



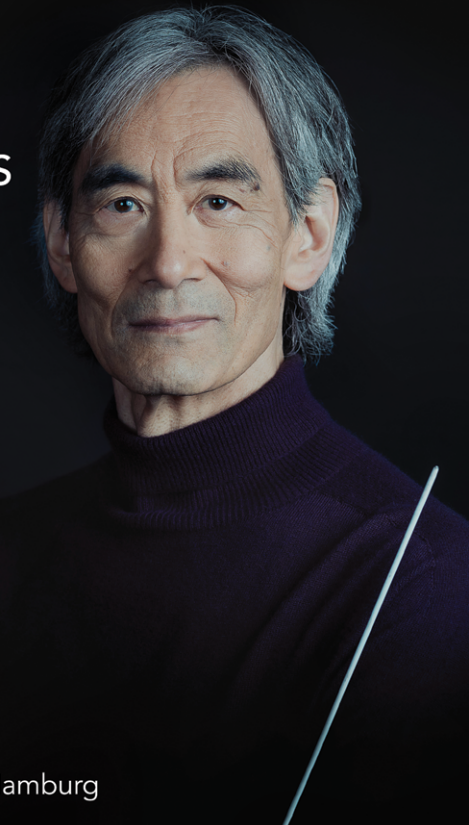
JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIES
Nos 1 & 2

PHILHARMONISCHES
STAATSORCHESTER
HAMBURG

KENT NAGANO

Live from the Elbphilharmonie, Hamburg



BRAHMS, Johannes (1833-97)

Disc 1

Symphony No. 1 in C minor, Op. 68 (1876)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Un poco sostenuto - Allegro</i> | 16'09 |
| 2 | II. <i>Andante sostenuto</i> | 9'21 |
| 3 | III. <i>Un poco Allegretto e grazioso</i> | 4'37 |
| 4 | IV. <i>Adagio - Più Andante - Allegro non troppo, ma con brio</i> | 17'11 |

TT: 47'40

Disc 2

Symphony No. 2 in D major, Op. 73 (1877)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro non troppo</i> | 20'30 |
| 2 | II. <i>Adagio non troppo - L'istesso tempo, ma grazioso</i> | 9'45 |
| 3 | III. <i>Allegretto grazioso (quasi andantino)
Presto ma non assai - Tempo I</i> | 5'15 |
| 4 | IV. <i>Allegro con spirito</i> | 8'59 |

TT: 44'39

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
Kent Nagano *conductor*

Live from the Elbphilharmonie, Hamburg

From an early age **Johannes Brahms** bore a heavy burden of expectations – his own as well as those of other people. As early as 1853, an enthusiastic article by Robert Schumann had praised the twenty-year-old composer as ‘one of the chosen’, whose genius gave rise to the greatest symphonic hopes. This situation was not exactly improved by the fact that Brahms constantly heard the ‘giant’ Beethoven ‘marching behind him’ – and, in consequence, for a long time did not dare to ‘look upon the serious face’ of, especially, symphonies. As late as the early 1870s Brahms, with a desperation only thinly disguised by irony, summed up his point of view to his friend, the conductor Hermann Levi: ‘I shall never compose a symphony’. By the mid-1870s Brahms had already composed a significant number of high-quality instrumental works, but these rarely exceeded the dimensions of chamber music. In the privacy of his study the extremely self-critical composer gradually assembled the tools of the symphonic trade, which he started to use in works of larger proportions – two Serenades, his (initially unsuccessful) First Piano Concerto, the Haydn Variations and numerous pieces for choir and orchestra. When he completed his **Symphony No. 1 in C minor**, Op. 68, in the summer of 1876, Brahms had reached the relatively advanced age of 43, although the earliest sketches date back to 1855, more than twenty years earlier.

