Small wonder that two decades were to elapse before Brahms allowed himself to release his official Symphony No.1, even though the first ideas for the work were reportedly sketched out as early as 1855. The problem was that Beethoven was just such a terrifying act to follow. ‘I shall never write a symphony’, Brahms told the conductor Hermann Levi in 1870, gesturing towards a bust of Beethoven, scowling in the corner of his study. ‘You’ve no idea what it feels like with such a giant marching behind you.’

Brahms may have appeared robust enough to the outside world, at least in his later years, but behind the curmudgeonly mask he was highly sensitive, painfully self-critical and inclined to be cautious. Characteristically he decided on a series of practice runs before getting down to the serious business of finishing the First Symphony. The success of the orchestral *Variations on a Theme by Haydn* (1873) was a valuable morale-booster, and before that the two orchestral Serenades show him gaining confidence in orchestration and in long-term structural thinking. The First Serenade (1857-8) is ambitious in scope, despite the deliberate rustic simplicity of some of its material – Brahms’s friend, the virtuoso violinist and composer Joseph Joachim called it a ‘symphony-serenade’. But with the

Second Serenade (1858-9, revised 1873)
Brahms seems to have decided that less is more. There are only five movements now, in contrast to the previous work's six, the ensemble is significantly smaller (nine woodwind, two horns and strings with no violins), and in style as well as in overall layout the Second Serenade is clearly modelled on the classical era divertimentos and serenades of Mozart.

As with Schubert in his Fifth Symphony, relaxing the pressure on himself in this manner seems to have been creatively liberating. For one thing, the absence of violins means that the woodwind have to take the lead melodically, and to a large extent harmonically and contrapuntally too. This encouraged Brahms to try out new combinations of wind colours: the typically rich but also slightly tart wind sound of his later orchestral works was to a certain extent discovered here. Brahms later sanctioned the substitution of a solo viola for the oboe in the central Trio section of the *Quasi menuetto* fourth movement, but this is rarely observed nowadays. On the whole the violas play the kind of contrapuntal and accompanying figures they might be expected to provide if they were part of a full string section with violins: in context it may seem slightly perverse to have one of their number leap into the foreground and take the melodic lead just for this section.

At the same time, while the outer movements, the *Scherzo* and *Quasi menuetto* seem generally relaxed, they're by no means loose-limbed – Brahms's formal confidence is growing too. The first movement in particular

develops effortlessly and inevitably from the long, arching clarinet and flute tune that opens it, and the transition from easy-going duple time to flowing triplets, and then back again (very characteristic of the fully mature Brahms), is beautifully engineered. More rhythmic games of alternating, and sometimes superimposed, threes and twos are carried on in the following *Scherzo*, though now the effect is delightfully playful – a reminder that, in company with his friends, Brahms had an impish sense of humour. It is the central *Adagio non troppo* however that represents the really big step forward. Brooding at first, then touchingly lyrical, it shows Brahms able both to express and contain dark emotions – a balance he had struggled to achieve in his turbulent youthful works. Brahms's intimate friend and advisor (and, possibly, lover) Clara Schumann was overwhelmed by this movement:

'What can I say to you about the Adagio?... I cannot find the words to express the joy it has given me, and yet you want me to write at length! It is difficult for me to dissect what I feel; I can only imagine something beautiful, as though I were gazing at each filament of a lovely, rare flower. It is most beautiful!... The whole movement has a spiritual atmosphere; it might almost be a [Kyrie] Eleison. Dear Johannes, you know very well that I can feel it better than express it in words.'

As for the Minuet (or rather Quasi Minuet, as it proceeds in a leisurely six beats to a bar rather than the usual three), Clara found this movement

charming, if ‘a trifle Haydnish’; but its gently halting dance rhythms are pure Brahms, as is the way they subtly reflect and transform the strings’ dark-toned accompanying figure from the previous *Adagio*. After this, an ambitious symphonic finale would have been an absurdity; instead we have a bright, perky, uncomplicated march movement, extra brightness being provided by the addition to the ensemble of a piccolo.

Composition was often an arduous business for the younger Brahms, but the Second Serenade seems to have been a joyous exception. In 1860, the year after the Serenade was finished, he made an arrangement of it for piano duet, after which he wrote about the experience to Joseph Joachim. Despite the typical defensive self-mockery, genuine pride still shines through:

‘Recently I have arranged my Serenade for four hands. Don’t laugh! It gave me great pleasure. I have rarely written music with greater delight; it sounded so lovely and yielding to me that I was overjoyed. I can honestly say that the knowledge that I was the composer did not affect my happiness at all. But it was funny all the same.’

