



JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIES

Nos 3 & 4

PHILHARMONISCHES
STAATSORCHESTER
HAMBURG

KENT NAGANO

Live from the Elbphilharmonie, Hamburg



BRAHMS, Johannes (1833–97)

Symphony No. 3 in F major, Op. 90 (1883) 38'56

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i> | 14'00 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 9'19 |
| 3 | III. <i>Poco Allegretto</i> | 6'26 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 8'53 |

Symphony No. 4 in E minor, Op. 98 (1884–85) 41'34

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Allegro non troppo</i> | 13'26 |
| 6 | II. <i>Andante moderato</i> | 12'00 |
| 7 | III. <i>Allegro giocoso</i> | 6'16 |
| 8 | IV. <i>Allegro energico e passionato</i> | 9'29 |

TT: 81'16

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Kent Nagano *conductor*

Live from the Elbphilharmonie, Hamburg

Johannes Brahms, who was born in Hamburg and began his career as a pianist and composer there, exerted a strong influence on the development of the unique character of the Hamburg musical tradition, a character that is reflected in the two concerts that form the basis of this recording.

This tradition is rich in historical, international influences spanning three and a half centuries: the first public opera house in Germany was established here just three decades after the Thirty Years' War. Important musicians worked in Hamburg and are associated with this Hanseatic city: George Frideric Handel, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, the Mendelssohn family, Brahms – and later, for example, Gustav Mahler, György Ligeti and Sofia Gubaidulina. Many others came as visitors. The Philharmonic State Orchestra of this cosmopolitan port city is particularly responsive to such influences. Many of them, and even the city's weather, combine to shape the renowned 'Hamburg Sound': a dark yet transparent string tone, with changing colours and shadows, and subtle in tempo and dynamics – an aesthetic that reflects the influence of nature on Hamburg's resident composers.

In these live recordings, the Hamburg Philharmonic State Orchestra, with which Brahms himself collaborated, endeavours to bring the composer's ideas, ideals and imagination to the fore – as the written records attest.

In her compelling text 'Brahms Not Bombast!', Ludovica Punzi uses numerous statements by Brahms and his students to prove that some of today's Brahms interpreters are not really following the path the composer intended. Even if Brahms was not exactly lavish with interpretative indications in the scores, he always provided indirect guidance. Punzi demonstrates that heaviness, a lack of flexibility in tempo and dynamics in contrasting passages and too much vibrato were not what the composer had in mind.

Brahms once praised a successful performance, remarking that it took French people to play his music properly; the Germans all played it far too heavily. Or

with reference to his First Symphony: ‘if my symphony were really such bland stuff, as grey and *mezzoforte* as it was when Richter performed it today, then people would be right when they talk about the brooding Brahms.’ And another time, before a performance of the Fourth, he speculated that it would surely be played in a dismally underwhelming manner, and that afterwards people would say it was all his [Brahms’s] fault.

According to comments made by Brahms and his contemporaries, tempi can be set much more freely than a metronome would allow. Fast and slow tempi can be adapted to the character of the passages in question – especially bearing in mind that Brahms often refrained from specifically notating them. Phrasing can actually be shaped like vocal arches, vibrato can emphasise individual notes rather than entire passages, and *portamento*, i.e. ‘sliding’ between two notes, is not categorically forbidden. Brahms’s works permit performers far more flexibility and elasticity than one might expect. Thus, even in his supposedly dark symphonies, we can discover the humanitarian Johannes Brahms, a composer who celebrates life and conveys compassion in his music.

© **Olaf Dittmann**

Hamburg Philharmonic State Orchestra

Addressing the question of how to follow on from Beethoven's symphonies – works which, like the capstone of an arch, seemed to have brought the genre to its perfect close – Brahms firmly rejected programme music as the answer. And this cost him dearly: horrendous musical scruples paralyzed him when it came to writing symphonies. 'I shall never compose a symphony! You have no idea how someone like me feels when constantly hearing such a giant marching behind me', was his despairing and ironic conclusion as late as the beginning of the 1870s, as told to his friend, the conductor Hermann Levi. When he completed his Symphony No. 1 in 1876, he had already reached the comparatively venerable age of 43.

By then he had already composed a considerable number of top-quality instrumental works, but he had only rarely exceeded the limits of chamber music. Privately, the highly self-critical composer gradually experimented with the tools of the symphonic trade, resulting in works of increasing size – two Serenades, his First Piano Concerto (which initially met with little success) and the *Haydn Variations*. The First Symphony is impressive testimony to his long years of struggle with the continuation of a symphonic concept that takes its points of reference in late Beethoven. The conductor Hans von Bülow was in many ways right when he referred to Brahms's First as (Beethoven's) 'Tenth'. Now that the decades of pressure were over, Brahms – scarcely a year later (1877) and within just a few months – wrote his Second Symphony, a work that overcame the 'pathos of Faustian conflicts' and, as his friend, the important Viennese critic Eduard Hanslick remarked after the first performance, 'extends its warm sunshine to connoisseurs and laymen alike'.

His **Symphony No. 3**, Op. 90, composed in 1883, was also to be in a major key, this time F major – more dramatic than its predecessor, especially in the imposing outer movements – but no less individual. On the occasion of the première in Vienna on 2nd December 1883, conducted by Hans Richter, Hanslick wrote a

detailed review, albeit one that does less than full justice to the wonderful third movement (*Poco Allegretto*). As it provides insights into the reception of music in Brahms's circle, it is here quoted *in extenso* (in the translation by Henry Pleasants): 'The first movement [F major, *Allegro vivace*, 6/4] belongs among the most significant and masterly compositions Brahms has given us. Wonderful is the way in which, after two resounding chords in the winds, the belligerent theme of the violins plunges down from above and then soars proudly upward again. The whole movement gives the impression of having been created in the flush of an inspired hour. Its second theme, in A flat, blends incomparably with the movement as a whole. The climax in the development section is of impressive dimensions but, surprisingly, gives way towards the end to a gradually calmer mood, which, in turn, fades away swiftly and beautifully.

