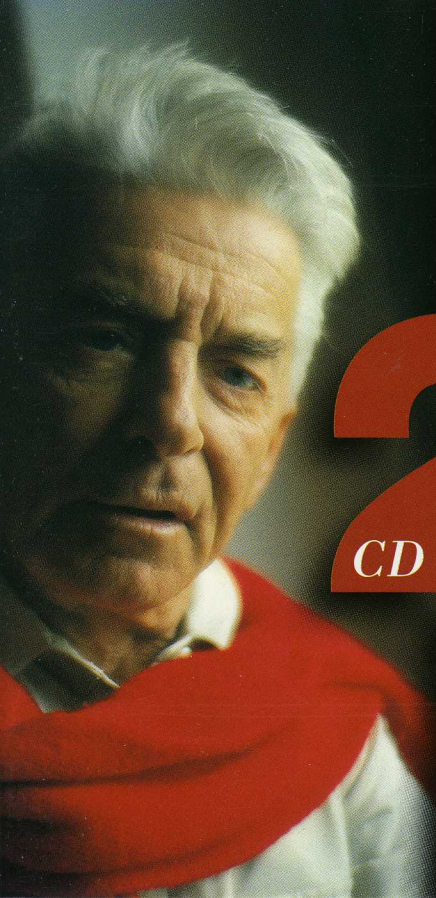




BRAHMS
*The Complete
Symphonies*

Berliner Philharmoniker

HERBERT
VON KARAJAN

2
CD

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING





JOHANNES BRAHMS

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

COMPACT DISC 1

[76'48]

Symphony no. 1 in C minor op. 68

[44'21]

Symphonie Nr. 1 c-moll

Symphonie n° 1 en ut mineur

- | | | |
|-----|---|---------|
| [1] | 1. Un poco sostenuto – Allegro | [13'15] |
| [2] | 2. Andante sostenuto | [8'57] |
| [3] | 3. Un poco Allegretto e grazioso | [4'43] |
| [4] | 4. Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio | [17'26] |

Symphony no. 3 in F major op. 90

[32'17]

Symphonie Nr. 3 F-dur

Symphonie n° 3 en fa majeur

- | | | |
|-----|---------------------|--------|
| [5] | 1. Allegro con brio | [9'56] |
| [6] | 2. Andante | [7'42] |
| [7] | 3. Poco Allegretto | [6'04] |
| [8] | 4. Allegro | [8'35] |

COMPACT DISC 2

[78'56]

Symphony no. 2 in D major op. 73

[38'51]

Symphonie Nr. 2 D-dur

Symphonie n° 2 en ré majeur

- | | | |
|-----|--|---------|
| [1] | 1. Allegro non troppo | [14'54] |
| [2] | 2. Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso | [10'21] |
| [3] | 3. Allegretto grazioso (Quasi Andantino) – Presto ma non assai – Tempo I | [4'59] |
| [4] | 4. Allegro con spirito | [8'37] |

Symphony no. 4 in E minor op. 98

Symphonie Nr. 4 e-moll

Symphonie n° 4 en mi mineur

[39'54]

- | | | |
|-----|---|---------|
| [5] | 1. Allegro non troppo | [12'48] |
| [6] | 2. Andante moderato | [11'05] |
| [7] | 3. Allegro giocoso – Poco meno presto – Tempo I | [6'04] |
| [8] | 4. Allegro energico e passionato – Più Allegro | [9'57] |

Berliner Philharmoniker

HERBERT VON KARAJAN

Karajan and the Brahms Symphonies

IVAN MARCH

Brahms clearly saw himself as Beethoven's successor in the role of 19th-century symphonist, and although he planned his first symphony in his early twenties, the work did not reach fruition until he was 43. The big lyrical string melody in the finale clearly has a direct inheritance from Beethoven's "Choral" Symphony, which Brahms testily acknowledged ("Any fool can see that"), but it has a Romantic textural expansiveness which is very much part of Brahms's own sound world. The other three symphonies followed on naturally, the Second a year later (1877), the Third in 1883 and the Fourth in 1884–85.

