

Edition Eulenburg
No. 428

BRAHMS

SYMPHONY No. 4
E minor/e-Moll/Mi mineur
Op. 98



Eulenburg

JOHANNES BRAHMS

SYMPHONY No. 4

E minor/e-Moll/Mi mineur
Op. 98

Edited by/Herausgegeben von
Richard Clarke



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
Préface	XI
I. Allegro non troppo	1
II. Andante moderato	80
III. Allegro giocoso – Poco meno presto	111
IV. Allegro energico e passionato – Più allegro	153

© 2011 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

Each of Brahms's four symphonies was the result of an extremely productive summer vacation: whereas the First Symphony in C minor, Op.68, was written in the village of Lichtenthal near Baden-Baden, the Second Symphony in D major, Op.73, was composed at Pörtschach on the Wörthersee, the Third Symphony in F major, Op.90, in the town of Wiesbaden and the Fourth Symphony in E minor, Op.98, in the small town of Mürzzuschlag in the Austrian province of Styria, where the composer spent the summers of 1884 and 1885. According to his first biographer, Max Kalbeck, Brahms lived in a house that had once been part of the town wall.

In the courtyard an open, covered gallery with pointed arches and small columns on the first floor runs up to a tower. Here Frau Maria Laschitz owned a relatively large apartment – three rooms and a kitchen – and Brahms immediately rented it for 250 florins. He enjoyed walking through the vaulted rooms, each a step higher than the last one, like the movements of a cyclical work, and in order to have as much space as possible, he left half the furniture with his landlady. From his front door he could step straight out into the open countryside, turning either to his left to walk up the local hill, which was covered in olive trees and where the new Protestant church now stands, or going straight ahead along the Graz road or, finally, turning off to the right towards the meadow that descends to the River Mürz as it flows down from the Neuberg beneath the Schneeberg and that offers the visitor an abundance of winding walks along its wooded pathways.¹

According to Brahms's notebook for 1884, it was here in Mürzzuschlag that he worked on his 'fourth symphony, the first movements' between late June and mid-October. During the following summer he was in Mürzzuschlag from late May to September, and on this occasion his notebook reads: 'Symphony. Finale

and Scherzo.'² The surviving sources make it impossible to determine whether – as appears to be the case from these diary entries – Brahms really wrote the symphony's fourth and final movement before the Scherzo, which in terms of the work's cyclical structure occupies third position. It is striking, however, that at a time when composers conceived of their works as living organisms and the piece as a whole was thought to emerge teleologically from a germ cell, evolving from a rudimentary embryo to a fully developed and magnificent bloom, Brahms's Op.98 was written in two stages and possibly even in a non-traditional order – which in the present case implies a non-teleological creative aesthetic.

Brahms always drew a veil of secrecy and silence over his work as a composer, at least until such time as the work in question was finished. In the case of the Fourth Symphony, however, rumours had already begun to circulate in 1884, at the very time when he was completing work on the first two movements of the piece. At the end of October 1884, for example, we find Elisabeth von Herzogenberg, the wife of the composer Heinrich von Herzogenberg, writing to Brahms: 'Heinz sends his best wishes and wants to know if it is true about the fourth symphony.'³ Five weeks later Clara Schumann wrote to the composer: 'You have written to tell me about various vocal works, even though I have not yet seen them, and yet I have been hearing a great deal about a fourth symphony.'⁴ These rumours may have been fuelled by a letter that Brahms wrote to his publisher, Fritz Simrock, on 19 August 1884, the final sentence of which reads: 'But it seems to me that I should

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 vols. (Berlin, 1908–14), III/2, 435–6

² Quoted by Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op. 98. Einführung und Analyse* (Munich, 1980), 185

³ Quoted by Schmidt, *Johannes Brahms* (op.cit.), 186

⁴ Quoted by Schmidt, *Johannes Brahms* (op.cit.), 186 (letter of 2 December 1884)

get hold of some better paper with more staves.⁵ Simrock may have interpreted this remark in the same way that Kalbeck did: ‘The “better paper with more staves” is a give-away to the reader and publisher: Brahms was working on his fourth symphony.’⁶