'The two middle movements prepare the listener for no mighty convulsions; they are rather an invitation to peaceful repose. The slow movement does not sing of deathly depression, nor the fast movement of heavenly exhilaration. They are moderate in pace and expression, tender and gracious in sentiment. The slow movement is a very simple song dialogue between the winds and the deeper strings. It would not be out of place in a Brahms serenade. Short, and without organic development or climax, it provides surprises and effects of tone colour suggesting the musical conversation of softly sounding, tuned bells. The scherzo is represented by a [*Poco*] *Allegretto* in C minor, superficially reminiscent of Mendelssohn, which hovers easily in that hybrid, indeterminate mood which Brahms so favours in his middle movements. The piece is simply scored (without trumpets, trombones, and kettle drums) and is rendered particularly effective by the spirited charm of a middle section in A flat [...]

'The finale [*Allegro*] [...] is again an accomplishment of the first order, the equal of the first movement, if not its superior. It rolls upon us with a fast, sultry figure

in the deep strings. The theme as such is not impressive, but it immediately experiences the most astonishing development. The eerie sultriness of the opening is discharged in a magnificent storm, exalting and refreshing. The second theme, in C major, brilliantly and emphatically intoned by the horn, soon makes way for a third, in C minor, even more forcefully introduced. At the peak of all this imposing development, one naturally expects a brilliant, triumphal conclusion. But with Brahms, and with Brahms alone, it is well to be prepared for the unexpected. This finale moves imperceptibly from the key of F minor to that of D major, the raging winds subside to a mysterious whisper – long sustained chords in the winds are interrupted by the light rustlings of the muted violins and violas in thirds and sixths. The movement draws to a close, strangely, inconclusively, but most beautifully.’

Symphony No. 4 in E minor, Op. 98, with which Brahms ended his symphonic output, is in that saturnine key of which it was once written that it generates ‘a very sad, fervent and distressing melody, through which the human spirit becomes depressed and sad, and many a person is also brought to tears...’ Composed in 1884–85, shortly after its predecessor, it is thus not without justification referred to as Brahms’s ‘Elegiac’ symphony. It does, of course, also express other feelings – and moreover combines, in a manner that is characteristic of the composer, a striking degree of motivic and thematic interconnectedness with a predilection for variation technique and a masterful use of formal patterns.

The main theme of the first movement is already a skilful variation on a series of descending thirds and rising sixths in a rocking motion. These basic intervals and their iambic rhythm soon assume a life of their own; they pass through the orchestra in countless metamorphoses. The development proper, initially masquerading as an exposition repeat (this is the first time Brahms does without an actual exposition repeat), appears in the middle of this ‘constant development’ with variation techniques; and the recapitulation too is provoked into being by the rhythmic

augmentation of the main theme. This extraordinary first movement draws to a close with a coda that presents an expressively enhanced variant of the main theme. The second movement (*Andante moderato*) starts surprisingly with several bars in unison (woodwind, horns); it is a modally coloured elegy full of harmonic refinement, the expressive spectrum of which – according to Brahms’s biographer Max Kalbeck, ‘reaches down into Hell’. The third movement (*Allegro giocoso*) seems much more down-to-earth – a splendid scherzo that shows Brahms at his most exuberant (triangle!). The second theme weaves in more graceful music, but cannot resist the vivacious energy for long.

In the fourth movement – one of the highlights of the symphonic repertoire – Brahms uses the baroque variation form of passacaglia or chaconne – one that had fascinated him from an early age. In 1856 he wrote to his friend Joseph Joachim: ‘Sometimes I make observations on variation form and I believe it should be stricter and purer. The older composers kept strictly to the bass of the theme, their actual theme. In Beethoven the melody, harmony and rhythm are so beautifully varied. I do, however, sometimes find that more recent composers (us two!) make too much fuss (I don’t know the right word for it) about the theme. We all keep anxiously to the melody, but we don’t treat it freely, we actually don’t turn it into anything new – we just load it down.’

In thirty variations on an eight-bar theme, primarily entrusted to the bass (a theme that can apparently be traced back to the final chorus of Bach’s cantata *Nach dir, Herr, verlangst mich*, BWV 150) Brahms unfolds a compendium of compositional imagination. Not content with ‘just’ the art of variation (even if it is taken to extremes), he weaves it together with the dramaturgy of sonata form. Within this, the light flute variation and the gripping trombone chorale variation assume the character of a development section; references to the ‘thirds theme’ from the beginning of the symphony – as Arnold Schoenberg observes in his essay *Brahms the*

Progressive (1933/47) – ensure a cyclical interconnection between the movements. After a sombre, grandiose climax, this symphony ends with an implacable, dramatic power that remains profoundly moving even today.

© **Horst A. Scholz**

The **Hamburg Philharmonic State Orchestra** (Philharmonisches Staatsorchester Hamburg) is the city's largest and oldest orchestra and can look back on a long musical history. The merging of the Philharmonic Orchestra and the Orchestra of the Hamburg City Theatre in 1934 brought together two orchestras that each were rich in tradition. Philharmonic concerts had been held as early as 1828, and artists such as Clara Schumann, Franz Liszt and Johannes Brahms were regular guests of the Philharmonic Society. The history of opera in Hamburg goes back even further: musical theatre has existed there since 1678. To this day, the Philharmonic State Orchestra shapes the sound of this Hanseatic city, being both a concert and an opera orchestra. It gives around 35 concerts in Hamburg each season and plays at over 240 performances by the Hamburg State Opera and Hamburg Ballet. It is thus Hamburg's busiest orchestra.

www.staatsorchester-hamburg.de

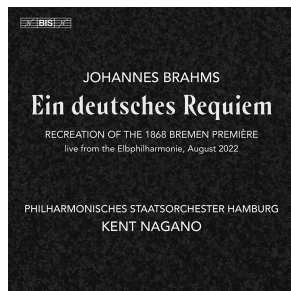
Kent Nagano is regarded as one of today's most outstanding conductors in both the operatic and concert repertoires. From 2015 until 2025 he was *Generalmusikdirektor* and principal conductor of the Hamburg State Opera and *Generalmusikdirektor* of the Hamburg Philharmonic State Orchestra. He has been honorary conductor of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin since 2006, of Concerto Köln since 2019, of the Orchestre symphonique de Montréal since 2021 and of the Hamburg Philharmonic State Orchestra since 2023. As a much sought-after guest conductor, Kent Nagano regularly works with leading international orchestras, including

the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Orchestre de l'Opéra national in Paris, the Chicago and Detroit Symphony Orchestras and the Vienna Symphony Orchestra.