Karajan, too, following after Furtwängler, felt himself the natural bearer of the German tradition of Brahms interpretation, although his approach was essentially more direct, less wayward than that of his inspirational predecessor. His great, almost unique gift of consistently achieving a sense of spontaneity in the recording studio, however many times he returned to the standard classics, meant that any

personal idiosyncrasies of tempo and rubato seemed a natural part of the music's onward flow. His Brahms was less fiery than that of Toscanini, but certainly not less compulsive. His readings have a powerful cultured presence, which, while never robbing the music of its vitality, shows few signs of earthiness: rough edges are smoothed by the superb polish of the response he elicits from the Berlin Philharmonic. Moments of vehemence certainly arise in his performances, as in the coda of the First Symphony and the closing bars of both the Second and Fourth, but the listener's exhilaration is secure in the knowledge that Karajan remains in full control.

Karajan recorded the First Symphony six times, the last (digital) version only two years before his death. While his interpretations of all four works are remarkable for their consistency, it was the First which fascinated him most – he usually placed it last in a concert series of the complete cycle. Each time he re-entered the recording studio, he sought not to

change his basic approach, but carefully to refine detail further, to remaster the control of the ebb and flow of pacing and tempi, to make the performance more positively derive from the structure. The present recording (his fifth) immediately shows this at the very opening, with its balance between emotional power and lyrical feeling – the hammered timpani strokes in scale, boldly dramatic but in no sense apocalyptic. The main Allegro has a strong momentum, full of energy and fire, but the pulse is ever flexible. The slow movement brings a line in the strings that has passion, yet is naturally songful, and later the contributions from the oboe and clarinet have an exquisite refinement, while the horn near the close provides a gentle nostalgia. The third movement has its contrasts skilfully integrated, with Brahms's reluctance to write a true scherzo momentarily overcome in the fleet middle section. But it is in the finale that Karajan is at his finest in controlling a complex emotional structure with total spontaneity. The opening, with its mysterious string pizzicatos, is full of anticipatory tension; a mood of impulsive fervour is generated before the noble horn call prepares for the arrival of the great string tune, which is satisfyingly spacious in contour. The thrust of the main Allegro, and the return of the string chorale are made to seem inevitable, before the release of the thrilling coda, with its surge of adrenalin in the closing bars. In the Second Symphony one feels that Karajan is able to relax completely. The wonderfully cultivated orchestral playing that is special to

his Brahms produces a glowing warmth, and the balance between wind (including horns) and string textures is well-nigh perfect. The serenity of the opening flows naturally into the energetic Allegro and the ear notices how, in the development, the strong bass line underpins the texture. The slow movement, with its beautiful string cantilena, has a natural flowing expansiveness, and in the third movement the oboe solo is exquisitely gentle in its pastoralism – later on Karajan lets the tune blossom fully in the strings. The finale has great dramatic impact and its fiery incandescence, emphasized by the brilliant pacing, demands much orchestral bravura: the second subject unfolds glowingly, but is more assertive on its return, with the build-up to the closing peroration releasing a characteristic burst of exhilarating energy. Karajan clearly sees the first movement of the Third Symphony as having an unassailable natural momentum of its own, from its passionate opening bars through the gently winding lyrical second-subject group, so that he has consistently resisted observing an exposition repeat as an interruption of the forward flow. He carries the listener on through the contrasts of the warmly melodic central movements to the surging finale, which ends, however, in a mood of wistful reverie. He is highly persuasive, but this is an individual view and remains the most controversial of his four readings. The Fourth is glorious in its Romantic resonance, with the graceful, richly contoured opening theme soon reaching a full Brahmsian emotional flood; after a consistently expan-

sive, yet vigorous development section, it sweeps to an exhilarating, lyrically passionate close. The balance between strings and wind, horns and brass is again marvellously integrated in a work that favours full, mellow orchestral sonorities, especially in the ardent slow movement. Here the deceptively gentle opening wind chorale soon leads on to a soaringly eloquent middle section, dominated by one of the composer's most beautiful string melodies. The scherzo – a real Brahmsian scherzo at last – has superb ebullience. Much of its exuberance flows from the bite and sparkle

of the brilliant orchestral articulation: the effect is of a live occasion rather than a recording. After its opening drama, the passacaglia which forms the finale can droop emotionally in performance, especially at the moment when the solo flute is left exposed. But Karajan consistently maintains the tension beneath the music's surface. Then comes a burst of energy from brass and strings and the symphony moves powerfully to its apotheosis, vehemently extrovert in its excitement, but resplendent too, and without a shred of vulgarity.