Brahms completed work on the score in the autumn of 1885, and it was not long after his return to Vienna at the beginning of October 1885 that he and Ignaz Brüll performed the composer’s own arrangement of the symphony for piano duet for a small group of friends that included the music critic Eduard Hanslick, the surgeon Theodor Billroth and the conductor of the Vienna Philharmonic, Hans Richter. As early as the beginning of September 1885, while he was still in Mürzzuschlag, Brahms had approached the conductor of the Meiningen Court Orchestra, Hans von Bülow, in connection with the first performance of his new symphony:

Unfortunately, the piano concerto that I would very much like to have written has turned out all wrong. [...] But there are a few entr’actes lying around here – pieces which, taken together, people generally call a symphony. On my concert tours with the Meiningen orchestra it has often amused me to imagine rehearsing it with you in a nice and easy way, and I still imagine this today – and I also wonder in passing if it will find a wider audience. I am afraid, you see, that it smacks of the local climate – the cherries here never become sweet, you would never be able to eat them!⁷

In the course of the rehearsals Brahms was able to hear his work for the first time, an experience that led him to make a number of alterations to the score. The first movement’s original tempo marking, for example, was changed from *Allegro non assai* to *Allegro non troppo*. He also added four new bars at the very start of the work:⁸ accompanied by a string pizzicato, the winds – marked *forte* – were to sustain a six-four chord in A minor throughout the first two bars, and only then were they to introduce the tonic with a two-bar chord of E minor. Clearly, then,

Brahms intended to begin his symphony with a plagal cadence on the subdominant, an opening that would have found an obvious echo in the work’s other archaisms, from the Phrygian harmonies of the second movement to the passacaglia form of the finale. As such, this opening would have provided an eloquent motto for the symphony as a whole. But Brahms removed this new four-bar introduction before the first performance and reverted to the opening that he had written in Mürzzuschlag.

There are above all three points that writers on the work have repeatedly stressed since the time of its first performance: its profound melancholy, its archaic language and its complexity. In the case of the first of these points – the work’s melancholy – it has often been observed that, unlike the First Symphony, the Fourth does not begin in the minor and end in the major and does not, therefore, trace the musico-dramatic trajectory that leads from despair to hope and that can be summed up in the phrase ‘per aspera ad astra’. It begins in the minor and ends in the minor, only the second movement in E major creating a brighter overall impression, while the third movement in C major is wild and demonic by contrast. As for the second point – the work’s archaisms – commentators have noted not only the afore-mentioned modal textures in the second movement and the formal design of the final movement, which is indebted to the Baroque form of the passacaglia, with its stream of variations upon a repeated ground, but also parallels with two works by Johann Sebastian Bach: many writers have drawn attention to the evident similarity between the final movement’s passacaglia theme and that of the final chorus of Bach’s Cantata BWV 150, *Nach dir, Herr, verlangst mich*, while other writers have pointed out the resemblance between the second movement’s second subject and the aria ‘Gottes Engel weichen nie’ from Cantata BWV 149, *Man singet mit Freuden vom Sieg*.⁹ Brahms, who took a lifelong interest in the music of all periods and styles, had a

⁵ Quoted by Schmidt, *Johannes Brahms* (op.cit.), 185

⁶ Schmidt, *Johannes Brahms* (op.cit.), 185

⁷ Quoted by Schmidt, *Johannes Brahms* (op.cit.), 187

⁸ See Schmidt, *Johannes Brahms* (op.cit.), 180

⁹ See Schmidt, *Johannes Brahms* (op.cit.), 237

subscription to the old complete edition of Bach's works and is known to have been familiar with these cantatas. We come finally to the third of the above points: the complexity of Brahms's Fourth Symphony. Elisabeth von Herzogenberg was one of the first to speak of the 'ingenious' motivic and thematic relationships within the work, a wealth of allusions which by her own admission she was able to appreciate only by examining the score but not by listening to the music:

I feel as if this piece is unduly calculated to appeal to the eye of an observer with a microscope at his disposal, as if all its beauties are not visible to the mere amateur and as if it represents a miniature world for the clever and knowledgeable. [...] I have discovered a whole series of passages only by looking at the score and have to admit that I would have taken them in only with the ears of my intellect, not with those of my senses and feelings unless my eyes had come to the rescue.¹⁰

These lines address a *topos* in the reception of music in general: the coherence of the work as a whole and the artificial encoding of its details. In his review of Berlioz's *Harold en Italie*, Liszt described this as the 'activity of feeling and thinking',¹¹ while Schoenberg later spoke in this context of the dichotomy of 'heart and brain'.¹² It is precisely this tension between emotional understanding and conceptual comprehension – a tension no doubt inherent in every composition – that has contributed towards the abiding success and greatness of Brahms's Fourth Symphony: each time we listen to it, we hear something new, feel something new and discover something conceptually new.