In September 2021 Kent Nagano published his second book, *10 Lessons of my Life* (Berlin Verlag), in which he recalls important moments in his career, following on from the 2015 release of *Erwarten Sie Wunder!: Expect the Unexpected* (also with Berlin Verlag), which made the case for classical music. Kent Nagano was awarded the prestigious Brahms Prize of the Schleswig-Holstein Brahms Society in 2024.

www.kentnagano.com

Also available from the Hamburg Philharmonic State Orchestra and Kent Nagano:



Brahms: Ein deutsches Requiem

Recreation of the 1868 Bremen première BIS-2720

Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem
(movements I, II, III, IV, VI & VII)

Johann Sebastian Bach: Andante from Violin Concerto in A minor – version for violin and organ; Erbarme dich from the *St Matthew Passion* for alto, solo violin, strings and continuo

Giuseppe Tartini: Andante from Violin Concerto in B flat major – version for violin and organ

Robert Schumann: Abendlied – version for violin and organ

Georg Friedrich Händel: Kommt her und seht das Lamm; Ich weiß, dass mein Erlöser lebet; Halleluja from *Der Messias* (arr. Mozart)

Kate Lindsey *mezzo-soprano* · Jóhann Kristinnsson *baritone*

Veronika Eberle *violin* · Thomas Cornelius *organ*

Chor der KlangVerwaltung · Cappella Vocale Blankenese · Chor der Kantorei St. Nikolai
Compagnia Vocale Hamburg · Franz-Schubert-Chor Hamburg · Hamburger Bachchor St. Petri
Jugendkantorei Volksdorf · Kammerchor Cantico · Vokalensemble conSonanz

Johannes Brahms, der in Hamburg geboren wurde und dort seine Karriere als Pianist und Komponist begann, beeinflusste stark die Entwicklung des einzigartigen Charakters der Hamburger Musiktradition, ein Charakter, der sich in diesen beiden Konzerten widerspiegelt.

Diese Tradition ist voller historischer, internationaler Einflüsse während dreieinhalb Jahrhunderten: Nur drei Jahrzehnte nach dem 30-jährigen Krieg wurde hier das erste deutsche bürgerliche Opernhaus gegründet. Bedeutende Musiker arbeiteten in Hamburg und sind mit der Hansestadt verbunden: Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, die Mendelssohn-Familie, Brahms und später zum Beispiel Gustav Mahler, György Ligeti und Sofia Gubaidulina. Zahlreiche andere besuchten die Stadt. Das Philharmonische Staatsorchester dieser weltverbundenen Hafenstadt reagiert besonders sensibel auf solche Einflüsse. Der renommierte „Hamburger Klang“ kombiniert viele davon, nicht zuletzt das Wetter: dunkel in den Streichern, aber transparent, mit wechselnden Farben und Schatten und subtil in Tempo und Dynamik – eine Ästhetik, die den Einfluss der Natur auf Hamburgs Hauskomponisten widerspiegelt.

In diesen Live-Aufnahmen versucht das Philharmonische Staatsorchester Hamburg, mit dem Brahms selbst zusammengearbeitet hat, die Ideen des Komponisten, seine Ideale, seine Vorstellungskraft in den Vordergrund zu rücken. So, wie seine schriftlichen Zeugnisse sie belegen.

In ihrem lesenswerten Text „Brahms Not Bombast!“ zeigt Ludovica Punzi mit Hilfe zahlreicher Aussagen von Brahms und Brahms-Schülern, dass sich einige der heutigen Interpreten kaum auf den vom Komponisten intendierten Wegen bewegen. Auch wenn Brahms nicht gerade verschwenderisch mit Interpretationsangaben in den Partituren war, stellte er indirekte Informationen zur Verfügung. Punzi zeigt: Schwere, mangelnde Tempoflexibilität, das Fehlen von Dynamik- und TempoSensibilität bei kontrastierenden Abschnitten und etwa zu viel Vibrato waren nicht

im Sinne des Komponisten.

Einmal lobte Brahms eine erfolgreiche Aufführung: Es brauche Franzosen, um seine Musik richtig zu spielen. „Die Deutschen“ spielten alle viel zu hart. Oder mit Bezug auf seine Erste: „[...] wenn meine Symphonie wirklich ein so fades Zeug wäre, so grau und *mezzoforte*, wie Richter sie heute den Leuten vorspielte, dann hätten diese recht, wenn sie vom grüblerischen Brahms sprechen.“ Und ein anderes Mal, vor einer bevorstehenden Aufführung der Vierten, spekulierte er, dass sie sicherlich wieder trostlos heruntergespielt werden würde und es danach wieder heiße, es sei alles seine (Brahms') Schuld.

