

NAXOS

BRAHMS
Symphony No. 4
Hungarian Dances
Nos. 2 and 4-9

London Philharmonic Orchestra
Marin Alsop



Johannes Brahms (1833-1897): Symphony No. 4 in E minor Hungarian Dances Nos. 2, 4–9 (orch. Peter Breiner)

It was in the aftermath of the great success of the *Third Symphony* that Brahms wrote his *Fourth*, during the summers of 1884 and 1885 at the Styrian village of Mürzzuschlag. As with his other paired works, the sequel is in strong contrast to its predecessor. That Brahms aimed at such expressive difference is clear from later remarks, while exploring the idea of writing further symphonies (sketches survive for a *Fifth*): 'more than four symphonies are not really possible for the modern musician who would give each a characteristic content, after that one is forced to repeat oneself.'

Brahms announced the new work to friends with his customary mixture of irony, humour and self-deprecation. To Elisabeth von Herzogenberg he wrote: 'In general, and unfortunately, my pieces are nicer than I am, and people find less in them to correct?! But in this area the cherries do not ripen, do not become edible – if the item doesn't taste good to you, don't be embarrassed; I'm not at all keen to write a bad number 4.' He asked Hans von Bülow whether he could rehearse the work with the Meiningen Orchestra in the following terms: 'a pair of Entr'actes are to hand – such as together one commonly calls a symphony. [...] I don't know whether a wider public will get to hear it. I fear it has the taste of the climate here – where the cherries never become sweet enough to eat!' To his friend Franz Wüllner he wrote: 'I am about to try over in Meiningen a kind of No. 4, for which no word-text is appropriate; there it can be done very thoroughly without a concert becoming the consequence!' and he told his friends the von Beckeraths: 'I am performing a new, sad Symphony here on Sunday, the day after tomorrow.' There is surely something rather touching in the diffidence and doubts the 52-year-old composer had over his latest masterpiece – doubts about whether it was good, whether it would please, whether it hung together adequately ('a pair of Entr'actes'), whether,

while being 'sad', it was nevertheless too abstract ('for which no word-text is appropriate').

Early in January 1882 Brahms had discussed the last movement of J. S. Bach's *Cantata No. 150*, a choral and instrumental chaconne, with Hans von Bülow and Siegfried Ochs in the following terms: 'What would you think about a symphony written on this theme some time? But it is too clumsy, too straightforward. One would have to alter it chromatically in some way'. Thus, while the *Third Symphony* was still to come, Brahms had already made a key decision in respect of the *Fourth*. He was well-versed in the form of the chaconne: he knew examples by Muffat, Couperin, Buxtehude; he had written his own chaconnes in the finales to the *Haydn Variations* and to the *Neue Liebesliederwalzer*, also as the second subject in the finale of the *First Symphony*; and he had arranged Bach's *Chaconne* from the *D minor Partita* for solo violin in 1877 for piano left-hand. For the *Fourth Symphony* Brahms transformed Bach's cantata theme in several respects, giving it a new rhythm, making it melodic, adding an A sharp (with a corresponding F natural in the new harmony). Following the lead of Bach's violin movement, he chose to use major-key variations in the centre and recapitulatory variations later, and to group variations in fours and pairs. The sequence of Brahms's 32 variations also however serves a post-Beethovenian purpose, since it enacts the broad processes of sonata form, with the haunting flute solo and following clarinet and trombone variations as a lyrical second-subject group, with fragmenting, modulatory variations as development, with recapitulatory variations followed by a canonic and modulating climactic coda.