Klaus Döge

Translation: Stewart Spencer

¹⁰ Quoted by Schmidt, *Johannes Brahms* (op. cit.), 202

¹¹ Franz Liszt, *Schriften zur Tonkunst*, ed. Wolfgang Marggraf (Leipzig, 1991), 193

¹² Arnold Schoenberg, 'Heart and Brain in Music (1946)', in: *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Berkeley, 1984), 53–76

VORWORT

Wie bei seiner 1. Sinfonie (c-Moll, op. 68) das Dorf Lichtenthal bei Baden-Baden, wie bei seiner 2. Sinfonie (D-Dur, op. 73) der Ort Pörttschach am Wörthersee und wie bei seiner 3. Sinfonie (F-Dur, op. 90) die Stadt Wiesbaden, so war es bei seiner 4. und letzten Sinfonie e-Moll op. 98 das Städtchen Müzzzuschlag in der Steiermark gewesen, in dem Johannes Brahms 1894–95 seine sinfonisch äußerst produktiven Sommerferien verbrachte. Gewohnt hatte er dort, dem Brahms-Biograph Max Kalbeck zufolge, in einem Haus, das ehemals Teil der Stadtmauer gewesen war.

Im Hofe läuft eine offene spitzbogige, gewölbte Galerie mit kleinen Säulen am ersten Stock hin bis zu einem Turm. Dort war eine größere Wohnung (drei Zimmer mit Küche) bei Frau Maria Laschitz frei, und Brahms mietete sie sofort um 250 fl. Es machte ihm Vergnügen, durch die gewölbten Zimmer zu gehen, die stufenweise, wie die Sätze eines zyklischen Werkes in die Höhe rückten, und er überließ, um sie möglichst leer und geräumig zu haben, der Pächterin die Hälfte ihres Mobiliars. Von seiner Haustür konnte er gleich ins Freie hinaus, um entweder links zum Ölberg hinauf, wo sich heute die neue protestantische Kirche erhebt, oder geradeaus auf die Grazer Straße zu kommen oder rechts in die an vielverschlungenen waldigen Spazierwegen reiche Aue, das Flußgebiet der vom Neuberg unterm Schneeberg herabfließenden Mürz, einzubiegen.¹

Ende Juni bis Mitte Oktober 1884 schrieb er dort, wie es in Brahms' Notizkalender für das Jahr 1884 heißt „IV. Symphonie, die ersten Sätze“. Und im Notizkalender vom Jahre 1885, in dem er sich von Ende Mai bis September wiederum in Müzzzuschlag aufhielt, ist zu lesen: „IV. Symphonie. Finale und Scherzo“². Ob Brahms dabei – wie es die Eintragungen nahe legen – wirklich den vierten, den Finalsatz, vor

dem Scherzo, dem in der Symphonie dritten Satz, komponierte, lässt sich an Hand der überlieferten Quellen nicht beantworten. Auffällig aber bleibt vor dem Hintergrund jener Zeit des ästhetischen Organismusdenkens, des Denkens vom teleologischen Werden eines Ganzen aus der Urzelle, aus dem rudimentären Keim bis hin zur vollen Blütenpracht, dass das Opus 98 von Brahms in zwei Phasen und möglicherweise sogar entgegen der traditionellen (und das heißt in diesem Zusammenhang nichts anderes als: entgegen der teleologischen) Schaffensästhetik entstand.