The symphony testifies impressively to Brahms’s years of striving for the continuation of a symphonic conception which – unlike in the case of such composers as Schumann and Mendelssohn – sought its starting point in the late works of Beethoven. The perceptive conductor Hans von Bülow was in many respects right when he described Brahms’s First as Beethoven’s ‘Tenth’ – even if he himself later qualified this remark by noting that there are stronger links with mid-period Beethoven; it is no coincidence that Brahms’s First shares its key of C minor with Beethoven’s Fifth. Right from its drum-led, chromatic introduction the first movement tells the listener that, as Brahms once said, one should not jest

with symphonies. Even at the première, the audience felt as if they were witnessing what Hanslick called a ‘Faustian struggle’ – something that Beethoven himself was no stranger to. And, as often happens with Beethoven, the slow introduction gives rise to the material of that which follows (especially the upwardly leaping main theme), without the movement relinquishing a shape of its own: this appears for instance in the skilful, contrapuntally dense development. The recapitulation, at first relatively orthodox, ultimately builds up new arches of tension, only to break off unexpectedly; the music dies away in an evocatively veiled coda.

The second movement (*Andante sostenuto*) serves as a respite. Cantilenas from the strings and oboes lend the movement a luxuriant touch; the chromatic motifs from the symphony’s introduction are heard again, and the music brightens to a melody for solo violin and horn, gently supported by the rest of the orchestra. The third movement (*Un poco Allegretto e grazioso*) is not an energetic, Beethovenian scherzo but rather a buoyant dance movement revelling in thirds and with pizzicato basses, which includes a contrasting trio. The finale (like the first movement), is preceded by a slow introduction, in which motivic material is anticipated – but this material is also mysteriously encapsulated and reaches agitated outbursts until an infinitely benevolent horn melody (which Brahms claimed to have borrowed from an alhorn, and had sent to Clara Schumann as a birthday greeting in 1868) metaphorically parts the clouds and reveals a radiant C major above tremolo strings. A wind chorale confirms the solemn atmosphere (the trombones are here heard for the first time), in which the strings now embed a hymn-like theme of joy – the style of which, as Brahms observed with irritation, reminded ‘every ass’ of the corresponding theme in Beethoven’s Ninth Symphony.

Be that as it may (and in fact the alleged similarity is not all that striking), it competes in significance with other, scarcely less important motifs to form a breathtaking exposition of increasing density. After some imitative semiquaver

passages, the varied reprise of this material comes together in a fortissimo outburst: a Gordian knot that, once again, is shattered by the ‘alphorn theme’ (in the utmost distress), thereby making a continuation possible. The symphony then culminates splendidly in a wind chorale followed by a stretta. The dramaturgical principle *per aspera ad astra* (‘through hardships to the stars’) that underlies this conception had assumed a definitive form in Beethoven’s music in particular; rarely, however, is it as compellingly and creatively reinvented as in Brahms’s symphonic debut work. (And those who find such grand conceits suspect may still agree with George Bernard Shaw – a man not exactly well-disposed towards Brahms – who described the First Symphony in 1893 as ‘a mere heap of lumps of absolute music; but then, such magnificent lumps! such color! such richness of substance!’)

Although the First Symphony earned him respect and recognition, it was hardly popular in concert halls. It was not by chance that Brahms’s friend, the important Viennese critic Eduard Hanslick wrote that it was ‘a work for earnest connoisseurs capable of constant and microscopic pursuit of its minutely ramified excursions’. With the **Symphony No. 2 in D major**, Op. 73, things would turn out completely differently. Now that the pressure was off, Brahms – within just a few months – wrote a work that overcame the ‘pathos of Faustian conflicts’ and, as Hanslick remarked after the first performance, ‘extends its warm sunshine to connoisseurs and laymen alike’. Brahms himself was aware of this at an early stage. From the Wörthersee, where he spent the summer of 1877 composing, he wrote contentedly to Hanslick about the symphony, calling it ‘so merry and sweet... that you’ll think I wrote it specially for you or even for your young wife! That was easy enough, you’ll say, Brahms is being cunning, the Wörthersee is virgin soil; here the melodies are so abundant that one must be careful not to step on them.’ On the other hand, he jestingly scared his publisher Simrock with a remark that rang warning bells, also from a commercial perspective: ‘The new symphony is so melancholy that you will

not be able to bear it. I have never written anything so sad, so minor; the score should be published with a black border.’

