PentaTone classics
Johannes Brahms
Symphony No. 1 in C minor Op.68
Haydn Variations
HYBRID MULTICHANNEL
SUPER AUDIO CD
PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA
Marek Janowski

Johannes Brahms *(1833-1897)*

Variations on a Theme of Haydn in B flat, Op. 56a
(Variations on Chorale St. Antoni)

1	Chorale: St. Antoni – Andante	2. 03
2	Var. 1 – Poco più animato	1. 24
3	Var. 2 – Più vivace	1. 05
4	Var. 3 – Con moto	1. 33
5	Var. 4 – Andante con moto	1. 47
6	Var. 5 – Vivace	0. 54
7	Var. 6 – Vivace	1. 11
8	Var. 7 – Grazioso	2. 08
9	Var. 8 – Presto non troppo	0. 59
10	Finale – Andante	3. 43

Symphony No. 1 in C minor Op. 68

11	Un poco sostenuto – Allegro	15. 13
12	Andante sostenuto	8. 31
13	Un poco allegretto e grazioso	4. 30
14	Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più allegro	16. 13

Total playing time: 61. 31

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.
Pour les versions allemande et française des biographies,
veuillez consulter notre site.
www.pentatonemusic.com

PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA
conducted by:
Marek Janowski

Leader/Concertmaster: Andrés Cárdenes

Executive Producer - Recording Producer: Job Maarse
Balance Engineer: Everett Porter (Polyhymnia International)
Recording Engineers: Bill McKinney (Telarc)
Ray Clover (Pittsburgh Symphony Orchestra)
Editing: Everett Porter

Recorded live at Heinz Hall, Pittsburgh, March 2007

This recording was made possible, in part,
by a generous gift from Jack W. Geltz.

This recording is a co-production
of Pittsburgh Symphony Inc. and PentaTone Music B.V.
Copyright of the recording
is vested in Pittsburgh Symphony Inc.

In the shadow of the giant

"A symphony, or an opera, that is received enthusiastically and causes an immediate sensation, is the fastest means of promoting all the other compositions too. He simply has to."

There is no doubt about it, great things were expected of Johannes Brahms, as is clear in these sentences penned by Robert Schumann in 1855. Schumann had already showered him with praise in his article "Neue Bahnen", and now expected Brahms to finally alter course in the direction of the larger-sized works, such as the symphony: it was essential for the young composer to once and for all outdo the "giant" Beethoven in this field. Brahms was under double pressure: on the one hand, his circle of friends led by Schumann, as well as the music world, were anxiously awaiting his first symphony; on the other, he was struggling with himself and with his relentless self-criticism. Was he truly already up to the challenge?

Three "attempts" at symphonies, which were put aside or later integrated into other works, speak for themselves: a sonata for two pianos, from which emerged a "*Sinfoniesatz*" (= a symphony movement, later to become the first movement of his Piano Concerto No. 1); the three-movement Serenade Op. 11 with its "*Zwittergestalt*" (= in-between form, 1858); and finally, the first version of the first movement of Op. 68, dating from 1862. After various attempts, it appears that Brahms finally managed to come up with an individual concept of a symphony. Nevertheless, it would still take another 14 years for him to complete his Op. 68. Finally, Brahms had no other choice but to write symphonies, which "*looked totally different*".

Thus, Brahms did not conclude his Symphony No. 1 in C minor, Op. 68 until he had already written works such as *Ein deutsches Requiem* and his *Haydn* Variations, by means of which he honed his skills as a composer. The première took place in Karlsruhe on November 4, 1876, and was a great success. Henceforth, the composition was known as "*Beethoven's Tenth*". But was that not exactly what Brahms was trying to avoid? Following along in Beethoven's

footsteps? Indeed, there are numerous apparent points of reference which have something in common with Beethoven's compositions (whom Brahms was trying so hard to outdo): for instance, his choice of the basic key of C minor (Beethoven's Symphony No. 5), the grand tonal design, then the basic idea of the symphonic principle "per aspera ad astra", and furthermore the melodic allusion to the *Freude* (= ode to joy) theme from the Finale of Beethoven's Symphony No. 9. However, simply regarding these references as a bow from Brahms to the earlier composer would not do them justice. On the contrary, Brahms' impressive treatment of both the idea and the material contained in the examples is evidence that, from that moment onwards, Beethoven ceased to cause him any more sleepless nights.