Brahms hat über sein kompositorisches Arbeiten – bevor das entsprechende Werk nicht vollendet war – immer den Teppich der Verschwiegenheit und den des Geheimnisvollen gelegt. Von seiner 4. Sinfonie allerdings wurde schon im Jahre 1884 – zu einer Zeit, zu der Brahms gerade die beiden ersten Sätze komponiert hatte – gerüchtweise geredet. Ende Oktober 1884 beispielsweise fragt die mit Brahms befreundete Komponistengattin Elisabeth von Herzogenberg in einem Brief: „Heinz grüßt schön, er will wissen, ob die vierte Symphonie wahr ist.“³ Und fünf Wochen später richtet Clara Schumann an Brahms die Zeilen: „Du schreibst mir von Gesangssachen, die ich aber noch nicht sah, und viel höre ich von einer IV. Symphonie?“⁴. Ausgangspunkt für diese Gerüchteküche könnte ein Brief des Komponisten an seinen Verleger Fritz Simrock vom 19. August 1884 gewesen sein, dessen letzten Satz, „Mir scheint aber, ich nehme besseres Papier mit mehr Systemen“⁵ der Verleger möglicherweise genauso verstand, wie Max Kalbeck: „Das ‚bessere Papier mit mehr Systemen‘ ist ein ver-rätherischer Wink für den Leser und Verleger: Brahms arbeitet an seiner vierten Symphonie.“⁶

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. III, Berlin ²1919, S. 435f.

² Zitiert nach: Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms. Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op. 98. Einführung und Analyse*, München 1980, S. 185.

³ Zitiert nach Schmidt, a. a. O., S. 186.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 185.

⁶ Ebd.

VIII

Nach dem Abschluss der Komposition im Herbst 1885 und ziemlich bald nach seiner Rückkehr nach Wien spielte Brahms Anfang Oktober 1885 zusammen mit Ignaz Brüll seinen Freunden – darunter der Musikkritiker Eduard Hanslick, der Chirurg Theodor Billroth sowie der Dirigent der Wiener Philharmoniker Hans Richter – die neue Sinfonie in einer von ihm selbst erstellten Bearbeitung für Klavier zu vier Händen vor. Und bereits Anfang September 1885, noch von Müzzuschlag aus, war Brahms bei Hans von Bülow, dem Dirigenten der Meininger Hofkapelle, wegen der Uraufführung seiner neuen Symphonie vorstellig geworden:

[...] leider ist es mit dem Klavierkonzert das ich gerne geschrieben hätte, nichts Rechtes geworden. [...] Ein paar Entr'actes aber liegen da – was man so zusammen gewöhnlich eine Symphonie nennt. Unterwegs auf den Konzertfahrten mit den Meinigern habe ich mir oft mit Vergnügen ausgemalt, wie ich sie bei Euch hübsch und behaglich probierte, und das tue ich auch heute noch – wobei ich nebenbei denke, ob sie weiteres Publikum kriegen wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen werden hier nicht süß, die würdest Du nicht essen!⁷

Im Laufe der Proben, in denen Brahms sein Werk zum ersten Mal hören konnte, kam es zu Änderungen des in Müzzuschlag komponierten Notentextes. So veränderte Brahms die ursprüngliche Tempoangabe des ersten Satzes von „Allegro non assai“ zu „Allegro non troppo“; und für den Werkanfang notierte er vier neue Takte⁸: In ihnen sollten die Bläser im Forte, begleitet vom Pizzicato der Streicher, über die ersten beiden Takte hinweg einen a-Moll-Dreiklang in Quartsextakkordlage aushalten und erst dann mit einem zweitaktigen e-Moll-Akkord in die Grundtonart einmünden. Das bedeutete nichts anderes, als dass Brahms damals seine 4. Sinfonie in e-Moll harmonisch plagal, auf der Subdominante beginnen lassen wollte. Dies hätte mit den Archaismen des Werkes – der phrygischen Harmonik des zweiten Satzes ebenso wie dem Passacaglia-Modell des Finales – deutlich kor-

respondiert und wie ein beredtes musikalisches Motto für das Ganze gewirkt. Noch vor der Uraufführung aber tilgte Brahms diese neue viertaktige Einleitung und kehrte damit zum ursprünglichen Müzzuschlag Anfang zurück.

