



**Brahms** Symphonies 3 & 4  
Herbert Blomstedt

**Johannes Brahms (1833-1897)****Symphony No. 3 in F Major, Op. 90 (1883)**

1	I. Allegro con brio	13. 47
2	II. Andante	8. 45
3	III. Poco allegretto	6. 19
4	IV. Allegro	9. 42

**Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98 (1885)**

5	I. Allegro non troppo	13. 01
6	II. Andante moderato	11. 51
7	III. Allegro giocoso	6. 36
8	IV. Allegro energico e passionato	10. 36

Total playing time: 80. 38

**Gewandhausorchester Leipzig**  
conducted by **Herbert Blomstedt**

*Gewandhaus  
Orchester*

**Chamber-musical symphony  
and “Variationist” masterpiece**

Brahms's Third is great symphonic music — albeit in the guise of chamber music. This claim, which seems slightly paradoxical at first glance, immediately becomes clear when listening attentively to the F Major symphony. In his First Symphony Brahms had very consciously sought a kindred spirit to the titanic Beethoven. The apparently cheerful, but melancholic Second showed him developing his principle of expanding symphonic form out of an omnipresent core motif even further. In his lucid, transparent Third, he instead moves towards chamber music. Brahms concentrates here even more than in the preceding symphonies on motivic-thematic details, on the innermost level of the music. The use of a core motif now takes on structural significance. Compared to the colourfully illuminated works of Richard Wagner, the orchestra remains closer to classical models. The Third Symphony is not strikingly concerned with

effect, but mostly with itself. It is, in other words, absolute music par excellence.

The work was composed between May and October 1883 in Wiesbaden. During the summer-long composition process, which seems almost secretive, no letters even mention the idea of a symphony, no sketches are available, no earlier versions exist. Only the conductor Franz Wüllner, who visited Brahms in August, was given a first glimpse. The Third was then premiered on 2 December in the Vienna Musikvereinsaal under the baton of Hans Richter. On this evening, Brahms finally and through no fault of his own became embroiled in the ideological dispute between “conservatives” and “new Germans”. At the premiere, there were public expressions of discontent by Wagner-Bruckner supporters, as Max Kalbeck summarised: “[...] the group of Wagner-Bruckner *ecclesia militans* [militant believers], gathered in the standing parterre of the Musikverein hall, dared to make a public stance against Brahms. Once the



applause died away after each movement, their hissing demonstratively broke loose.” Eduard Hanslick explicitly praised the symphony as being “more concise in form, more transparent in detail, more vivid in the main motifs. The orchestration is richer in new delightful mixtures of colour than the earlier ones.”

The core motif of the Third is thematic only in its intervallic structure: it is a third-sixth motif of the tones F–A-flat–F, which dominates all four movements and fully permeates the work. At the beginning, the music – harmonically and metrically – remains rather unclear. F Major? F Minor? What does it move towards? Like a red thread, the motif then appears again and again at junctures in the musical progression, making the music relatively easy to listen to. In the opening movement, its harmonic sequence announces the constant oscillation between Major and Minor. And it appears, with one exception, wherever the main

theme of the sonata movement appears, as a sort of colon for what is to come.

The short middle movements seem almost episodic compared to the dynamics and expressive power of the first movement. Both the seemingly weightless Andante and the melancholic Scherzo are in free A-B-A' form – in the best tradition of “songs without words”. In the tense finale, all movements once again flow together like reminiscences. The finale offers a substantial counterweight to the opening movement, which it surpasses in eruptive power. The references culminate in a presentation of the main theme from the first movement, here, however, not as energetic as before, but as a distant memory full of transparency. After the intensity of the preceding passages, this makes the conclusion an almost “delicate resolution, tentatively hinted at, similar to a utopia perhaps” (Dömling).

### The “Variationist”

Writers on music like to use characteristic terms to describe a composer and his work effectively and strikingly. Such a simplification is not entirely harmless if it is not followed by a differentiated justification of the choice of words. Nevertheless, it is justifiable to use a catch phrase that reveals the essence of Johannes Brahms’s music. Brahms would most probably not be “the symphonic composer” or “song composer”, but “the variationist”, provided that this linguistic label existed. Why? Brahms, like no other, constantly transformed existing musical material, and his compositional credo was to present traditional elements and forms in a new light. And even in the symphonic form, which initially caused him great problems, the model of variation became increasingly central through the course of his four contributions to the genre.