Nach den Aussagen von Brahms und seinen Zeitgenossen können Tempi viel freier gestaltet werden, als es ein Metronom erlauben würde. Schnell und Langsam können sich an den Charakter des jeweiligen Abschnitts anpassen – vor allem, wenn man bedenkt, dass Brahms selbst oft darauf verzichtet hat, solche Änderungen konkret aufzuschreiben. Phrasierungen können tatsächlich als stimmliche Bögen geformt werden, ein Vibrato kann einzelne Töne unterstreichen, nicht ganze Abschnitte, und ein Portamento, also das „Schleifen“ zwischen zwei Tönen, ist nicht kategorisch verboten. Brahms' Werke ermöglichen den Interpreten viel mehr Flexibilität als gedacht. So lässt sich auch in den vermeintlich dunklen Symphonien der Menschenfreund Brahms entdecken, ein Komponist, der das Leben feiert und Mitgefühl mit Tönen formt.

© **Olaf Dittmann**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Auf die Frage, wie man nach Beethovens Symphonien, die als monumentale Schlusssteine die Gattungsgeschichte besiegelt zu haben schienen, anknüpfen könne, verwarf Brahms entschieden die programmmusikalische Antwort. Und dafür zahlte er einen hohen Preis: Horrende kompositorische Skrupel legten ihn auf symphonischem Gebiet lange Zeit buchstäblich lahm. „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keine Ahnung, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“, lautete noch Anfang der 1870er Jahre das verzweifelt-ironische Fazit gegenüber dem befreundeten Dirigenten Hermann Levi. Als Brahms dann 1876 seine Erste Symphonie beendete, war er denn auch im vergleichsweise biblischen Alter von 43 Jahren.

Bis dahin hatte er zwar bereits eine beträchtliche Anzahl höchstrangiger Instrumentalwerke geschrieben, aber selten kammermusikalische Dimensionen überschritten. In der „Kammer“ bildete der in hohem Maße selbstkritische Komponist sein symphonisches Handwerkszeug heran, das er in zwei Serenaden, seinem ersten, anfänglich wenig erfolgreichen Klavierkonzert und den *Haydn-Variationen* allmählich größeren Dimensionen zuführte. Beeindruckend legte die „Erste“ Zeugnis ab vom langjährigen Ringen um die Fortführung einer symphonischen Konzeption, die ihre Anknüpfungspunkte auch im Spätwerk Beethovens suchte. Der Dirigent Hans von Bülow hatte in mancherlei Hinsicht Recht, als er Brahmsens „Erste“ als (Beethovens) „Zehnte“ bezeichnete. Vom jahrzehntelangen Druck endlich befreit, schuf Brahms kaum ein Jahr später, 1877, innerhalb weniger Monate seine Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73, die das „Pathos faustischer Seelenkämpfe“ überwunden zeigte und, so sein Freund, der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick unter dem Eindruck der Uraufführung, „wie die Sonne erwärmend auf Kenner und Laien scheint“.

Und auch seine 1883 entstandene **Dritte Symphonie** op. 90 wurde eine (F-)Dur-Symphonie. Dramatischer zwar – vor allem in den imposanten Ecksätzen – aber doch ebenso eigenständig. Anlässlich der Uraufführung am 2. Dezember 1883 unter

Hans Richter in Wien schrieb Hanslick eine detaillierte Kritik, die allenfalls dem wunderbaren dritten Satz (*Poco Allegretto*) zu wenig Gerechtigkeit widerfahren lässt. Da sie über die Rezeption von Musik in Brahms' Umfeld einigen Aufschluss gibt, sei sie hier ausführlicher zitiert: „Der erste Satz (F-Dur, *Allegro vivace* 6/4) gehört zu dem Bedeutendsten und Vollkommensten, was wir von Brahms besitzen. Prachtvoll, wie nach zwei dröhnenden Kraft-Accorden der Bläser das kampflustige Thema der Violinen energisch aus der Höhe herabschießt, um sich alsbald in stolzen Linien wieder hoch aufzuschwingen. Der ganze Satz ist in glücklicher Stunde wie in einem Zug geschaffen. Sein zweites Motiv in As, zart und drängend zugleich, verschmilzt unvergleichlich mit dem Ganzen. Die Steigerung im Durchführungstheil bäumt sich zu gewaltiger Höhe und Kraft, weicht aber überraschenderweise gegen den Schluss einer allmählich beruhigten Stimmung, welche in sanfter Schönheit ausklingt.

Die beiden mittleren Sätze bereiten dem Hörer keine gewaltigen Erschütterungen, sie laden ihn zu friedlichem Ausruhen. Weder ist der langsame Satz ‚zu Tode betrübt‘, noch der schnellere ‚himmelhoch jauchzend‘; beide bewegen sich in gemächlichem Zeitmaß und auf einem mittleren Niveau der Empfindung, dem Zarten und Anmuthigen ruhige Entfaltung gönnend. Das *Andante con moto* – ein sehr einfacher Wechselgesang der Bläser und der gleichsam den Refrain übernehmenden tieferen Streichinstrumente – könnte in einer der Brahms'schen Serenaden stehen. Der Satz ist kurz, ohne eigentliche Steigerung oder Entwicklung, überrascht aber in der Mitte durch eine Reihe zauberischer Harmonien, Klangwirkungen, die an das Wechselspiel leise anschlagender, verschieden gestimmter Glocken mahnen. Die Stelle des Scherzo vertritt ein flüchtig an Mendelssohn anklingendes [*Poco*] *Allegretto* in c-moll (3/8), das mit bequemer Grazie in jener Zwitterstimmung hindämmert, der sich Brahms gerne in seinen mittleren Sätzen hingibt. Das Stück ist sehr einfach (ohne Trompeten, Posaunen und Pauken) instru-

mentirt und wirkt namentlich durch die schneidigere Grazie seines As-Dur-Mittelsatzes. [...]