Es waren vor allem drei Punkte, die in der Musikkritik von der Uraufführung an in Zusammenhang mit der Brahms'schen 4. Sinfonie immer wieder zur Sprache gebracht wurden: Die tiefe Melancholie, die Archaik und die Kompliziertheit. Hinsichtlich des ersten Punktes (Melancholie) wurde hervorgehoben, dass die Vierte eben nicht wie die ebenfalls in Moll stehende Erste in Dur endet, also nicht jenen musikdramaturgischen Weg des „per aspera ad astra“, vom Verzweifelten zum Hoffnungsvollen geht. Sie beginnt in Moll und endet in Moll, etwas aufhellend im Gesamtausdruck wirkt der zweite Satz (E-Dur), wild und dämonisch gibt sich dagegen der Satz III (C-Dur). Hinsichtlich des zweiten Punktes (Archaik) wurden nicht nur die bereits erwähnten kirchentonalen Strukturen des zweiten Satzes sowie die der barocken Variationsform der Passacaglia verpflichtete kompositorisch-formale Ausrichtung des Finalsatzes konstatiert, sondern auch Parallelen zu Werken Johann Sebastian Bachs: So wurde das Variations-Thema des Finalsatzes mit dem Thema des Schlusschores von Bachs Kantate BWV 150 *Nach dir, Herr, verlangst mich* in durchaus einleuchtende Verbindung gebracht und das zweite Thema des zweiten Satzes in Analogie zur Aria „Gottes Engel weichen nie“ aus der Kantate BWV 149 *Man singet mit Freuden vom Sieg* gesehen.⁹ Brahms, stets an der Musikgeschichte mit all ihren Epochen und Stilen interessiert, war Abonnent der alten Bach-Gesamtausgabe und kannte diese Werke nachweislich. Was schließlich den dritten Punkt (Kompliziertheit) betrifft, so hatte schon Elisabeth von Herzogenberg von der Fülle der „geistreichen“ motivisch-thematischen Bezüge gesprochen, von einer Beziehungsfülle, die sie allerdings nicht in der Lage sei mit dem Ohr, sondern nur – die Partitur lesend – mit dem Auge aufzunehmen:

⁷ Zitiert nach Schmidt, a. a. O., S. 187.

⁸ Vgl. Schmidt, a. a. O., S. 180.

⁹ Vgl. Schmidt, a. a. O., S. 237.

Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen da lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden [...]. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, daß ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefaßt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären.¹⁰

Es war ein Topos der Musikrezeption, der hier angesprochen wird: die Stimmigkeit des Ganzen und die artifizielle Verschlüsseltheit des Details. Franz Liszt hat dies in seiner Besprechung der

Berlioz'schen *Harold*-Sinfonie als „Tätigkeit des Fühlens und des Denkens“¹¹ beschrieben und Arnold Schönberg später in die Dichotomie „Herz und Hirn“¹² gefasst. Genau auf diesem musikalischen Spannungsverhältnis zwischen emotionalem Erfassen und gedanklichem Nachvollzug – einem Spannungsverhältnis, das wohl jeder Komposition innewohnt – liegt das, was den ununterbrochenen Erfolg wie auch die Größe der vierten Sinfonie von Brahms ausmacht: Dass man immer wieder Neues hört, Neues fühlt und gedanklich Neues entdeckt.

Klaus Döge

¹⁰ Zitiert nach Schmidt, a. a. O., S. 202.

¹¹ Hg. von Wolfgang Marggraf, Leipzig 1991, S. 193.

¹² Arnold Schönberg, „Herz und Hirn in der Musik“, in: *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 104ff.

PRÉFACE

Chacune des quatre symphonies de Brahms fut l'aboutissement de vacances d'été extrêmement productives : la Première Symphonie en *ut* mineur, op.68, fut composée dans le village de Lichtenal, près de Baden-Baden, la Deuxième Symphonie en *ré* mineur, op.73, le fut à Pörtschach sur le lac Wörthersee, la Troisième Symphonie en *fa* majeur, op.90, dans la ville de Wiesbaden et la Quatrième Symphonie en *mi* mineur, op.98, dans la petite cité de Mürzzuschlag, dans la province autrichienne de Styrie, dans laquelle le compositeur passa les étés de 1884 et 1885. Selon son premier biographe, Max Kalbeck, Brahms s'y était installé dans une maison autrefois intégrée au mur d'enceinte de la ville.