Karajan und die Symphonien von Johannes Brahms

PETER COSSE

Zu den vier Symphonien von Johannes Brahms hatte Herbert von Karajan ein ganz besonders inniges Verhältnis. Sie schienen ihm – im einzelnen, aber auch als zyklusähnliche Werkreihe – ein idealer Anwendungsbereich für seine gefestigten künstlerischen Überzeugungen zu sein, zugleich vermochten sie ihn aber auch auf jene Weise mit Unruhe zu erfüllen, die unter günstigen Umständen der Motor für fruchtbare Unermülichkeit ist. Auch unabhängig von den jeweils aktuellen aufnahme- und wiedergabetechnischen Errungenschaften, die es dem Dirigenten notwendig erscheinen ließen, neue Schallplatteneinspielungen mit besseren Chancen zur adäquaten Klangdokumentation vorzunehmen, ließ sich Herbert von Karajan im Konzertsaal immer wieder auf das Thema »Brahms-Symphonik« ein. Ich erinnere mich an eine Serie von Aufführungen aller vier Symphonien in Salzburg. Im stillen hatte ich, als das Programm bekannt geworden war, abgewinkt: »Schon wieder Brahms!« Aber die

Aufführungen mit den Berliner Philharmonikern gewannen schnell an Intensität, an Gelöstheit und damit auch an Überzeugungskraft. Karajan hielt sich bei der Programmgestaltung häufig nicht an die schaffenschronologische Reihenfolge. Er beharrte – zweifellos mit guten Gründen – auf einer eigenen Vortragsdramaturgie, wobei es im größeren interpretatorischen Zusammenhang auch darauf ankommen konnte, ein oder zwei Solokonzerte in das Aufführungskonzept mit einzubeziehen.

Selbstbewußt, nicht selbstherrlich mochte man Karajans Korrekturen zugängliche, aber im konzertanten Ernstfall entschiedene Arbeit mit und an den Brahms-Symphonien nennen. Immer stärker traten dabei in den letzten beiden Jahrzehnten die weiten Bögen, die taktübergreifenden Linien zutage, an deren Schwung- und Spannkraft die geistige Konzeption eines Dirigenten und das sinnlich-instrumentale Vermögen eines Orchesters, ja dessen menschlich-künstlerische Hingabe abzulesen

sind. Karajan, man weiß das von den Proben, war in der Lage, ein Werk zu rekapitulieren, es für eine kommende Aufführung wieder ins kollektive Gedächtnis eines Orchesters zurückzurufen, auch ohne es Note für Note zu überprüfen. Seinen Brahms-Wiedergaben erwuchs ihre Gültigkeit aus dem untrüglichen Wissen, welche neuralgischen Punkte, welche für den Gehalt einer Darstellung wesentlichen Passagen einer Überarbeitung bedurften. Im Konzertsaal dann fügten sich die überprüften, wenn notwendig auch neu interpretierten Stellen organisch in den Gesamtverlauf ein. Und auf der Basis des Gesicherten eröffneten sich in den glücklichsten Phasen der Zusammenarbeit zwischen Orchester und Dirigent unversehens neue Räume der scheinbar improvisatorischen, aber partiturgebundenen Themen- und Satzcharakterisierung.