Das Finale [*Allegro*] ist wieder ein Stück allerersten Ranges, dem ersten Satze ebenbürtig, wo nicht überlegen. Leise rollt es heran mit einer gewitterschwülen raschen Figur der tiefen Saiten-Instrumente. Dieses Thema tritt keineswegs imponierend auf, findet aber alsbald die großartigste Entwicklung. Die unheimliche Schwüle des Anfangs entladet sich in einem prachtvollen Gewitter, das uns erhebt und erfrischt. Die Musik steigert sich fortwährend; das zweite Thema in C-Dur, vom Waldhorn in wuchtigen Noten herausgeschmettert, macht bald einem dritten kraftvollen Motiv in c-moll Platz, das noch gewaltiger anstürmt. Auf der Höhe dieser imposanten Entwicklung angelangt, erwartet wohl jedermann einen glanzvollen triumphirenden Schluss. Allein bei Brahms sei man immer auf Unerwartetes gefasst. Sein Finale gleitet aus dem f-moll unvermerktlich in die Dur-Tonart, die hochgehenden Meereswogen besänftigen sich zu einem geheimnißvollen Flüstern – gedämpfte Violinen und Bratschen brechen sich in leicht aufrauschenden Terzen- und Sextengängen leise an den lang ausgehaltenen Accorden der Bläser, und seltsam, räthselhaft klingt das Ganze aus, aber in wunderbarer Schönheit.“

Die **Symphonie Nr. 4** e-moll op. 98, mit der Brahms symphonisches Schaffen endet, steht in jener saturnischen Tonart, von der es in einer alten Schrift heißt, sie erzeuge „eine sehr traurige, sehnliche, und betrübhafter Melodey, davon das Gemüth des Menschen gar nieder gelegt und traurig wird, und mancher Mensch auch oft dadurch zu weinen gebracht wird ...“ Die in den Jahren 1884/85, kurz nach ihrer Vorgängerin komponierte Vierte ist denn auch nicht ohne Grund Brahmsens „Elegische“ genannt worden. Doch natürlich verleiht sie auch anderen Gefühlen Ausdruck – und vereint darüber hinaus auf eine für Brahms charakteristische Weise motivisch-thematischen Beziehungszauber, die Vorliebe für Variationstechniken und die souveräne Anverwandlung des Formenkanons.

Bereits das Hauptthema des Kopfsatzes ist eine kunstvolle Variation einer abwärts gerichteten Folge von sieben Terzen, die durch Oktavierungen (Sextsprung) verschleiert und in schaukelnde Bewegungen überführt wird. Als bald entwickeln diese Grundintervalle mitsamt ihrem jambischen Rhythmus ein Eigenleben, in zahllosen Metamorphosen durchwandern sie das Orchester. Die eigentliche Durchführung, die sich zunächst als Expositionswiederholung maskiert (auf eine tatsächliche Wiederholung der Exposition verzichtet Brahms hier erstmals), tritt inmitten dieser „permanenten Durchführung“ mit variativen Techniken hervor, und auch die Reprise irritiert erst einmal durch die rhythmische Vergrößerung des Hauptthemas; mit einer Coda, die eine expressiv gesteigerte Variante des Hauptthemas bringt, schließt dieser außerordentliche Eingangssatz. In überraschendem Unisono beginnt der zweite Satz (*Andante moderato*), eine kirchentonal gefärbte Elegie voll harmonischer Raffinesse, deren Ausdrucksspektrum, so befand der Brahms-Biograph Max Kalbeck, bis „in den Hades hinabreicht“. Wesentlich diesseitiger erscheint der dritte Satz (*Allegro giocoso*), ein prächtiges Scherzo, das Brahms von seiner ausgelassensten Seite zeigt (Triangel!). Das Seitenthema flicht grazilere Töne ein, vermag sich dem munteren Treiben aber nicht lange zu widersetzen.

Im vierten Satz – einem der Höhepunkte des symphonischen Repertoires – greift Brahms auf die barocke Variationsform Passacaglia bzw. Chaconne zurück, die ihn schon früh fasziniert hatte: „Ich mache manchmal“, schrieb er 1856 seinem Freund Joseph Joachim, „Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müsste strenger, reiner gehalten werden. Die Alten behielten durchweg den Bass des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei. Bei Beethoven ist die Melodie, Harmonie und der Rhythmus so schön variiert. Ich muss aber manchmal finden, dass Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur.“

In 30 Variationen über das vornehmlich dem Bass überantwortete achttaktige Thema (das allem Anschein nach auf den Schlusschor der Bach-Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150 zurückgeht) entfaltet Brahms ein Kompendium kompositorischer Phantasie, das an der „bloßen“ Kunst der Variation (die freilich bis ins Äußerste getrieben ist) nicht genug hat, sondern diese vielmehr mit dem dramaturgischen Entwicklungsplan der Sonate verschränkt. Darin würde etwa der lichten Flöten- und auch der ergreifenden Posaunen-Choralvariation Durchführungscharakter zukommen; Verweise auf das „Terzenthema“ des Symphoniebeginns sorgen – worauf Arnold Schönberg in seinem Essay *Brahms, der Fortschrittliche* (1933/47) hingewiesen hat – für eine satzübergreifende, zyklische Vernetzung. Nach einer düsteren, grandiosen Steigerung schließt diese Symphonie mit einer unversöhnlichen, dramatischen Wucht, die auch heute noch tief bewegt.

© *Horst A. Scholz*

Das **Philharmonische Staatsorchester** ist Hamburgs größtes und ältestes Orchester und blickt zurück auf einen langen musikalischen Werdegang. Als 1934 das „Philharmonische Orchester“ und das „Orchester des Hamburgischen Stadttheaters“ fusionierten, trafen zwei traditionsreiche Klangkörper aufeinander. Bereits 1828 wurden Philharmonische Konzerte gespielt, Künstler*innen wie Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms waren regelmäßige Gäste der Philharmonischen Gesellschaft. Die Historie der Oper reicht noch weiter zurück: Seit 1678 gibt es in Hamburg Musiktheater. Bis heute prägt das Philharmonische Staatsorchester den Klang der Hansestadt, ist Konzert- und Opernorchester in einem. Es gibt pro Saison rund 35 Konzerte in Hamburg und spielt über 240 Vorstellungen der Staatsoper Hamburg und des Hamburg Ballett. Damit ist es Hamburgs meistbeschäftigter Klangkörper.