Côté cour, une galerie ouverte et couverte formée d'arches en pointe et de petites colonnes courait au premier étage jusqu'à une tour. Frau Maria Laschitz y possédait un appartement assez vaste – trois pièces et une cuisine – que Brahms loua immédiatement pour deux cent-cinquante florins. Il aimait traverser les salles voûtées, chacune plus haute d'une marche que la précédente, comme les mouvements d'une œuvre cyclique, et, afin de disposer du plus d'espace possible, il laissa la moitié des meubles à sa propriétaire. Depuis la porte d'entrée il pouvait sortir directement dans la campagne, soit tourner à gauche pour escalader la colline couverte d'oliviers où la nouvelle église protestante a été érigée, soit suivre tout droit la route de Graz, soit tourner à droite vers la prairie descendant à la rivière Mürz qui coule du Neuberg, en dessous du Schneeberg, et offre au promeneur quantité de randonnées sinueuses au long d'un passage en bois.¹

D'après le carnet de notes de Brahms de l'année 1884, c'est à Mürzzuschlag qu'il travailla « aux premiers mouvements de la Quatrième Symphonie » entre fin juin et mi-octobre. L'été suivant, Brahms séjourna à Mürzzuschlag de fin mai à septembre et inscrivit dans son carnet :

« Symphonie, Finale et Scherzo ». ² Il est impossible de déterminer d'après les sources subsistantes si – ainsi que l'indiquerait ces entrées de son journal – Brahms composa réellement le quatrième et dernier mouvement de la symphonie avant la *Scherzo* qui, selon la structure cyclique de l'œuvre, occupe la troisième place. Il est, toutefois, frappant de constater qu'à une époque où les compositeurs concevaient leurs œuvres comme des organismes vivants et considéraient que la pièce dans son intégralité émergeait téléologiquement de l'évolution d'un germe du stade d'embryon rudimentaire à celui d'épanouissement magnifique et parfaitement développé, l'opus 98 de Brahms fut écrit en deux étapes et peut-être même sans suivre l'ordre conventionnel – ce qui, dans le cas présent, implique une esthétique créatrice éloignée de toute pensée téléologique.

Brahms a toujours gardé le secret et le silence sur son activité de compositeur, au moins jusqu'à ce que son œuvre en cours fût terminée. Dans le cas de la Quatrième Symphonie, cependant, des rumeurs ont commencé à circuler dès 1884, alors qu'il en achevait les deux premiers mouvements. Ainsi, par exemple, Elisabet von Herzogenberg, épouse du compositeur Heinrich von Herzogenberg, écrivit-elle à Brahms fin octobre 1884 : « Heinz vous envoie ses meilleurs souhaits et voudrait savoir ce qu'il en est de la Quatrième Symphonie. » ³ Cinq semaines plus tard, Clara Schumann lui écrivit : « Vous m'avez parlé dans votre lettre de diverses œuvres vocales, bien que je ne les ai pas encore vues et que j'ai entendu beaucoup parler d'une quatrième symphonie. » ⁴ Il se peut que ces rumeurs aient été alimentées par la dernière phrase d'une lettre

² Cité par Christian Martin SCHMIDT, *Johannes Brahms : Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op.98. Einführung und Analyse*, Munich, 1980, p.185

³ Cité par SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op.cit.), p.186

⁴ Cité par SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op.cit.), p.186 (lettre du 2 décembre 1884)

¹ Max KALBECK, *Johannes Brahms*, Berlin, 1908–1914, 4 volumes, III/2, pp. 435–436

que Brahms adressa à son éditeur Fritz Simrock le 19 août 1884 : « Mais il me semble que je devrais me procurer du meilleur papier comportant plus de portées. »⁵ Simrock aurait-il interprété cette remarque de la même façon que Kalbeck qui affirme « le “meilleur papier comportant plus de portées” est un indice pour le lecteur et l’éditeur : Brahms travaillait à sa quatrième symphonie » ?⁶