Stephen Johnson, 2018

Schubert

Symphony 5

in B-Dur D 485

Brahms

Serenade 2

in A-Dur op. 16

Bis vor gar nicht allzu langer Zeit neigte man dazu, sich Schuberts Leben und Werk nur als im Schatten Beethovens stehend auszumalen. Schubert ließ sich zweifelsohne von seinem älteren, übervaterhaften Zeitgenossen inspirieren; über seine gesamte Laufbahn hinweg sieht man, wie er sich Beethovens Werke zum Vorbild nimmt, besonders wenn es um die Grundanlage der Form geht – auch wenn er diese anschließend beim Auskomponieren drastisch umbaut. Schuberts Beethoven-Verehrung hielt bis zum Ende seines ach so kurzen Lebens an. Im März 1827 trug er die Fackel bei Beethovens Begräbnis, und sein wunderbar elegisches Lied *Auf dem Strom* (1828, mit obligatem Horn oder Cello) zitiert als ergreifende Hommage den Trauermarsch aus Beethovens *Eroica*.

Doch seine Hingabe war nicht unerschütterlich. 1816, in dem Jahr also, als er an seiner 5. Sinfonie saß, besuchte Schubert ein Konzert, in welchem auch Werke von Beethoven und Mozart erklangen; doch es war Letzterer, der seinen Geist beflügelte. «Wie von ferne, leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozart's Musik.», vertraute er seinem Tagebuch an. Und weiter: «So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen und wohlthätig auf unser Dasein wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart! Wie viele und wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichten besseren Lebens hats du in unsere

Seele geprägt.» Drei Tage später stellte er die «bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frei von aller Bizarrerie» jener Wildheit und Missachtung von Formstandards bei «einem unserer größten deutschen Künstler» gegenüber – womit er natürlich Beethoven meinte.

Dies verblüfft umso mehr, als im April 1816 der neunzehnjährige Schubert gerade eines seiner nach außen hin besonders «beethovenschen» Werke geschrieben hatte: die 4. Sinfonie, mit dem prachtvollen Beinamen «Tragische», gesetzt für ein (zumindest für damalige Verhältnisse) sehr großes Orchester und in Beethovens «prometheischer» Tonart c-Moll. Hatte vielleicht die enge Auseinandersetzung mit Beethoven, dem titanischen Verfasser der «Finsternisse dieses Lebens», einen vorübergehenden Reflex gegen ihn bewirkt? Falls ja, so offenbarte sich dieser Gegenreflex in höchstem Maße in Schuberts 5. Sinfonie. Innerhalb seines Orchesterschaffens finden wir vornehmlich hier jene «lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen» ausgedrückt. Im Gegensatz zum erweiterten Orchester in der 4. Sinfonie wird nun die Besetzung heruntergeschraubt: nur eine Flöte, keine Klarinetten, zwei Hörner statt vieren und weder Pauken noch Trompeten – genau die gleichen Einsatzkräfte also, wie sie Mozart auch für seine berühmte g-Moll-Sinfonie KV 550 bemühte. Es kann sehr gut sein, dass Schubert sie kürzlich gehört, vielleicht sogar in ihr mitgespielt hatte. Und es gibt weitere Anzeichen dafür, dass Mozart Beethoven den Rang als Vorbild abgelaufen hatte, vor allem

in den beiden Mittelsätzen. Im *Andante con moto*, nach der gelassenen Ruhe des ersten Abschnitts, klingt in der plötzlichen Wendung zur dunkleren Mollvariante der Ausgangstonart die entsprechende Stelle aus dem *Andante* von Mozarts g-Moll-Sinfonie nach. Schuberts Menuett, ebenfalls in g-Moll, wirkt in weiten Teilen wie eine direkte Mozart-Hommage, aber ohne dessen sehnigen Kontrapunkt und mit einem Hauch Wiener Gemütlichkeit im mittleren Dur-Trio.