www.staatsorchester-hamburg.de

Kent Nagano gilt als einer der herausragenden Dirigenten sowohl für das Opern- als auch das Konzertrepertoire. Seit der Spielzeit 2015/16 und bis Sommer 2025 ist er Generalmusikdirektor und Chefdirigent der Hamburgischen Staatsoper und Hamburgischer Generalmusikdirektor des Philharmonischen Staatsorchesters. Seit 2006 ist er Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, seit 2019 von Concerto Köln und seit 2021 des Orchestre symphonique de Montréal sowie seit 2023 des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Als vielgefragter Gastdirigent arbeitet Kent Nagano regelmäßig mit führenden internationalen Orchestern, u. a. mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre de l'Opéra national in Paris, dem Chicago sowie Detroit Symphony Orchestra und den Wiener Symphonikern.

Im September 2021 veröffentlichte Kent Nagano im Berlin Verlag sein zweites Buch *10 Lessons of my Life*, in dem er sich an wichtige Momente seiner Karriere erinnert. 2015 veröffentlichte er mit *Erwarten Sie Wunder!* im Berlin Verlag ein Plädoyer für die Klassische Musik. Kent Nagano wurde 2024 mit dem renommierten Brahms-Preis der Brahms-Gesellschaft Schleswig-Holstein ausgezeichnet.

www.kentnagano.com

Johannes Brahms, qui est né à Hambourg et y a commencé sa carrière de pianiste et de compositeur, a fortement influencé le développement du caractère unique de la tradition musicale hambourgeoise, ce qui se reflète dans les deux concerts qui ont servi de base à cet enregistrement.

Cette tradition est le résultat de trois siècles et demi d'influences à la fois historiques et internationales : la première maison d'opéra public en Allemagne y a ouvert ses portes trente ans à peine après la guerre de Trente Ans. D'importants musiciens ont travaillé à Hambourg et sont liés à la ville hanséatique : George Frideric Handel, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, la famille Mendelssohn, Brahms et plus tard, Gustav Mahler, György Ligeti et Sofia Goubaidouline pour ne citer qu'eux. De nombreux autres ont aussi visité la ville. L'orchestre philharmonique de la ville portuaire cosmopolite est particulièrement sensible à de telles influences. Plusieurs de ces dernières, auxquelles s'ajoutent aussi les conditions climatiques de la ville, se reflètent dans la sonorité hambourgeoise : sombre mais avec des cordes transparentes et des couleurs et des ombres changeantes, faisant preuve de subtilité dans le traitement du tempo et de la dynamique – une esthétique qui reflète l'influence de la nature sur les compositeurs établis à Hambourg.

Dans ces enregistrements réalisés en concert, l'Orchestre philharmonique d'État de Hambourg, avec lequel Brahms lui-même a travaillé, tente de mettre l'accent sur les idées du compositeur, son imagination, ses idéaux tels que nous le révèlent ses témoignages écrits.

Dans son article primordial, « Brahms Not Bombast ! » [Brahms, pas grandiloquence !], Ludovica Punzi démontre, à l'aide de nombreuses citations de Brahms et de ses élèves, que certains exécutants d'aujourd'hui ne s'engagent guère sur les voies imaginées par le compositeur. Il vaut mieux prendre Brahms à la lettre : même s'il n'est pas très prodigue d'indications dans ses partitions, il y donne toujours des renseignements indirects. Punzi montre que la lourdeur, l'absence de flexibilité

dans le traitement du tempo et de nuances dans la dynamique et le tempo lors de passages contrastés ainsi que l'excès de vibrato ne font pas partie des intentions originales du compositeur.

Brahms fit un jour l'éloge d'une exécution réussie, constatant qu'il fallait des Français pour jouer sa musique correctement, les Allemands jouant sa musique beaucoup trop lourdement. Ou encore, se référant à sa Première : « [...] si ma symphonie était vraiment aussi fade, aussi grise et *mezzoforte* que ce que Richter a joué aujourd'hui, alors les gens auraient raison de parler d'un Brahms morose ». Une autre fois, avant une exécution de la Quatrième, il assuma qu'elle serait sûrement encore ânonnée de façon ennuyeuse et qu'on dirait après coup que tout était de sa propre faute.

Les témoignages de Brahms et de ses contemporains révèlent que les tempos peuvent être déterminés avec beaucoup plus de liberté que ne le permet le métronome. « Rapide » et « lent » sont des indications qui peuvent s'adapter au caractère de chaque section – surtout si l'on considère que Brahms lui-même a souvent renoncé à les noter concrètement. Les phrasés peuvent en fait prendre la forme d'arches vocales, un vibrato peut mettre l'accent sur certaines notes et non sur des sections entières, et le *portamento*, c'est-à-dire le « glissement » entre deux notes, n'est pas catégoriquement interdit. Les interprètes peuvent se permettre bien plus de flexibilité et d'élasticité dans les œuvres de Brahms. C'est ainsi que se révèle, même dans les symphonies prétendument sombres, un Johannes Brahms humaniste qui célèbre la vie et invite à la compassion.

© **Olaf Dittmann**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

R éfléchissant sur la manière dont il allait donner suite aux symphonies de Beethoven – des œuvres semblables à des monuments qui semblaient avoir scellé à jamais l’histoire du genre – Brahms rejetait catégoriquement la musique à programme comme solution. Et il lui en coûta cher : d’horribles scrupules musicaux le paralysèrent lorsqu’il souhaita se lancer dans la composition d’œuvres au caractère symphonique. « Je ne composerai jamais de symphonies ! Tu ne peux t’imaginer dans quel état d’esprit on se trouve quand on entend toujours un tel géant marcher derrière soi. » concluait-il avec désespoir et ironie jusqu’au début des années 1870 ainsi qu’il le confiait à son ami, le chef d’orchestre Hermann Levi. Lorsqu’il acheva sa première symphonie en 1876, il avait déjà atteint l’âge relativement vénérable de quarante-trois ans.

