



Brahms

Symphony No. 1

Liebeslieder-Walzer
Hungarian Dances

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard



BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

SYMPHONY NO. 1 IN C MINOR, Op. 68 (1876)

44'45

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Un poco sostenuto – Allegro</i> | 15'04 |
| 2 | II. <i>Andante sostenuto</i> | 8'41 |
| 3 | III. <i>Un poco Allegretto e grazioso</i> | 4'34 |
| 4 | IV. <i>Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio</i> | 16'13 |

LIEBESLIEDER-WALZER from Op. 52 & Op. 65 (1869–70)

11'50

Selected and orchestrated by the composer

(Edited by Wilhelm Weismann)

- | | | |
|----|---|------|
| 5 | I. Rede Mädchen, allzuliebes, Op. 52 No. 1 | 1'05 |
| 6 | II. Am Gesteine rauscht die Flut, Op. 52 No. 2 | 0'42 |
| 7 | III. Wie des Abends schöne Röte, Op. 52 No. 4 | 0'43 |
| 8 | IV. Ein kleiner, hübscher Vogel nahm den Flug, Op. 52 No. 6 | 2'31 |
| 9 | V. Die grüne Hopfenranke, Op. 52 No. 5 | 1'26 |
| 10 | VI. Nagen am Herzen fühl ich Gift in mir, Op. 65 No. 9 | 1'11 |
| 11 | VII. Nein, es ist nicht auszukommen, Op. 52 No. 11 | 0'52 |
| 12 | VIII. Wenn so lind dein Auge mir, Op. 52 No. 8 | 1'23 |
| 13 | IX. Am Donaustrande, da steht ein Haus, Op. 52 No. 9 | 1'42 |

HUNGARIAN DANCES from WoO 1 (1869, orch. 1873)

Orchestrated by the composer

14	No. 1. <i>Allegro molto</i>	3'07
15	No. 3. <i>Allegretto</i>	2'08
16	No. 10. <i>Presto</i>	1'42

TT: 64'34

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

KATARINA ANDREASSON *leader*

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

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 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 alphorn, 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 ‘alhorn 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!’)

In 1869, while working on his First Symphony, Brahms composed the cycle *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum)*, Op. 52, settings of poems from Georg Friedrich Daumer’s *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch* (1855). With a view to making the pieces as widely usable as possible, Brahms kept the forces as flexible as he could: the waltzes were performable with or without voices; if used, the vocal parts could be sung either by soloists or by a choir. In late 1869 Ernst Rudorff (1840–1916), a composer friend of Brahms’s who taught at the Königliche Hochschule für Musik in Berlin, asked Brahms for another version, for choir and orchestra. Apparently Brahms initially rejected this idea, but finally brought himself to make a partial orchestration: of the eighteen *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52, he selected eight pieces, re-ordering them and supplementing them with an early version of *Nagen am Herzen fühl ich ein Gift mir* from the then unpublished *Neue Liebeslieder-Walzer*, Op. 65. The instrumentation gently and effectively emphasizes the char-

acter of these songs – sometimes capriciously coquettish, sometimes melancholy, sometimes impassioned – and allows Brahms’s complex relationship with 3/4-time to emerge even more openly and in a more ‘Viennese’ manner.

At the beginning of February 1870 he sent the score to Rudorff with genuine trepidation: ‘I shall now leave these matters to your discretion... Above all I request – as I really only wish to please, and have too little time – that you look at it and think it over carefully.’ Rudorff did not need to think it over for long, however, and gave the work its première at a college concert in Berlin on 19th March 1870. His letter describing the success of the performance culminated in a suggestion that might refer to the *ad libitum* alternatives of the original edition: ‘As you once before permitted me to tell you everything that occurs to me regarding your music, I do not wish to keep from you that I think some of the “Waltzes” would be even more beautiful as purely instrumental pieces than with voices. That is not to say that it is not charming and very individual as it is; but I think that many instrumental nuances – which are a significant part of the overall invention – would emerge even more effectively if one’s attention were not distracted by the singing.’ A sceptical Brahms, who was already so disgruntled about the orchestral accompaniment that he never permitted its publication (it was not published until 1938, on the basis of the score from Rudorff’s estate), could not be persuaded to grant this concession – one he had expressly permitted in the case of the four-hands version. There were no longer to be any ‘*Liebeslieder ohne Worte*’ for orchestra – which, as the present recording demonstrates, would have been a great pity...

Brahms showed a similar reticence, at roughly the same time, with regard to his first set of *Hungarian Dances*, which with their rhythmic fire and opulent Romanticism had soon become a great hit. Since his earliest years Brahms had been partial to Hungarian folk music, and the *Hungarian Dances* too were based

on existing tunes that he had already noted down in 1854 (for example No. 3); to his publisher, Simrock, he described them as ‘real puszta and gypsy children – not begotten by me, but just raised with milk and bread’ (for this reason they were never assigned an opus number). As early as 1869, the year in which the first ten *Hungarian Dances* appeared in their original version for piano four-hands (the remaining eleven followed in 1880), Simrock asked for an orchestral version. Brahms was slightly reluctant (‘I wrote them for piano four-hands; if I had wanted them to be for orchestra, they would have been different’), but finally agreed – not least because he was not keen on the versions arranged by other people. In 1873 Brahms orchestrated three of the dances (Nos 1, 3 and 10), immediately – and very successfully – taking them into his repertoire as a conductor too. He emphasized the dances’ rhythmic aplomb by making effective use of percussion instruments; moreover he added an introduction to No. 3 and transposed No. 10 from E major to F major.

A proposal to orchestrate more of the dances remained, regrettably, unfulfilled. It was thus left to other arrangers (including such eminent colleagues as Antonín Dvořák) to satisfy a demand that evidently made the composer himself slightly uneasy – or which at least appeared to him as unnecessary.

© *Horst A. Scholz* 2012

The **Swedish Chamber Orchestra** was founded in 1995 as the resident chamber orchestra for the Örebro municipality in Sweden and was joined by its current music director, Thomas Dausgaard, two years later. Since then, Dausgaard and the ensemble have worked closely together to create their own unique and dynamic sound, and the orchestra has rapidly become firmly established on the international scene.

A tightly knit ensemble of 38 regular members, the Swedish Chamber Orchestra made its USA and UK débuts in 2004 and has since then toured regularly throughout Europe, making its début in Japan and returning to the USA in 2008. Recent tour highlights include appearances at the London Proms and the Salzburg Festival in 2010 and the orchestra's début at the Berlin Philharmonie in 2011.

Alongside its work with Thomas Dausgaard, the Swedish Chamber Orchestra regularly performs with the conductor/composer HK Gruber and the early music specialist Andrew Manze. The orchestra appears on a number of BIS recordings, including highly acclaimed releases with the music of HK Gruber [BIS-1341 and 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 and 1241] and Brett Dean [BIS-1576]. In 'Opening Doors', its own series for the label, the orchestra and Thomas Dausgaard have released a warmly received three-disc cycle of Schumann symphonies as well as performances of symphonies by Schubert, Dvořák and Bruckner.

Described as 'a conductor of rare conviction and insight' by the *Daily Telegraph*, **Thomas Dausgaard** is renowned for the rich intensity of his performances and the remarkable results he has achieved as chief conductor of the Swedish Chamber Orchestra. Since taking up his position in 1997 he has brought the ensemble to international attention. An extensive recording activity includes the series 'Opening Doors' on BIS, in which the team breaks with the traditions surrounding a chamber orchestra, performing all of Schumann's symphonies as well as

Bruckner's Symphony No. 2 and other large-scale orchestral works of the romantic era. With Dausgaard's drive to bring the orchestra to new audiences, the SCO has furthermore toured throughout Japan, the USA and Europe, including concerts at the Salzburg Festival and the BBC Proms, where the orchestra is a regular guest.

Beginning with the 2011–12 season, Dausgaard is conductor laureate of the Danish National Symphony Orchestra, which has also developed impressively under his leadership. As a guest conductor he visits some of the world's leading orchestras, including the Vienna Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra and City of Birmingham Symphony Orchestra. He has also conducted the St Petersburg Philharmonic Orchestra and La Scala Philharmonic Orchestra, and appears regularly in North America, with such ensembles as the Los Angeles Philharmonic, the Philadelphia and Cleveland orchestras and the Toronto Symphony Orchestra. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark, and is a member of the Swedish Royal Academy of Music.

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** 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 abzurechnen 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 Beethovenischer Prägung, sondern ein eher beschwingter, terzenfreudiger Tanzsatz mit Pizzikato-Bässen und einem rhythmisch kontrastierenden Trio. Wie dem Kopfsatz, so geht auch seinem dramaturgischen 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 weiheliche 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!“)

Während der Entstehungsphase seiner Symphonie Nr. 1 komponierte Brahms 1869 den Zyklus ***Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum)*** op. 52 auf Gedichte aus Georg Friedrich Daumers *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch* (1855). Im Hinblick auf eine möglichst umfassende, insbesondere auch hausmusikalische Verwendung hatte Brahms die Besetzung sehr variabel gehalten: Die Walzer waren mit und ohne Gesang aufführbar, letzterer konnte entweder solistisch oder chorisches ausgeführt werden. Ernst Rudorff (1840–1916), ein mit Brahms befreundeter Komponist und Lehrer an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin, bat Brahms Ende 1869 um eine weitere Variante: eine Fassung für Gesang und Orchester. Brahms verwarf den Gedanken offenbar zunächst, rang sich aber schließlich doch zu einer zumindest

teilweisen Orchestrierung durch: Aus den 18 *Liebeslieder-Walzern* op. 52 wählte er acht Nummern aus, die er um eine frühe Fassung von *Nagen am Herzen fühl ich ein Gift mir* aus den noch ungedruckten *Neuen Liebeslieder-Walzern* op. 65 ergänzte und neu anordnete. Die Instrumentation unterstreicht den mal kapriziös-koketten, mal melancholischen, mal leidenschaftlichen Charakter dieser Liederfolge auf behutsame, effektvolle Weise und lässt Brahms' mannigfaltige Liaison mit dem Dreivierteltakt noch unverstellter und „wienerischer“ hervortreten.

Anfang Februar 1870 sandte er die Partitur mit ungespielter Beklommenheit an Rudorff: „Ich überlasse nun die Sachen Ihrer Diskretion [...] Vor allem bitte ich – da ich wirklich nur gefällig sein will und zu eilig bin – die Sache doch genau anzusehen und zu überlegen.“ Rudorff allerdings musste nicht lange überlegen und brachte diese Fassung am 19. März 1870 in Berlin bei einem Hochschulkonzert zur Uraufführung. Sein brieflicher Bericht über den Aufführungserfolg mündete in eine Anregung, die sich auf die *ad libitum*-Lizenz der Originalausgabe berufen konnte: „Da Sie mir nun einmal früher erlaubt haben, Ihnen in Beziehung auf Ihre Musik alles zu sagen, was ich denke, so will ich Ihnen nicht verschweigen, dass ich mir manche von den ‚Walzern‘ als reine Instrumentalstücke noch schöner denke als mit Gesang. Damit soll nicht gesagt sein, dass es nicht so, wie es ist, reizend wäre und sehr eigentümlich, aber ich meine, manches Feine in dem Instrumentalen, das doch zu einem wesentlichen Teil der Erfindung gehört, käme noch vollkommener zur Erscheinung, wenn die Aufmerksamkeit nicht durch den Gesang davon abgelenkt würde.“ Der skeptische Brahms aber, der schon mit der Orchesterbegleitung so haderte, dass er zeitlebens auf ihre Publikation verzichtete (sie wurde erst 1938 nach dem Manuskript aus Rudorffs Nachlass herausgegeben), war zu diesem Zugeständnis, das er der vierhändigen Fassung noch ausdrücklich mitgegeben hatte, nicht zu bewegen. *Liebeslieder* ohne Worte sollte es für Orchester nicht mehr geben – was, wie die vorliegende

Einspielung zeigt, doch überaus schade wäre ...