Doch nirgends bleibt es bei sklavischem Nachahmen. Schubert hat seine «schönen Abdrücke» von Mozarts Musik zu etwas ganz Eigenem umgearbeitet. Augenblicke innigen Dialogs zwischen den Instrumenten in der 5. Sinfonie lassen zuweilen an Mozart denken, vor allem an dessen Kammermusik oder die Gesangsensembles in den Da-Ponte-Opern, aber Idiom und Akzentsetzung sind hier ganz Schubert. Gleich der Anfang ist ein besonders reizendes Beispiel. Dieser lässt sich sogar von einer Idee inspirieren, die Schubert in einer früheren Sinfonie ausprobiert hatte. Der Schlusssatz seiner «Tragischen» beginnt mit einer winzigen Holzbläser-Einleitung, die direkt ins Hauptthema der Streicher überleitet. Doch dieser Kunstgriff ist in den Eröffnungstakten der «Fünften» wie mit Zauberhand weiterentwickelt: Die Holzbläser laden mit einer Akkordsequenz ein, und für einen kurzen Moment denkt man, dies könnte das Hauptthema werden, doch dann hüpfen leichtfüßige Geigen darüber hinweg und führen so nahtlos zum wirklichen ersten Thema. Seine früheren Sinfonien ließ Schubert

mit grandiosen langsamen Einleitungen eröffnen; hier in der 5. Sinfonie verdichtet er den «Einleitungsgedanken» auf gerade mal vier zauberhafte Takte.

Alles deutet darauf hin, dass für Schubert die Auseinandersetzung mit dem Geist des mozartschen Klassizismus zutiefst befreiend wirkte. Es ist zweifellos seine bis dato beste Sinfonie. Schuberts Biograf Alfred Einstein nannte das Finale gar «das Reinste, Rundeste und Ausgewogenste, was Schubert auf instrumentalem Gebiet bisher geschrieben hatte.» Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit hatte Schubert das Werk von jenem Laienorchester gespielt gehört, das sich seit 1815 bei dem Geiger Otto Hatwig traf. Erstaunlicherweise scheint er dann aber das Interesse daran verloren zu haben. Sieben Jahre später wandte sich Josef Peitle, ein Lehrer an Schuberts ehemaliger Schule, mit der Bitte an Schubert, dieser möge doch ein Werk für dessen Schülerorchester schreiben – seine 5. Sinfonie hätte sich bestimmt bestens geeignet. Wie Schubert im Antwortbrief sein Licht unter den Schemel stellt, lässt einem heute den Atem stocken:

«Da ich fürs ganze Orchester eigentlich nichts besitze, welches ich mit ruhigen Gewissen in die Welt hinaus schicken könnte, und so viele Stücke von großen Meistern vorhanden sind, z. B. von Beethoven: Ouverture aus Prometheus, Egmont, Coriolan etc. etc. etc. so muß ich Sie recht herzlich um Verzeihung bitten, Ihnen bey dieser Gelegenheit nicht

dienen zu können, indem es mir nachtheilig seyn müßte mit etwas Mittelmäßigen aufzutreten.»

Glaubte Schubert wirklich, seine 5. Sinfonie sei «etwas Mittelmäßiges»? Oder zeigt dies nur, wie Beethoven, festgemauert auf seinem Podest, keinen Platz für andere Abgötter ließ? Wie auch immer – die 5. Sinfonie musste bis 1841 warten. Dreizehn Jahre nach Schuberts Tod erfuhr sie im Theater in der Josefstadt in Wien ihre öffentliche Uraufführung; und seither hält sie sich zu recht als eines seiner beliebtesten Stücke auf den Konzertbühnen.

Wie Schubert verehrte auch Brahms Beethoven; und wie dieser kämpfte er mit dessen gestalterischem Vermächtnis. Als Robert Schumann, für Brahms Idol und in Kunstdingen Vaterfigur, unmissverständlich einforderte, dass sein zwanzigjähriger Schützling Beethovens Erbe annehme und große Sinfonien schreibe, wuchs der Erwartungsdruck fast ins Unerträgliche. Kein Wunder, dass erst zwei Jahrzehnte vergehen mussten, bis Brahms sich gestattete, offiziell seine erste Sinfonie zu veröffentlichen, obwohl erste Skizzen für das Werk angeblich bereits 1855 entstanden waren. Das Problem war: Beethoven hinterließ schrecklich große Fußstapfen. «Ich werde nie eine Symphonie komponieren!», vertraute Brahms 1870 dem Dirigenten Hermann Levi an und zeigte dabei auf eine finster dreinschauende Beethoven-Büste in einer Ecke seines Musikzimmers. «Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer

so einen Riesen hinter sich marschieren hört.»