The Symphony No. 1 follows the usual four-movement symphonic structure. Thanks to the reinterpretation of the Scherzo as an Allegretto of small proportions, and the many and diverse motivic references between this Allegretto and the slow movement, both inner movements merge together into a coupled movement, as it were, which is directly opposed to the significant outer movements, as if linking a three-part total concept. This tripartite feeling overlies, or rather, subtly yet firmly, penetrates the four-movement concept of the

symphony. However, within the outer movements too, the unambiguous structure is somewhat blurred, drawing a veil over cracks and hinges in the form.

By already laying out in the C-minor introduction, as if in a nutshell, the entire motivic material of the symphony, Brahms breaks through the dualistic principle, according to which the main themes should form a contrast to one another. Brahms derives both main motifs from a violin motif rising in steps of a semitone over descending winds, and a pedal point in the kettledrums and double basses, and already begins the thematic development in the exposition. Here, the basis of the development, with enormously dense and detailed passage work in all parameters of the symphonic movement, is formed by the principle of the "developing variation", "*of that procedure of changing a final motif bit by bit into constantly new melodic forms, that brings about a high level of musical logic, formal density and musical coherence*" (Döge).

Whereas the first movement is a kind of example of a "musical evolution" from a nucleus, and the middle movements drive this nucleus forward motivically, Brahms presents a new way of looking at matters in the Finale: towards the end of the introduction, for the first time in the work, he finally introduces – by means of an alpenhorn melody followed by chorale-like insertions – some segments which are truly united by melody. However, these are not further developed in the manner of a variation, until the "Beethovenian" *Freude* (= ode to joy) melody commences. Not until the recapitulation do the alpenhorn melody and the main theme come to terms with an "*inner unity*" (Schubert) and uniformity, which had still been refused during the previous movements. Brahms had achieved his goal: his Symphony No. 1 really was "*very different*".

Variations on a theme by Joseph Haydn, in B flat, Op. 56a

In the summer of 1873, Brahms completed his Variations on a theme by Joseph Haydn (in B flat), Op. 56a, in Tutzing on Lake Starnberger. This was a key work in his development towards his first symphony. Here, Brahms was able to prove that he had matured as a composer and was ready to write absolute instrumental music for major symphonic works. However, it is not necessarily surprising that the "variation" composer Brahms achieved this breakthrough by means of a variation work, of all things. Here, he was able to spur on to perfection the dense movement construction, the compositional rationality as liberated from pure, effectual aesthetics. One cannot just wait for inspiration to turn up, according to Brahms, one has to "*earn it legitimately, thanks to incessant work*". The credo of an obsessively hard-working intellectual.

The theme of the variations is taken from the *Feldpartita* Hob. II: 46, and was probably not even written by Haydn, but by one of his pupils, presumably by Ignaz Pleyel. It is entitled *Chorale St. Antonii* and it is likely based on an old pilgrim's hymn. This is a simple melody, although containing small rhythmic intricacies, which appealed to Brahms and which he used in the eight variations and the concluding passacaglia. An intensification is clearly audible: the tempo is increased successively from variation to variation (only in Variation VII is it reduced), and the construction of the movement is condensed in parallel. The bass figure of the passacaglia refers to elements from the Chorale, and sets off a magnificent intensification, which leads to the starting point of the theme.

Franz Steiger
English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Marek Janowski

Artistic and music director of the Orchestre de la Suisse Romande

The German conductor Marek Janowski studied in Germany and Italy. In his early career he was appointed music director of the opera house in Freiburg im Breisgau and also in Dortmund (1973-1979). Then from 1986 to 1990 he held the same position with the Gürzenich Orchestra in Cologne.

