Johannes Brahms
(1833–1897)

Sinfonie Nr. 2
D-Dur, op. 73 (1877)

[01] Allegro non troppo 19:57
[02] Adagio non troppo 09:58
[03] Allegretto grazioso 05:00
[04] Allegro con spirito 08:47

[05] Tragische Ouvertüre 13:32
d-Moll, op. 81 (1880)

total 57 : 29

Simone Young
Philharmoniker Hamburg

„Schönheit als solche“
Anmerkungen zu Johannes Brahms' 2. Sinfonie

Nicht weniger als 15 Jahre – alles zusammengenommen – saß Johannes Brahms an seiner *1. Sinfonie*, 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 Musikvereinssaal die Uraufführung der *2. Sinfonie* 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-Sinfonie gehört, lassen sich nicht belegen.

Die Korrespondenz und das eigenhändige Werkverzeichnis des Komponisten grenzt den Entstehungszeitraum der *2. Sinfonie* in D-Dur eigentlich ziemlich deutlich ein. Das soll allerdings nicht heißen, dass es zur *1. Sinfonie* 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. Sinfonie* eine Antwort, vielleicht auch eine Art Antithese zu seiner *Ersten* 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 sinfonischen Erstling empfunden haben muss.

Keine andere Sinfonie 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 Pörtschach 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. Sinfonie*, 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. Sinfonie*. 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. Sinfonie* wird er dieses Verfahren anwenden.) Allerdings ist zweierlei in der *2. Sinfonie* 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 Sinfonien 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 Sinfonien nach Beethoven (und direkt auf Brahms zielend) für obsolet erklärt hatte: *„Als ein unbesiegbarer Beweis steht dieses Werk da, dass man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Sinfonien 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 Sinfonien 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. Sinfonie* 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. Sinfonie* 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 Sinfonie, 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 Sinfonie 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 Sinfonie ist so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so etwas Trauriges, Molliges geschrieben. Die Partitur

muss mit Trauerrand erscheinen", oder *„Du hast noch nichts Weltschmerzlicheres 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 Sinfonie 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-Sinfonie.

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 Sinfonie,* 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 *1. Sinfonie* 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. Sinfonie* die Mittelsätze viel mehr als in den drei anderen Sinfonien 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*, zu Recht Allegro *con spirito* bezeichnet, nimmt zwar vielleicht nicht die Komplexität des gewaltigen ersten Satzes auf, führt aber geradewegs und ohne Umschweife auf das Ziel und letztlich die Deutung und Krone des Werkes hin. Auch hier wird neuerlich auf die „Uridee" 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 Terzenschritten 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 Sinfonie* 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 Sinfoniesatz 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 wirklich nachvollziehen.

In der Form ist durchaus die Sonatenform als Grundlage zu erkennen, wenn auch die Freiheiten, die sich Brahms hier nimmt, weit über seine Sinfoniesätze 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 mehr 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 Sinfonien, 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.

Michael Lewin

“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' œuvre. 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 Pörtschach, 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 lighthearted 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' œuvre. 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 independently. 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.

Michael Lewin
Translation: Elizabeth Gahbler

Simone Young

Seit August 2005 ist Simone Young Intendantin der Staatsoper Hamburg und Hamburgische Generalmusikdirektorin der Philharmoniker Hamburg. Hier dirigiert sie ein breites musikalisches Spektrum von Premieren und Repertoirevorstellungen von Mozart über Verdi, Puccini, Wagner und Strauss bis zu Hindemith, Britten und Henze. An der Staatsoper und bei den Philharmonikern Hamburg konnte sie mit Uraufführungen und mehreren deutschen Erstaufführungen große Erfolge verbuchen. Als Wagner-Dirigentin hat sich Simone Young international einen Namen gemacht: Sie übernahm die Musikalische Leitung mehrerer kompletter Zyklen des *Ring des Nibelungen* an der Wiener Staatsoper und der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. An der Staatsoper Hamburg hat sie mit großem Erfolg ihren eigenen *Ring* geschmiedet und dirigiert auch hier den kompletten Zyklus. Engagements führten die in Sydney geborene Dirigentin an alle führenden Opernhäuser der Welt, unter anderem an die Wiener Staatsoper, die Opéra National de Paris, das Royal Opera House Covent Garden in London, die Bayerische Staatsoper, die Metropolitan Opera New York und die Los Angeles Opera. Neben ihrer umfangreichen Operntätigkeit machte Simone Young sich auch auf dem Konzertpodium einen Namen. Sie arbeitete mit allen führenden Orchestern zusammen, darunter die Wiener Philharmoniker, die Berliner Philharmoniker und das London Philharmonic Orchestra. Von 1999 bis 2002 leitete Simone Young als Chefdirigentin das Bergen Philharmonic Orchestra, von Januar 2001 bis Dezember 2003 war sie Künstlerische Leiterin und Chefdirigentin der Australian Opera in Sydney und Melbourne. Seit Sommer 2007 ist sie auch „Erste Gastdirigentin" des Lissabonner Gulbenkian-Orchesters.