If Simrock did not already know what Brahms was like, he could soon breathe a sigh of relief; in the Second Symphony, as Hanslick remarked ecstatically, Brahms had ‘turned again to the spring blossoms of earth’. This proximity to nature seems to be embodied in the sound of the horns that launches the main theme right at the outset of the first movement (*Allegro non troppo*) – unlike in the First Symphony, where the main theme had been preceded by a slow, enigmatic introduction. This time Brahms certainly did not hold back: on the contrary, the themes and motifs seem to surge forth from him, and from each other. It is above all the structural clarity, however, the lighter compositional technique, less concerned with contrapuntal complexity despite all the motivic and thematic interconnectedness, that is so spontaneously appealing. A case in point is the beguiling cello cantilena that opens the slow movement (*Adagio non troppo*). Its subsidiary theme then provides equality between the sections of the orchestra: the cellos must take up the *pizzicato* accompaniment of the dolce woodwind theme.

The third movement (*Allegretto grazioso*) is an enchanting minuet, with two Presto trios that undermine the traditional structural balance. This formally unconventional movement is probably one of Brahms’s most popular; even at the rehearsals for the first performance, the musicians commented: ‘the third [movement] already has its da capo in the bag’. Emerging from a quiet but lively string unison, the finale (*Allegro con spirito*) has an effervescent energy that is only rarely interrupted by calmer (the subsidiary theme) or mysterious moments (motif of a fourth) – but nothing that seriously stands in the way of the grandiose coda that concludes the symphony in a well-nigh ‘un-Brahmsian’ manner. And why should it?

© **Horst A. Scholz 2012/2017**

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 principal conductor of the Hamburg State Opera and *Generalmusikdirektor* of the Hamburg Philharmonic State Orchestra. The *Orquesta y Coro Nacionales de España* has announced the appointment of Nagano as its next *Director Artístico* (Artistic Director) and *Director Titular* (Chief Conductor), effective with the 2026–27 season. 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

Seit seiner Jugend stand **Johannes Brahms** unter einem gewaltigen fremden und eigenen Erwartungsdruck. Den Zwanzigjährigen schon hatte Robert Schumann 1853 in einem enthusiastischen Artikel der verwunderten Öffentlichkeit als einen „Berufenen“ gepriesen, dessen Genie zu den größten symphonischen Hoffnungen Anlass gebe. Da wirkte es nicht gerade förderlich, dass Brahms auch noch den „Riesen“ Beethoven ständig „hinter sich marschieren hörte“, was u.a. bewirkte, dass er insbesondere Symphonien lange Zeit „nicht in das ernsthafte Gesicht“ (Brahms) zu blicken wagte. „Ich werde nie eine Symphonie komponieren!“ lautete denn noch Anfang der 1870er das verzweifelte, nur scheinbar ironische Fazit gegenüber dem befreundeten Dirigenten Hermann Levi. Bis zur Mitte der 70er Jahre hatte Brahms zwar bereits eine beträchtliche Anzahl hochrangiger Instrumentalwerke geschrieben, doch waren dabei selten kammermusikalische Dimensionen überschritten worden. In der „Kammer“ bildete der in hohem Maße selbstkritische Komponist sein symphonisches Handwerkszeug heran, das er in zwei Serenaden, seinem ersten, anfangs wenig erfolgreichen Klavierkonzert, den Haydn-Variationen sowie mehreren Chorwerken mit Orchester allmählich größeren Dimensionen zuführte. Als er die **Symphonie Nr. 1 C-moll** op. 68 im Sommer 1876 vollendete, war Brahms im vergleichsweise biblischen Alter von 43 Jahren; die ersten Skizzen reichen wohl bis 1855 zurück - mithin über zwanzig Jahre.

Beeindruckend legt das Werk Zeugnis ab von diesem langjährigen Ringen um die Fortführung einer symphonischen Konzeption, die, anders als etwa bei Schumann und Mendelssohn, ihre Anknüpfungspunkte auch im Spätwerk Beethovens suchte. Der hellsichtige Dirigent Hans von Bülow hatte in mancherlei Hinsicht Recht, als er Brahmsens Erste als (Beethovens) „Zehnte“ bezeichnete, wenngleich, wie er selber einschränkte, größere Beziehungen zum mittleren Beethoven bestehen, mit dessen Symphonie Nr. 5 sie nicht ohne Grund die Tonart teilt. Der erste Satz vermittelt dem Hörer bereits mit seiner von der Pauke angetriebenen, kleinschrittig-chromatischen