Eine ähnliche Zurückhaltung legte Brahms etwa zur selben Zeit bei der ersten Folge seiner *Ungarischen Tänze* an den Tag, die sich mit ihrem rhythmischen Feuer und ihrer schwelgerischen Romantik rasch zu einem fulminanten Kassenschlager entwickelt hatten. Seit frühester Jugend hegte Brahms ein Faible für die ungarische Volksmusik, und auch die *Ungarischen Tänze* entstanden nach einschlägigen Vorlagen, die er – wie etwa die Nr. 3 – bereits 1854 notiert hatte; seinem Verleger Simrock beschrieb er sie als „echte Pußta- und Zigeunerkinder. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen“ (weswegen sie denn auch nicht mit einer eigenen Opuszahl versehen wurden). Schon 1869, im Erscheinungsjahr der ersten zehn *Ungarischen* in der Originalfassung für Klavier zu vier Händen (die restlichen elf folgten 1880), fragte Simrock um eine Orchestrierung der *Ungarischen* an. Brahms sträubte sich ein wenig („Ich habe sie vierhändig gesetzt; hätte ich’s für Orchester wollen, wären sie anders“), willigte aber schließlich doch ein, nicht zuletzt weil die von fremden Arranguren angefertigten Versionen ihm wenig behagten. 1873 orchestrierte Brahms drei seiner Tänze (Nr. 1, 3 und 10), um sie alsbald auch mit großem Erfolg in sein Repertoire als Dirigent aufzunehmen. Den rhythmischen Aplomb der Tänze akzentuierte er durch die wirkungsvolle Verwendung von Schlaginstrumenten, außerdem erweiterte er etwa Nr. 3 um eine Einleitung und transponierte Nr. 10 von E- nach F-Dur.

Die Ankündigung, dass er vielleicht weitere Orchestrierungen folgen lassen würde, sollte sich leider nicht bewahrheiten. Und so stillten andere Bearbeiter (u.a. so prominente Kollegen wie Antonín Dvořák) einen Bedarf, der dem Komponisten offenbar nicht ganz geheuer war – oder doch zumindest allzu tautologisch erschien.

© Horst A. Scholz 2012

Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 als residenten Kammerorchester der schwedischen Gemeinde Örebro gegründet; seit 1997 ist Thomas Dausgaard sein Musikalischer Leiter. Nachdrücklich haben Dausgaard und das Ensemble daran gearbeitet, jenen einzigartigen, dynamischen Klang zu entwickeln, mit dem sich das Orchester rasch einen festen Platz in der internationalen Musikszene erobert hat. Das aus 38 regulären Mitgliedern bestehende Schwedische Kammerorchester gab 2004 sein USA- und sein Großbritannien-Debüt; seitdem hat es zahlreiche Konzertreisen durch Europa unternommen, hat erstmals in Japan und 2008 erneut in den USA konzertiert. Zu den Tournee-Highlights aus jüngerer Zeit gehören Auftritte bei den Londoner Proms und den Salzburger Festspielen (2010) sowie das Debüt in der Berliner Philharmonie (2011).

Neben seiner Zusammenarbeit mit Thomas Dausgaard tritt das Schwedische Kammerorchester regelmäßig mit dem Dirigenten und Komponisten HK Gruber sowie dem Alte-Musik-Spezialisten Andrew Manze auf. Zur Diskographie des Schwedischen Kammerorchesters bei BIS gehören hoch gelobte CDs mit Musik von HK Gruber [BIS-1341 und 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 und 1241] und Brett Dean [BIS-1576]. Im Rahmen seiner eigenen BIS-Reihe „Opening Doors“ haben das Orchester und Thomas Dausgaard eine gefeierte Gesamteinspielung der Symphonien Schumanns sowie Symphonien von Schubert, Dvořák und Bruckner vorgelegt.

Thomas Dausgaard – „ein Dirigent von seltener Überzeugungskraft und Einsicht“ (*Daily Telegraph*) – ist bekannt für die große Intensität seiner Aufführungen und für die bemerkenswerten Ergebnisse, die er als Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters erzielt hat. Seit seinem Amtsantritt im Jahr 1997 hat er dem Ensemble internationale Aufmerksamkeit verschafft. Zu seinen zahlreichen Einspielungen gehört die BIS-Reihe „Opening Doors“, die mit den Konventionen

eines Kammerorchesters bricht: Neben sämtlichen Schumann-Symphonien wurden Bruckners Symphonie Nr. 2 und andere großformatige Orchesterwerke der Romantik aufgenommen. Dank Dausgaards Ehrgeiz, dem Orchester neue Hörer zu erschließen, hat das Schwedische Kammerorchester außerdem Konzertreisen nach Japan, den USA und Europa unternommen und gastierte dabei u.a. bei den Salzburger Festspielen und den BBC Proms, wo das Orchester regelmäßig zu Gast ist.

Seit Beginn der Saison 2011/2012 ist Dausgaard Ehrendirigent des Dänischen Nationalorchesters, das sich unter seiner Führung ebenfalls eindrucksvoll entwickelt hat. Als Gastdirigent trat er mit einigen der weltweit führenden Orchester auf, u.a. mit den Wiener Symphonikern, dem BBC Symphony Orchestra und dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Er hat die Sankt Petersburger Philharmoniker und das Orchester des Teatro alla Scala geleitet und gastiert regelmäßig in Nordamerika mit Ensembles wie dem Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, dem Cleveland Orchestra und dem Toronto Symphony Orchestra. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet und ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

Dès son jeune âge, **Johannes Brahms** fit face à d'énormes attentes, les siennes et celles des autres. Dans un article enthousiaste publié en 1853, Robert Schumann l'avait qualifié d'« élu » dont le génie entretenait 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 comme conséquence que pendant longtemps, il n'osa se mesurer au « regard sérieux » des symphonies en particulier. « Je ne composerai jamais de symphonies » s'exclamait-il encore au début des années 1870, un aveu désespéré à peine dissimulé par l'ironie, à son ami, le chef 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 dans l'intimité cependant 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 **première Symphonie** à l'été 1876, Brahms avait atteint l'âge canonique de quarante-trois ans bien que les premières esquisses remontaient à 1855, plus de vingt ans auparavant.

L'œuvre témoigne de manière saisissante de ce travail acharné de plusieurs années pour la poursuite d'une conception symphonique qui, contrairement à 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 plusieurs points de vue lorsqu'il qualifia la première symphonie de Brahms de « dixième » de Beethoven bien que, comme il le reconnut plus tard, l'œuvre avait des liens plus étroits avec les œuvres du milieu de la production de Beethoven en particulier la cinquième Symphonie avec laquelle elle partage, non sans raison, la

tonalité. Le premier mouvement fait comprendre au spectateur, avec son introduction amorcée par les timbales puis qui procède chromatiquement, que Brahms, comme il l'avait déjà dit, n'entendait pas à rire 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 d'Hanslick, une métaphore qui n'était également pas étrangère à Beethoven. Comme souvent chez ce dernier, l'introduction lente procure le matériau du mouvement à suivre (en particulier le thème principal qui procède par bonds) sans renoncer à partir de ce moment à sa forme originale. Il apparaît ainsi entre autres dans le développement dense au contrepoint habile et constitue son point d'arrivée dramatique. La réexposition, initialement orthodoxe en comparaison, construit de nouvelles arches dramatiques et s'interrompt subitement puis s'éteint dans une coda à l'atmosphère embrouillée.

Le second mouvement (*Andante sostenuto*) joue le rôle d'un oasis de calme dans laquelle la cantilène aux cordes et au hautbois confèrent un ton somptueux (les motifs chromatiques de l'introduction apparaissent à nouveau ici). L'atmosphère s'éclaircit avec le chant du violon solo et du cor accompagnés par le reste de l'orchestre. Le troisième mouvement (*Un poco Allegretto e grazioso*) n'est pas un scherzo énergique comme ceux de Beethoven mais plutôt un mouvement dansant et animé dont le thème recourt à de nombreuses tierces avec des *pizzicatos* à la basse et un trio contrasté au point de vue rythmique. Le finale (comme le premier mouvement) débute par une introduction lente où les motifs sont anticipés mais le matériau est également mystérieusement résumé et parvient à des sursauts dramatiques jusqu'à ce qu'un solo de cor (que Brahms prétend avoir emprunté d'une mélodie pour cor des Alpes qu'il avait envoyée à Clara Schumann en guise de cadeau d'anniversaire en 1868) infiniment tendre disperse les nuages et laisse la place à un do majeur éclatant au-dessus des cordes en tremolo. Un choral aux cuivres renforce l'atmosphère solennelle (les trombones se font ici

entendre pour la première fois). Les cordes exposent maintenant un thème joyeux à ton hymnique dont le style rappelle la neuvième symphonie de Beethoven ce que « n'importe quel âne » peut entendre dira un Brahms contrarié. Quoi qu'il en soit (et, en fait, la similarité n'est pas si frappante), le thème entre en compétition au niveau de sa signification avec d'autres motifs à peine moins importants pour former une époustouflante exposition à la densité grandissante. La récapitulation modifiée après un passage imitatif en double-croches parvient à un sursaut *fortissimo* exprimé par tout l'orchestre : un nœud gordien qui encore une fois est dénoué par le thème du cor des Alpes ici dans un désespoir absolu et qui rend ainsi la continuation possible. 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 l'adversité ») qui est à la base de cette conception avait pris sa forme définitive en particulier dans la musique de Beethoven mais jamais il n'aura semblé aussi irréfutable et aussi réinventé au niveau créatif que dans cette œuvre. (Et ceux qui considèrent ces « belles histoires » suspectes apprécieront ces mots de George Bernard Shaw – pas nécessairement le critique le mieux disposé à l'endroit de 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 ! »).

Alors qu'il travaillait sur sa première Symphonie en 1869, Brahms composa le cycle des *Liebeslieder, des Valses pour piano à quatre mains* (et voix ad libitum) op. 52 d'après des poèmes tirés de *Polydora* (1855) de Georg Friedrich Daumer. Parce qu'il souhaitait un usage le plus large possible, Brahms avait prévu des effectifs aussi variables que possible : les valses peuvent être exécutées avec ou sans la partie vocale alors que les voix peuvent être solistes ou réunies en chœur. Ernst Rudorff (1840–1916) un compositeur ami de Brahms et professeur à l'École de musique royale de Berlin pria Brahms vers la fin 1869 de préparer une autre

variante : une version pour voix et orchestre. Il semble que Brahms rejeta initialement l'idée avant de se résoudre à une orchestration partielle : des dix-huit valse des *Liebeslieder* op. 52, il en retint huit, en modifia l'ordre et ajouta une version plus ancienne de *Nagen am Herzen fühl ich ein Gift mir* [Je sens un poison me miner le cœur] extrait des *Neue Liebeslieder-Walzer* op. 65 encore inédits. L'instrumentation souligne subtilement et efficacement le caractère tantôt capricieux, tantôt mélancolique et tantôt passionné de cette série de mélodies et permet à la relation complexe de Brahms avec le rythme à trois temps de se manifester plus ouvertement et de manière plus « viennoise ».