Nach außen hin mag Brahms, zumindest in seinen späteren Jahren, recht dickhäutig gewirkt haben, doch hinter der Maske des Griesgrams verbarg sich ein hochsensibler, quälend selbstkritischer Mann, der zur Vorsicht neigte. Bezeichnenderweise wollte er erst ein paar Probeläufe meistern, bevor er sich an die ernste Sache wagte, seine erste Sinfonie zu vollenden. Der Erfolg seiner *Variationen über ein Thema von Haydn* (1873, für Orchester) diente als willkommener Stimmungsaufheller, und bereits zuvor zeigte er in den beiden Orchesterserenaden wachsendes Zutrauen bei der Instrumentation sowie strukturiertes Planen auch im Großformat. Die 1. Serenade (1857–58) ist groß angelegt, trotz ihres zuweilen bewusst schlichten musikalischen Grundmaterials – Brahms' Freund, der Geigenvirtuose und Komponist Joseph Joachim, nannte sie eine «Sinfonie-Serenade». Doch für die 2. Serenade (1858–59, revidierte Fassung: 1873) scheint Brahms beschlossen zu haben, dass weniger mehr sei. Nun gibt es nur noch fünf Sätze, nicht mehr sechs wie beim Vorgängerwerk; die Besetzung ist deutlich kleiner (neun Holzbläser, zwei Hörner und Streicher ohne Geigen). Und stilistisch sowie in der Gesamtanlage orientiert sich die zweite Serenade eindeutig an den klassischen Divertimenti und Serenaden Mozarts.

Sich selbst erstmal den Druck zu nehmen, scheint – wie für Schubert bei seiner «Fünften» – auch hier befreiend auf das Schaffen gewirkt zu haben. Das Fehlen

der Geigen hieß für die Holzbläser, dass sie die melodische Führungsrolle übernehmen müssen, in weiten Teilen auch die harmonische und kontrapunktische. Das spornte Brahms an, neue Farbmischungen in den Holzbläsern zu versuchen: Der typisch satte, aber auch leicht herbe Holzbläserklang seiner späteren Orchesterwerke hat sicherlich hier seinen Ursprung. Später gestattete Brahms ausdrücklich, die Oboe im mittleren Trieteil des Quasi Menuetto durch eine Solobratsche zu ersetzen, aber das nimmt sich heute kaum jemand zu Herzen. Alles in Allem spielen die Bratschen jene Art von Begleitfiguren und kontrapunktischer Stimmführung, wie man sie von ihnen auch in einer vollbesetzten Streichergruppe – mit Geigen also – erwarten würde. In diesem Zusammenhang kann es schon etwas abwegig erscheinen, wenn plötzlich eine aus ihren Reihen vortritt und die melodische Führungsrolle übernimmt.

Während die Außensätze, das Scherzo und Quasi Menuetto, insgesamt recht entspannt wirken, sind sie dabei doch keineswegs spannungslos. Auch was die Form angeht, gewinnt Brahms Selbstvertrauen. Vor allem der erste Satz entwickelt sich so mühelos wie zwangsläufig aus dem anfänglichen langen Bogen von Klarinette und Flöte; und der Übergang zwischen unbeschwertem Zweiertakt und fließenden Triolen und wieder zurück (ganz typisch für den reifen Brahms), ist wunderschön ausgearbeitet. Auch im anschließenden Scherzo geht das rhythmische Spiel zwischen Zweier und Dreier – mal im Wechsel, mal überlagert – weiter,

doch gerät hier dieser Effekt herrlich verspielt. Solche Stellen erinnern uns daran, dass Brahms unter Freunden ein ziemlicher Schelm sein konnte. Erst das zentrale *Adagio non troppo* jedoch markiert den wirklich großen Schritt vorwärts. Erst grüblerisch, dann ergreifend gefühlvoll, zeigt es, dass Brahms dunkle Gemütsbewegungen sowohl mitfühlen als auch ausdrücken kann – ein Spagat, mit dem er in seinen stürmischen Jugendwerken kämpfte. Clara Schumann, für Brahms in Freundschaft vertraute Ratgeberin (und vielleicht sogar mehr), war von dem Satz tief beeindruckt:

«Was nun soll ich Dir über das Adagio sagen? [...] Mir ist dabei, als könnte ich kein Wort finden für die Wonne, die mir dieses Stück schafft, und nun willst Du recht viel hören! Dasselbe zu zergliedern wird mir schwer, ich muß mir recht was Schönes dabei denken, daß ich's gern tue, etwa, als ob ich die Staubfäden einer seltenen schönen Blume einzeln betrachtete. Es ist wunderbar schön! [...] Das ganze Stück hat etwas Kirchliches, es könnte ein [Kyrie] Eleison sein. Lieber Johannes, Du weißt wohl, daß ich besser empfinden, als es in Worten ausdrücken kann.»