While the finale was in fact the third movement to be finished, Brahms's conception of the symphony was oriented towards it from an early stage, and it surely

gave him the impetus to base his first movement also on baroque techniques and precedents. This movement uses sequence more than any other extended work of Brahms: sequence forms the basis of all the themes, their treatments, and it conditions the structure of the development section. Having set out with this one baroque feature predominant, Brahms supplemented it with others: he introduced canon into the initial repeat of the opening theme, imitation by inversion into the development, and the very opening of the symphony uses, as the foundation of its sequence, a harmonic gambit often used by J. S. Bach to begin his preludes: chords I-IV-V-I. In the second movement Brahms carried this synthesis of the archaic and contemporary further, opening with a Phrygian mode horn call, and extending the modal influence into the harmony of his main theme. He was working on the complete edition of Schubert's music at this time, and the second movement of the *Fourth* has several Schubertian features: the introduction on horn, the overwhelming melodic beauty of the second subject, the explosive developmental outburst late in the movement, and the pizzicato accompaniment to the sustained first theme with its ostinato rhythmic profile. The third movement has that rare marking *Allegro giocoso*, denoting the comic episode in the tragic symphony, but its lightness and jollity are mixed with an expansive symphonism, including thematic transformations, inversions and other contrapuntal treatments. All four movements use sonata form, in the second and third movements with development nested in the recapitulation, and in the finale as overarching profile.

For Brahms a late-romantic symphony needed meaningful relationships between movements, and there was clearly a time when he worried about the way the movements of the *Fourth Symphony* belonged together,

as we may deduce from his remarks to von Bülow. Schoenberg was not the first commentator to point out that Brahms's opening uses a chain of descending thirds. These thirds act as a motive underlying all the themes of the first movement, engender themes in the second and third movements, and the chain reappears towards the close of the finale in newly energised form.

In spite of Brahms's doubts and the negative response of his Viennese friends to an early try-over on two pianos, the symphony met with considerable acclaim at the first orchestral performance, given at Meiningen on 25th October 1885 with Brahms conducting, and on the subsequent European tour.

It was from his early contacts with the violinist Eduard Reményi that Brahms first learnt something of Hungarian gypsy music, and he never lost his love for it. He assembled his first two sets of *Hungarian Dances* for piano duet (*Nos. 1-10*) in autumn 1868, noting to his publisher Fritz Simrock: 'They are incidentally genuine children of the Puszta and Gypsies – not, therefore, created by me, rather just reared on bread and milk.' The dances were published in 1869, becoming immediately and enduringly popular. Brahms himself orchestrated *Nos. 1, 3 and 10*; the remaining dances from this collection are here orchestrated by Peter Breiner, in a Naxos commission specially for this recording. Breiner builds on Brahmsian precedent by giving a prominent rôle to the percussion and transposing two of the dances. But especially in his imaginative use of brass in *Nos. 4, 6, and 8*, his additional accompanimental figures in the *da capo* of *No. 4*, extra upbeat flourishes in *Nos. 4 and 6*, harmonic enrichment in *No. 7*, he sets the dances in an excitingly fresh light. Brahms, who was intolerant of tameness in arranging, would surely have approved.

Robert Pascall

London Philharmonic Orchestra

The London Philharmonic Orchestra, founded in 1932, has long established a high reputation for its versatility and artistic excellence. These are evident from its performances in the concert hall and opera house, its many award-winning recordings, its trail-blazing international tours, and its pioneering education work. The London Philharmonic Orchestra presents its main series of concerts at the Southbank Centre's Royal Festival Hall from September to May, and in summer becomes the resident symphony orchestra at Glyndebourne Festival Opera. In September 2007 Vladimir Jurowski took over as the Orchestra's Principal Conductor, following in the footsteps of distinguished previous incumbents such as Sir Thomas Beecham, Sir Adrian Boult, Sir John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt and Kurt Masur.

Marin Alsop

Principal Conductor of the Bournemouth Symphony Orchestra since 2002, Marin Alsop takes up her position as Music Director of the Baltimore Symphony in 2007/8. She won the Royal Philharmonic Society Conductor of the Year award in 2002 and Radio 3 Listeners' Award in 2006, and was named *The Gramophone* magazine's Artist of the Year in 2003. She regularly conducts the Chicago Symphony, Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic, and Los Angeles Philharmonic, and recent guest engagements include the Boston Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, and Royal Concertgebouw Orchestra. Marin Alsop studied at Yale and at the Juilliard School and won the Koussevitzky Conducting Prize at Tanglewood, where she studied with Leonard Bernstein and Seiji Ozawa. Her recordings for Naxos include the Brahms Symphonies and Overtures with the London Philharmonic, the complete orchestral works of Samuel Barber with the Royal Scottish National Orchestra and Tchaikovsky's *Fourth Symphony* with the Colorado Symphony. Acclaimed recordings for Naxos with the Bournemouth Symphony Orchestra include releases of works by Bernstein, John Adams (8.559031), Philip Glass (8.559202), Bartók (8.557433) and Kurt Weill (8.557481).