The Fourth Symphony is the climax of Brahms’s symphonic output and at the same time the culmination of an evolutionary

line within the symphonic genre that was prepared by Mendelssohn and Schumann. In his last symphonic work, Brahms elevates variation into a principle that defines the entire work. And in its combination of the present and the past, the work points ahead to a future for the genre that only the 20th century could recognise.

The Fourth Symphony in E Minor, op. 98, was composed in the summer months of 1884 and 1885 in Mürzzuschlag, Styria. In September 1885, Brahms handed over the autograph to his composer friend Heinrich von Herzogenberg and the latter’s wife, who had been eagerly awaiting the new symphony. A reaction only came after a few weeks of eloquent silence: “One never tires of listening to and looking at the abundance of ingenious features scattered over this piece, singular illuminations of rhythm, harmony and timbre, and of admiring your fine chisel, which is able to sculpt so wonderfully, determined and delicate at the same time.”





© Gert Mothes / Gewandhaus zu Leipzig

In Herzogenberg's words one finds the central concepts that were to shape the reception of the symphony from the beginning: ingenious features, illuminations, fine chisel. They stand for Brahms's immensely refined elaboration of musical parameters, for the compositional subtleties and the variational elements applied on a micro-level. The Fourth Symphony is primarily not a work for surface listening, for it is only through analysis that the highly condensed nature of the musical work becomes perceptible, especially in its internal structure.

Brahms's circle of friends, including the critic Eduard Hanslick and the aforementioned Max Kalbeck, also had their difficulties with the new work. While Kalbeck immediately wanted to persuade the composer to rework it, Hanslick perceived it as an argument between "two clever people". Brahms had anticipated these reactions and had already written to Hans Richter from Müzzuschlag: "I wonder if it [the symphony] will ever find



an audience! I'm afraid it will taste of the local climate — the cherries here do not get sweet."

The opening movement (*Allegro non troppo*) begins directly — without a slow introduction — with a flowing, graceful main theme (falling thirds) in the violins, which gives it an understated character. The theme is immediately exposed to the principle of variation. This causes the structural plan of the sonata movement to become rather blurred in the listener's perception. Somehow everything here is a development section, even the recapitulation has elements of development. In the two-part *Andante moderato*, Brahms plays with harmonic colours. Above all, the incorporation of ecclesiastical turns of phrase (with a "Phrygian" lowered second) gives the movement an archaic but by no means antiquated air. The melancholic mood is left behind in the *Allegro giocoso*, which has a rather burlesque character. The main theme makes one think of a

stomping dance with rhythmic shifts. The symphony's crowning glory is the finale, though not as an apotheotic culmination of the symphonic structure, but rather as a pure variation movement (in this respect, it refers to Beethoven's *Eroica*) that harks back to the baroque formal model of the *passacaglia*. Brahms presents no fewer than 30 variations on the fixed, eight-bar bass theme, initially intoned by the woodwinds, which is derived from Bach's cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich*. Consisting of ascending seconds, as in a scale, it is hard to think of a simpler theme. Only one note is added by Brahms. The austerity of the model has an almost intimidating effect on the listener. As the movement progresses, the work becomes increasingly complex before Brahms links the *passacaglia* theme to the third theme of the symphony's opening movement. A monumental climax concludes the work.

### Jörg Peter Urbach

(English transl.: Calvin B. Cooper)

## Kammermusikalische Symphonie und Meisterwerk der Variation

Brahms' Dritte ist große Symphonik – aber im kammermusikalischen Gewand. Diese auf den ersten Blick leicht paradoxe Behauptung verwandelt sich beim aufmerksamen Hören der F-Dur-Symphonie rasch in klingende Realität. Hatte Brahms in seiner Ersten Symphonie sehr bewusst die Geistesverwandtschaft zum titanischen Beethoven gesucht und in der Zweiten die scheinbar heitere Idylle unter einen melancholischen Filter gelegt (und dabei das im Erstling angelegte Prinzip des Wachsens symphonischer Verläufe aus einem stets präsenten Motivkern heraus noch einmal deutlich gesteigert), so bewegt sich die Dritte mit ihrer luziden Transparenz in die Nähe zur Kammermusik. Brahms konzentriert sich hier noch stärker als im Vorgängerwerk auf die motivisch-thematische Detailarbeit, auf das Innerste der Musik. Die Anwendung eines Kernmotivs erhält nun strukturelle Bedeutung. Das