Il envoya la partition au début de février 1870 à Rudorff avec une anxiété non feinte : « Je laisse donc ceci à votre discrétion (...) Je vous prie avant tout – car je ne veux que vous être agréable et que je suis trop pressé – de bien examiner ceci et d'y réfléchir. » Rudorff n'eut pas besoin de réfléchir longuement et en donna la création le 19 mars 1870 à Berlin dans le cadre d'un concert académique. Le compte-rendu du concert qu'il écrivit dans une lettre évoqua le succès remporté et contenait également une suggestion qui réfère aux possibilités ad libitum de la version originale : « Puisque vous m'avez permis de tout dire ce que je pense au sujet de votre musique, je ne tairai donc pas que pour moi, plusieurs des valse sont encore plus belles en tant que pièces purement instrumentales plutôt que vocales. Ce qui ne veut pas dire qu'elles ne le sont pas dans leur état actuel, mais je crois que plusieurs nuances instrumentales – qui constituent une part importante de l'invention – apparaîtraient encore plus achevées si l'attention n'était pas distraite par le chant. » Brahms, sceptique, qui se plaignait déjà de l'accompagnement orchestral dont il retarda constamment la publication (qui n'aura lieu qu'en 1938, d'après un manuscrit contenu dans la succession de Rudorff) ne put être persuadé de faire cette concession qu'il avait déjà accordée dans la version pour piano à quatre mains. Il ne devait plus y avoir d'autres *Liebeslieder* pour orches-

tre ce qui, ainsi que cet enregistrement le démontre, est extrêmement dommage.

Brahms manifesta aussi cette retenue à la même époque envers la première série de ses *Danses hongroises* qui grâce à leur rythmique enflammée et leur romantisme opulent allaient rapidement devenir un succès commercial éclatant. Brahms avait depuis sa jeunesse un faible pour la musique populaire hongroise et les *Danses hongroises* furent conçues d'après des mélodies qui existaient déjà et qu'il avait, comme dans le cas de la troisième, notée dès 1854. Il les décrivit à son éditeur Simrock comme d'« authentiques puszta et enfants gitans dont il n'est pas le père mais à qui il ne donna que du lait et du pain » (ce qui explique pourquoi il ne leur donna pas de numéro d'opus). Dès 1869, l'année de la publication des dix premières Danses dans leur version originale pour piano à quatre mains (les onze restantes paraîtront en 1880), Simrock réclama une orchestration. Brahms résista quelque peu (« Je les ai composées pour piano à quatre mains. Si j'avais voulu les faire pour orchestre, je les aurais faites différemment »), mais finit par accepter entre autres parce que la perspective d'un arrangeur anonyme ne lui plaisait guère. En 1873, Brahms orchestra trois de ses Danses (la première, la troisième et la dixième) qui furent aussitôt adoptées avec succès dans son répertoire de chef. Il accentua l'aplomb rythmique des Danses par un recours efficace aux instruments à percussion. Il ajouta une introduction à la troisième et transposa la dixième de mi à fa majeur.

Le projet de poursuivre l'orchestration d'autres danses resta malheureusement sans lendemain. D'autres arrangeurs (parmi lesquels, des collègues aussi connus qu'Antonín Dvořák) comblèrent donc un besoin qui incommodait Brahms ou, du moins, qui lui semblait inutile.

© *Horst A. Scholz* 2012

L'**Orchestre de chambre de Suède** a été fondé en 1995 en tant qu'orchestre de chambre en résidence de la ville d'Örebro en Suède. Son directeur musical actuel, Thomas Dausgaard, s'est joint à l'ensemble deux ans plus tard. Depuis, Dausgaard et l'orchestre ont étroitement collaboré pour parvenir à une sonorité unique et dynamique et l'orchestre s'est rapidement imposé sur la scène internationale. Composé de trente-huit membres réguliers, l'Orchestre de chambre de Suède a fait ses débuts américains et britanniques en 2004 et, depuis, parcourt également l'Europe régulièrement. Il a fait ses débuts au Japon en 2008 et est retourné aux États-Unis la même année. Parmi les moments forts des récentes tournées, mentionnons sa prestation dans le cadre des Proms de Londres et du Festival de Salzbourg en 2010 et ses débuts à la Philharmonie de Berlin en 2011.

En plus de son travail avec Thomas Dausgaard, l'Orchestre de chambre de Suède se produit régulièrement avec le chef/compositeur HK Gruber et le spécialiste de musique ancienne Andrew Manze. On peut entendre l'orchestre sur de nombreux enregistrements réalisés chez BIS incluant ceux salués par la critique consacrés à la musique de HK Gruber [BIS-1341 et 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 et 1241] et Brett Dean [BIS-1576]. Dans le cadre d'« Opening Doors », sa propre série chez BIS, l'orchestre et Thomas Dausgaard ont réalisé un cycle consacré aux symphonies de Schumann chaleureusement reçu ainsi que des symphonies de Schubert, de Dvořák et de Bruckner.

« Chef doté d'une conviction et d'une perspicacité rares » pour reprendre les mots du *Daily Telegraph*, **Thomas Dausgaard** est réputé pour l'intensité de ses interprétations et les résultats remarquables auxquels il est parvenu en tant que chef titulaire de l'Orchestre de chambre de Suède. Depuis qu'il a pris ce poste en 1997, il est parvenu à s'imposer sur la scène internationale. Parmi ses nombreux enregistrements figure la série « Opening Doors » chez BIS dans laquelle l'asso-

ciation du chef et de son orchestre a permis de sortir du cadre traditionnel des orchestres de chambre en enregistrant toutes les symphonies de Schumann, la seconde Symphonie de Bruckner ainsi que d'autres œuvres de grandes dimension de la période romantique. Suite aux efforts de Dausgaard visant à mener l'orchestre vers de nouveaux publics, le SCO a réalisé des tournées au Japon, aux États-Unis et en Europe incluant des concerts dans le cadre du Festival de Salzbourg et des Proms de Londres où l'orchestre est régulièrement invité.

Au début de la saison 2011–12, Dausgaard est devenu chef lauréat de l'Orchestre symphonique national du Danemark qui s'est également considérablement développé depuis sous sa direction. Il s'est produit en compagnie des meilleurs orchestres au monde à titre de chef invité, notamment avec l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de la BBC et l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham. Il a également dirigé l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg ainsi que l'Orchestre philharmonique de La Scala en plus de se produire régulièrement en Amérique du Nord avec des orchestres tels l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, les orchestres de Philadelphie et de Cleveland ainsi que l'Orchestre symphonique de Toronto. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de Chevalier au Danemark et est membre de l'Académie royale de musique de Suède.

PRAISE FOR THE DAUSGAARD / SCO OPENING DOORS SERIES

SCHUMANN

SYMPHONY NO. 1 AND OVERTURES (BIS-1569 SACD)

SYMPHONIES NOS 2 & 4 (BIS-1519 SACD)

SYMPHONIES NOS 3 & 4 (FINAL VERSION) (BIS-1619 SACD)

‘The most perceptive Schumann cycle in over three decades.’ *International Record Review*

‘This could be close to being the most thrilling Schumann symphony series on the market, with sawing violins smoking down to the bridge and timpani-like rifle shots.’ *Fanfare*

DVOŘÁK

SYMPHONIES NOS 6 & 9 (BIS-1566 SACD)

„Mit dieser direkt aufgenommenen und klanglich runden Produktion gelingt dem exzellenten Schwedischen Kammerorchester ein weiteres orchestrales Glanzstück.“ *klassik.com*

SCHUBERT

SYMPHONIES NOS 8 & 9 (BIS-1656 SACD)

„Eine wirklich aktuelle, historisch orientierte und spannende Sicht auf das lange genug spätromantisch aufgedunsene Repertoire.“ *Fono Forum*

‘A consistently refreshing view of both masterpieces.’ *Gramophone*

BRUCKNER

SYMPHONY NO. 2 (1877 VERSION) (BIS-1829 SACD)

‘This account is excellent – perfectly paced and balanced – and the small orchestra is all to the good in making Bruckner’s stark originality clear.’ *BBC Music Magazine*

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: March 2011 at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Thore Brinkmann
Sound engineer: Jens Braun

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit

Post-production: Editing: Nora Brandenburg; Elisabeth Kemper
Mixing: Jens Braun, Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © BIS Records
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1756 SACD ® & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

Thomas Dausgaard
Photo: © Ulla-Carin Ekblom





Brahms

Symphony No. 2

Haydn Variations
Academic Festival Overture

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR, Op. 73 (1877) 40'10

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro non troppo</i> | 17'23 |
| 2 | II. <i>Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso</i> | 8'36 |
| 3 | III. <i>Allegretto grazioso (quasi andantino) – Presto ma non assai – Tempo I</i> | 4'50 |
| 4 | IV. <i>Allegro con spirito</i> | 9'03 |

VARIATIONS ON A THEME BY JOSEPH HAYDN, Op. 56a (1873) 17'07

- | | | |
|----|---|------|
| 5 | Thema. Chorale St. Antoni. <i>Andante</i> | 1'50 |
| 6 | Variation I. <i>Poco più animato</i> | 1'10 |
| 7 | Variation II. <i>Più vivace</i> | 1'00 |
| 8 | Variation III. <i>Con moto</i> | 1'46 |
| 9 | Variation IV. <i>Andante con moto</i> | 2'06 |
| 10 | Variation V. <i>Vivace</i> | 0'54 |
| 11 | Variation VI. <i>Vivace</i> | 1'19 |
| 12 | Variation VII. <i>Grazioso</i> | 2'46 |
| 13 | Variation VIII. <i>Presto non troppo</i> | 0'56 |
| 14 | Finale. <i>Andante</i> | 3'16 |

HUNGARIAN DANCES from WoO 1 (1869)

Orchestrated by Thomas Dausgaard

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | No. 6 in D flat major. <i>Vivace – Molto sostenuto</i> | 3'24 |
| 16 | No. 7 in A major. <i>Allegretto</i> | 1'42 |
| 17 | No. 5 in F sharp minor. <i>Allegro – Vivace</i> | 2'36 |

- | | | |
|----|--|------|
| 18 | ACADEMIC FESTIVAL OVERTURE, Op. 80 (1880) | 9'27 |
| | <i>Allegro – Maestoso – Animato – Maestoso</i> | |

TT: 75'56

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO URBAN SVENSSON *leader*
THOMAS DAUSGAARD *conductor*

By the mid-1870s Johannes Brahms had already composed a considerable number of top-quality instrumental works, but 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 and the *Haydn Variations*. When he completed his Symphony No. 1 in C minor, Op. 68, in 1876, Brahms had already reached the comparatively venerable age of 43; its first sketches dated back to 1855, more than twenty years earlier.

The First Symphony earned him respect and recognition, but was not especially popular in the concert hall. 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?

As one of the best-informed composers of the nineteenth century in matters of musical history, Brahms held Joseph Haydn in high regard and studied his music thoroughly – even though Haydn was derided by the Romantics as ‘Papa’, and had been described by Robert Schumann in 1841 as ‘a familiar friend... but no longer of particular concern to anybody today’. In 1873 Brahms’s interest found a creative

outlet in a genre that had similarly occupied him intensively and for a long time: as a set of variations. Hanslick observed perceptively that Brahms's 'creative power perhaps expressed itself most powerfully in and around variation form' – and he regarded the *Haydn Variations* in particular as a 'masterpiece'.