In 1984 Marek Janowski was appointed music director of the Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris. During

the sixteen years of his term in Paris he transformed the orchestra into an internationally renowned ensemble. Janowski was also principal guest conductor for two years of the German Symphony Orchestra Berlin and conducted in opera houses throughout the world (Vienna, Munich, Berlin, Dresden, Paris, San Francisco, New York, Chicago and elsewhere). From 2000 to 2005 he was artistic and music director of the Orchestre Philharmonique de Monte Carlo and in the same period, from 2002 held the post of music director of the Berlin Radio Symphony Orchestra.

Marek Janowski has worked closely with the symphony orchestras of Boston and Pittsburgh, the Philadelphia Orchestra, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the radio orchestras of Hamburg and Denmark as well as the Zurich Tonhalle Orchestra. He has also enjoyed considerable success with the Berlin Philharmonic, the Munich Philharmonic, the Oslo Philharmonic, the Philharmonia Orchestra London, the Royal Philharmonic Orchestra, the Symphony Orchestra of NHK Tokyo and with the Orchestre de Paris.

Marek Janowski's recordings include Wagner's *Ring* with the Staatskapelle Dresden, Weber's *Euryanthe* and Richard Strauss's *Die schweigsame Frau*. Janowski has recorded Bruckner's 4th and 6th symphonies and a highly acclaimed version of Messiaen's *'Turangalîlâ'* Symphony with the Orchestre Philharmonique de Radio France. Janowski's recording of Roussel's four symphonies was awarded the Diapason d'or in February 1996.

Marek Janowski has been artistic director since September 2004, and since 1 September 2005 also music director of the Orchestre de la Suisse Romande.

PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA

The Pittsburgh Symphony Orchestra has been a vital part of the City of Pittsburgh's cultural heritage for more than 100 years. With its noble history of the finest conductors and musicians and its strong commitment to artistic quality and excellence, audiences around the world have claimed the Pittsburgh Symphony as their orchestra of choice.

Heading the list of internationally recognized conductors who influenced the development of the Orchestra is Victor Herbert, who was Music Director between 1898 and 1904. Otto Klemperer was critical to the Orchestra's solidification as an American institution in the late 1930s. Under the dynamic directorship of Fritz Reiner, from 1938 to 1948, the Orchestra embarked on a new phase of its history, taking its first foreign tour and making its first commercial recording.

In the more recent past, the Orchestra's high standard of excellence was maintained and enhanced through the inspired leadership of William Steinberg during his quarter-century as Music Director between 1952 and 1976. André Previn, during his music directorship between 1976 and 1984, led the Orchestra to new heights through accomplishments on tours, recordings and television, including the PBS series "Previn and the Pittsburgh." Lorin Maazel had a formal affiliation with the Orchestra beginning in 1984 when he became Music Consultant. From 1988-89 through 1995-96, Maestro Maazel was Music Director of the Pittsburgh Symphony, molding it into one of the finest orchestras in the world. Mariss Jansons became Music Director of the Pittsburgh Symphony in the 1997-98 season and concluded his tenure in Pittsburgh at the end of the 2003-04 season. In January 2007, the Pittsburgh Symphony announced Manfred Honeck as the new Music Director.

Im Schatten des Riesen

„Eine Symphonie oder Oper, die enthusiastische Wirkung und großes Aufsehen macht, bringt am schnellsten und auch alle anderen Komposition[en] voran. Er muss."

Kein Zweifel, von Johannes Brahms wurden große Dinge erwartet, wie aus den Worten Robert Schumanns aus dem Jahr 1855 hervorgeht. Schumann, der Brahms bereits in seinem Artikel „Neue Bahnen" in den höchsten Tönen gelobt hatte, erhoffte sich vom jungen Komponisten endlich die Wendung zu den groß dimensionierten Werken wie der Symphonie, in der es galt, den „Riesen" Beethoven ein für allemal hinter sich zu lassen. Brahms stand unter doppeltem Druck: Einerseits erwarteten der Freundeskreis mit Schumann an der Spitze und die Musikwelt mit Spannung seine erste Symphonie, andererseits kämpfte er mit sich und seiner unerbittlichen Selbstkritik. War er der Anforderung wirklich schon gewachsen?