Introduktion, dass, wie Brahms einmal sagte, man mit Symphonien „nicht spaßen“ dürfe; schon die Hörer der Uraufführung fühlten sich als Zeugen eines „faustischen Ringens“ (Hanslick) - ein Habitus, der ja auch Beethoven nicht fremd war. Aus der langsamen Einleitung wird, wie oft bei Beethoven, das Material des folgenden Satzes entwickelt (namentlich das aufwärts springende Hauptthema), ohne dass auf die Originalgestalt fortan verzichtet würde; u.a. erscheint sie in der kunstvollen, kontrapunktisch dichten Durchführung und ist deren dramatischer Zielpunkt. Die Reprise, anfangs vergleichsweise orthodox, baut schließlich neue Spannungsbögen auf, um dann überraschend abubrechen und in einer atmosphärisch verhangenen Coda auszuklingen.

Der zweite Satz (*Andante sostenuto*) fungiert als Ruhepol, dem Streicher- und Oboenkantilenen ein schwelgerisches Profil verleihen (auch die chromatischen Motive der Einleitung erscheinen hier wieder) und das sich zu einem vom übrigen Orchester einfühlsam umspielten Gesang von Solovioline und Horn lichtet. Der dritte Satz (*Un poco Allegretto e grazioso*) ist kein energisches Scherzo Beethovenscher Prägung, sondern ein eher beschwingter, terzenfreudiger Tanzsatz mit Pizzikato-Bässen und einem rhythmisch kontrastierenden Trio. Wie dem Kopfsatz, so geht auch seinem dramaturgischem Gegengewicht, dem Finale, eine langsame Einleitung voran, die Motivisches vorformt, sich dabei aber geheimnisvoll verkapselt und zu erregten Ausbrüchen gelangt, bis eine unendlich gütige Hornweise (die Brahms einem Alphorn abgelauscht zu haben angab und 1868 Clara Schumann als Geburtstagsgruß zugesandt hatte) gleichsam die Wolken teilt und ein strahlendes C-Dur über tremolierenden Streichern freilegt. Ein Bläserchoral bekräftigt die weihevollen Stimmung (erstmalig erklingen die Posaunen!), in die hinein die Streichinstrumente nun ein hymnisches Freudenthema betten, dessen Duktus, so Brahms verärgert, „jeden Esel“ an dasjenige aus Beethovens Neunter Symphonie erinnere.

Wie dem auch sei (und eigentlich ist die angebliche Nähe so frappierend nicht): Seine Bedeutung konkurriert im nun Folgenden mit anderen, kaum weniger wichtigen Motiven, die eine atemberaubende, sich zusehends verdichtende Exposition bilden, deren freie Reprise nach imitativen Sechzehntelpassagen in einem fortissimo-Aufschrei des gesamten Orchesters zusammenschießt: ein gordischer Knoten, den wiederum das „Alphornthema“ in höchster Not zerschlägt und so die Weiterführung der Reprise ermöglicht, auf dass die Symphonie glanzvoll in einem Bläserchoral mit anschließender Stretta kulminierte. Das dramaturgische Prinzip *per aspera ad astra* („durch Dunkel zum Licht“), das dieser Konzeption zugrunde liegt, hat vor allem bei Beethoven maßgebliche Gestalt angenommen; selten aber ist es so zwingend und originell neu begründet worden wie in Brahms' symphonischem Erstling. (Und wem solche „Big Stories“ suspekt vorkommen, der hält es vielleicht mit dem Brahms nicht unbedingt wohlgesonnenen George Bernard Shaw, der 1893 über dessen Erste schrieb: „Ein bloßer Lumpenhaufen absoluter Musik; gleichwohl: Welch' herrliche Lumpen! Welch' Farbenpracht! Welch' Materialfülle!“)

Auch wenn ihm die Erste Symphonie Respekt und Anerkennung einbrachte, war sie in den Konzertsälen nicht übermäßig populär – der Wiener Großkritiker und Brahms-Freund Eduard Hanslick schrieb nicht von ungefähr, es handele sich um „ein Werk für ernste Kenner, die dessen fein verzweigtes Geäder ununterbrochen verfolgen und gleichsam mit der Lupe hören konnten.“ Das sollte sich mit der **Symphonie Nr. 2 D-Dur** op. 73 nachhaltig ändern: Vom Druck befreit, schuf Brahms nun in der kurzen Zeit von wenigen Monaten ein Werk, das das „Pathos faustischer Seelenkämpfe“ überwunden zeigte und, so Hanslick unter dem Eindruck der Uraufführung, „wie die Sonne erwärmend auf Kenner und Laien scheint“. Brahms selber war sich dessen schon früh bewusst. Vom Wörthersee, wo er den Sommer 1877 komponierend verbrachte, schrieb er vergnügt an Hanslick über die neue Symphonie, sie sei „so heiter und lieblich [...], dass Du glaubst, ich habe sie