'I sometimes reflect on variation form and I think it should be kept stricter, purer. The old masters strictly retained the bass of the theme, their true theme. With Beethoven, the melody, harmony and rhythm are so beautifully varied. Sometimes, however, I find myself forced to note that newer composers (such as you and me!) – I don't quite know how to put it – "wallow around" in a theme. We timidly retain the melody, but cannot treat it freely, do not really create anything new out of it, but merely load it down. But the melody is for this reason indistinguishable.' (Johannes Brahms to the violinist Joseph Joachim, June 1856)

For Brahms, the *Variations on a Theme by Joseph Haydn for Orchestra*, Op. 56a, were a kind of 'hommage à Haydn' and also a step towards the as yet unwritten First Symphony. (Alongside the orchestral version there is also one for two pianos, Op. 56b; with different tempo markings and other changes, it is more than a mere piano reduction.) But, as has subsequently become apparent, the work's starting point in terms of musical history was based on two misunderstandings. Firstly, according to more recent research, the wind divertimento (Hob II:46) from which Brahms took the theme for his variations was in all probability not by Haydn (Ignaz Pleyel is currently regarded as its most likely composer). And secondly, the theme itself – labelled 'St Antoni Chorale' in the divertimento – is probably not at all the traditional crusading song from Burgenland in eastern Austria that it was once believed to be (and for which no other source survives), but rather an original invention by the composer of the divertimento. Be that as it may, this enigmatic theme, the unusual five-bar structure of which must have particularly appealed to Brahms, formed the basis of eight variations, all of roughly equal duration. The first two

variations increase the tempo, first by means of triplets and then by isolating and insistently repeating the important dotted-rhythm motif. The musical flow is staunch by the compositionally dense third variation; this makes the contrapuntal fourth variation – in the minor key and with the first change of metre (3/8) – all the more effective. The fifth variation whirls up fragments of the theme in the manner of a Mendelssohnian scherzo, after which the beautiful sixth variation sounds like a call to the hunt. With its blend of siciliano and pastorale character, Johann Sebastian Bach's *Christmas Oratorio* (the Sinfonia at the beginning of Part II) may be the godparent of the fascinating seventh variation. The eighth variation, an imitative web in the minor key, is followed by a grandiose passacaglia. Based on elements of the theme, it is a 'variation in the variation', bringing to mind the passacaglia in Brahms's Symphony No. 4 in E minor, Op. 98. In accordance with tradition, this set of variations culminates in a reprise of the initial theme. A letter from Brahms to Clara Schumann, written in 1891, reveals how highly he regarded the work all through his life: 'I have something of a soft spot for the piece and, compared to many others, I think of this work with greater satisfaction and gratification...'

On 11th March 1879 the University of Breslau (Wrocław) conferred an honorary doctorate on Brahms – a great day in the life of the recipient, one might think. But not for Brahms, who disliked official gestures of respect and ceremonies, and was 'fundamentally averse to all formalities and wiggery' (according to his biographer Max Kalbeck). Two years earlier, Cambridge University's plan to grant Brahms an honorary doctorate had foundered owing to the composer's lack of interest (or reluctance to travel). He likewise showed little enthusiasm for the Breslau proposal; not until almost two years later did he travel there in person. When he did so, however, he took something special with him. He wrote to his friend Bernhard Scholz (director of the Breslau Orchestral Society's concerts, who along with Wilhelm Dilthey had nominated him for the degree): 'So that your guest won't embarrass

you too much, I have written... an “*Academic Festival Overture*”.

This musical expression of gratitude to the University of Breslau was composed in 1880 during Brahms's summer visit to Bad Ischl. In deference to the academic occasion, he based the piece on four old student and fraternity songs, some about the desire for political freedom, and which – as Brahms commented with typical understatement – are here worked up into ‘a very boisterous potpourri of student songs à la Suppé’. After a quiet C minor introduction that gives hardly any hint of the joyful occasion, the trumpets strike up the song ‘Wir hatten gebauet ein stattliches Haus’ (‘We had built a stately house’); the refrain of the second song (‘Hört, ich sing’ das Lied der Lieder’ [‘Listen! I chant the song of songs!’]) forms the second theme, and a third song (‘Was kommt dort von der Höh’ [‘What comes from afar’]) is an additional subsidiary idea. All three are contrapuntally worked out, and interwoven with the opening material, as though Brahms were attempting to prove his worthiness of the proffered title. All the while he proceeds in a manner that is anything but ‘academic’ (in the pejorative sense the word has later acquired of anaemic and stubbornly formulaic), but creates striking connections between themes that are no strangers to the joys of student life. And so the work culminates in a jubilant C major coda with the best-known and most tradition-steeped of all student songs – ‘Gaudeamus igitur’ (‘Let us therefore all rejoice’).

The first performance, conducted by the composer in Breslau on 4th January 1881, was a great success. Admittedly, to this day this effective work is still somewhat deprecatingly regarded as an ‘occasional piece’, although – by giving the work a sibling (the *Tragic Overture*, Op. 81, also composed in 1880: ‘one laughs, the other cries’, said the composer) – Brahms created a Janus-like pair of overtures. The award of the honorary degree had another epilogue: the description of ‘Ioanni Brahms’ in the diploma (in Latin) as ‘artis musicae severioris in Germania nunc princeps’, i.e. ‘the leading master of the art of serious music in Germany’,

brought Richard Wagner into play – a man who was twenty years older than Brahms and who naturally felt that this description rightfully belonged to him. In his *Bayreuther Blättern* in 1879 Wagner published a spiteful article about Brahms, who at the latest since the publication in 1860 of a ‘Manifesto’ condemning the New German School, had been one of his *bêtes noires*.

Strangely enough, it was a set of occasional works – the *Hungarian Dances* – that brought Brahms the greatest financial reward. And yet these pieces didn’t even have an opus number, as they were arrangements, some dating back to his youth: ‘real puszta and gypsy children – not begotten by me, but just raised with milk and bread’ (to quote Brahms; in fact they were not all authentic gypsy melodies). In 1869, when the first two volumes of *Hungarian Dances* appeared and immediately proved to be bestsellers – first in the four-hands version, then in the subsequent version for piano two-hands – the publisher Simrock asked Brahms to orchestrate them as well. Initially he was somewhat reluctant (‘I wrote them for piano four-hands; if I had wanted them to be for orchestra, they would have been different...’), but in the end he agreed. He himself arranged only three of the dances, however (Nos 1, 3 and 10); other orchestrations of these rousing rhythmic and romantically rapturous pieces were made by, for example, Antonín Dvořák (Nos 17–21). For the present recording Thomas Dausgaard has arranged three of the *Hungarian Dances* for orchestra, including the most popular of them, No. 5, which is actually not an original ‘real puszta and gypsy child’ but rather a grandchild, as its irresistible outer sections are based on a *csárdás* composed by Béla Kéler (1820–82). As with the St Antoni Chorale, however, Brahms was probably unaware of this – a far from unusual example of the confusion that can arise in the musically fertile borderlands between folk music and art music.

© Horst A. Scholz 2017

The **Swedish Chamber Orchestra** was founded in 1995 as the resident chamber orchestra for the Örebro municipality in Sweden and was joined by its current music director, Thomas Dausgaard, just two years later. Dausgaard and the ensemble have since then worked closely together to create a distinct and dynamic sound, resulting in a rapid rise to success and a firm place on the international scene. A tightly knit ensemble of 39 regular members, the Swedish Chamber Orchestra made its UK and USA débuts with Thomas Dausgaard in 2004, performing at the BBC Proms and the Lincoln Center's Mostly Mozart Festival. Since then the orchestra has toured regularly throughout Europe and also made its début in Japan.

The Swedish Chamber Orchestra continues to expand its repertoire, collaborating with contemporary composers including Brett Dean, Sally Beamish and HK Gruber. Together with Dausgaard, and for BIS, the ensemble has recorded the complete symphonies by Schumann ('The most perceptive Schumann cycle in over three decades', *International Record Review*) and Schubert ('A cycle for our time', *Pizzicato*). Other releases on the same label include symphonic works by Dvořák, Tchaikovsky and Bruckner, as well as music by Wagner and, most recently, Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*. The orchestra is currently recording the complete orchestral works by Brahms, as well as its own 'Brandenburg Project' – a series of works commissioned from Brett Dean, Uri Caine, Anders Hillborg, Steven Mackey, Olga Neuwirth and Mark Anthony Turnage.

Renowned for his creativity and innovation in programming, the excitement of his live performances and an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, **Thomas Dausgaard** has been the chief conductor of the Swedish Chamber Orchestra since 1997, and in 2016 took up the same position with the BBC Scottish Symphony Orchestra. He is also the principal guest conductor of the Seattle Symphony and honorary conductor of the Orchestra della Toscana and of the Danish

National Symphony Orchestra, having served as its principal conductor from 2004 until 2011. He regularly appears with many of the world's leading orchestras including the Munich Philharmonic, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Berlin Konzerthaus Orchestra, the Vienna, London and BBC Symphony Orchestras, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France. Dausgaard began his North American career assisting Seiji Ozawa, and has since appeared with the Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Washington National Symphony Orchestra, Houston Symphony and the Baltimore, Toronto and Montreal Symphony Orchestras. He is also a regular visitor to Asia and Australia. Festival appearances have included the BBC Proms, the Salzburg Festival, Mostly Mozart, the George Enescu Festival and Tanglewood. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark, and is a member of the Swedish Royal Academy of Music.

www.thomasdausgaard.com



SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA

Photo: © Nikolaj Lund

Bis zur Mitte der 1870er Jahre hatte Johannes Brahms zwar bereits eine beträchtliche Anzahl höchstrangiger 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 Klavierkonzert Nr. 1 und den *Haydn-Variationen* allmählich größeren Dimensionen zuführte. Als er 1876 seine Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68 vollendete, war Brahms im vergleichsweise biblischen Alter von 43 Jahren; die ersten Skizzen reichen bis ins Jahr 1855, also über zwanzig Jahre, zurück.

Das Ergebnis verschaffte ihm Respekt und Anerkennung, war aber im Konzertsaal nicht übermäßig populär – der Wiener Großkritiker und Brahms-Freund Eduard Hanslick schrieb nicht von ungefähr, es handle 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 extra für Dich oder gar Deine junge Frau geschrieben! Das ist kein Kunststück, wirst Du sagen, Brahms ist pffiffig, 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 Kopfsatz (*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?

Als einer der musikhistorisch kundigsten Komponisten des 19. Jahrhunderts hat Brahms den von den Romantikern als „Papa“ belächelten Joseph Haydn („ein gewohnter Hausfreund, [...] tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr“,

so Robert Schumann 1841) in hohen Ehren gehalten und gründlich studiert. 1873 fand diese Auseinandersetzung eine kreative Form, die ihn ebenfalls lange und intensiv beschäftigt hat: den Variationenzyklus. Hanslick erkannte mit Scharfblick, dass Brahmsens „gestaltende Kraft sich vielleicht am gewaltigsten in der Variation und deren Grenzgebieten äußerte“ – und insbesondere die **Haydn-Variationen** galten ihm als ein „Meisterwerk“.