Drei liegen gebliebene oder später in andere Werke integrierte „Symphonieversuche" sprechen eine deutliche Sprache: eine Sonate für zwei Klaviere, aus der ein *„Sinfoniesatz"* hervorging (der spätere Kopfsatz des 1. Klavierkonzerts); die dreisätzige Serenade op. 11 mit ihrer *„Zwittergestalt"* (1858) und schließlich die erste Fassung des Kopfsatzes von op. 68 aus dem Jahr 1862. Von Versuch zu Versuch scheint sich Brahms zu einer individuellen symphonischen Konzeption durchgerungen zu haben. Dennoch sollte es noch weitere 14 Jahre dauern, bis op. 68 vollendet war. Schließlich sah sich Brahms veranlasst, Symphonien zu schreiben, die *„ganz anders aussehen"*.

Die Erste Symphonie c-moll op. 68 schloss Brahms also erst nach Werken wie *Ein deutsches Requiem* und den „Haydn-Variationen" ab, die ihm eine handwerkliche Reife ermöglichten. Umjubelt wurde die Uraufführung am 4. November 1876 in Karlsruhe, das Werk galt von nun an als *„Beethovens Zehnte"*. War es nicht genau das, was Brahms vermeiden wollte? Ins Fahrwasser Beethovens zu geraten? In der Tat lassen sich zahlreiche offensichtliche Anknüpfungspunkte an das (zu überwindende) Vorbild Beethoven finden: Da ist zum einen die Entscheidung für die Grundtonart c-moll (Beethovens Fünfte), die tonale Großkonzeption, dann die Grundidee des symphonischen Prinzips „per aspera ad astra" und weiterhin die melodische Anspielung an das „Freude-Thema" aus der Neunten im Finale. Diese Bezüge nun allerdings nur als kompositorische Verneigung vor Beethovens zu betrachten, greift wohl zu kurz. Vielmehr ist Brahms' souveräner Umgang mit Idee und Material des Vorbildes ein Beleg dafür, dass das Problem Beethoven für ihn von jetzt an keines mehr war.

Die Erste Symphonie folgt in ihrer formalen Anlage der viersätzigen symphonischen Gliederung. Durch die Umdeutung des Scherzo in ein klein dimensioniertes Allegretto und die vielfältigen motivischen Bezüge zwischen diesem Allegretto und dem langsamen Satz wachsen die beiden Mittelsätze allerdings zu einem Satzpaar zusammen, das den gewichtigen Außensätzen als Bindeglied einer eher dreiteiligen Gesamtkonzeption gegenübersteht. Diese Dreiteiligkeit überlagert oder vielmehr durchdringt subtil und doch bestimmt das viersätzige Symphoniekonzept. Aber auch innerhalb der Ecksätze wird die klare Gliederung aufgeweicht, indem formale Nahtstellen und Scharniere verschleiert werden.

Dadurch dass Brahms in der c-moll-Einleitung wie in einer Nussschale bereits das ganze motivische Material der Symphonie anlegt, durchbricht er das dualistische Prinzip, demzufolge die Hauptthemen einander kontrastieren sollen. Aus einer in Halbtonschritten aufsteigenden Violinfigur über abwärts gerichteten Bläsern und einem Orgelpunkt aus Pauken und Bässen leitet Brahms beide Hauptgedanken ab und beginnt bereits in der Exposition mit der thematischen Arbeit. Basis der Entwicklung mit einer unerhört dichten Detailarbeit in allen Parametern des symphonischen Satzes ist dabei das Prinzip der „entwickelnden Variation", *„jenes Verfahrens des peu à peu-Veränderns eines Ausgangsmotivs zu immer neuen melodischen Gestalten, das einen hohen Grad an musikalischer Logik, formaler Dichte und musikalischem Zusammenhang bewirkt"* (Döge).