So konnte die letzte Steigerung am Ende der c-moll-Symphonie mit überwältigender Energie, mit aller verfügbaren Intensität des Orchesters den ganzen Glanz romantischer Klangopulenz entfalten. Und ein anderes Mal durfte man spüren, daß nun nicht nur eine Aufführung zum krönenden Abschluß gesteigert, sondern ein großangelegter symphonischer Plan mit kompliziertem Spannungshaushalt folgerichtig zu Ende gedacht und gespielt wurde. Dabei kam dieser Ersten-Symphonie ebenso wie den drei folgenden zugute, daß Karajan es sich immer untersagt hat, mit hartem, die Zeit unterteilendem Taktschlag einem Orchester den Atem abzuschneiden. So vermochte er mit den Berliner Philharmonikern auch in dieser

Einspielung das Kommen und Gehen der Brahms'schen Gedanken, das kunstvolle Sich-Überlappen von unterschiedlichen Motiven und Spieltechniken, aber auch die für den Brahms-Stil so charakteristischen polyrhythmischen Verläufe als Schwebekräfte herauszumodellieren. Härte und Schroffheit resultieren in diesen Aufzeichnungen nicht aus dem brutalen Einsatz aller verfügbaren instrumentalen Mittel, sondern werden aus dem Leisen heraus anvisiert und unter Bedachtnahme auf einen stets runden, sonoren Gesamtklang an der entsprechenden dramaturgischen Stelle ausgespielt. Das Verbindende hat bei Karajan, wie ich meine, immer Priorität gehabt. Das heißt: schroffe, nackte, ausgezehrte Klangverbindungen hat der Dirigent als Sachwalter der Komponisten zwar akzeptieren müssen, aber er hat sie – zumal in der langen Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern – immer so schön wie nur möglich zu übermitteln versucht. Der Vorwurf der Glätte, des Ästhetizismus, zielt im Grunde an den meisten seiner Einspielungen weit vorbei, denn jene Geschmeidigkeit, die viele Kritiker mit dem Begriff »Glätte« anzuprangern suchten, ist das Ergebnis eines hohen spieltechnischen Orchesterniveaus. Wenn Karajan in den letzten Jahren bisweilen den Eindruck von »Glätte« vermittelt hat, dann geschah das infolge von Überlastung und aus einer gewissen Rastlosigkeit heraus, so gut wie jede ihm vertraute Komposition noch einmal unter technisch verbesserten Bedingungen – auch für das Medium »Film« – aufzeichnen zu lassen.

Diese Aufnahme der Brahms-Symphonien aber bleibt – auf ewig nachprüfbar – das Dokument einer vitalen Auseinandersetzung mit fesselndem Ergebnis. Das Einzelne und das Ganze dieser vier Symphonien, von den ersten schwerblütigen Takten des c-moll-Werkes an bis zu den stolzen, über der unbeirraren

Baßlinie entfaltenen Passacaglia-Klängen am Ende der e-moll-Symphonie, scheint wie in helllichtiger Trance erfaßt und weitergegeben. Die Musikfreunde jetzt und in Zukunft haben das Glück, wieder und wieder dabei sein zu können.

Brahms, romantique malgré lui

SYLVIE BOUISSOU

La décennie 1876–1886, porteuse des quatre symphonies de Johannes Brahms, s'inscrit dans une période perturbée par des courants esthétiques antinomiques: l'essoufflement du romantisme allemand, le néo-classicisme français, l'impressionnisme naissant, le naturalisme de l'opéra italien... Contemporaines des symphonies de Bruckner, Dvořák, Tchaïkovski, Lalo et de la *Première* de Mahler, les symphonies de Brahms reflètent les spécificités stylistiques de cet Allemand du Nord, rompu aux techniques d'écriture de ses pères: soit l'usage quasi exclusif d'un héritage formel (forme-sonate, lied, scherzo, variation) et d'un langage tonal, chromatique et contrapuntique issu de Mozart, Beethoven, Schubert et Schumann. Souvent taxé de conservatisme, Brahms

suscitera pourtant l'enthousiasme de Schoenberg, l'un des rares à défendre la thèse d'un Brahms «progressiste».