Von Simone Young liegen zahlreiche CD-Einspielungen vor. Bei OehmsClassics erschienen neben Aufnahmen aus der Staatsoper Hamburg wie *Mathis der Maler*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Siegfried* auch mehrere Einspielungen mit den Philharmonikern Hamburg. Unter anderem wurden bisher vier Bruckner-Sinfonien in der Urfassung veröffentlicht sowie die *Erste Sinfonie* von Johannes Brahms. Geplant ist weiterhin die Einspielung von Bruckners *„Nullter"*.

Simone Young hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten. Sie ist Ehrendoktor der Universitäten Sydney und Melbourne, Professorin der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, Trägerin der Orden „Member of the Order of Australia" und „Chevalier des Arts et des Lettres" sowie der Goethe-Medaille. Für ihre erste Opernsaison in Hamburg wurde sie als „Dirigentin des Jahres" geehrt; außerdem erhielt sie den Brahms-Preis Schleswig-Holstein. 2009 machte sie zusammen mit den Philharmonikern Hamburg die Hansestadt zum größten Konzertsaal der Welt – vom Turm des Michel aus dirigierte sie 100 Musiker an 50 Standorten in der ganzen Stadt.

Simone Young has been Artistic Director of the Hamburg State Opera and Chief Music Director of the Hamburg Philhar-

monic since August 2005. She has conducted here a broad musical spectrum of premieres and repertoire performances ranging from Mozart, Verdi, Puccini, Wagner and Strauss to Hindemith, Britten and Henze. At the State Opera and with the Hamburg Philharmonic, she has been able to achieve great successes with world premieres and several German premieres. Simone Young has made an international name for herself as a Wagner conductor: she was music director of several complete cycles of the *Ring of the Nibelung* at the Vienna State Opera and the State Opera Unter den Linden in Berlin. She forged her own *Ring* with great success at the Hamburg State Opera, conducting the complete cycle here as well. Engagements led the Sydney-born conductor to all the leading opera houses of the world, including the Vienna State Opera, the Opéra National de Paris, the Royal Opera House Covent Garden in London, the Bavarian State Opera, the Metropolitan Opera in New York and the Los Angeles Opera. Alongside her extensive operatic activities, Simone Young has also made a name for herself on the concert podium. She has worked with all the leading orchestras, including the Vienna Philharmonic, the Berlin Philharmonic and the London Philharmonic Orchestra. Simone Young directed the Bergen Philharmonic Orchestra as Principal Conductor from 1999 until 2002 and was Artistic Director and Principal Conductor of the Australian Opera in Sydney and Melbourne from January 2001 until December 2003. Since the summer of 2007 she has also been Principal Guest Conductor of the Lisbon Gulbenkian Orchestra.

Simone Young appears on numerous CD recordings. For example, alongside recordings from the Hamburg State Opera such as *Mathis der Maler*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* and *Siegfried* on OehmsClassics, there are also several recordings with the Hamburg Philharmonic. Among others, four Bruckner symphonies in their original versions have been issued as well as the *First Symphony* of Johannes Brahms. In addition, a recording of Bruckner's *"Symphony No. 0"* is planned.