Hatte der Kopfsatz so eine Art „musikalisches Werden" aus einer Keimzelle umschrieben und hatten die Mittelsätze

diese Keimzelle motivisch vorangetrieben, so präsentiert Brahms im Finale eine neue Sicht der Dinge: Gegen Ende der Einleitung stellt er mit einer Alphornweise gefolgt von choralartigen Einschüben erstmals im Werk wirklich melodisch geschlossene Abschnitte vor, die sich eben nicht mehr variationsartig weiterentwickeln lassen, bevor die „beethovensche“ Freude-Melodie einsetzt. Erst in der Reprise finden Alphornmelodie und Hauptthema zu einer *„inneren Einheit“* (Schubert) und Geschlossenheit, die in den vorangegangenen Sätze noch verweigert wurde. Brahms hatte sein Ziel erreicht: Die Erste Symphonie sah *„ganz anders“* aus.

Variationen über ein Thema von Joseph Haydn in b-Moll op. 56a

Im Sommer 1873 vollendete Brahms in Tutzing am Starnberger See seine Variationen über ein Thema von Joseph Haydn b-Moll op. 56a, einem Schlüsselwerk auf dem Weg zur Ersten Symphonie. Hier konnte Brahms beweisen, dass er als Komponist absoluter Instrumentalmusik für die große Symphonik gereift und bereit war. Dass dieser Durchbruch ausgerechnet über ein Variationenwerk erfolgte, überrascht beim „Variationen-Komponisten“ Brahms nicht unbedingt. Hier konnte er die dichte Satzkonstruktion, die von reiner Wirkungsästhetik befreite kompositorische Rationalität bis zur Perfektion treiben. Für Inspiration könne man nichts,

so Brahms, man müsse es sich *„durch unaufhörliche Arbeit zu rechtmäßigem, wohlerworbenem Eigentum machen“*. Das Credo eines besessenen Geistesarbeiters.

Das Thema der Variationen ist der Feldpartita Hob. II: 46 entnommen und stammt wahrscheinlich gar nicht von Haydn, sondern von einem seiner Schüler, vermutlich von Ignaz Pleyel. Überschrieben ist es mit „Chorale St. Antoni“ und geht wohl auf einen alten Wallfahrergesang zurück. Eine simple Melodie ist dies, allerdings mit kleinen rhythmischen Vertracktheiten, die Brahms da zur Verarbeitung in den acht Variationen und der abschließenden Passacaglia reizten. Hörbar ist ein Steigerungsprinzip: das Tempo wird sukzessive von Variation zu Variation gesteigert (nur in Variation VII zurückgenommen), die Satzfaktur parallel dazu verdichtet. Die Passacaglia beruft sich in ihrem Bassmodell auf Elemente des Chorale und löst eine grandiose Steigerung aus, die zum Ausgangspunkt des Themas führt.

Franz Steiger

Dans l'ombre du géant

« *Une symphonie ou un opéra qui reçoit un accueil enthousiaste et fait tout de suite sensation est le moyen le plus rapide de promouvoir également toutes les autres œuvres. Il suffit qu'il le fasse ».*

Johannes Brahms suscitait assurément de grands espoirs, comme en témoignent ces mots écrits en 1855 par Robert Schumann. Après avoir fait ses éloges dans un article publié dans le «*Neue Bahnen* », Schumann attendait à présent que Brahms change finalement de cap et s'oriente vers des œuvres de plus grande envergure, telle la symphonie. Il fallait que le jeune compositeur affronte le « géant » Beethoven une bonne fois pour toute sur son terrain. Brahms se trouvait pris entre deux feux : d'un côté son cercle d'amis, Schumann en tête, et le monde de la musique qui attendaient fiévreusement sa première symphonie, et, de l'autre, ses propres états d'âme, avec lesquels il se débattait, en butte à de perpétuelles remises en question. Était-il vraiment prêt à relever le défi?