Orchester bleibt im Vergleich zu den farbenprächtig illuminierten Werken eines Richard Wagner eher an den klassischen Werken orientiert. Die Dritte Symphonie ist nicht plakativ auf Wirkung bedacht, sondern auf sich selbst bezogen. Mit anderen Worten: absolute Musik par excellence.

Das Werk entstand zwischen Mai und Oktober 1883 in Wiesbaden. Während des sommerlichen, im Nachgang geradezu geheimniskrämerisch wirkenden Kompositionsprozesses spricht keine Briefstelle auch nur von der Idee einer Symphonie, liegen keine Skizzen vor, existieren keine früheren Fassungen. Lediglich der Dirigent Franz Wüllner, der Brahms im August besuchte, erhielt einen ersten Einblick. Die Dritte wurde dann am 2. Dezember im Wiener Musikvereinssaal unter der Leitung von Hans Richter uraufgeführt. Brahms geriet an diesem Abend endgültig und ohne eigenes Zutun in den ideologischen Parteienstreit zwischen „Konservativen“ und „Neudeutschen“. Bei



der Uraufführung kam es zu öffentlichen Missfallensbekundungen der Wagner-Bruckner-Anhänger, wie Max Kalbeck zusammenfasste: „[...] wagte die im Stehparterre des Musikvereinsaaales postierte Gruppe der Wagner-Brucknerschen ecclesia militans den ersten öffentlichen Vorstoß gegen Brahms. Ihr Zischen wartete nach jedem Satz immer das Verhalten des Beifalls ab, um dann demonstrativ loszubrechen.“ Eduard Hanslick lobte die Symphonie ausdrücklich: „Sie ist gedrungener in der Form, durchsichtiger im Detail, plastischer in den Hauptmotiven. Die Instrumentierung ist reicher an neuen reizenden Farbmischungen als die früheren.“

Das Kernmotiv der Dritten ist lediglich in seiner Intervallstruktur prägnant thematisch: Es handelt sich um ein Terz-Sext-Motiv aus den Tönen f–as–f, das alle vier Sätze beherrscht und das Werk vollkommen durchdringt. Anfangs bleibt die Musik – harmonisch und metrisch –

eher im Unklaren. F-Dur? f-Moll? Wohin geht es? Wie ein roter Faden taucht das Motiv dann immer wieder an Nahtstellen des musikalischen Verlaufes auf, was zu einer relativ einfachen Durchhörbarkeit der Musik führt. Im Kopfsatz kündigt es in seiner Harmoniefolge das stetige Changieren zwischen Dur und Moll an. Und es erscheint mit einer Ausnahme überall dort, wo das Hauptthema des Sonatensatzes auftaucht. Wie eine Art Doppelpunkt für das, was kommt.

Die kurzen Mittelsätze muten gegenüber der Dynamik und Ausdrucksstärke des Kopfsatzes nahezu episodisch an. Sowohl das schier schwerelos dahinschwebende Andante als auch das melancholische Scherzo stehen in freier A-B-A'-Form – es sind in bester Tradition „Lieder ohne Worte“. Im spannungsgeladenen Finale fließen alle Sätze noch einmal reminiszzenzartig ein. Es bildet das substantielle Gegengewicht zum Kopfsatz, den es allerdings an eruptiver Kraft noch übertrifft. Die Bezüge gipfeln

in der Präsentation des Hauptthemas aus dem Kopfsatz, hier allerdings nicht in kraftvoller Energie, sondern als ferne Erinnerung voller Transparenz. Der Schluss ist dann eine geradezu „zarte Auflösung, eher zaghaft angedeutet, ähnlich einer Utopie vielleicht“ (Dömling) nach den vorangegangenen Entladungen.