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg and Kent Nagano

© Felix Broede



extra für Dich oder gar Deine junge Frau geschrieben! Das ist kein Kunststück, wirst Du sagen, Brahms ist pfiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, dass man [sich] hüten muss, keine zu treten.“ Seinen Verleger Simrock dagegen verschreckte er im November 1877 scherzhaft mit der auch in kommerzieller Hinsicht besorgniserregenden Mitteilung: „Die neue Symphonie ist so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so was Trauriges, Molliges geschrieben: die Partitur muss mit Trauerrand erscheinen.“

Wenn Simrock seinen Brahms nicht eh schon kannte, konnte er bald aufatmen; Brahms hatte sich mit der Zweiten, wie Hanslick verzückt vermerkte, „der frühlingsblühenden Erde wieder zugewendet“. Diese Naturnähe scheint bereits dem Hörnerklang eingeschrieben zu sein, mit dem der Kopsatz (*Allegro non troppo*) und zugleich das Hauptthema ansetzt – anders als in der Ersten, die dem Hauptthema eine langsame, enigmatische Einleitung vorangeschaltet hatte. Nicht, dass Brahms sich jetzt „zurückgehalten“ hatte – im Gegenteil sprudeln die Themen und Motive nur so aus ihm bzw. auseinander hervor –, doch ist es vor allem die strukturelle Klarheit, die lichtere, weniger auf kontrapunktische Komplexität angelegte Satztechnik, die bei aller motivisch-thematischen Vernetzung spontan anspricht. Was Wunder, dass den langsamen Satz (*Adagio non troppo*) eine betörende Cellokantilene eröffnet; sein Seitenthema dann sorgt für „Gerechtigkeit“ innerhalb der Orchestergruppen – die Celli müssen sich in die Pizzikato-Begleitung des dolce-Themas der Holzbläser schicken.

Mit dem dritten Satz (*Allegretto grazioso*) folgt ein bezauberndes Menuett, dessen zwei Presto-Trios die herkömmliche Balance unterminieren. Dieser formal ungewöhnliche Satz dürfte einer von Brahms' beliebtesten sein; bei den Proben zur Uraufführung bereits mutmaßten die Musiker: „Der 3te hat sein da capo schon in der Tasche“. Aus dem leisen und geschäftigen Streicher-Unisono bricht dann ein Finalsatz (*Allegro con spirito*) heraus, dessen überschäumende Energie nur

vereinzelte Ruhepunkte (Seitenthema) und mysteriöse Momente (Quartenmotiv) verbucht – nichts indes, was sich der grandiosen Coda, mit der diese Symphonie nachgerade „unbrahmsisch“ schließt, ernsthaft in den Weg stellen wollte. Warum auch?

© *Horst A. Scholz 2012/2017*

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 herausragendsten Dirigenten der Gegenwart, sowohl im Opern- als auch im Konzertrepertoire. Von 2015 bis 2025 war er Generalmusikdirektor und Chefdirigent der Hamburgischen Staatsoper und des Hamburgischen Staatsorchesters. Das Orquesta y Coro Nacionales de España hat die Ernennung Naganos zum nächsten Director Artístico (künstlerischer Leiter) und Director Titular (Chefdirigent) mit Wirkung ab der Saison 2026/27 bekannt gegeben. Seit 2006 ist er Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, seit

2019 von Concerto Köln, seit 2021 des Orchestre symphonique de Montréal und seit 2023 des Staatlichen Philharmonischen Orchesters Hamburg. Als gefragter Gastdirigent arbeitet Kent Nagano regelmäßig mit führenden internationalen Orchestern zusammen, darunter das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Orchestre de l'Opéra national in Paris, die Symphonieorchester von Chicago und Detroit sowie die Wiener Symphoniker.