Ses trois « essais » de symphonies, mis ensuite de côté ou bien intégrés dans d'autres œuvres, en disent suffisamment long. On peut citer dans ce contexte une sonate pour deux pianos, d'où émergea une « *Sinfoniesatz* » (un mouvement symphonique qui devait ensuite devenir le premier mouvement de son Concerto pour Piano N° 1), la Sérénade Op.11 en trois mouvements avec son « *Zwittergestalt* » (sa forme hybride, 1858) et, pour finir, la première version de son premier mouvement de l'Op. 68, datant de 1862. Après diverses tentatives, il semble que Brahms soit finalement parvenu à un concept personnel de symphonie. Il lui faudra toutefois encore 14 ans pour achever son Op. 68, n'ayant plus d'autre choix que d'écrire des symphonies qui « *semblaient complètement différentes* ».

Ce n'est qu'après la composition d'œuvres telles qu'*Ein deutsches Requiem* et les *Variations sur Haydn,* qui lui avaient permis d'aiguiser ses talents de compositeur, que Brahms put achever sa Symphonie N° 1 en Do mineur, Op. 68. La première eut lieu à Karlsruhe le 4 novembre 1876 et remporta un vif succès. L'œuvre fut même qualifiée de «*Dixième de Beethoven* ». Mais marcher sur les traces de Beethoven n'était-il pas précisément ce que Brahms voulait avant tout éviter ? On note en effet plusieurs points apparents de référence, qui présentent des similitudes avec les compositions du grand maître (que Brahms essayait de toutes ses forces de surpasser). Par exemple, son choix de la clé de Do mineur (comme dans la 5ème Symphonie de Beethoven), la conception tonale, l'idée de base du principe symphonique « *per aspera ad astra* » et, qui plus est, l'allusion mélodique au thème de la *Freude* (l'Ode à la joie) du finale de la 9ème Symphonie. Toutefois, il ne faut pas simplement interpréter ces similitudes comme des marques de déférence pour cet autre compositeur. Au contraire, la façon impressionnante dont Brahms a traité à la fois l'idée et le matériel dans ces exemples, est la preuve qu'à partir de ce moment-là, Beethoven avait cessé de hanter ses nuits.

La Symphonie N° 1 suit la structure symphonique habituelle en quatre mouvements. Grâce à une réinterprétation du Scherzo devenant un Allegretto de proportion réduite, et aux nombreuses et

diverses références motiviques entre cet Allegretto et le mouvement lent, les deux mouvements internes se fondent en un seul, associés pour ainsi dire et s'opposant directement aux mouvements extérieurs importants, comme pour servir de trait d'union dans un concept d'ensemble en trois parties. Ce sentiment tripartite enveloppe l'ensemble ou plutôt imprègne subtilement mais profondément la structure en quatre mouvements de la symphonie. Toutefois, dans les mouvements extérieurs également, la structure sans équivoque devient quelque peu confuse, voilant les fissures et charnières de la forme.

En présentant dès l'introduction en Do mineur, comme dans une coquille, l'ensemble du matériel motivique de la symphonie, Brahms enfreint le principe dualiste selon lequel les thèmes doivent systématiquement se contraster. Les deux motifs principaux sont dérivés d'une phrase de violon montant graduellement, demi-ton par demi-ton, sur les instruments à vent descendant, et d'un point d'orgue dans les timbales et les contrebasses, Brahms entamant dès l'exposition le développement thématique. Ici, la base du développement, assorti d'un travail de transition extrêmement dense et détaillé dans tous les paramètres du mouvement symphonique, est formée sur le principe de la « variation en développement », et par « *ce processus de transformation très progressif d'un motif final dans des formes mélodiques constamment renouvelées, qui apporte un haut niveau de logique musicale, de densité formelle et de cohérence.* » (Döge).