Simone Young has received numerous prizes and awards. She is an honorary doctor of the Universities of Sydney and Melbourne, Professor at the Academy of Music and Theatre in Hamburg, a member of the Order of Australia and a "Chevalier des Arts et des Lettres" as well as a recipient of the Goethe Medal. She was honoured as "Conductor of the Year" for her first opera season in Hamburg, and also received the Schleswig-Holstein Brahms Prize. In 2009, together with the Hamburg Philharmonic, she made the Hanseatic City into the world's largest concert hall – from the Michel Tower, she conducted 100 musicians at 50 locations throughout the city.

Translation: David Babcock

Die Philharmoniker Hamburg

Seit über 180 Jahren prägen die Philharmoniker Hamburg den Klang ihrer Stadt. Gegründet am 9. November 1828, wurde die „Philharmonische Gesellschaft" schnell zu einem Treffpunkt bedeutender Künstler wie Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms. Große Dirigenten standen am Pult des Orchesters: 1905 leitete Gustav Mahler hier die Hamburger Erstaufführung seiner *Fünften Sinfonie*; ihm folgten unter anderem Sergej Prokofjew, Igor Strawinsky und Otto Klemperer. Wolfgang Sawallisch, Aldo Ceccato, Gerd Albrecht und Ingo Metzmacher prägten als Chefdirigenten Programm und Klang, Gastdirigenten wie Karl Böhm brillierten am Pult. Seit August 2005 steht die australische Dirigentin Simone Young als Hamburgische Generalmusikdirektorin dem Orchester vor und stellt in ihren erfolgreichen Konzertprogrammen die Musik zeitgenössischer Komponisten neben große Werke des klassisch-romantischen Repertoires.

Die Philharmoniker Hamburg geben mit großem Erfolg 30 Konzerte und Kammerkonzerte pro Saison in der Laeiszhalle, aber auch an anderen Orten wie beispielsweise in der Hauptkirche St. Michaelis. Die stilistische Bandbreite der 125 fest angestellten Musiker, die auch fast alle Opern- und Bal-

lettvorstellungen in der Staatsoper spielen, sucht in Deutschland ihresgleichen. Zahlreiche Einspielungen, darunter eine vielfach preisgekrönte Reihe mit Bruckner-Sinfonien in der Urfassung sowie eine Einspielung von Johannes Brahms' *1. Sinfonie* festigen den Ruf des Hamburger Orchesters auch im Ausland. Als *Das Orchester der Hansestadt* sind die Philharmoniker und ihre Chefin Simone Young zudem in Hamburg bei zahlreichen offiziellen Anlässen und Festakten präsent und zeigen damit deutlich ihre feste Verankerung im gesellschaftlichen und kulturellen Leben Hamburgs.

Der musikalischen Tradition der Hansestadt fühlen sich die Mitglieder der Philharmoniker ebenso verpflichtet wie der künstlerischen Zukunft ihrer Stadt: Mit einem breit angelegten Education-Programm, das Schulbesuche, Musik-Patenschaften, Kindereinführungen und Jugendkonzerte anbietet, leisten die Philharmoniker mit viel Spaß an der Sache einen wertvollen Beitrag zur musikalischen Nachwuchsarbeit.

For over 180 years, the Hamburg Philharmonic has been shaping the sound of the city. Founded on November 9, 1828, the "Philharmonic Society" quickly became a meeting place for leading artists like Clara Schumann, Franz Liszt and Johannes Brahms. Great conductors have stood on the orchestra's rostrum: in 1905, Gustav Mahler conducted the Hamburg premiere of his *Fifth Symphony* here, and he was followed by Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky and Otto Klemperer, among others. Wolfgang Sawallisch, Aldo Ceccato, Gerd Albrecht and Ingo Metzmacher have shaped the program and the sound of the orchestra as principal conductors, while guest conductors such as Karl Böhm have demonstrated their brilliance on the rostrum. Since August 2005, the Australian conductor Simone Young has presided over the orchestra as the Hamburg Music Director and in her successful concert program she has placed the music of contemporary composers alongside the great works of the Classical-Romantic repertoire.