La *Symphonie n° 1*, en ut mineur op. 68, ébauchée dès 1854 et achevée en 1876, pose d'emblée la problématique brahmsienne: adapter une conception classique de la forme et du traitement du matériau aux excès du romantisme décadent. En dépit de cette conjoncture conflictuelle, la *Symphonie n° 1* tient les promesses de l'idéal de Brahms, alors âgé de 43 ans. L'introduction sombre et tourmentée, scandée par les timbales, contient en germe les 3 thèmes principaux et les 5 motifs secondaires de l'*Allegro* initial. Le lyrique *Andante sostenuto* est redevable à la forme-lied et le 3^e

mouvement rappelle, sinon le scherzo beethovenien, l'intermezzo brahmsien. Enfin, le finale, avec ses 3 trombones, sorte de forme-sonate atrophiée, conclut dans le climat tragique du 1^{er} mouvement.

La *Symphonie n° 2*, en ré majeur op. 73 (1877), propose un tout autre visage, plus serein, plus «viennois», malgré le renforcement massif des cuivres (4 cors, 2 trompettes, 2 trombones et 1 tuba). Comme dans l'op. 68, les premières mesures contiennent les cellules génératrices de la thématique du 1^{er} mouvement, mais aussi de toute la symphonie, reflet de l'obsession de «cohérence» du dernier romantisme (Wagner compris), idée déjà chère à Goethe et prônée, plus tard, par Webern. Le 2^e mouvement, *Adagio non troppo*, prolonge le climat pastoral du 1^{er}, et le 3^e se distingue des mouvements précédents par la simplicité de son matériau thématique. Le finale (forme-sonate) exploite tous les artifices de transfiguration d'une cellule génératrice, elle-même issue du 1^{er} mouvement. Si A. Dörfel, critique aux *Leipziger Nachrichten*, décréta ne «rien découvr[ir] de génial dans cette symphonie», Hans von Bülow, alors dans le camp Liszt/Wagner, se convertit subitement à l'esthétique brahmsienne.

La *Symphonie n° 3*, en fa majeur op. 90 (1883), proche de Mendelssohn selon Felix Weingartner ou de l'*Héroïque* de Beethoven selon Hans Richter, connut aussitôt un succès considéra-

ble. Le 1^{er} mouvement se définit par un chromatisme affirmé et par l'efficacité de modulations au mineur direct. Comme très souvent dans les mouvements lents, Brahms confie la «mélodie accompagnée», thème principal de son *Andante*, à la clarinette. Le nostalgique thème du 3^e mouvement, exposé aux violoncelles, cultive dans son accompagnement un dualisme binaire/ternaire cher à Brahms. Le finale, ponctué d'effets dramatiques, tend à se dissocier du monde rigide de la forme-sonate, à l'instar du finale de la *Symphonie n° 2*.

La *Symphonie n° 4*, en mi mineur op. 98 (1884-85), s'impose comme étant la plus parfaite réussite de Brahms dans le domaine de la musique symphonique. Schoenberg (*le Style et l'idée*) a souligné la conscience intervalle qui régit l'*Allegro non troppo* puisque l'énoncé du 1^{er} thème se réduit à une succession de tierces descendantes. La recherche de liberté formelle de Brahms se manifeste à la fois dans le 2^e mouvement, traité comme une forme-lied ou une forme-sonate sans développement et dans le 3^e mouvement, sorte de scherzo proche du rondo-sonate. Le finale constitue un véritable hommage à la polyphonie baroque allemande. A partir d'un thème légèrement modifié de 8 mesures emprunté à la *Cantate BWV 150* de Bach, Brahms élabore un tissu polyphonique complexe structuré en variations (30 à 35 selon l'approche analytique) imbriquées les unes dans les autres pour constituer un mouvement unifié et monolithique.

Herbert von Karajan

Les symphonies de Brahms ont fait l'objet d'innombrables enregistrements (près de 350), du plus ancien témoignage (1923, *Symphonie n° 1* par Felix Weingartner) aux plus récents. Contribuant à ce gigantesque hommage rendu à Brahms par une centaine de chefs, Herbert von Karajan s'attelle à la tâche dès 1940 (*Symphonie n° 1*) pour, en 1964 et en 1978, proposer l'intégrale des symphonies de Brahms avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin et Deutsche Grammophon.

Cet enregistrement est en fait la concrétisation de la double fidélité de Deutsche Grammophon avec d'une part, Karajan et d'autre part, Brahms, puisqu'à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance du compositeur (1983), la firme de disques réussissait l'exploit d'une intégrale de ses œuvres réunissant 62 disques en 8 coffrets.