Il avait à cette époque déjà composé un nombre considérable d’œuvres instrumentales de grande qualité mais n’avait que rarement été au-delà des frontières de la musique de chambre. En privé, le compositeur, toujours très critique envers lui-même, expérimenta peu à peu les outils du métier symphonique et aboutit à des œuvres aux dimensions de plus en plus importantes comme les deux sérénades, le Premier concerto pour piano (qui initialement ne remporta guère de succès) et les *Variations sur un thème de Haydn*. La Première Symphonie est un témoignage impressionnant de ses longues années de combat avec la quête d’un concept symphonique se basant sur les œuvres tardives de Beethoven. Le chef d’orchestre Hans von Bülow avait raison à bien des égards lorsqu’il qualifia la Première Symphonie de Brahms de Dixième de Beethoven. Après avoir surmonté la pression qu’il ressentait depuis de nombreuses années, Brahms composa – un an plus tard à peine (1877) et en l’espace de quelques mois seulement – sa seconde symphonie, œuvre qui venait à bout du « pathos des conflits faustiens » et dont, ainsi que Hanslick le fit remarquer après sa création, « les rayons du soleil réchauffent connaisseurs et profanes ».

Sa **Troisième Symphonie**, op. 90, composée en 1883, fut également dans une tonalité majeure, fa majeur, et allait s'avérer plus dramatique que la précédente, surtout dans ses mouvements externes imposants, et toute aussi unique. À l'occasion de sa création à Vienne, le 2 décembre 1883 sous la direction de Hans Richter, Hanslick se livra à une recension détaillée qui ne rendit cependant pas pleinement justice au merveilleux troisième mouvement (*Poco Allegretto*). Puisqu'il donne un aperçu de la réception de la musique au sein du cercle de Brahms, nous le citons ici *in extenso* : « Le premier mouvement [fa majeur, *Allegro vivace*, 6/4] fait partie des compositions les plus significatives et magistrales que Brahms nous ait données. La façon dont, après deux accords retentissants dans les vents, le thème belliqueux des violons plonge et remonte fièrement est merveilleuse. L'ensemble du mouvement donne l'impression d'avoir été créé dans l'élan de l'inspiration du moment. Son second thème, en la bémol, se fond harmonieusement avec l'ensemble du mouvement. Le point culminant de la section du développement est impressionnant mais, étonnamment, il laisse place vers la fin à une atmosphère graduellement plus calme qui, à son tour, s'éteint rapidement et magnifiquement.

Les deux mouvements centraux ne causeront pas chez l'auditeur de convulsions violentes et invitent plutôt au repos. Le mouvement lent ne chante pas la dépression mortelle pas plus que le mouvement rapide n'évoque l'exaltation céleste. Ils font preuve de modération, au niveau du rythme et de l'expression et affichent des sentiments tendres et bienveillants. Le mouvement lent est un dialogue très simple entre les vents et les cordes graves qui ne serait pas déplacé dans une sérénade de Brahms. Court et sans développement organique ni apogée, il offre des surprises et des effets de couleurs sonores qui suggèrent une conversation musicale entre des cloches qui tintent doucement. Le scherzo est représenté par un [*poco*] *Allegretto* en ut mineur qui rappelle superficiellement Mendelssohn et flotte tranquillement dans cette humeur hybride et indéterminée que Brahms affectionne tant dans ses mouvements

centraux. Le morceau est simplement orchestré (sans trompettes, trombones et timbales) et devient particulièrement efficace par le charme fougueux d'une section centrale en la bémol. [...]

Le finale [*Allegro*] [...] est à nouveau une réussite de premier ordre, du niveau du premier mouvement, sinon supérieur. Il nous tombe dessus avec un motif rapide et sensuel joué aux cordes graves. Le thème en tant que tel n'impressionne guère mais il est immédiatement soumis à un traitement particulièrement étonnant. L'inquiétante atmosphère du début débouche dans une magnifique tempête, exaltante et rafraîchissante. Le deuxième thème, en ut majeur, brillamment et énergiquement exposé par le cor, fait bientôt place à un troisième, en ut mineur cette fois, entonné avec encore plus de vigueur. À l'apogée de tout ce développement imposant, on s'attend naturellement à une conclusion brillante et triomphale. Mais avec Brahms, il faut s'attendre à tout. Ce finale passe imperceptiblement de la tonalité de fa mineur à celle de ré majeur, les vents violents s'apaisent pour laisser place à un murmure mystérieux – de longs accords soutenus par les vents sont interrompus par de légers roulements des violons et des altos avec sourdines en tierces et sixtes. Le mouvement se termine curieusement, de manière inconclusive, mais de la plus belle des manières. »

La **Quatrième Symphonie** en mi mineur op. 98, qui conclut la production symphonique de Johannes Brahms, est en mi mineur, une tonalité saturnienne dont on a dit qu'elle générerait « une mélodie très triste, nostalgique et angoissante, qui abat et attriste l'âme humaine et fait beaucoup pleurer. ». La symphonie, composée en 1884/85 peu après la précédente, a été surnommée, non sans raison, la symphonie « élégiaque » de Brahms. Elle exprime bien sûr d'autres sentiments et de plus combine, d'une manière typiquement brahmsienne, une quantité surprenante d'interrelations motiviques et thématiques avec une prédilection pour la technique de la variation et une maîtrise formelle souveraine.