Alors que le premier mouvement est une sorte d'exemple « d'évolution musicale » à partir d'un noyau et que les mouvements centraux poussent ce noyau en avant de façon motivique, Brahms présente une toute nouvelle conception des choses dans le finale : vers la fin de l'introduction, pour la première fois dans l'œuvre, il insère finalement – avec la mélodie d'un cor des Alpes suivie d'insertions en choral – quelques segments qui sont véritablement unis par la mélodie. Toutefois, ceux-ci ne sont pas développés davantage sur le mode d'une variation jusqu'au début de la mélodie de *Freude* beethovénienne (c'est-à-dire l'Ode à la joie). Il faut attendre la récapitulation pour que la mélodie du cor des Alpes et le thème principal s'accordent vraiment, dans une « unité interne » (Schubert) et une uniformité qui leur avaient été refusées dans les précédents mouvements. Brahms avait atteint son but : sa Symphonie N° 1 était vraiment « *très différente* ».

Variations sur un thème de Joseph Haydn, en si mineur, Op. 56a

C'est pendant l'été 1873 que Brahms acheva à Tutzing, sur les bords du lac Starnberger, ses Variations sur un thème de Joseph Haydn (en Si mineur), Op. 56a. Ces Variations constituent une œuvre clé sur le chemin de la création vers sa première symphonie. Dans cette œuvre, Brahms montrait qu'il avait mûri et qu'il était prêt à écrire de la musique instrumentale absolue pour des œuvres symphoniques majeures. Il n'est pas nécessairement surprenant, toutefois, que l'auteur des « Variations » soit justement arrivé à percer grâce à une œuvre de variation. Ce genre lui permettait en effet de travailler jusqu'à la perfection la construction dense des mouvements et l'aspect rationnel de la composition, libérés de l'esthétique pure et efficace. Selon Brahms, on ne peut pas simplement attendre que l'inspiration vienne, mais il faut la « gagner de manière légitime, grâce à un travail constant ». Ne s'agit-il pas ici du credo d'un intellectuel obsédé par le travail acharné ?

Le thème des variations est emprunté au choral de Saint-Antoine, inspiré d'un ancien hymne de pèlerins, de la *Feldpartita* Hob. II : 46, une œuvre qui n'a probablement pas été écrite par Haydn lui-même, mais par l'un de ses élèves, sans doute Ignaz Pleyel. Il s'agit d'une mélodie simple, contenant toutefois de petites complexités rythmiques qui avaient plu à Brahms et qu'il utilise dans les huit variations et dans la passacaille finale. Une intensification se dégage clairement. Le tempo augmente d'une variation à l'autre (sauf dans la Variation VII, dont le tempo diminue) et la construction du mouvement est condensée en parallèle. Le motif de basse de la passacaille fait référence à des éléments du choral et initie une magnifique intensification, menant au point de départ du thème.

Franz Steiger

Traduction française :
Catherine Weijburg-Cazier

Pittsburgh Symphony Orchestra
2006-07 Season

Artistic Advisor
Sir Andrew Davis+

Principal Pops Conductor
Marvin Hamlisch
Endowed by Henry and Elsie Hillman

Principal Guest Conductor
Yan Pascal Tortelier+

Endowed Guest Conductor Chair
Marek Janowski+

Resident Conductor
Daniel Meyer

Associate Conductor
Lawrence Loh

First Violin
Andrés Cárdenes
Concertmaster - Rachel Mellon Walton Chair
Mark Huggins
Associate Concertmaster
Huei-Sheng Kao
Assistant Concertmaster
Hong-Guang Jia
Assistant Concertmaster
Holly D. Katz
William & Sarah Galbraith Chair
Jeremy Black
Ellen Chen-Livingston
Sarah Clendenning
Alison Peters Fujito
David Gillis
Selma Wiener Berkman Memorial Chair
Rosemary Harris
Chia-Chi Lin
Susanne Park
Akiko Sakonju
Roy Sonne
Christopher Wu