### Der „Variationiker“

Die schreibende Zunft greift gerne zu einem charakteristischen Begriff, um einen Komponisten und sein Schaffen wirkungsvoll und plakativ zu beschreiben. Eine derartige Verknappung ist allerdings nicht ganz ungefährlich, folgt ihr nicht eine differenzierte Begründung der Wortwahl. Dennoch sei es erlaubt, auch im Falle von Johannes Brahms ein Motto zu benennen, das den Blick auf das Wesentliche konzentriert. Brahms wäre höchstwahrscheinlich nicht „der Symphoniker“ oder „der Liedkomponist“, sondern „der Variationiker“, vorausgesetzt dieses sprachliche Etikett gäbe es. Warum?

Brahms hat wie kein Zweiter das stete Verwandeln vorhandenen musikalischen Materials, die artifizielle Neubeleuchtung traditioneller Elemente und Formen zu seinem kompositorischen Credo gemacht. Und auch in der Symphonie, die ihm anfänglich große Probleme bereitete, rückte das Modell der Variation im Zuge der vier Gattungsbeiträge immer stärker ins Zentrum.

Die Vierte Symphonie ist der Höhepunkt in Brahms's symphonischem Schaffen und gleichzeitig auch der Endpunkt einer Hauptlinie der Gattung Symphonie, die über Mendelssohn und Schumann führte. In seinem letzten symphonischen Werk erhebt Brahms die Variation zum alles beherrschenden Prinzip. Und in ihrer Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit weist das Werk auf eine Zukunft der Gattung voraus, die erst das 20. Jahrhundert erkennen konnte.



Die Vierte Symphonie e-Moll op. 98 entstand in den Sommermonaten 1884 und 1885 im steiermärkischen Mürzzuschlag. Im September 1885 gab Brahms das Autograph aus der Hand – in die Hände des befreundeten Ehepaares Herzogenberg, das die neue Symphonie mit Spannung erwartet hatte. Erst nach einigen Wochen beredten Schweigens gab es eine Reaktion: „Man wird nicht müde, hineinzuhorchen und zu schauen auf die Fülle der über dieses Stück ausgestreuten geistreichen Züge, seltsamen Beleuchtungen rhythmischer, harmonischer und klanglicher Natur, und Ihren feinen Meißel zu bewundern, der so wunderbar bestimmt und zart zugleich zu bilden vermag.“

In Herzogenbergs Worten findet man die zentralen Begriffe, welche die Rezeption von Anfang an prägen sollten: geistreiche Züge, Beleuchtungen, feiner Meißel. Sie stehen für Brahms' ungemein subtile, fein ziselierte Arbeit an den musikalischen Parametern, für die kompositorischen Feinheiten, für die auf

einer Mikroebene angewandten variativen Elemente. Die Vierte Symphonie ist primär kein Werk für das oberflächliche Hören, denn erst in der Analyse wird die hochgradige Verdichtung der musikalischen Arbeit vor allem in der Binnenstruktur spürbar.

Auch Brahms' Freundeskreis, darunter der Kritiker Eduard Hanslick und der bereits erwähnte Max Kalbeck, hatten ihre liebe Not mit dem neuen Werk. Während Kalbeck den Komponisten gleich zu einer Umarbeitung bewegen wollte, erkannte Hanslick ein Streitgespräch „zweier kluger Menschen“. Brahms hatte diese Reaktionen geahnt und bereits von Mürzzuschlag aus an Hans Richter geschrieben: „Ich frage mich, ob sie [die Symphonie] jemals ein Publikum haben wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen hier werden nicht süß.“

Der Kopfsatz (*Allegro non troppo*) beginnt direkt – ohne langsame Einleitung – mit einem fließenden, anmutigen Hauptthema

(fallende Terzkette) in den Violinen, das dem Satz etwas völlig Unspektakuläres verleiht. Das Thema wird sofort dem Variationsprinzip ausgesetzt. Mit der Folge, dass der Bauplan des Sonatensatzes in der Wahrnehmung des Hörers eher verschwimmt. Irgendwie alles ist hier durchführende Elemente. Im zweiteiligen *Andante moderato* entwickelt Brahms harmonische Farbenspiele. Vor allem das Einbauen kirchentonaler Wendungen (phrygische Sekunde) gibt dem Satz einen archaischen, aber keineswegs altertümlichen Anstrich. Die melancholische Stimmung wird im *Allegro giocoso* durch einen eher burlesken Satzcharakter aufgehoben. Das Hauptthema erinnert hierbei an einen stampfenden Tanz mit rhythmischen Verschiebungen. Krönung der Symphonie ist das Finale, allerdings nicht als apotheotische Krönung des symphonischen Gebildes, sondern vielmehr als reiner Variationensatz (darin auf Beethovens „Eroica“ verweisend), der auf das barocke