Im September 2021 veröffentlichte Kent Nagano sein zweites Buch, „10 Lessons of my Life“ (Berlin Verlag), in dem er an wichtige Momente seiner Karriere zurückblickt, nachdem er 2015 mit „Erwarten Sie Wunder!: Expect the Unexpected“ (ebenfalls beim Berlin Verlag) für die klassische Musik geworben hatte. Kent Nagano wurde 2024 mit dem renommierten Brahms-Preis der Brahms-Gesellschaft Schleswig-Holstein ausgezeichnet.

www.kentnagano.com

Dès sa jeunesse, **Johannes Brahms** dut faire face à d'immenses attentes — les siennes et celles des autres. Dans un article enthousiaste publié en 1853, Robert Schumann l'avait qualifié d'« élu » dont le génie nourrissait les plus grands espoirs pour la musique symphonique. Cette situation ne fut pas précisément allégée par le fait que Brahms entendait constamment le « géant » Beethoven « marchant derrière lui », avec pour conséquence qu'il n'osa longtemps regarder les symphonies en face. « Je ne composerai jamais de symphonies ! » déclarait-il encore au début des années 1870 — un aveu désespéré, à peine dissimulé par l'ironie, confié à son ami le chef d'orchestre Hermann Levi. Jusqu'au milieu des années 1870, Brahms avait certes composé un nombre important d'œuvres instrumentales substantielles, mais il n'avait que rarement osé dépasser le cadre de la musique de chambre. C'est pourtant dans cette intimité que le compositeur, sévèrement autocritique, affûta progressivement ses outils symphoniques qui allaient mener à des œuvres de plus grande dimension : les deux Sérénades, son premier Concerto pour piano, qui n'obtint initialement que peu de succès, les Variations sur un thème de Haydn, ainsi que plusieurs œuvres pour chœur et orchestre. Lorsqu'il termina sa **Symphonie n° 1 en do mineur** op. 68 à l'été 1876, Brahms avait atteint l'âge canonique de quarante-trois ans, alors que les premières esquisses remontaient à 1855, soit plus de vingt ans auparavant.

L'œuvre témoigne de manière saisissante de ce travail acharné de plusieurs années en faveur d'une conception symphonique qui, contrairement à ce qu'on trouve chez Schumann ou chez Mendelssohn, prenait son point de départ dans les œuvres tardives de Beethoven. Le clairvoyant chef Hans von Bülow avait raison à bien des égards lorsqu'il qualifia la première Symphonie de Brahms de « dixième » de Beethoven, bien que, comme il le reconnut lui-même, l'œuvre entretînt des liens plus étroits avec la période médiane de Beethoven — et notamment la Symphonie n° 5, dont elle partage, non sans raison, la tonalité. Le premier mouvement fait

comprendre à l'auditeur, dès son introduction lancée par les timbales et progressant par degrés chromatiques, que Brahms, comme il l'avait dit, n'entendait pas plaisanter avec le genre de la symphonie. Dès la création de l'œuvre, les auditeurs furent les témoins d'un « combat faustien » — pour reprendre les mots de Hanslick —, une métaphore qui n'était pas étrangère non plus à Beethoven. Comme souvent chez ce dernier, l'introduction lente fournit le matériau du mouvement suivant (notamment le thème principal qui procède par bonds), sans pour autant renoncer par la suite à sa forme originale : il reparaît ainsi dans le développement au contrepoint serré et en constitue le point d'aboutissement dramatique. La réexposition, d'abord comparativement orthodoxe, construit de nouvelles arches de tension avant de s'interrompre brusquement, pour s'éteindre dans une coda à l'atmosphère voilée.