„Ich mache manchmal 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. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen.“ (Johannes Brahms im Juni 1856 an den Geiger Joseph Joachim)

Die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für Orchester* op. 56a waren für Brahms eine Art „Hommage à Haydn“ und zugleich ein Schritt in Richtung der noch ungeschriebenen Ersten Symphonie. (Neben der Orchesterversion entstand eine Fassung für zwei Klaviere op. 56b, die, u.a. mit anderen Tempoangaben, über einen bloßen Klavierauszug hinausgeht.) Doch ihre musikhistorischen Annahmen beruhten, wie sich inzwischen herausgestellt hat, auf einem doppelten Missverständnis: Der neueren Forschung zufolge stammt das Bläserdivertimento (Hob II: 46), dem Brahms das Variationenthema entnommen hat, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Haydn (derzeit gilt Ignaz Pleyel als wahrscheinlichster Urheber); zum anderen ist das Variationenthema selber – im Divertimento als „Chorale St. Antoni“ bezeichnet –, vermutlich keineswegs das traditionelle Wallfahrtslied aus dem Burgenland, für das man es damals hielt (und für das kein anderer Beleg über-

liefert ist), sondern eine Eigenschöpfung des Divertimento-Komponisten. Wie dem auch sei – Brahms entwickelte aus diesem geheimnisvollen Thema, dessen ungewöhnliche fünftaktige Struktur ihn besonders angezogen haben dürfte, acht Variationen annähernd gleichen Umfangs. Die beiden Eingangsvariationen beschleunigen das Tempo, zuerst durch triolische Verflüssigung, danach durch Abspaltung und Forcierung des wichtigen Punktierungsmotivs. Dieser Fluss wird durch die satztechnisch dichte 3. Variation gestaut, um die kontrapunktische 4. Variation – in Moll und erstmals verändertem Takt (3/8) – umso mehr zur Geltung zu bringen. Die 5. Variation wirbelt in geradezu Mendelssohnscher Scherzo-Manier Themen-teile auf, worauf die wackere 6. Variation zur Jagd zu blasen scheint. In der Verbindung von Siciliano- und Pastoralcharakter mag vielleicht Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium* (Sinfonia am Anfang von Teil II) der faszinierenden 7. Variation Pate gestanden haben. Dem imitativen Moll-Gespinnst der 8. Variation folgt, ähnlich wie in Brahmsens Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98, eine grandiose Passacaglia – eine „Variation in der Variation“ –, die auf Themenbestandteilen basiert. Traditionsgemäß gipfelt der Variationenzyklus in der Reprise des Ausgangsthemas. Wie sehr Brahms dieses Werk zeitlebens schätzte, lässt sich einem Brief an Clara Schumann aus dem Jahr 1891 entnehmen: „Dem Stück gegenüber bin ich etwas schwach, und ich denke daran mit mehr Vergnügen und Genugtuung, als an viele andere ...“

Am 11. März 1879 verlieh die Universität Breslau Brahms die Ehrendoktorwürde – ein hoher Tag im Leben des solcherart Ausgezeichneten, sollte man meinen. Nicht so für Brahms, der offiziellen Ehrenbezeugungen und Zeremonien, allem „Formelkram und Perückenwesen gründlich abhold war“ (so der Brahms-Biograph Max Kalbeck). Bereits zwei Jahre zuvor hatte sich ein von der Universität Cambridge geplantes Ehrendoktorat wegen mangelnden Interesses (oder Reise-willens) auf Brahmsens Seite zerschlagen. Auch vom Breslauer Vorhaben zeigte

er sich nicht übermäßig begeistert; erst knappe zwei Jahre nach der Verleihung reiste er persönlich nach Breslau. Doch dafür hatte er etwas Besonderes in seinem Gepäck: „Damit Du Dich“, schrieb er an seinen Freund Bernhard Scholz (den Leiter der Orchestervereinskonzerte in Breslau, der neben Wilhelm Dilthey die Verleihung maßgeblich in die Wege geleitet hatte), „nicht allzu sehr mit Deinem Gaste blamierst, habe ich [...] eine ‚*Akademische Fest-Ouvertüre*‘ geschrieben.“

Der musikalische Dank an die Universität Breslau war 1880 während Brahmsens Sommeraufenthalt in Bad Ischl entstanden. In besonderem Hinblick auf den akademischen Anlass basiert er auf vier alten Studenten- und Burschenliedern, die u.a. von politischem Freiheitsdrang handeln und – so Brahms mit typischem Understatement – hier zu einem „sehr lustigen Potpourri à la Suppé“ verarbeitet werden. Nach einer leisen c-moll-Einleitung, die den freudigen Anlass kaum errahnen lässt, stimmen die Trompeten das Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“ an; der Refrain des zweiten Lieds („Hört, ich sing’ das Lied der Lieder“) bildet das Seitenthema, ein weiteres („Was kommt dort von der Höh“) ein zusätzliches Nebenthema. Alle drei werden kontrapunktisch verarbeitet und mit dem Einleitungsmaterial verschränkt, als gelte es, den Beweis für die Titelwürdigkeit anzutreten. Bei alledem geht Brahms alles andere als „akademisch“ (so das spätere Schimpfwort für blutleeres, stur schulbuchgemäßes Komponieren) vor, sondern schafft schlagende Verbindungen zwischen seinen Themen, denen die Freuden studentischen Lebens nicht fremd sind. Und so gipfelt das Werk denn auch mit der jubelierenden C-Dur-Coda in dem bekanntesten und traditionsreichsten aller Studentenlieder: „Gaudeamus igitur“ („Lasst uns also fröhlich sein!“).

Die Breslauer Uraufführung am 4. Januar 1881 unter Leitung des Komponisten wurde ein großer Erfolg. Bis heute freilich haftet der wirkungsvollen Komposition immer noch der Nimbus eines „Gelegenheitswerks“ an, obschon Brahms es durch Hinzufügung eines Schwesterwerks (der ebenfalls 1880 komponierten *Tragischen*

Ouvertüre op. 81 – „die eine lacht, die andere weint“, so Brahms) zu einem janusköpfigen Ouvertüren-Paar erweiterte. (Die Verleihung des Ehrentitels hatte übrigens noch ein anderes Nachspiel: Dass „Ioanni Brahms“ in dem lateinisch verfassten Diplom als „artis musicae severioris in Germania nunc princeps“, also als „führender jetzt lebender Meister deutscher Tonkunst strengeren Stils“ bezeichnet wurde, rief den rund 20 Jahre älteren Richard Wagner, der diese Position selbstverständlich bereits besetzt wähnte, auf den Plan. In seinen „Bayreuther Blättern“ veröffentlichte er 1879 einen hämischen Artikel gegen Brahms, der spätestens seit dem 1860 veröffentlichten Manifest gegen die „Neudeutsche Schule“ zu seinen Lieblingsfeinden gehörte.)

Gelegenheitswerke – das sind seltsamerweise auch jene Stücke, die sich für Brahms finanziell am meisten auszahlten. Doch die *Ungarischen Tänze*, von denen hier die Rede ist, erhielten nicht einmal eine eigene Opuszahl, handelte es sich doch bei diesen seit seiner Jugend entstandenen Bearbeitungen um „echte Pußta- und Zigeunerkinde. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot großgezogen“ (Brahms; tatsächlich handelte es sich nicht immer um authentische Zigeunermelodien). 1869, als die ersten beiden Hefte der *Ungarischen* erschienen und sich alsbald zu einem ungemeinen Kassenschlager entwickelten (zuerst in der vier-, dann in der nachgeschobenen zweihändigen Klavierfassung), bat der Verleger Simrock Brahms, sie darüber hinaus auch zu orchestrieren. Dieser sträubte sich zunächst ein wenig („Ich habe sie vierhändig gesetzt; hätte ich’s für Orchester wollen, wären sie anders...“), willigte aber schließlich doch ein. Er selber freilich bearbeitete nur drei der Tänze (Nr. 1, 3 und 10); weitere Orchestrierungen dieser so zündend-rhythmischen wie romantisch-schwelgerischen Musik lieferten u.a. Antonín Dvořák (Nr. 17 bis 21). Für die vorliegende Einspielung hat Thomas Dausgaard drei *Ungarische Tänze* für Orchester eingerichtet, darunter den wohl populärsten, den Ungarischen Tanz Nr. 5 – kein eigentlich „echtes Pußta- und

Zigeunerkind“, eher ein Enkel, beruht sein unwiderstehlicher Rahmenteil doch auf einem von Béla Kéler (1820–1882) komponierten Csárdás. Das aber war Brahms, ähnlich wie im Fall des Antonius-Chorals, vermutlich nicht bewusst – ein nicht eben seltener Kollateralschaden im musikgeschichtlich so fruchtbaren Grenzgebiet von Volks- und Kunstmusik.

© *Horst A. Scholz* 2017

Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 als residentes Kammerorchester der schwedischen Gemeinde Örebro gegründet; seit 1997 gehört der derzeitige Musikalische Leiter Thomas Dausgaard dem Orchester an. Seitdem hat Dausgaard mit dem Ensemble nachhaltig an der Entwicklung eines einzigartigen, dynamischen Klangprofils gearbeitet, was rasch zu großen Erfolgen und einem festen Platz in der internationalen Musikszene geführt hat. Das aus 39 regulären Mitgliedern bestehende, eng verbundene Ensemble gab 2004 seine Großbritannien- und USA-Debüts bei den BBC Proms und dem Mostly Mozart Festival des Lincoln Centers. Seither unternimmt das Orchester regelmäßig Konzertreisen durch Europa und hat auch in Japan debütiert.

Das Schwedische Kammerorchester baut sein Repertoire kontinuierlich aus und arbeitet dabei mit zeitgenössischen Komponisten wie Brett Dean, Sally Beamish und HK Gruber zusammen. Zusammen mit Dausgaard hat das Ensemble für BIS sämtliche Symphonien Schumanns („Der hellstichtigste Schumann-Zyklus seit drei Jahrzehnten“, *International Record Review*) und Schuberts („Ein Zyklus für unsere Zeit“, *Pizzicato*) eingespielt. Zu den weiteren Veröffentlichungen bei demselben Label zählen symphonische Werke von Dvořák, Tschaikowsky und Bruckner sowie Musik von Wagner und zuletzt Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum*. Das Orchester nimmt derzeit sämtliche Orchesterwerke von Brahms sowie sein eigenes

„Brandenburg Project“ auf – eine Reihe von Werken, die bei Brett Dean, Uri Caine, Anders Hillborg, Steven Mackey, Olga Neuwirth und Mark Anthony Turnage in Auftrag gegeben wurden.

Thomas Dausgaard ist bekannt für seine kreative und innovative Programmgestaltung, die spannungsgeladene Atmosphäre seiner Konzerte und eine umfangreiche, von der Kritik gefeierte Diskographie. Seit 1997 ist er Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters; 2016 übernahm er dasselbe Amt beim BBC Scottish Symphony Orchestra. Außerdem ist er Erster Gastdirigent der Seattle Symphony und Ehrendirigent des Orchestra della Toscana und des Danish National Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 war. Regelmäßig tritt er mit vielen weltweit führenden Orchestern wie den Münchner Philharmonikern, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Konzerthausorchester Berlin, den Wiener Symphonikern, dem London Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Orchestre Philharmonique de Radio France auf. Seine nordamerikanische Karriere begann Dausgaard als Assistent von Seiji Ozawa; seither ist er mit dem Cleveland Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic, dem Washington National Symphony Orchestra, der Houston Symphony und den Symphonieorchestern von Baltimore, Toronto und Montreal aufgetreten. Darüber hinaus ist er regelmäßig in Asien und Australien zu Gast. Zu den Festivals, bei denen er gastierte, gehören die BBC Proms, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart, das George Enescu Festival und Tanglewood. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet und ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

www.thomasdausgaard.com

Au milieu des années 1870, Brahms avait déjà composé un certain nombre de pièces musicales instrumentales de qualité mais il n'avait que rarement été au-delà du cadre de la musique de chambre. Le compositeur, qui avait adopté une attitude extrêmement critique face à lui-même, affûtait cependant ses outils loin des regards en vue de pièces symphoniques avec des œuvres réclamant des effectifs de plus en plus grands : deux sérénades, son premier concerto pour piano et les *Variations Haydn*. Il avait atteint l'âge relativement vénérable de quarante-trois ans au moment où il termina sa première Symphonie en do mineur op. 68 bien que les premières esquisses dataient de 1855, c'est-à-dire de plus de vingt ans auparavant.