Was das Menuett angeht (oder vielmehr Quasimenuett, denn statt der üblichen drei Schläge genehmigt es sich pro Takt gemächliche sechs): Clara fand es reizend, wenn auch «etwas Haydn'sch». Seine sachten, zögerlichen Tanzrhythmen sind jedoch reinster

Brahms, so auch die Art und Weise, wie sie geschickt die düstere Begleitfigur der Streicher aus dem vorangehenden Adagio aufnehmen und umformen. Hierauf mit einen ehrgeizigen Sinfoniefinalsatz zu schließen, wäre wohl reichlich skurril gewesen. Stattdessen begegnet uns ein fröhlich-forscher, schnörkelloser Marschsatz; die Besetzungserweiterung um eine Piccoloflöte steuert noch zusätzlichen Glanz bei.

Für den jungen Brahms gestaltete sich das Komponieren oft als mühseliges Geschäft – eine freudige Ausnahme bildete da wohl die zweite Serenade. Ein Jahr nachdem er sie vollendet hatte, 1860 also, setzte er sie noch einmal für vierhändiges Klavier. In einem Brief an Joseph Joachim schilderte er anschließend, wie es ihm dabei erging. Bei aller typisch abwehrenden Selbstironie schwingt auch wahrer Stolz mit:

«Ich habe der Tage meine zweite Serenade für vier Hände gesetzt. Lache nicht! Mir war ganz wonniglich dabei zu Mute. Mit solcher Lust habe ich selten Noten geschrieben, die Töne drangen so liebevoll und weich in mich, daß ich durch und durch heiter ward. Nun kann ich aufrichtig beifügen, daß mein seliges Gefühl nicht dadurch erhöht wurde, daß ich an mich als Schöpfer dachte. Aber lächerlich war es doch.»

Stephen Johnson

Schubert

Symphony 5

en si bémol majeur, D. 485

Brahms

Serenade 2

en la majeur, op. 16

Jusqu'à une date relativement récente, on avait tendance à penser que la vie et l'œuvre de Schubert étaient éclipsées par celles de Beethoven. Schubert fut manifestement inspiré par son colossal contemporain plus âgé, et tout au long de sa carrière on le voit chercher dans les œuvres de Beethoven des modèles, en particulier s'agissant de la conception formelle – encore qu'il les transforme souvent de manière radicale dans le processus de composition. La vénération de Schubert pour Beethoven survécut jusqu'au terme de sa vie tragiquement brève. En mars 1827, il fut l'un des porte-flambeau aux obsèques de Beethoven, et son beau lied élégiaque *Auf dem Strom* (« Sur la rivière », 1828), avec cor (ou violoncelle) obligé, contient un poignant hommage à sa mémoire sous forme de citation de la marche funèbre de sa Symphonie *Eroica*.

Mais cette dévotion n'était pas inébranlable. En 1816, année de composition de sa Cinquième Symphonie, Schubert assista à un concert qui comprenait des œuvres de Beethoven et de Mozart, et c'est ce dernier compositeur qui fit s'envoler son esprit. « Comme au loin, note-t-il dans son journal, les sons magiques de la musique de Mozart me hantent toujours délicatement [...]. Ces belles impressions, que ni le temps ni les circonstances ne peuvent effacer, persistent dans l'âme et allègent notre existence. Elles nous font entrevoir, dans l'obscurité de cette vie, un avenir beau, clair, lumineux que l'on peut espérer avec confiance. Ô Mozart, immortel Mozart, combien d'infiniment nombreuses

impressions bienfaisantes as-tu laissées sur notre âme ! » Deux jours plus tard, après un autre concert, il opposa « l'expression de la pure nature, dépourvue de toute bizarrerie » à l'extravagance et au mépris des conventions formelles manifestés par « l'un de nos plus grands artistes allemands » – il songeait à l'évidence à Beethoven.