Special thanks to:

Bruce and Martha Clinton, Marie and Aaron Jones, Carolyn Chambers, Erna Butler, Ellen Chamberlain and Charlene Carter, Donna P. Woolley, Joan Stanton, Bob and Judi Newman, Ted "Casey" Woodard, Donald and Dolly Woolley, Suzanne Arlie, John and Betty Soreng, and Caroline Boeckelheide.

Johannes Brahms (1833–1897): Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98 Ungarische Tänze Nr. 2, 4–9 (orch. von Peter Breiner)

Im Anschluss an den großen Erfolg seiner 3. Sinfonie schrieb Brahms in den Sommern 1884 und 1885 im steirischen Mürrzuschlag seine 4. Sinfonie. Wie bei seinen anderen Paare bildenden Werk steht auch diese in starkem Kontrast zu ihrer Vorgängerin. Das Brahms einen solch ausdrücklichen Unterschied anstrebte, wird aus späteren Bemerkungen deutlich, in denen er sich über das Schreiben weiterer Sinfonien äußerte: „Mehr als vier Symphonien seien [...] für den modernen Musiker, der ihnen einen bestimmten Inhalt gebe, nicht wohl möglich, er müsste sich denn wiederholen.“

Brahms kündigte Freunden das neue Werk mit der ihm eigenen Mischung aus Humor und Selbstironie an. An Elisabeth von Herzogenberg schrieb er: „Im Allgemeinen sind ja leider die Stücke von mir angenehmer als ich, und findet man weniger daran zu korrigieren?! Aber in hiesiger Gegend werden die Kirschen nicht süß und essbar – Wenn Ihnen das Ding also nicht schmeckt, so genießen Sie sich nicht. Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.“ Den Dirigenten Hans von Bülow fragte er mit folgenden Worten, ob er das Werk mit dem Meininger Orchester proben wollte: „Ein paar Entr’actes [im Wortsinn: Zwischenspiele, d. Übers.] aber liegen da – was man so zusammen gewöhnlich eine Symphonie nennt. [...] wobei ich nebenbei denke, ob sie weiteres Publikum kriegen wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen hier werden nicht süß, die würdest Du nicht essen!“ Seinem Freund Franz Wüllner schrieb er: „Eine Art Nr. 4 aber, auf die gar kein Text passt, will ich nächstens in Meinungen probieren, wo das sehr gründlich geschehen kann, ohne dass ein Konzert die Konsequenz ist!“ Und an die von Beckerath: „Ich führe hier übermorgen, Sonntag, eine neue traurige Symphonie auf.“ Der 52 Jahre alte Komponist war sehr zaghaft in Bezug auf seine jüngstes Meisterwerk und hatte mancherlei Zweifel: War es gut? Würde es ankommen? Hatte es genug inne-

ren Zusammenhalt? War es nicht trotz seines „traurigen“ Charakters zu abstrakt?