Le 5 avril 1908, naquit à Salzbourg Her(i)bert von Karajan, lointain descendant de Georges-Jean Karajanopoulos (né en Macédoine), installé en Saxe sous le patronyme de Karajan et devenu, en 1813, Georg-Johann von Karajan. Après 18 mois d'effort dans une école d'ingénieur, Her(i)bert abandonne la science pour la musique et rentre à la Hochschule für Musik de Vienne dans la classe de direction d'orchestre d'Alexander Wunderer. A 20 ans, Herbert (il a changé son prénom) dirige son premier concert à la tête de l'orchestre du Conservatoire de Vienne; il choisit l'Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini. En 1929, l'administrateur du

Théâtre municipal d'Ulm, Erwin Dietrich, lui propose le poste de premier chef d'orchestre. Ces années de travail acharné à faire sonner un orchestre de 17 musiciens et 1 piano, au rythme d'un nouvel opéra tous les 14 jours, ont probablement contribué à forger l'exigence et le perfectionnisme légendaires de Karajan.

En 1939, il accepte la direction de l'Opéra de Berlin que lui propose Tietjen et réussit la performance de diriger par cœur les *Maîtres Chanteurs*. L'épisode de la Seconde Guerre mondiale, ses difficultés de communication avec Furtwaengler, ses rapports difficiles avec Hitler, sa fuite en Italie où l'accompagne sa première femme, Anita, d'origine juive, sont marqués de la pierre noire des privations et des humiliations au point qu'Herbert envisage d'accepter un emploi de pianiste dans un bas-tringue...

C'est seulement à partir de 1946 que Karajan réintègre pleinement ses activités de chef d'orchestre. En 1955, il est nommé à vie chef de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, succédant à Furtwaengler. Années riches d'événements miraculeux puisqu'il remporte un succès extraordinaire dans *Lucia di Lammermoor* avec la Callas et qu'il accepte la direction artistique du Festival de Salzbourg. En 1963, il signe un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon et, l'année suivante, démissionne de la direction de l'Orchestre Philharmonique de Vienne.

En 1967, Karajan réalise son rêve: la création de son propre festival (Festival de Pâques de Salzbourg). Pour sa première œuvre, son choix

se porte naturellement sur un Wagner, *la Walkyrie*: la réussite est totale. Concerts, festivals, opéras, enregistrements se succèdent follement pendant plus de 20 ans: Karajan metteur en scène d'un répertoire empruntant à Wagner, Verdi, Strauss, Bizet, Debussy et Mozart ses sources d'inspiration; Karajan producteur de films, Karajan accessible uniquement au travers de son secrétaire personnel toujours à ses côtés, de son agent, de son secrétaire

artistique à Paris, de son homme d'affaires à New York; Karajan aux limites de ses forces, jusqu'à cette chute devant «son» orchestre... Au delà de ces enregistrements des symphonies de Brahms, s'impose la communication parfaite d'un mariage de 27 ans entre l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'un des plus extraordinaires orchestres du monde, et Karajan, démiurge du son, témoin actif de l'aventure du disque, du 78 tours au disque compact.

ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING

Mehr Präsenz – mehr Brillanz – mehr Raumklang

Added presence and brilliance, greater spatial definition

Plus de présence, pureté du timbre, meilleure définition spatiale

ADD

Recording: Berlin, Philharmonie, 10/1977–2/1978

Executive Producers: Dr. Hans Hirsch/Magdalene Padberg

Recording Producers: Michel Glotz/Cord Garben

Tonmeister (Balance Engineer): Günter Hermanns

© 1978 Polydor International GmbH, Hamburg

© 1990 Ivan March, Peter Cossé, Sylvie Bouissou

Cover Photo: Ernst Haas

Artist Photo: Siegfried Lauterwasser

Brahms: Photo from 1883, Collection Kurt Hofmann

Art Direction/Design: Nikolaus Boddin

Printed in Germany by/Imprimé en RFA par Münstermann, Hannover