La première Symphonie lui apporta le respect et la reconnaissance mais elle ne fut guère populaire dans les salles de concert. Ce n'est donc pas par hasard si l'ami de Brahms, l'important critique viennois Eduard Hanslick, 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 **seconde Symphonie en ré majeur**, op. 73, les choses allaient changer. Maintenant que la pression était disparue, Brahms composa en à peine quelques mois une œuvre qui venait à bout du «pathos des conflits faustiens» et, ainsi que Hanslick le fit remarquer après sa création, dont «les rayons du soleil réchauffent connaisseurs et profanes». Brahms en fut rapidement conscient. Il écrivit à Hanslick à l'été 1877 du lac de Wörthersee et lui fit part de sa satisfaction à l'endroit de sa symphonie en 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 sont ici si abondantes qu'il faut faire attention pour ne pas les piétiner.» En revanche, il s'amusa à effrayer son éditeur Simrock avec un commentaire qui sonna comme un avertissement, entre autres au point de vue commercial, à l'effet 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 savait pas encore à quoi s'attendre de Brahms, il allait bientôt pouvoir pousser un soupir de soulagement: dans sa seconde Symphonie, comme Hanslick, extatique, le fit remarquer, Brahms «se retourne maintenant vers le fleurissement de la terre au printemps». La proximité avec la nature semble incarnée dans la sonorité des cors qui lancent le thème principal au début du premier mouvement (*Allegro non troppo*), contrairement à la première Symphonie où le thème principal est précédé d'une introduction lente et énigmatique. Ici, manifestement, Brahms ne s'est pas retenu: au contraire, les thèmes et les motifs semblent sortir de lui et surgir d'eux-mêmes. C'est en revanche la clarté structurelle, c'est-à-dire l'écriture plus légère et moins soucieuse de complexité contrapuntique malgré les interrelations motiviques et thématique, qui séduit en premier lieu. Un bon exemple en est la cantilène charmante des violoncelles qui ouvre le mouvement lent (*Adagio non troppo*). Son thème secondaire contribue ensuite à l'équilibre entre les différentes sections de l'orchestre: les violoncelles doivent reprendre l'accompagnement en *pizzicato* du thème joué *dolce* par les bois.

Le troisième mouvement (*Allegretto grazioso*) est un charmant menuet avec deux trios *presto* qui attaquent l'équilibre structurel traditionnel. Ce mouvement non conventionnel au point de vue formel est probablement l'un des plus populaires chez Brahms. Dès les répétitions en vue de la création, les musiciens remarquaient que «le troisième [mouvement] a déjà son *da capo* dans la poche». Émergeant d'un unisson discret mais animé, le finale (*Allegro con spirito*) affiche une énergie effervescente qui n'est qu'occasionnellement interrompue par des épisodes plus calmes (le thème secondaire) ou mystérieux (motif de quarte) mais rien qui ne vienne sérieusement entraver la coda grandiose qui conclut la symphonie d'une manière quasi anti-brahmsienne. Pourquoi devrait-il en être autrement?

En tant que l'un des compositeurs les plus érudits du dix-neuvième siècle en matière d'histoire musicale, Brahms tenait Joseph Haydn en haute estime et avait minutieusement étudié sa musique bien que ce dernier était dénigré par les romantiques qui l'appelaient avec dérision «papa» et avait été décrit par Robert Schumann en 1841 comme «un ami familier... qui n'a plus guère de pertinence de nos jours pour qui que ce soit». En 1873, l'intérêt de Brahms pour Haydn trouva une manière de s'exprimer à travers un genre qu'il fréquentait assidûment depuis longtemps : la variation. Hanslick avait judicieusement observé que «la puissance créatrice de Brahms s'exprime probablement de manière la plus puissante autour de la forme de la variation» et il tenait tout particulièrement les *Variations sur un thème de Haydn* pour un chef d'œuvre.

«Je réfléchis souvent à la forme de la variation, et je pense qu'elle devrait être maintenue plus sévère, plus pure. 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. Et la mélodie, pour cette raison, devient impossible à distinguer.» (Johannes Brahms au violoniste Joseph Joachim, juin 1856)

Pour Brahms, les *Variations sur un thème de Joseph Haydn pour orchestre* op. 56a constituaient une sorte d'hommage à Haydn ainsi qu'une étape vers une première symphonie qui allait bientôt suivre. En plus de la version pour orchestre, il existe également une version pour deux pianos (op. 56b) avec des indications de tempo différentes et d'autres différences et est donc bien davantage qu'une simple réduction pour piano. Mais, comme il allait bientôt s'avérer, le point de départ de l'œuvre au point de vue de l'histoire musicale repose sur deux malentendus.

D'abord, selon les recherches musicologiques récentes, le divertimento pour vents (Hob. II : 46) d'où Brahms extrait le thème pour ses variations n'est vraisemblablement pas de Haydn mais plutôt d'Ignaz Pleyel, actuellement considéré comme plus probable. Puis, le thème même, intitulé « Choral de Saint Antoine » dans le divertimento n'est vraisemblablement pas du tout le chant traditionnel des croisés du Burgenland, une province de l'est de l'Autriche, tel qu'on le croyait (et pour lequel il n'existe aucune source) mais plutôt une invention originale du compositeur du divertimento. Néanmoins, le thème énigmatique dont la structure inhabituelle à cinq mesures a certainement séduit Brahms, forme la base de huit variations toutes sensiblement de la même durée. Les deux premières variations accélèrent le tempo, d'abord au moyen de triolets puis en isolant et en répétant avec insistance l'important motif au rythme pointé. Le flot musical ainsi créé est ensuite entravé par la troisième variation à l'écriture dense ce qui contribue à rendre d'autant plus efficace la quatrième variation, contrapuntique, à la tonalité mineure et qui fait entendre le premier changement de métrique (3/8) de la pièce. La cinquième variation fait tourbillonner des fragments du thème à la manière d'un scherzo mendelssohnien puis la sixième variation sonne comme un appel à la chasse. Avec son mélange de sicilienne et d'atmosphère pastorale, l'*Oratorio de Noël* de Bach (plus précisément la Sinfonia du début de la seconde partie) pourrait passer pour le parrain de la fascinante septième variation. La huitième variation, un réseau imitatif dans une tonalité mineure, est suivie d'une passacaille grandiose. Basée sur des éléments du thème, elle devient « une variation de la variation » et rappelle la passacaille de la quatrième Symphonie en mi mineur op. 98. Conformément à la tradition, cette série de variations culmine dans une reprise du thème initial. Une lettre de Brahms à Clara Schumann écrite en 1891 révèle en quelle estime le compositeur tint cette œuvre tout au long de sa vie : « J'ai un faible pour cette pièce et, quand je la compare à plusieurs autres, je crois que j'en retire une plus grande satisfaction et une plus grande gratification... »

Le 11 mars 1879, l'Université de Breslau (Wrocław) accorda un doctorat honorifique à Brahms. On aurait pu croire qu'il s'agirait d'un grand jour dans la vie du compositeur ainsi honoré. Il n'en fut rien car Brahms détestait de telles marques officielles de respect et était « fondamentalement hostile à tout fatras formel et emperuqué » pour reprendre les mots de son biographe, Max Kalbeck. Deux ans auparavant, le projet de l'Université de Cambridge d'accorder un doctorat honorifique à Brahms avait échoué en raison du manque d'intérêt du compositeur (ou de sa réticence à voyager). De la même manière, il ne montra guère d'intérêt à la suggestion en provenance de Breslau. Il ne s'y rendra que deux ans plus tard. Cependant, il avait emporté quelque chose de spécial avec lui. Il écrivit à son ami Bernhard Scholz (directeur des concerts de la Société orchestrale de Breslau qui, en compagnie de Wilhelm Dilthey l'avait nommé pour cette distinction honorifique) : « afin que votre invité ne vous fasse pas trop honte, j'ai composé... une « Ouverture pour une fête académique » ».

L'expression de gratitude en musique à l'endroit de l'Université de Breslau a été composée à l'été 1880 durant son séjour à Bad Ischl. En considération du contexte académique, Brahms a basé sa pièce sur quatre anciens chants estudiantins et de fraternité, certains exprimant une aspiration vers la liberté politique et sont traités, comme Brahms le souligna avec son sens de la litote habituel, en un « pot-pourri très amusant à la Suppé ». Après une introduction calme en do mineur qui ne permet pas de deviner l'heureux événement, les trompettes entonnent le chant « Wir hatten gebauet ein stattliches Haus » [Nous avons construit une grande maison]. Le refrain du second chant, « Hörst, ich sing' das Lied der Lied » [Écoute ! Je chante le chant des chants !], constitue le second thème et un troisième chant, « Was kommt dort von der Höh' » [Ce qui vient d'en haut], est une idée secondaire additionnelle. Ces trois chants sont développés contrapuntiquement et entremêlés au matériau introductif comme si Brahms souhaitait prouver qu'il était à la hauteur

du titre qui lui était conféré. Il procède ainsi d'une manière qui est tout sauf académique (dans le sens péjoratif que le mot acquit plus tard, c'est-à-dire anémique et obstinément rigide) et crée des relations frappantes entre les thèmes qui ne sont pas étrangers aux plaisirs de la vie étudiante. L'œuvre culmine dans une coda jubilatoire en do majeur avec le chant estudiantin le plus connu et le plus ancré dans la tradition, « Gaudeamus igitur » [Réjouissons-nous tous].

La première exécution de l'œuvre, qui fut dirigée par le compositeur à Breslau le 4 janvier 1881, remporta un vif succès. Certes, cette œuvre efficace est encore de nos jours considérée avec quelque condescendance comme étant une « pièce de circonstance » bien qu'en lui octroyant une sœur (l'*Ouverture tragique*, op. 81, également composée en 1880 : « L'une rit, l'autre pleure » dira le compositeur), Brahms créa un visage à deux faces ou plutôt à deux ouvertures. La remise du titre honorifique réserva un autre épilogue : la description de « Ioanni Brahms » dans le diplôme (en latin) en tant qu'« artis musicae severioris in Germania nunc princeps », c'est-à-dire « l'important maître de l'art de la musique sérieuse en Allemagne » fit entrer en scène Richard Wagner, un compositeur de vingt ans l'aîné de Brahms qui était convaincu que cette description lui revenait de droit. Dans ses *Bayreuther Blättern* de 1879, Wagner publia un article malveillant sur Brahms qui, depuis la publication en 1860 d'un « manifeste » condamnant la nouvelle école allemande était devenu l'une de ses bêtes noires.

Curieusement, ce sont des pièces de circonstances, les *Danses hongroises*, qui allaient rapporter les plus grands bénéfices financiers à Brahms. Et pourtant, ces pièces n'avaient même pas de numéro d'opus puisque c'était des arrangements, certains remontant à son enfance : « de vraies petites tziganes de la pusztá. C'est-à-dire qu'elles ne sont pas de moi, mais que je les ai simplement élevées avec du lait et du pain. » pour reprendre les mots de Brahms bien qu'il ne s'agisse pas dans tous les cas de mélodies tziganes authentiques. Lorsque les deux premiers volumes des

Danses hongroises parurent en 1869 et devinrent immédiatement des tubes, d'abord dans leur version pour piano à quatre mains puis, par la suite, dans des réductions pour piano à deux mains, l'éditeur Simrock demanda à Brahms de les orchestrer. Celui-ci se montra initialement hésitant («Je les ai écrites pour piano à quatre mains ; si je les avais voulues pour orchestre, je les aurais conçues autrement...») mais il finit par accepter. Il n'arrangera que trois danses (la première, la troisième et la dixième). D'autres orchestrations de ces pièces au rythme entraînant et au romantisme obsédant seront réalisées entre autres par Antonín Dvořák (n° 17 à 21). Thomas Dausgaard a arrangé trois danses hongroises pour orchestre pour cet enregistrement, incluant la plus populaire d'entre elles, la cinquième, qui n'est en réalité pas une «vraie petite tzigane de la puszta» mais plutôt une petite-fille avec ses sections extrêmes provenant d'une csardas composée par Béla Kéler (1820–82). Comme ce fut le cas du Choral de Saint Antoine cependant, Brahms ne le savait probablement pas. Un autre exemple de la confusion qui peut survenir dans les zones frontalières musicalement fertiles entre musique populaire et musique savante.