Le thème principal du premier mouvement est une variation subtile d'une série de tierces descendantes et de sixtes ascendantes sur un rythme chaloupé. Ces intervalles de base, avec leur rythme iambique, développent bientôt leur autonomie et traversent l'orchestre sous des formes variées. Le développement proprement dit, qui se présente d'abord sous la forme d'une répétition de l'exposition (Brahms omet d'ailleurs ici la répétition de l'exposition pour la première fois dans son œuvre), apparaît au milieu d'un « développement permanent » alimenté par des techniques de variations et la réexposition est également initialement provoquée par l'élargissement rythmique du thème principal. Cet extraordinaire premier mouvement se conclut par une coda qui expose une variante encore plus expressive du thème principal. Le second mouvement (*Andante moderato*) commence de manière surprenante par un unisson de plusieurs mesures des bois et des cors. C'est une élégie au coloris modal toute de subtilité harmonique dont la palette expressive, comme l'a évoqué le biographe de Brahms Max Kalbeck, « descend jusqu'aux enfers ». Le troisième mouvement (*Allegro giocoso*), un magnifique scherzo qui montre Brahms à son plus exubérant (le triangle !), apparaît bien plus terre à terre. Le second thème introduit une atmosphère plus délicate mais ne résiste pas longtemps à l'énergie initiale.

Dans le quatrième mouvement – l'un des sommets de l'ensemble du répertoire symphonique – Brahms recourt à la forme variationnelle de l'époque baroque de la passacaille ou chaconne qui le fascinait depuis son plus jeune âge : « Je réfléchis souvent à la forme de la variation, et je pense qu'elle devrait être traitée avec plus de rigueur et plus de pureté. Les maîtres anciens adhéraient de manière stricte à la ligne de basse du thème, leur véritable thème. Chez Beethoven, la mélodie, l'harmonie et le rythme sont merveilleusement variés. Parfois cependant, je note que les jeunes compositeurs (comme vous et moi !), comment dire, « nagent » dans un thème. Nous conservons timidement la mélodie mais ne pouvons pas la traiter

librement, ne créons pas vraiment quelque chose de nouveau à partir de celle-ci et ne faisons rien d'autre que l'alourdir. »

En 30 variations sur un thème de huit mesures, confié principalement à la basse (qui serait semble-t-il celui du chœur conclusif de la cantate de Bach *Nach dir, Herr; verlangst mich* BWV 150), Brahms expose littéralement un compendium de techniques compositionnelle qui ne se limitent pas à la « simple » variation (même poussée à l'extrême), mais l'insère plutôt dans la narration dramatique de la forme sonate. Au sein de celle-ci, la variation légère à la flûte et le choral émouvant des trombones jouent le rôle de développement. Les références au thème « des tierces » du début de la symphonie permettent – comme l'a souligné Arnold Schoenberg dans son essai *Brahms le progressif* (1933/47) – de créer un réseau cyclique entre les mouvements. Après un point culminant à la fois sombre et grandiose, la symphonie se termine avec une puissance dramatique implacable qui reste encore aujourd'hui profondément émouvante.

© *Horst A. Scholz*

Le **Philharmonisches Staatsorchester Hamburg** est le plus grand et le plus ancien orchestre de Hambourg et a une longue histoire musicale. La fusion de l'« Orchestre philharmonique » et l'« Orchestre du Théâtre municipal de Hambourg » en 1934 a permis la rencontre de deux ensembles musicaux à la tradition riche. Dès 1828, des concerts philharmoniques ont été donnés tandis que des musiciens tels Clara Schumann, Franz Liszt et Johannes Brahms étaient des invités réguliers. L'histoire de l'opéra remonte à encore plus loin car le théâtre musical existe à Hambourg depuis 1678. Aujourd'hui encore, le Philharmonisches Staatsorchester marque de son empreinte la signature sonore de la ville hanséatique et est à la fois orchestre de concert et d'opéra. Il donne chaque saison environ 35 concerts à Hambourg en plus d'as-

sur plus de 240 représentations du Staatsoper et du Ballet de Hambourg faisant de lui l'ensemble musical le plus occupé de la ville.

www.staatsorchester-hamburg.de

Kent Nagano est considéré comme l'un des chefs d'orchestre les plus remarquables, tant pour le répertoire d'opéra que pour le répertoire de concert. Il a été directeur musical et chef d'orchestre principal du Staatsoper de Hambourg et directeur musical du Philharmonisches Staatsorchester de 2015 à 2025. Depuis 2006, il est chef honoraire du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, depuis 2019 de Concerto Köln et depuis 2021 de l'Orchestre symphonique de Montréal ainsi que, depuis 2023, du Philharmonisches Staatsorchester de Hambourg. Chef invité très demandé, Kent Nagano travaille régulièrement avec d'autres ensembles de premier plan comme l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre de l'Opéra national de Paris, les Orchestres symphoniques de Chicago et de Détroit et l'Orchestre symphonique de Vienne.

En septembre 2021, Kent Nagano a publié son second livre, *10 Lessons of my Life* (Berlin Verlag), dans lequel il évoque des moments importants de sa carrière. Auparavant, en 2015, il avait publié *Erwarten Sie Wunder ! Expect the Unexpected* (Berlin Verlag), un plaidoyer pour la musique classique. Kent Nagano a reçu en 2024 le prestigieux prix Brahms de la Société Brahms de Schleswig-Holstein.

www.kentnagano.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording:	Recorded at public concerts in January 2019 (No. 4) and April 2023 (No. 3) at the Elbphilharmonie, Großer Saal, Hamburg, Germany Producer: Robert Suff Sound engineer: Carl Talbot (Musicom Productions)
Equipment:	Microphones from DPA, Schoeps and Neumann; Lawo mixing desk; Pyramix workstation; Geithain and Focal monitors; Oppo and Sennheiser headphones Original format: 24-bit/48 kHz
Post-production:	Editing: Carl Talbot, Philippe Bouvrette Mixing: Carl Talbot Mastering: Marc Thériault (Le Lab Mastering)
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover texts:	© Olaf Dittmann 2025 & © Horst A. Scholz 2018/2019
Translations:	Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photo of Kent Nagano:	© Lyodoh Kaneko
Typesetting, lay-out:	Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB info@bis.se www.bis.se

BIS-2374 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg · Kent Nagano