Le second mouvement (*Andante sostenuto*) joue le rôle d'une oasis de calme dans laquelle la cantilène des cordes et du hautbois confère un ton somptueux (les motifs chromatiques de l'introduction y réapparaissent également), et qui s'éclaire peu à peu avec le chant du violon solo et du cor, délicatement accompagnés par le reste de l'orchestre. Le troisième mouvement (*Un poco Allegretto e grazioso*) n'est pas un scherzo énergique à la manière de Beethoven, mais plutôt un mouvement dansant et animé dont le thème recourt abondamment aux tierces, avec des pizzicatos aux basses et un trio contrasté sur le plan rythmique. Le finale — tout comme le premier mouvement — est précédé d'une introduction lente où les motifs sont anticipés, mais le matériau s'y trouve aussi mystérieusement condensé et débouche sur des sursauts dramatiques, jusqu'à ce qu'un solo de cor d'une tendresse infinie (que Brahms prétendait avoir emprunté à une mélodie pour cor des Alpes qu'il avait envoyée à Clara Schumann en guise de cadeau d'anniversaire en 1868) disperse les nuages et dégage un ut majeur éclatant au-dessus des cordes en trémolo. Un choral aux cuivres renforce l'atmosphère solennelle (les trombones se font ici entendre pour la première fois !) ; les cordes y exposent alors un thème joyeux au caractère

hymnique dont le style rappelle, ainsi qu'un Brahms contrarié le notait, ce que « n'importe quel âne » peut entendre : la Neuvième Symphonie de Beethoven.

Quoi qu'il en soit (et, à vrai dire, la ressemblance n'est pas si frappante), ce thème entre en compétition, pour ce qui est de son importance, avec d'autres motifs à peine moins significatifs pour former une éblouissante exposition à la densité grandissante. La récapitulation libre, après des passages imitatifs en doubles croches, éclate en un sursaut *fortissimo* de tout l'orchestre : un nœud gordien que, là encore, le thème du cor des Alpes — dans un ultime recours désespéré — tranche, rendant ainsi possible la suite. La symphonie culmine brillamment dans un choral aux cuivres suivi d'une strette. Le principe dramaturgique *per aspera ad astra* (« vers les étoiles à travers les épreuves ») qui sous-tend cette conception avait pris sa forme définitive avant tout dans la musique de Beethoven, mais il n'aura jamais paru aussi irrésistible ni aussi originalement réinventé que dans cette première œuvre symphonique. (Et ceux qui trouvent ces « belles histoires » suspectes apprécieront peut-être ces mots de George Bernard Shaw — pas nécessairement le critique le mieux disposé envers Brahms — à propos de la Première Symphonie, en 1893 : « un simple amas de musique absolue ; mais quels amas magnifiques ! Quelle couleur ! Quelle richesse de la substance ! »)

Si la Première Symphonie lui valut le respect et la reconnaissance, elle ne fut guère populaire dans les salles de concert. Ce n'est donc pas par hasard si son ami Eduard Hanslick, grand critique viennois, écrivit qu'il s'agissait d'« une œuvre réservée aux connaisseurs capables de suivre les ramifications de ses veines sans en perdre le fil ». Avec la **Symphonie n° 2 en ré majeur** op. 73, les choses allaient changer durablement. Libéré de cette pression, Brahms composa en quelques mois à peine une 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 ». Brahms en prit rapidement conscience. De son séjour

au lac de Wörthersee, où il passa l'été 1877 à composer, il écrivit à Hanslick pour lui faire part de sa satisfaction au sujet de la nouvelle symphonie, la qualifiant de « joyeuse et tendre... au point que vous allez croire que je l'ai composée tout spécialement pour vous ou même pour votre jeune épouse ! Vous direz que c'était là une tâche aisée, que Brahms est habile, que le Wörthersee est un terreau vierge ; les mélodies y sont si abondantes qu'il faut faire attention pour ne pas les piétiner. » En novembre 1877, il s'amusa en revanche à effrayer son éditeur Simrock avec un commentaire qui sonnait comme un avertissement — notamment du point de vue commercial —, lui annonçant qu'il y avait là « plus de mélancolie que vous ne pourrez en supporter. Je n'ai encore rien écrit d'aussi triste (...) : la partition devrait être publiée avec un cadre noir. »

Si Simrock ne connaissait pas encore Brahms suffisamment, il allait bientôt pouvoir pousser un soupir de soulagement : dans sa Symphonie n° 2, comme Hanslick, extatique, le fit remarquer, Brahms « se retourne maintenant vers l'épanouissement printanier de la terre ». Cette proximité avec la nature semble inscrite dans la sonorité des cors qui amorcent le thème principal dès les premières mesures du premier mouvement (*Allegro non troppo*), contrairement à la Première Symphonie, où le thème principal était précédé d'une introduction lente et énigmatique. Ici, Brahms ne s'est manifestement pas retenu : bien au contraire, les thèmes et les motifs semblent jaillir de lui et se déployer d'eux-mêmes. Mais c'est surtout la clarté structurelle — une écriture plus légère, moins soucieuse de complexité contrapuntique malgré les interrelations motiviques et thématiques — qui séduit d'emblée. La cantilène enchanteresse des violoncelles qui ouvre le mouvement lent (*Adagio non troppo*) en est un bel exemple. Son thème secondaire contribue ensuite à l'équilibre entre les différentes sections de l'orchestre : les violoncelles doivent se plier au rôle d'accompagnement en pizzicato du thème joué dolce par les bois.