Anfang Januar 1882 hatte Brahms mit Hans von Bülow und Siegfried Ochs über den letzten Satz aus Johann Sebastian Bachs Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich“ BWV 150 – eine Chaconne für Chor und Instrumente – diskutiert: „Was meinst du, wenn man über dasselbe Thema einmal einen Symphoniesatz schriebe. Aber es ist zu klutzig, zu geradeaus. Man müßte es irgendwie chromatisch verändern.“ So hatte Brahms, während die 3. Sinfonie noch auf dem Wege war, eine Grundentscheidung im Blick auf die 4. Sinfonie getroffen. Die Form der Chaconne war ihm vertraut: Er kannte Beispiele von Muffat, Couperin und Buxtehude; auch hatte er für das Finale der *Haydn-Variationen* und für die *Neuen Liebesliederwalzer* eigene Chaconnes geschrieben. Schließlich hatte er 1877 von Bachs Chaconne aus der *d-Moll-Partita für Violine solo* ein Fassung für Klavier linke Hand geschaffen. Für die 4. Sinfonie transformierte Brahms Bachs Kantaten-Thema auf verschiedene Weise, gab ihm einen neuen Rhythmus und machte es melodisch, indem er ein Ais hinzufügte (mit einem korrespondierenden F in der neuen Harmonie). Dem Beispiel von Bachs Violinsatz folgend, entschied er sich für Dur-Variationen im Zentrum und rekapitulierende Variationen später; die Variationen sind in Vierergruppen und Paaren angeordnet. Brahms Folge von 32 Variationen steht aber auch in der Nachfolge Beethovens, indem sie die Sonatenform breit entfaltet: mit dem sehnuchsvollen Flötensolo sowie darauf folgenden Klarinetten- und Posaunenvariationen als lyrische zweite Themen-Gruppe, mit fragmentierenden, modulatorischen Variationen als Durchführung, mit rekapitulierenden Variationen, gefolgt von einer sich steigernden kanonischen und modulierenden Coda.

Da das Finale der dritte Satz der Sinfonie ist, der fertig gestellt wurde, war Brahms Gesamtkonzept des Wer-

kes frühzeitig auf dieses orientiert; das gab ihm sicher den Anstoß, auch den ersten Satz auf barocke Techniken und Vorläufer zu gründen. Dieser Satz nutzt die Sequenz stärker als jedes andere seiner großen Werke: sie bildet die formale Basis aller Themen und ihrer Verarbeitung und konditioniert die Struktur der Durchführung. Brahms hat dieser einen, vorherrschenden barocken Form weitere hinzugefügt: Kanon in der ersten Wiederholung des Eröffnungsthemas, Imitation durch Umkehrung in der Durchführung. Dem Anfang der Sinfonie liegt als Basis seiner Sequenz eine harmonische Figur zugrunde, mit der Johann Sebastian Bach oft seine Präludien beginnt: Akkorde I-IV-V-I. Im zweiten Satz führt Brahms diese Synthese von Altem und Zeitenössischem weiter, indem er mit einem Hornruf im phrygischen Modus beginnt und den modalen Einfluss in die Harmonik seines Hauptthemas hineinträgt. In jener Zeit arbeitete er an einer Edition von Schuberts Gesamtwerk, und so finden sich im zweiten Satz der 4. Sinfonie einige von dessen Charakteristika: eine Horn-Einleitung, die überwältigende melodische Schönheit des zweiten Themas, der gewaltige Ausbruch der Durchführung später im Satz und die Pizzikato-Begleitung zu dem nachdrücklichen ersten Thema mit seinem Ostinato-Profil. Der dritte Satz trägt die seltene Bezeichnung *Allegro giocoso*, die lustige Episode in der tragischen Sinfonie kennzeichnend. Deren Leichtigkeit und Ausgelassenheit sind jedoch vermischt mit ausgesprochen Symphonischem, darunter thematische Transformationen, Umkehrungen und andere kontrapunktische Gestaltungen. Alle vier Sätze verwenden die Sonatenform, wobei im zweiten und dritten Satz die Durchführung mit der Reprise verschachtelt ist; im Finale bildet sie ein übergreifendes Profil.

Für Brahms war es wichtig, dass die Sätze einer spätromantischen Sinfonie in bedeutungsvoller Beziehung zueinander stehen; es gab eine Zeit, in der er sich hinsichtlich seiner 4. Sinfonie deshalb Sorgen machte – das kön-

nen wir aus seinen Bemerkungen zu von Bülow schließen. Arnold Schönberg war nicht der erste Kommentator, der hervorhob, dass Brahms zu Beginn eine Reihe von absteigenden Terzen verwendet. Diese Terzen unterliegen als Motiv allen Themen des ersten Satzes und erzeugen Themen in zweiten und dritten Satz. Die Reihe kehrt gegen Ende des Finales wieder, mit neuer Energie versehen.