© *Horst A. Scholz* 2017

L'Orchestre de chambre de Suède (Svenska Kammarorkestern) a été fondé en 1995 en tant qu'orchestre résident de la ville d'Örebro. Deux ans plus tard, son actuel directeur artistique, Thomas Dausgaard s'est joint à l'ensemble. Dausgaard et l'ensemble ont depuis travaillé en étroite collaboration dans le but de créer une sonorité distincte et dynamique ce qui contribua à son ascension rapide vers le succès et une place importante sur la scène internationale. Ensemble soudé qui se compose de trente-neuf membres réguliers, l'Orchestre de chambre de Suède a fait ses débuts en Angleterre et aux États-Unis avec Thomas Dausgaard en 2004 dans

le cadre respectivement des Proms de la BBC et du Festival Mostly Mozart du Lincoln Center. L'orchestre se produit depuis régulièrement en Europe dans le cadre de tournées et a également fait ses débuts au Japon.

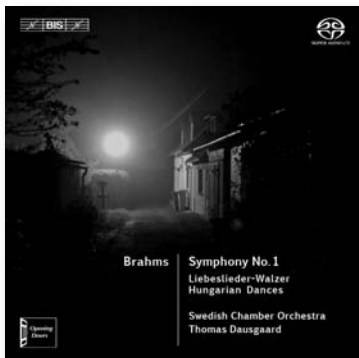
L'Orchestre de chambre de Suède continue de développer son répertoire et collabore avec des compositeurs contemporains dont Brett Dean, Sally Beamish et HK Gruber. En compagnie de Dausgaard, l'ensemble a réalisé chez BIS une intégrale des symphonies de Schumann dont l'*International Record Review* dira qu'il s'agit de l'intégrale «la plus perspicace depuis plus de trente ans» et de Schubert, «un cycle pour notre époque», selon *Pizzicato*. Parmi les autres projets réalisés chez le même label, mentionnons des œuvres symphoniques de Dvořák, Tchaïkovski et Bruckner ainsi qu'un enregistrement consacré à Wagner et, plus récemment, au *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. En 2017, l'orchestre travaillait sur une intégrale des œuvres pour orchestre de Brahms ainsi que sur son propre «Projet Brandebourg», une série d'œuvres commandées à Brett Dean, Uri Caine, Anders Hillborg, Steven Mackey, Olga Neuwirth et Mark Anthony Turnage.

Réputé pour sa créativité et son audace dans le choix des œuvres, l'énergie de ses exécutions en concert et son importante discographie qui contient de nombreux enregistrements acclamés, **Thomas Dausgaard** est le chef principal de l'Orchestre de chambre de Suède depuis 1997 et, depuis 2016, de l'Orchestre symphonique écossais de la BBC. Il est également le chef invité principal de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef honoraire de l'Orchestre symphonique national danois dont il a été chef principal de 2004 à 2011. Il est régulièrement appelé à diriger les meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, les orchestres symphoniques de Vienne, de Londres et de la BBC, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre philharmonique royal et l'Orchestre philharmonique de Radio-France.

Il a commencé sa carrière nord-américaine en tant qu'assistant de Seiji Ozawa et s'est depuis produit en compagnie de l'Orchestre de Cleveland, de l'Orchestre symphonique de Boston, de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, de l'Orchestre symphonique national de Washington, de l'Orchestre symphonique de Houston et des orchestres symphoniques de Baltimore, Toronto et Montréal. Il dirige également régulièrement en Asie ainsi qu'en Australie. On compte parmi les festivals où il a dirigé les Proms de la BBC, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart du Lincoln Center, le Festival George Enescu ainsi que celui de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalerie au Danemark et est également membre de l'Académie royale de musique de Suède.

www.thomasdausgaard.com

MORE BRAHMS FROM SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA AND THOMAS DAUSGAARD



SYMPHONY NO. 1 IN C MINOR, Op. 68
SELECTED LIEBESLIEDER-WALZER from Op. 52 & Op. 65
HUNGARIAN DANCES NOS 1, 3 & 10
BIS-1756 SACD

CD der Woche *MDR Figaro* · Empfehlung des Monats *Fono Forum*

‘Thomas Dausgaard secures superbly incisive playing from the Swedish Chamber Orchestra.’ *BBC Music Magazine*

„Dausgaard macht durch temporeiches, ja stellenweise furioses Spiel wett,
was durch fehlende Klangstärke verloren gehen könnte.“ *Fono Forum*

‘Very strongly recommended.’ *Fanfare*

‘[Symphony No. 1:] An account to make one hope a complete traversal is in the offing.’ *International Record Review*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.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).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: May/June 2016 at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2017
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: 'Sun Light' (cropped), www.openwalls.com/shamin; CC BY 3.0
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2253 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

Thomas Dausgaard
Photo: ©Thomas Grøndahl





Brahms

Symphony No. 3

**Alto Rhapsody
6 Schubert Songs**

**Anna Larsson · Johan Reuter
Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard**

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

SYMPHONY NO. 3 IN F MAJOR, Op. 90 (1883)

33'15

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i> | 11'45 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 7'25 |
| 3 | III. <i>Poco Allegretto</i> | 5'51 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 8'04 |

SIX SONGS (arrangements of songs by Franz Schubert)

- | | | |
|----|--|------|
| 5 | An Schwager Kronos, D 369 | 2'27 |
| 6 | Memnon, D 541 | 3'35 |
| 7 | Geheimes, D 719 | 1'42 |
| 8 | Greisengesang, D 778 | 4'39 |
| 9 | Ellens zweiter Gesang, D 838 (first version) | 2'50 |
| 10 | Gruppe aus dem Tartarus, D 583 | 2'26 |

HUNGARIAN DANCES from WoO 1 (1880)

Orchestrated by Thomas Dausgaard

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | No. 11 in D minor. <i>Poco andante</i> | 2'44 |
| 12 | No. 12 in D minor. <i>Presto</i> | 2'37 |
| 13 | No. 13 in D major. <i>Andantino grazioso – Vivace</i> | 1'25 |
| 14 | No. 14 in D minor. <i>Un poco andante</i> | 1'50 |
| 15 | No. 15 in B flat major. <i>Allegretto grazioso</i> | 2'40 |
| 16 | No. 16 in F minor. <i>Con moto – F major. Presto</i> | 2'19 |

17 RHAPSODY FOR CONTRALTO, MALE CHORUS

AND ORCHESTRA, Op. 53 (1869)

11'57

Adagio – Poco Andante – Adagio

TT: 78'26

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

URBAN SVENSSON *leader*

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

ANNA LARSSON *alto* [tracks 6, 7, 9 & 17]

JOHAN REUTER *baritone* [tracks 5, 8 & 10]

Male voices of the SWEDISH RADIO CHOIR [track 17]

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 **Third Symphony**, 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.’

‘The true successor of Beethoven is not Mendelssohn, who after all had an incomparable artistic education, nor Schumann, but Schubert. The music in his songs is incredible.’ Brahms said this in 1890 and, as co-editor of the Complete Schubert Edition, he had considerable contact with Schubert’s music – for example in 1862 he had orchestrated a number of **Schubert Songs** at the request of his friend, the baritone Julius Stockhausen (1826–1906). None of these orchestrations was published during Brahms’s lifetime. They range from the generously scored and dramatically enacted vision of Hades in *Gruppe aus dem Tartarus* (Schiller; in fact dating from 1871, and thus a latecomer among these arrangements), by way of the strings’ unison staccato in the turbulent *An Schwager Kronos* (Goethe) complete with brass fanfares, the effusive wind sonority in *Memnon* (Mayrhofer) and the solemn *Greisengesang* (Rückert) with its three trombones, to the delicately nuanced orchestra – reduced to just strings (without double bass) and horn – in *Geheimes* (Goethe) and the hunting idiom of only four horns and three bassoons in *Ellens zweiter Gesang* (Sir Walter Scott). Brahms’s opinion of these subtly instrumented pieces became apparent for example through his choice of *Memnon* and *Geheimes* to share the programme with the first Leipzig performance of his Third Symphony.

Since his earliest years Brahms had been partial to Hungarian folk music, and his enormously popular **Hungarian Dances** for piano four-hands (Nos 1–10: 1869, Nos 11–21: 1880) were based on suitable originals (not always of genuine folk origin), some of which he had noted down as early as 1854; he described them to his publisher Simrock as ‘real *puszta* and gypsy children – not begotten by me, but just raised on

milk and bread'. For that reason he did not give them an opus number ('Forget about an opus number', he remarked tersely to Simrock). In the second set, from 1880, Brahms's input as a composer seems to have been significantly greater; he himself admitted that it contained 'much that is of my own invention'. His friend Joseph Joachim, who was of Hungarian origin, regarded Nos 11, 14 and 16 as 'pure Brahms'.

As early as 1869, when the original piano four-hands version of the first ten *Hungarian Dances* appeared, Simrock asked Brahms to orchestrate them as well. Initially he was somewhat reluctant ('I wrote them for piano four-hands; if I had wanted them to be for orchestra, they would have been different...'), but in the end he agreed. In 1873 he orchestrated three of the dances (Nos 1, 3 and 10; BIS-1756) and immediately took them into his conducting repertoire. Unfortunately the idea that he should orchestrate more of the dances did not come to fruition. And so other arrangers took up the gauntlet of bringing these rousing rhythmic and romantically rapturous pieces into the concert hall – for example Brahms's friend Antonín Dvořák (Nos 17–21). Thomas Dausgaard, too, has orchestrated a number of the *Hungarian Dances* including Nos 11–16 (and also Nos 5–7; BIS-2253).

Brahms was generally a rather reticent composer but the **Rhapsody for Contralto, Male Chorus and Orchestra**, Op. 53 (1869) stands out in his œuvre as one of the most overtly 'confessional' works. Like *Winterreise* and *Die schöne Müllerin* by Schubert/Müller, the chosen text – three strophes (Nos 5–7) from Goethe's *Harzreise im Winter* – depicts someone who has grown desperate with mankind, and is becoming lost to the world. For Brahms this situation had a profoundly autobiographical background. He felt a tender but unspoken love for Julie Schumann, twelve years his junior and one of the daughters of Clara and Robert Schumann; to Clara he had even hinted (perhaps too obliquely) at marriage. Be that as it may: now Julie had become engaged to an Italian count. Deeply wounded and 'with inner wrath', Brahms wrote this 'bridal song for the Schumann countess' – 'very intimate music' that he described to his publisher Simrock as 'the best that I have prayed hitherto'; elsewhere he referred to it, with a

bitterly ironic undertone, as an ‘epilogue to the *Liebeslieder*’ (a reference to the *Liebeslieder Waltzes*, Op. 52).

The instrumental introduction (*Adagio*) outlines the emotion of despair with descending motifs, chromatic, harsh and expressive. The alto enters for the first strophe, like a recitative (‘But who is that, standing by himself?’) – a dark, introverted prologue in C minor, from which the second strophe emerges as a three-part aria (‘Oh, who soothes the pains’, *Poco Andante*). With its shift to C major the third strophe (‘If, on your psaltery’, *Adagio*), in which the male chorus finally joins in, hints at a sense of reconciliation (‘Then refresh his heart! Open his clouded eyes’) – but a melodic and harmonic reference to Robert Schumann’s ‘Deserted Youth’ from the secular oratorio *Paradise and the Peri* takes the edge off any sense of unbridled optimism.

The *Alto Rhapsody* was premièred in Jena on 3rd March 1870; the soloist was the famous French singer Pauline Viardot-García (1821–1910), a friend of Clara Schumann’s. Clara was deeply moved by the way Brahms revealed his inner soul – without, however, realizing what the specific inspiration was: ‘It shook me so much owing to the profound pain in the text and the music, of a kind that I don’t remember hearing for a long time... I cannot perceive of this piece as anything other than the expression of the pain in his own soul. If only he would express himself so intimately in words!’