C'est d'autant plus frappant que, en avril 1816, le jeune Schubert de dix-neuf ans avait composé l'une de ses œuvres les plus ouvertement beethovéniennes : la Quatrième Symphonie, majestueusement intitulée « Tragique », écrite pour un très grand orchestre (pour l'époque), dans la tonalité « prométhéenne » de Beethoven, *ut* mineur. L'expérience si directe de Beethoven, poète titanique de « l'obscurité de cette vie », avait-elle momentanément provoqué une réaction contre lui ? Si oui, l'expression suprême de cette réaction fut la Cinquième Symphonie. Ici, plus que dans toute autre œuvre orchestrale de Schubert, on trouve l'expression d'« un avenir beau, clair, lumineux que l'on peut espérer avec confiance ». Au lieu de l'orchestre agrandi de la Quatrième Symphonie, on a un ensemble réduit : une seule flûte, pas de clarinettes, deux cors au lieu de quatre, et pas de trompettes ni de timbales. C'est exactement l'effectif que Mozart utilise dans la version originale de sa célèbre Symphonie en *sol* mineur K. 550, que Schubert pourrait bien avoir entendue – et même jouée – très peu de temps avant. D'autres signes montrent que Mozart a remplacé Beethoven comme modèle préféré, surtout dans

les deux mouvements centraux. Dans l'*Andante con moto*, après le calme et l'assurance de la première section, le soudain tournant vers le côté bémolisé plus sombre de la tonalité principale fait écho au passage équivalent dans l'*Andante* de la Symphonie en *sol* mineur. Le menuet de Schubert, également en *sol* mineur, sonne souvent comme un hommage direct à Mozart, mais sans le contrepoint vigoureux de Mozart, et plutôt avec un parfum de *Gemütlichkeit* (« douceur », « convivialité ») viennoise dans le trio central en mode majeur.

Mais rien de tout cela n'est imitation servile : Schubert a tiré ses « belles impressions » de la musique de Mozart et les a intégrées à quelque chose d'entièrement personnel. Dans la Cinquième Symphonie, des moments de dialogue intime entre les instruments peuvent rappeler Mozart, surtout sa musique de chambre, ou les ensembles vocaux des opéras d'après Da Ponte, mais leurs accents sont schubertiens. Le début en est un exemple particulièrement merveilleux. Il s'inspire en fait d'un procédé que Schubert avait essayé dans la symphonie précédente. Le finale de la « Tragique » débute en effet par une toute petite introduction pour vents, qui conduit directement au thème principal aux cordes. Mais ce procédé est souligné de manière magique dès les premières mesures de la Cinquième : les bois présentent une engageante succession d'accords, et pendant un moment on a l'impression que cela pourrait être le thème principal ; mais des violons courant d'un pas léger l'interrompent, conduisant sans couture

au véritable premier thème. Les symphonies précédentes de Schubert débutaient toutes par de grandioses et imposantes introductions lentes ; ici, dans la Cinquième, l'idée d'introduction est condensée en quatre mesures magiques seulement.

Tout semble indiquer que cet intérêt pour l'esprit du classicisme mozartien fut profondément libérateur pour Schubert. C'est sans aucun doute sa meilleure symphonie jusque-là. Alfred Einstein, biographe de Schubert, alla jusqu'à dire que le finale était « le morceau de musique instrumentale le plus pur, le plus raffiné et le plus équilibré que Schubert eût écrit jusque-là ». Schubert l'entendit presque certainement exécuter par l'orchestre amateur qui se réunissait chez le violoniste Otto Hatwig à partir de 1815. Mais, curieusement, il semble ensuite s'en être désintéressé. Sept ans plus tard, Josef Peitle, qui enseignait dans l'ancienne école de Schubert, écrivit au compositeur pour lui demander une œuvre orchestrale que ses élèves puissent jouer – la Cinquième Symphonie aurait certainement convenu idéalement. La réponse de Schubert est une surprenante démonstration d'autodénigrement :

« Comme je n'ai rien pour grand orchestre que je pourrais présenter au monde la conscience tranquille, et comme il y a tant d'œuvres de grands maîtres, telles les Ouvertures de Prométhée, d'Egmont et de Coriolan de Beethoven, etc., je dois très cordialement vous demander pardon de ne pouvoir vous obliger en cette

occasion, voyant qu'il serait tout à fait à mon désavantage d'apparaître avec une œuvre médiocre. »

Schubert pensait-il vraiment que sa Cinquième Symphonie était « médiocre » ? Ou était-ce simplement la preuve de ce que Beethoven avait retrouvé sa place sur son piédestal, à l'exclusion de toute autre idole ? Quoi qu'il en soit, la Cinquième Symphonie dut attendre 1841, treize ans après la mort de Schubert, avant d'être donnée pour la première fois en public au Théâtre de la Josefsstadt à Vienne. Depuis lors, elle est restée, à juste titre, l'une de ses œuvres symphoniques les plus appréciées.