Brahms acheva sa partition à l’automne 1885 et, peu après son retour à Vienne, début octobre 1885, il interpréta avec Ignaz Brüll son propre arrangement de la symphonie pour piano à quatre mains devant un petit groupe de fidèles qui comptait le critique musical Eduard Hanslick, le chirurgien Theodor Billroth et le chef d’orchestre du Philharmonique de Vienne Hans Richter. Dès début septembre 1885, encore à Mürzzuschlag, Brahms avait contacté Hans von Bülow, chef de l’orchestre de la Cour de Meiningen, au sujet de la première exécution de la nouvelle symphonie :

Hélas, le concerto pour piano que j’aimerais beaucoup avoir écrit a tourné court. [...] Mais voici quelques interludes notés par-ci, par-là, que l’on appelle généralement une symphonie quand ils sont rassemblés. Pendant mes concerts avec l’orchestre de Meiningen, je me plus souvent à imaginer que je la répéterais avec vous de manière agréable et aisée et c’est ce que j’imagine encore aujourd’hui – je me demande aussi, soit dit en passant, si elle atteindra un public plus large. Je crains, voyez-vous, qu’elle ne fouette comme le climat local – les cerises ne sont jamais sucrées ici, vous ne pourriez pas les manger !⁷

Au cours des répétitions, Brahms, entendant son œuvre pour la première fois, fut amené à apporter un certain nombre de modifications à la partition. L’indication originale du tempo du premier mouvement, fut, par exemple, rectifiée de *Allegro non assai* à *Allegro non troppo*. Il ajouta également quatre nouvelles mesures au

tout début de l’œuvre :⁸ les vent, accompagnés des cordes *pizzicato*, devaient désormais tenir un accord de quarte et sixte de *la* mineur dans la nuance *forte* pendant les deux premières mesures, et seulement ensuite introduire la tonique sur un accord de *mi* mineur tenu pendant deux mesures. A l’évidence, l’intention de Brahms d’ouvrir sa symphonie par une cadence plagale sur la sous-dominante aurait trouvé un écho dans les autres archaïsmes de l’œuvre, tels que les harmonies phrygiennes du deuxième mouvement et la passacaille du *finale*. Une telle entrée en matière aurait servi de motif représentatif de l’ensemble de l’œuvre. Brahms, cependant, retira cette introduction de quatre mesures avant la création de la symphonie et réintroduisit l’ouverture qu’il avait écrite à Mürzzuschlag.

Dès sa création, les commentateurs de l’œuvre ont sans cesse insisté sur trois aspects de la symphonie, à savoir sa profonde mélancolie, son langage archaïsant et sa complexité. Sur le premier point – la mélancolie imprégnant l’œuvre – on a souvent observé que, contrairement à la Première symphonie, la Quatrième ne commence pas dans le mode mineur pour s’achever dans le mode majeur et ne retrace donc pas la trajectoire musico-dramatique qui mène du désespoir à l’espoir résumée par l’expression « *per aspera ad astra* » (« par la rudesse vers les astres »). Elle commence en mineur et se termine en mineur. Seul le deuxième mouvement en *mi* majeur crée une impression d’ensemble plus lumineuse, tandis que le troisième mouvement en *do* majeur joue d’un contraste sauvage et démoniaque. Sur le deuxième point – les archaïsmes de la partition – les analystes n’ont pas seulement relevé les textures modales du deuxième mouvement et la structure formelle du dernier mouvement apparentée à la forme de la passacaille enchaînant des variations sur une basse obstinée mais ont également établi des parallèles avec deux œuvres de Johann Sebastian Bach. En effet, de nombreux chroniqueurs ont attiré l’attention sur la similarité évidente existant entre le thème de passacaille du dernier mouvement et celui

⁵ Cité par SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op.cit.), p.185

⁶ SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op. cit.), p.185

⁷ Cité par SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op.cit.), p.187

⁸ Voir SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op.cit.), p.180

du chœur final de la cantate BWV 150 de Bach, *Nach dir, Herr, verlangst mich*, et d'autres sur la ressemblance entre le deuxième thème du deuxième mouvement et l'aria « Gottes Engel weichen nie » de la cantate BWV 149, *Man singet mit Freuden vom Sieg*.⁹ Brahms, qui toute sa vie a manifesté son intérêt pour la musique de toutes les époques et de tous les styles, avait souscrit à l'ancienne édition complète des œuvres de Bach et était réputé pour sa connaissance de ces cantates. Quant au troisième des points susmentionnés, à savoir la complexité de la Quatrième Symphonie, Elisabeth von Herzogenberg fut l'une des premières à relever les rapports « ingénieux » des motifs et des thèmes à l'intérieur de l'œuvre constituant une profusion d'allusions que, de son propre aveu, elle fut en mesure d'apprécier par l'étude de la partition et non à sa simple écoute :