Second Violin
Jennifer Ross
Principal - G. Christian Lantzsch & Duquesne Light Company Chair
Louis Lev
Associate Principal
Jennifer Orchard
Assistant Principal
Dennis O'Boyle
Sarah Brough Blomquist
Carolyn Edwards
Linda Fischer
Lorien Benet Hart
Claudia Mahave
Laura Motchalov
Peter Snitkovsky
Albert Tan
Yuko Uchiyama
Rui-Tong Wang

Viola
Randolph Kelly
Principal - Cynthia S. Calhoun Chair
Tatjana Mead Chamis
Associate Principal
Joen Vasquez
Assistant Principal
Marylene Gingras-Roy
Penny Anderson Brill
Cynthia Busch
Peter Guroff
In Memoriam
Raymond Marsh
Paul Silver
Stephanie Tretick
Isaias Zelkowicz

Cello
Anne Martindale Williams
Principal - Pittsburgh Symphony Association Chair
David Premo
Associate Principal - Donald I. Moritz & Equitable Resources, Inc. Chair
Adam Liu
Assistant Principal - George & Eileen Dorman Chair
Mikhail Istomin
Irvin Kauffman
Assistant Principal Laureate
Gail Czajkowski
Michael Lipman
Louis Lowenstein
Hampton Mallory
Lauren Scott Mallory
Charlotta Klein Ross

Bass
Jeffrey Turner
Principal
Donald H. Evans, Jr.
Associate Principal
Betsy Heston
Assistant Principal
Ronald Cantelm
Jeffrey Grubbs
Peter Guild
Micah Howard
Stephen & Kimberly Keen Chair
John Moore

Harp
Gretchen Van Hoesen
Principal - Virginia Campbell Chair

Flute
Damian Bursill-Hall
Co-Principal
Jennifer Conner

piccolo
Rhian Kenny
Principal - Loti Falk Gaffney Chair

Oboe
Cynthia Koledo DeAlmeida
Principal - Dr. William Larimer Mellon, Jr. Chair
James Gorton
Co-Principal
Scott Bell

English Horn
Harold Smoliar
Principal - Mona L. Coetzee Memorial Chair

Clarinet
Michael Rusinek
Principal - Mr. & Mrs. Aaron Silberman Chair
Thomas Thompson
Co-Principal
Ron Samuels

E-Flat Clarinet
Thomas Thompson

Bass Clarinet
Richard Page
Principal

Bassoon
Nancy Goeres
Principal - Mr. & Mrs. William Genge & Mr. & Mrs. James E. Lee Chair
David Sogg
Co-Principal
Philip A. Pandolfi

Contrabassoon
James Rodgers
Principal

Horn
William Caballero
Principal - Anonymous Donor Chair
Stephen Kostyniak
Associate Principal
Zachary Smith
Assistant Principal
Robert Lauver
Ronald Schneider
Joseph Rounds

Trumpet
George Vosburgh
Principal - Martha Brooks Robinson Chair
Charles Lirette
Co-Principal
Neal Berntsen

Trombone
Peter Sullivan
Principal - Benson George Henderson Memorial Chair to Honor Youth in Music & the Arts
Rebecca Cherian
Co-Principal

Bass Trombone
Murray Crewe
Principal

Tuba
Craig Knox
Principal

Timpani
Timothy K. Adams, Jr.
Principal
John Soroka
Associate Principal

Percussion
John Soroka
Principal
Andrew Reamer
Associate Principal
Christopher Allen

Librarians
Joann Ferrell Vosburgh
Principal
Lisa Gedris

Stage technicians
Ronald Esposito
John Karapandi

Substitute Musicians
Emma Hancock, violin
Colleen Carey, viola
Li Li, viola
Kathleen Caballero, cello
Joseph Campagna, bass
Alexander Hanna, bass
Lorna McGhee, flute

Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artist to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhmynia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw. substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations : www.polyhymnia.nl

Technical Information

PentaTone
classics
HYBRID MULTICHANNEL
SUPER AUDIO CD
PTC 5186 307