Trotz der Zweifel des Komponisten und der negativen Reaktion der Wiener Freunde auf einen Probelauf auf zwei Klavieren ertete die Sinfonie bei der ersten Aufführung am 25. Oktober 1885 in Meinungen – mit Brahms am Dirigentenpult – und auf der folgenden Europatournee beträchtlichen Beifall.

Bei seinen frühen Kontakten mit dem Violinisten Eduard Reményi lernte Brahms erstmals ungarische Zigeunermusik kennen – und verlor niemals seine Liebe zu ihr. Die erste zweier Folgen *Ungarischer Tänze* für Klavier zu vier Händen – die Nr. 1 bis 10 – stellte er im Herbst 1868 zusammen. Seinem Verleger Fritz Simrock schrieb er: „Es sind übrigens echte Pusztta- und Zigeunerkinder. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen.“ Die Tänze erschienen 1869 und wurden rasch und dauerhaft populär. Brahms selbst orchestrierte die Nr. 1, 3 und 10; die übrigen Tänze dieser Folge hat Peter Breiner im Auftrag von Naxos eigens für diese Aufnahme orchestriert. Breiner baut auf Brahms auf, indem er dem Schlagwerk ein prominente Rolle gibt und zwei Tänze transponiert. Doch besonders mit seiner imaginativen Verwendung der Bläser in den Nr. 4, 6 und 8, den zusätzlichen Begleitfiguren im da capo von Nr. 4, den extra Auftakt-Fanfaren in den Nr. 4 und 6 und der harmonischen Anreicherung in Nr. 7 stellt er die Tänze in ein aufregend neues Licht. Brahms, der Laschheit beim Arrangieren unduldsam begegnete, hätte sich wohl zustimmend geäußert.

Robert Pascal

Deutsche Fassung: Thomas Theise



8.570233

DDD

Playing Time
64:39

www.naxos.com

© & © 2007
Naxos Rights International Ltd.
Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch
Made in the EU

NAXOS

BRAHMS: Symphony No. 4 • Hungarian Dances

8.570233

“With this opening release (Naxos 8.557428 – Brahms *Symphony No. 1*), we can only sit back and wait with tremendous anticipation for the remaining three symphonies to be released. This is a recording that can be set alongside Klemperer and Karajan and hold pride of place.” (MusicWeb-International)

The fourth and final release in the major new Naxos cycle of Brahms Symphonies featuring the London Philharmonic and Marin Alsop presents the *Symphony No. 4*, which won immediate success at the time of its 1885 première and was praised by the critic Hanslick for its demonstration of the composer’s mastery of ‘all the secrets of counterpoint, harmony and invention’. It is coupled with seven of Brahms’s *Hungarian Dances* imaginatively orchestrated by Peter Breiner in a special Naxos commission for this recording.

Johannes
BRAHMS
(1833-1897)

Symphony No. 4 in E minor, Op. 98 41:48

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro non troppo | 12:41 |
| 2 | Andante moderato | 12:44 |
| 3 | Allegro giocoso – poco meno presto | 6:03 |
| 4 | Allegro energico e passionato – più allegro | 10:20 |

**Hungarian Dances,
Nos. 2 and 4-9 WoO1** (arr. Peter Breiner) 22:51

- | | | |
|----|-------|------|
| 5 | No. 2 | 3:41 |
| 6 | No. 4 | 5:11 |
| 7 | No. 5 | 2:38 |
| 8 | No. 6 | 3:49 |
| 9 | No. 7 | 1:54 |
| 10 | No. 8 | 3:19 |
| 11 | No. 9 | 2:21 |

London Philharmonic Orchestra • Marin Alsop

Recorded at Blackheath Concert Hall, London, UK, on 21st and 22nd March, 2005 (tracks 1-4) and at The Colosseum, Town Hall, Watford, UK, from 22nd and 23rd April, 2006 (tracks 5-11)

Publisher: Boosey & Hawkes Music Publishing, Ltd. (tracks 5-11)

Producer and Engineer: Tim Handley • Booklet Notes: Robert Pascal

Cover photograph by Grant Leighton (by kind permission)

NAXOS

BRAHMS: Symphony No. 4 • Hungarian Dances

8.570233