J'ai le sentiment d'une pièce exagérément élaborée pour plaire à l'œil d'un observateur disposant d'un microscope, comme si toutes ses beautés n'étaient pas perceptibles au simple amateur mais son univers s'adressait aux esprits éclairés et aux savants. [...] Je

n'ai découvert toute une série de traits qu'à la lecture de la partition et je dois admettre que je ne les aurais saisies qu'intellectuellement, et non avec mes sens et ma sensibilité, sans le secours de mes yeux.¹⁰

Ces lignes s'inscrivaient dans un essai général sur la réception de la musique, la cohérence de l'ensemble d'une œuvre et le décodage artificiel de ses détails. Dans sa critique de *Harold en Italie* de Berlioz, Liszt décrit ce processus comme « l'activité de ressentir et de penser »,¹¹ tandis que Schoenberg parla plus tard, dans ce contexte, de la dichotomie existant entre « le cœur et le cerveau. »¹² C'est précisément cette tension entre l'appréhension émotionnelle et la compréhension conceptuelle – tension certes inhérente à toute composition musicale – qui a contribué à l'immuable succès et à la grandeur de la Quatrième Symphonie de Brahms dont chaque écoute fait entendre, fait ressentir et fait intellectuellement découvrir quelque chose de nouveau.

Klaus Döge

Traduction : Agnès Ausseur

⁹ Voir SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op.cit.), p.237

¹⁰ Cité par SCHMIDT, *Johannes Brahms*, (op.cit.), p.202

¹¹ Franz LISZT, *Schriften zur Tonkunst*, éd Wolfgang MARGGRAF, Leipzig, 1991, p.193

¹² Arnold SCHOENBERG, « Heart and Brain in Music », in : *Style and Idea*, 1946, éd. Leonard STEIN, Berkeley, 1984, p.53–76

SYMPHONY No. 4

Johannes Brahms
(1833–1897)
Op. 98

I. Allegro non troppo

The score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Flauto (1 and 2), Oboe (1 and 2), Clarinetto (A) (1 and 2), and Fagotto (1 and 2). The brass section includes Corno (E) (1 and 2), Corno (C) (3 and 4), and Tromba (E) (1 and 2). The percussion section includes Timpani (E-B). The string section includes Violino (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Flauto and Clarinetto parts are marked *p dolce*. The Corno (E) part is marked *p*. The Violino I part is marked *p*. The Viola part is marked *p* and includes a *div.* (divisi) instruction. The Violoncello and Contrabbasso parts are marked *p*. The score shows the first four measures of the movement.

6

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. (A) 1
2

Fg. 1
2

(E)
2

Cor.
3
(C)
4

Tr. (E) 1
2

Timp.

1

VI.
I

II

Vla.

Vc.

Cb.

A

17

Fl. 1 2
f *p* *p legg.*

Ob. 1
f *p* *legg.*

Cl. (A) 1 2
f *p legg.*

Fg. 1 2
f *p* *p legg.*

(E) 1 2
f *p*

Cor. (C) 3 4
f

Tr. (E) 1 2

Timp.

I
f *p*

II
f *p*

Vla.
f *p legg.*

Vc.
f *p*

Cb.
f *p*

22

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. (A) 1
2

Fg. 1
2

Cor. (C) 3
4

Tr. (E) 1
2

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

legg.

p

div.

27

Fl. 1 2
cresc. poco a poco

Ob. 1 2
cresc. poco a poco

Cl. (A) 1 2
cresc.

Fg. 1 2
cresc. poco a poco

(E) 1 2
cresc. poco a poco

Cor. a 2
cresc. poco a poco

(C) 3 4
cresc. poco a poco

Tr. (E) 1 2

Timp.

I
cresc. poco a poco

VI.
II
cresc. poco a poco

Vla.
cresc. poco a poco

Vc.
cresc. poco a poco

Cb.
cresc. poco a poco