Formmodell der *Passacaglia* zurückgreift. Brahms präsentiert nicht weniger als 30 Variationen über das feste, achttaktige, anfangs von den Holzbläsern intonierte Bassthema, das sich aus Bachs Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ ableitet. Ein einfacheres Thema gibt es kaum, Sekundschritte wie in einer Tonleiter. Nur ein Ton wird von Brahms hinzugefügt. Die Strenge des Modells hat auf den Hörer eine nahezu einschüchternde Wirkung. Im Laufe des Satzes wird die Arbeit immer komplexer, bevor Brahms das *Passacaglia*-Thema mit dem Terzenthema des Symphonieanfangs verkettet. Eine monumentale Steigerung beschließt das Werk.

**Jörg Peter Urbach**



## Acknowledgements

### PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R Manager **Kate Rockett**

Recording producer, editing & mixing **Bernhard Güttler**

Recording engineer **René Möller** (Teldex)

Liner notes **Jörg Peter Urbach**

English translation **Calvin B. Cooper**

Cover design **Lucia Ghielmi, after a concept by Marjolein Coenrady**

Product management and Design **Kasper van Kooten**

*This album was recorded at the Gewandhaus, Leipzig, in April 2021.*

**Cover image: Adaptation of Mohnköpfe (Poppyheads)**

(Dress or Furnishing Fabric) (1900)

Designed by Koloman Moser (1868–1918)

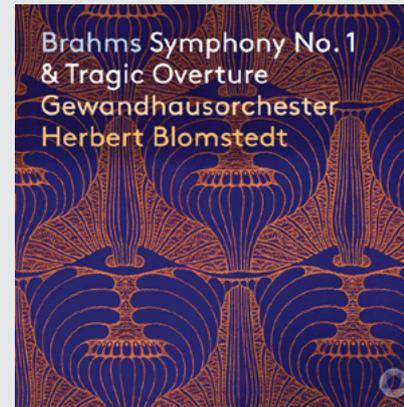
### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

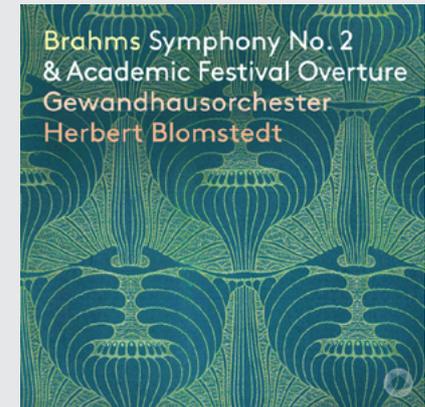
A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**

Also available  
on PENTATONE



PTC5186850



PTC5186851



Sit back and enjoy



Brahms Symphonies 3 & 4  
Herbert Blomstedt

**Herbert Blomstedt**  
geboren am 12. März 1913 in  
Hamburg  
gestorben am 23. März 2003 in  
Hamburg

**Herbert Blomstedt**  
geboren am 12. März 1913 in  
Hamburg  
gestorben am 23. März 2003 in  
Hamburg

**Herbert Blomstedt**  
geboren am 12. März 1913 in  
Hamburg  
gestorben am 23. März 2003 in  
Hamburg



**Herbert Blomstedt**  
geboren am 12. März 1913 in  
Hamburg  
gestorben am 23. März 2003 in  
Hamburg

**Herbert Blomstedt**  
geboren am 12. März 1913 in  
Hamburg  
gestorben am 23. März 2003 in  
Hamburg

**Herbert Blomstedt**  
geboren am 12. März 1913 in  
Hamburg  
gestorben am 23. März 2003 in  
Hamburg

**Herbert Blomstedt**  
geboren am 12. März 1913 in  
Hamburg  
gestorben am 23. März 2003 in  
Hamburg