Comme Schubert, Brahms vénérail l'héritage créatif de Beethoven en même temps qu'il luttait avec lui. Lorsque le héros de Brahms, et sa figure artistique paternelle, Robert Schumann, lui fit comprendre qu'il espérait voir son protégé de vingt ans reprendre le flambeau de Beethoven et composer de grandes symphonies, le fardeau de cette attente lui sembla presque trop lourd. Il n'est pas étonnant que deux décennies se soient écoulées avant que Brahms ne s'autorise à dévoiler sa Première Symphonie officielle, même si les premières idées pour l'œuvre furent esquissées, dit-on, dès 1855. Le problème était que Beethoven était un prédécesseur à qui il était si redoutable de succéder. « Je n'écirai jamais de symphonie », dit Brahms au chef d'orchestre Hermann Levi en 1870, montrant du doigt un buste de Beethoven à l'air renfrogné dans un coin de son cabinet de travail. « Vous n' imaginez pas ce que l'on ressent avec un tel

géant qui marche derrière soi. »

Brahms avait beau paraître assez robuste aux yeux du monde extérieur, du moins dans sa vieillesse, derrière le masque grincheux il était extrêmement sensible, terriblement autocritique et enclin à la prudence. De manière caractéristique, il décida de faire une série de coups d'essai avant de s'atteler sérieusement à l'achèvement de sa Première Symphonie. Le succès des Variations sur un thème de Haydn (1873), pour orchestre, fut un précieux encouragement moral, et avant cela les deux sérénades orchestrales montrent qu'il gagnait en confiance dans l'orchestration et la pensée structurelle à long terme. La Première Sérénade (1857-1858) est une œuvre ambitieuse, malgré la simplicité rustique délibérée d'une partie de son matériau – Joseph Joachim, violoniste virtuose, compositeur et ami de Brahms, la qualifiait de « sérénade-symphonie ». Mais avec la Deuxième Sérénade (1858-1859, révisée en 1873) Brahms semble avoir décidé que le moins valait mieux que le plus. Elle n'a plus que cinq mouvements, alors que la précédente en avait six ; l'ensemble est sensiblement plus petit (neuf bois, deux cors, et cordes, sans violons) ; et, dans le style ainsi que dans la forme globale, la Deuxième Sérénade est clairement modelée sur les divertimentos et sérénades de Mozart.

Comme Schubert avec sa Cinquième Symphonie, en allégeant la pression qui pesait sur lui Brahms semble avoir libéré sa créativité. Tout d'abord, l'absence de violons signifie que les bois doivent conduire la mélodie, mais aussi, dans une large mesure, l'harmonie et le

contrepoint. Cela encouragea Brahms à essayer de nouvelles combinaisons de couleurs avec les vents : la sonorité à la fois riche et légèrement acide des vents caractéristique de ses œuvres orchestrales ultérieures fut dans une certaine mesure découverte ici. Brahms approuva par la suite la substitution d'un alto solo au hautbois dans le trio central du quatrième mouvement, Quasi Menuetto, mais ce choix est rarement suivi de nos jours. Dans l'ensemble, les altos jouent le genre de figures contrapuntiques et d'accompagnement que l'on pourrait attendre d'eux au sein d'un pupitre complet de cordes avec violons : dans ce contexte, il pourrait sembler quelque peu pervers d'avoir l'un d'entre eux qui passe au premier plan pour conduire la mélodie uniquement dans cette section.

En même temps, si les mouvements extrêmes, le Scherzo et le Quasi Menuetto semblent généralement détendus, ils ne sont nullement désarticulés – l'assurance formelle de Brahms va croissant, elle aussi. Le premier mouvement en particulier se développe sans effort et inéluctablement à partir de la longue courbe mélodique de clarinette et de flûte qui l'ouvre, et la transition qui conduit de la mesure binaire souple aux triolets coulants avant d'y revenir (très caractéristique du Brahms de la pleine maturité) est magnifiquement ouvragée. Des jeux plus rythmiques entre ternaire et binaire, tantôt alternés, tantôt superposés, marquent le Scherzo qui suit, bien que l'effet soit désormais délicieusement enjoué – rappel de ce que, en compagnie de ses amis, Brahms avait un humour espiègle. C'est l'*Adagio non*

troppo central qui représente toutefois vraiment le grand pas en avant. Sombre au départ, puis d'un lyrisme touchant, il révèle un Brahms capable à la fois d'exprimer et de contenir les noires émotions – équilibre qu'il avait lutté pour atteindre dans ses turbulentes œuvres de jeunesse. Clara Schumann, amie intime et conseillère (et peut-être amante) de Brahms fut subjuguée par ce mouvement :