The Hamburg Philharmonic successfully stages 30 concerts and chamber concerts a season in the Laeiszhalle and at other venues, such as the St. Michaelis Church. The stylistic range of the 125 permanent musicians, who also perform nearly all of the operas and ballets at the State Opera House, is without equal in Germany. Numerous recordings, including a multi-award winning series of Bruckner symphonies in their original version and a recording of Johannes Brahms's *First Symphony*, are confirming the reputation of the Hamburg orchestra abroad, too. As *the Orchestra of the Hanseatic City*, the Philharmonic and its director Simone Young also attend numerous official engagements and ceremonial events in Hamburg, clearly demonstrating how firmly they are anchored in the social and cultural life of the city.

The members of the Philharmonic feel as committed to the artistic future of the Hanseatic city as they are to its musical tradition: with a wide-ranging education program, which offers school visits, music sponsorships, introductions for children and youth concerts, the members of the Philharmonic take great pleasure in making a significant contribution to the musical development of the next generation.

Bereits erschienen · also available

Anton Bruckner:
Sinfonie Nr. 1
(Urfassung 1865/66
„Linzer")
Philharmoniker Hamburg
Simone Young,
conductor
1 SACD · OC 633

Was mir an dieser Interpretation am besten gefällt, ist […] ihre Mischung aus Dramatik und Wärme, das Gefühl, durch eine große, weite Landschaft zu reisen.
Gramophone, Oktober 2011

What I like most about this performance [...] is its mixture of drama and warmth, its sense of journeying through a sizeable, open landscape.
Gramophone, October 2011

Anton Bruckner:
Sinfonie Nr. 2
(Urfassung 1872)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young,
conductor
1 SACD · OC 614

hr2 kultur CD-Tipp
SUPERSONIC pizzicato

Analytischer als ihr Vorbild Daniel Barenboim, aber auch impulsiver als der unvergessene Günter Wand, erweckt Simone Young den frühen Bruckner zu orchestralem Leben.
KulturSPIEGEL

More analytic than her mentor Daniel Barenboim, but also more impulsive than the unforgettable Günter Wand, Simone Young awakens the early Bruckner to orchestral life.
KulturSPIEGEL

Anton Bruckner:
Sinfonie Nr. 3
(Urfassung 1873)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young,
conductor
1 SACD · OC 624

SUPERSONIC pizzicato

Mit Verve führt Simone Young die Philharmoniker Hamburg durch diese radikale Partitur. Mit heißem Atem geht sie die Steigerungen an und entwickelt eine Dramatik, wie man sie in diesem Werk nicht vermutet hätte.
Rheinischer Merkur

Simone Young leads the Hamburg Philharmonic through this radical score with verve. She hotheadedly approaches the musical escalation and develops dramatic excitement such as one never would have expected in this work.
Rheinischer Merkur

Anton Bruckner:
Sinfonie Nr. 4
(Urfassung 1874)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young,
conductor
1 SACD · OC 629

Diese CD ist zweifellos ein Meilenstein in der Dokumentation von Bruckners radikalem sinfonischen Konzept.
International Record Review

This disc is undoubtedly a milestone in the appreciation of Bruckner's most radical symphonic design.
International Record Review

Anton Bruckner:
Sinfonie Nr. 8
(Urfassung 1887)
Philharmoniker Hamburg
Simone Young,
conductor
2 SACD · OC 638

Young führt mit ihrem Orchester die „geniale Meisterschaft" und Bruckners Radikalität vor […] Die Hamburger Philharmoniker legen sich für die ungewohnte Version mächtig ins Zeug und geben ihr Bestes. Das Ergebnis: ein aufregendes Hörerlebnis und eine Entdeckung!
Klassik heute

It has been a banner year for high-quality recordings of the Bruckner symphonies and Simone Young's account of the Eighth towers above the rest.
classicalmusicsentinel.com

Johannes Brahms:
Sinfonie Nr. 1
Philharmoniker Hamburg
Simone Young,
conductor
SACD · OC 675

Powerful Brahms from Hamburg!
gramophone, march 2011

Gustav Mahler:
Sinfonie Nr. 2
Michaela Kaune, Sopran
Dagmar Pecková, Alt
NDR Chor · Robert Heimann
Staatschor Latvija
Maris Sirmais
Philharmoniker Hamburg
Simone Young, conductor
CD · OC 412