Le troisième mouvement (*Allegretto grazioso*) est un charmant menuet avec deux trios presto qui bousculent l'équilibre structurel traditionnel. Ce mouvement formellement peu conventionnel est probablement l'un des plus appréciés de Brahms. Dès les répétitions en vue de la création, les musiciens remarquaient déjà que « le troisième [mouvement] a déjà son da capo dans la poche ». Émergeant d'un unisson discret mais animé aux cordes, le finale (*Allegro con spirito*) déploie une énergie débordante qui ne connaît que de rares instants de repos (le thème secondaire) ou de mystère (le motif de quarte) — rien qui ne vienne sérieusement entraver la grandiose coda qui conclut la symphonie d'une manière quasi anti-brahmsienne. Pourquoi devrait-il en être autrement ?

© *Horst A. Scholz 2012/2017*

Le **Philharmonisches Staatsorchester Hamburg** (Orchestre philharmonique de Hambourg) est le plus grand et le plus ancien orchestre de Hambourg, fort d'une histoire musicale exceptionnelle. La fusion en 1934 de l'Orchestre philharmonique et de l'Orchestre du Théâtre municipal de Hambourg a uni deux ensembles aux traditions également riches. Des concerts philharmoniques y sont donnés depuis 1828, et des musiciens tels que Clara Schumann, Franz Liszt et Johannes Brahms y figuraient parmi les invités réguliers. L'histoire de l'opéra remonte encore plus loin : le théâtre musical existe à Hambourg depuis 1678. Aujourd'hui encore, le Philharmonisches Staatsorchester façonne la signature sonore de la ville hanséatique, assumant à la fois les fonctions d'orchestre de concert et d'opéra. Il donne chaque saison quelque 35 concerts à Hambourg, tout en assurant plus de 240 représentations du Staatsoper Hamburg et du Ballet de Hambourg, ce qui en fait l'ensemble musical le plus sollicité de la ville.

www.staatsorchester-hamburg.de

Kent Nagano est considéré comme l'un des chefs d'orchestre les plus éminents de notre époque, aussi bien dans le répertoire lyrique que dans le répertoire de concert. De 2015 à 2025, il été directeur musical et chef principal du Staatsoper Hamburg et directeur musical du Philharmonisches Staatsorchester Hamburg. L'Orquesta y Coro Nacionales de España a annoncé sa nomination au poste de directeur artistique et de chef principal, à compter de la saison 2026-2027. Il est chef honoraire du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin depuis 2006, de Concerto Köln depuis 2019, de l'Orchestre symphonique de Montréal depuis 2021 et du Philharmonisches Staatsorchester Hamburg depuis 2023. Chef invité très sollicité, Kent Nagano collabore régulièrement avec les grands orchestres internationaux, notamment 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 ainsi que l'Orchestre symphonique de Vienne.

En septembre 2021, Kent Nagano a publié son deuxième livre, *10 Lessons of my Life* (Berlin Verlag), dans lequel il évoque des moments marquants de sa carrière, faisant suite à la parution en 2015 d'*Erwarten Sie Wunder! : Expect the Unexpected* (également aux éditions Berlin Verlag), un plaidoyer en faveur de la musique classique. En 2024, Kent Nagano s'est vu décerner le prestigieux prix Brahms de la Société Brahms du 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 November 2019 (No. 1) and November 2017 (No. 2) 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 text: © Horst A. Scholz 2012/2017
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photo of Kent Nagano: © Lyodoh Kaneko
Design: Wandala Rowe / Platoon
Booklet design: Will Dyrdahl / Platoon

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:
info@bis.se www.bis.se

BIS-2474 © & © 2026 BIS Records, a division of PLATOON Ltd.