« Que te dire sur l'Adagio ? [...] Je ne trouve pas de mots pour exprimer la joie qu'il m'a donnée, et pourtant tu veux en entendre beaucoup ! Il m'est difficile de disséquer ce que je ressens ; je ne peux qu'imaginer quelque chose de beau, comme si je regardais chaque filament d'une belle fleur rare. C'est merveilleusement beau ! [...] Le mouvement entier a quelque chose de religieux ; ce pourrait être un [Kyrie] Eleison. Cher Johannes, tu sais très bien que je peux l'éprouver bien mieux que l'exprimer en mots. »

Quant au menuet (ou plutôt quasi-menuet, car il avance tranquillement à six temps par mesure plutôt que les trois habituels), Clara trouva ce mouvement charmant, quoiqu'« un peu haydnien » ; mais ses rythmes de danse délicatement hésitants sont du pur Brahms, de même que la manière dont ils reflètent subtilement et transforment la figure d'accompagnement aux teintes sombres des cordes dans l'Adagio précédent. Après cela, un ambitieux finale symphonique aurait été

une absurdité ; au lieu de quoi nous avons un brillant mouvement de marche, enjoué et sans complications, d'autant plus clair du fait de l'adjonction d'un piccolo à l'ensemble.

La composition était souvent une affaire ardue pour le jeune Brahms, mais la Deuxième Sérénade semble avoir été une joyeuse exception. En 1860, l'année après qu'il eut achevé la partition, il en fit un arrangement pour piano à quatre mains, après quoi il écrivit à Joseph Joachim à propos de cette expérience. Malgré l'autodérision défensive caractéristique, une authentique fierté transparaît :

« L'autre jour j'ai arrangé ma Deuxième Sérénade pour quatre mains. Ne ris pas ! Cela m'a donné beaucoup de plaisir. J'ai rarement écrit une musique avec une plus grande délectation ; elle me paraissait si charmante et tendre que j'étais comblé de joie. Je peux honnêtement dire que de savoir que j'en étais le compositeur n'a pas du tout renforcé mon sentiment de bonheur. Mais c'était risible malgré tout. »

Stephen Johnson

Orchestre Révolutionnaire et Romantique

Violins

Peter Hanson
Madeleine Easton
Alida Schat
Paula Muldoon
Miranda Playfair
Martin Gwilym-Jones
Matthew Ward
Rachel Rowntree
Fiona Stevens
Beatrice Scaldini
Roy Mowatt
Jayne Spencer
Julia Hanson
Iona Davies
Davina Clarke
Stephen Pedder
Hakan Wikstrom
Rafael Becerra
Henry Tong
Hildburg Williams

Violas

Judith Busbridge
Oliver Wilson
Lisa Cochrane
Fanny Paccoud
Stella Mahrenholtz
Sophie Renshaw
Mark Braithwaite
Chris Pitsillides

Cellos

Robin Michael
Catherine Rimer
Ruth Alford
Olaf Reimers
Lucile Perrin
Filipe Quaresma
Daisy Vatalaro

Double Bass

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer
Markus van Horn
Elizabeth Bradley
Pippa Macmillan

Flutes

Marten Root
Lina Leon

Piccolo

Judith Treggor

Oboes

Michael Niesemann
Mark Baigent

Clarinets

Timothy Lines
Fiona Mitchell

Bassoons

Peter Whelan
Györgyi Farkas

Horns

Anneke Scott
Joseph Walters

Trumpets

Neil Brough
Robert Vanryne

Timpani

Robert Kendell

Recorded live on
19 November 2016
at The Concertgebouw,
Amsterdam

Sound engineers:
Frank Mathijssen, Eric Pierens
NEP Media Solutions
Producer: Ron Ford
NTR ZaterdagMatinee
Concertgebouw, Amsterdam
Executive producer:
Isabella de Sabata
Edition: Breitkopf & Härtel
Design: Untitled
Translations: Jens Berger,
Dennis Collins

© 2018 The copyright in this
sound recording is owned by
Monteverdi Productions Ltd
© 2018 Monteverdi
Productions Ltd
Level 6
20 Bank Street
Canary Wharf
London E14 4QA

www.solideogloria.co.uk

NTR • ZATERDAGMATINEE


Soli Deo Gloria