© **Horst A. Scholz 2018**

The **Swedish Chamber Orchestra** was founded in 1995 as the resident chamber orchestra for the Örebro municipality in Sweden and was joined by its current music director, Thomas Dausgaard, just two years later. Dausgaard and the ensemble have since then worked closely together to create a distinct and dynamic sound, resulting in a rapid rise to success and a firm place on the international scene. A tightly knit ensemble of 39 regular members, the Swedish Chamber Orchestra made its UK and USA débuts with Thomas Dausgaard in 2004, performing at the BBC Proms and the Lincoln

Center's Mostly Mozart Festival. Since then the orchestra has toured regularly throughout Europe and also made its début in Japan.

The Swedish Chamber Orchestra continues to expand its repertoire, collaborating with contemporary composers including Brett Dean, Sally Beamish and HK Gruber. Together with Dausgaard, and for BIS, the ensemble has recorded the complete symphonies by Schumann ('The most perceptive Schumann cycle in over three decades', *International Record Review*) and Schubert ('A cycle for our time', *Pizzicato*). Other releases on the same label include symphonic works by Dvořák, Tchaikovsky and Bruckner, as well as music by Wagner and, most recently, Mendelssohn's *A Midsummer Night's Dream*. The orchestra is currently recording the complete orchestral works by Brahms, as well as its own 'Brandenburg Project' – a series of works commissioned from Brett Dean, Uri Caine, Anders Hillborg, Steven Mackey, Olga Neuwirth and Mark Anthony Turnage.

Renowned for his creativity and innovation in programming, the excitement of his live performances and an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, **Thomas Dausgaard** has been the chief conductor of the Swedish Chamber Orchestra since 1997, and in 2016 took up the same position with the BBC Scottish Symphony Orchestra. He is also principal guest conductor of the Seattle Symphony, and becomes its music director in 2019; he is honorary conductor of the Orchestra della Toscana and of the Danish National Symphony Orchestra, having served as its principal conductor from 2004 until 2011. He regularly appears with many of the world's leading orchestras including the Munich Philharmonic, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Berlin Konzerthaus Orchestra, the Vienna, London and BBC Symphony Orchestras, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France. Dausgaard began his North American career assisting Seiji Ozawa, and has since appeared with the Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Washington National Symphony Orchestra, Houston Symphony and

the Baltimore, Toronto and Montreal Symphony Orchestras. He is also a regular visitor to Asia and Australia. Festival appearances have included the BBC Proms, the Salzburg Festival, Mostly Mozart, the George Enescu Festival and Tanglewood. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark, and is a member of the Swedish Royal Academy of Music.

www.thomasdausgaard.com

Anna Larsson graduated from the University College of Opera in Stockholm in 1996 and made her international debut the following year in Mahler's Second Symphony with the Berliner Philharmoniker and Claudio Abbado. In opera she has successfully created roles such as Kundry, Erda, Waltraute, Fricka, Orphée and Dalilah at opera houses such as the Teatro alla Scala, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Royal Opera House Covent Garden, La Monnaie in Brussels and the Swedish Royal Opera. A versatile soloist with a wide-ranging repertoire, Anna Larsson is particularly renowned for her interpretations of Gustav Mahler's music. She regularly performs with major orchestras such as the Berliner and Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra and the New York and Los Angeles Philharmonic, collaborating with conductors including Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Daniel Harding, Sir Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Seiji Ozawa and Lorin Maazel. In 2010 Anna Larsson was appointed Court Singer by King Carl XVI Gustaf of Sweden, and in 2014 she received the Royal Medal 'Litteris et artibus'.

www.annalarsson.nu

Bass-baritone **Johan Reuter** studied at the Royal Danish Academy of Music and the Royal Opera Academy in his home town, Copenhagen. Since 1996 he has been a soloist at the Royal Theatre in Copenhagen. With a repertoire ranging from Gluck and Mozart to Harrison Birtwistle by way of Wagner, Strauss and Puccini, Johan Reuter regularly appears at leading international opera houses, including the Theater an der Wien, the

Metropolitan, Deutsche Oper Berlin, Staatsoper München, Hamburg and Vienna, Royal Opera House Covent Garden and Salzburg Festival. His concert repertoire includes Brahms's *Ein deutsches Requiem*, Haydn's *Schöpfung*, Mahler's *Des Knaben Wunderhorn* and *Das klagende Lied*, Grieg's *Peer Gynt* and Shostakovich's *Michelangelo Suite* with conductors such as Marc Albrecht, Esa-Pekka Salonen, Semyon Bychkov, Valery Gergiev, Marek Janowski, Michael Schönwandt and Zubin Mehta.



ANNA LARSSON

Photo: © Anna Thorbjörnsson



JOHAN REUTER

Photo: © Dario Acosta

Auf die Frage, wie man nach Beethovens Symphonien, die als monumentale Schlusssteine die Gattungsgeschichte besiegelt zu haben schienen, anknüpfen könne, verwarf Brahms entschieden die programmusikalische 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 wunder-

baren 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 hingiebt. Das Stück ist sehr einfach (ohne Trompeten, Posaunen und Pauken) instrumentiert 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 wichtigen 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 triumphierenden Schluss. Allein bei Brahms sei man immer auf Unerwartetes gefasst. Sein Finale gleitet aus dem f-moll unvermerklich 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.“

„Der wahre Nachfolger Beethovens ist nicht Mendelssohn, der ja eine unvergleichliche Kunstbildung hatte, auch nicht Schumann, sondern Schubert. Es ist unglaublich, was für Musik in dessen Liedern steckt.“ Dies sagte Johannes Brahms im Jahr 1890, und mit Schubert verband ihn, den Mitherausgeber der Schubert-Gesamtausgabe, einiges – u.a. hatte er 1862 mehrere **Schubert-Lieder** auf Bitten seines Freundes, des Bariton Julius Stockhausen (1826–1906), hin orchestriert. Diese Orchestrierungen, allesamt erst posthum veröffentlicht, reichen von der groß besetzten und dramatisch inszenierten Hades-Vision *Gruppe aus dem Tartarus* (Schiller; wohl 1871 entstanden, ist es der „Nachzügler“ unter diesen Bearbeitungen) über das Unisono-Staccato der Streicher in dem turbulenten *An Schwager Kronos* (Goethe) mitsamt Blechfanfaren, den schwärmerischen Holzbläserklang von *Memnon* (Mayrhofer) und den gravitätischen, mit drei Posaunen versehenen *Greisengesang* (Rückert) bis hin zum zart-abgetönten, auf gedämpfte Streicher (ohne Kontrabass) und Horn reduzierten Orchester in *Geheimes* (Goethe) und dem Jagdidom von nurmehr vier Hörnern und drei Fagotten in *Ellens zweitem Gesang* (Sir Walter Scott). Brahms' Wertschätzung dieser subtil

instrumentierten Arbeiten äußerte sich u.a. darin, dass er etwa *Memnon* und *Geheimes* auf das Programm der Leipziger Erstaufführung seiner 3. Symphonie setzte.

Seit frühester Jugend hegte Brahms ein Faible für die ungarische Volksmusik, und auch seine ungemein erfolgreichen **Ungarischen Tänze** für Klavier zu vier Händen (Nr. 1–10: 1869, Nr. 11–21: 1880) entstanden nach einschlägigen (nicht immer authentisch folkloristischen) Vorlagen, die er teils bereits 1854 notiert hatte; seinem Verleger Simrock beschrieb er sie als „echte Pußta- und Zigeunerkinde. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen“ (weswegen sie denn auch nicht mit einer Opuszahl versehen wurden: „Opuszahl is nich“, beschied er Simrock lapidar). In der zweiten Serie aus dem Jahr 1880 scheint Brahms' kompositorischer Anteil erheblich höher gewesen zu sein; er selber gab an, es sei „manches ganz meine Erfindung“. Sein Freund Joseph Joachim, der ungarische Wurzeln hatte, hielt Nr. 11, 14 und 16 für „ureigenste Brahms“.

Schon 1869, im Erscheinungsjahr der ersten zehn *Ungarischen* in der Originalfassung für Klavier zu vier Händen, fragte Simrock um eine Orchestrierung an. Brahms sträubte sich zunächst („Das verfluchte Arrangieren! Ich habe sie vierhändig gesetzt; hätte ich's für Orchester wollen, wären sie anders“), willigte aber schließlich doch ein. 1873 orchestrierte er drei Tänze (Nr. 1, 3 und 10, BIS-1756), um sie alsbald mit großem Erfolg in sein Repertoire als Dirigent aufzunehmen. Die Ankündigung, er werde vielleicht weitere Orchestrierungen folgen lassen, sollte sich leider nicht bewahrheiten. Und so sprangen andere Bearbeiter ein, diese zündend-rhythmische und romantisch-schwelgerische Musik in den Konzertsaal zu holen – u.a. sein Freund Antonín Dvořák (Nr. 17 bis 21). Auch Thomas Dausgaard hat mehrere *Ungarische Tänze* orchestriert, u.a. die Nummern 11 bis 16 (Nr. 5 bis 7 s. BIS-2253).

Die **Rhapsodie für Altstimme, Männerchor und Orchester** op. 53 aus dem Jahr 1869 sticht im Schaffen des gemeinhin eher verschlossenen Brahms als eines der unverhohlenen „Bekenntniswerke“ hervor. Der gewählte Text – drei Strophen (Nr. 5–7) aus Goethes *Harzreise im Winter* – schildert, ähnlich wie die *Winterreise* oder die *Schöne*

Müllerin von Schubert/Müller, einen an den Menschen Verzweifelnden, der Welt abhanden Kommenden. Diese Situation hatte für Brahms einen profunden autobiographischen Hintergrund: Er empfand eine zarte, unausgesprochene Liebe zu der zwölf Jahre jüngeren Julie Schumann, einer Tochter von Clara und Robert Schumann; Clara gegenüber hatte er sogar – in vielleicht allzu verklausulierter Form – Heiratsabsichten angedeutet. Wie dem auch sei: Nun hatte sich Julie mit einem italienischen Grafen verlobt. Tief verletzt und „mit Ingrim“ schuf Brahms dieses „Brautlied für die Schumannsche Gräfin“ – eine „sehr intime Musik“, die er seinem Verleger Simrock gegenüber „das Beste, was ich noch gebetet habe“, nannte, um sie an anderer Stelle mit bitter-ironischem Unterton als einen „Epilog zu den *Liebesliedern*“ zu bezeichnen.

Die instrumentale Einleitung (*Adagio*) umreißt die emotionale Verzweiflung mit absteigender Motivik, chromatisch, herb und expressiv. Mit der rezitativisch gehaltenen ersten Strophe setzt die Altstimme ein („Aber abseits, wer ist’s?“) – ein dunkler, in sich gekehrter Auftakt in c-moll, aus dem die zweite Strophe als dreiteilige Arie erwächst („Ach, wer heilet die Schmerzen“, *Poco Andante*). Die dritte Strophe („Ist auf deinem Psalter“, *Adagio*), in der erstmals der Männerchor hinzutritt, deutet in der Wendung nach C-Dur ein Gefühl von Versöhnung an („So erquicke sein Herz! / Öffne den umwölkten Blick“) – eine melodisch-harmonische Anspielung an Robert Schumanns „Verlassenen Jüngling“ aus *Das Paradies und die Peri* jedoch trübt allzu blanken Optimismus.

Die *Alt-Rhapsodie* wurde am 3. März 1870 in Jena uraufgeführt; Solistin war die berühmte französische Sängerin Pauline Viardot-García (1821–1910), eine Freundin Clara Schumanns. Letztere zeigte sich tief ergriffen von dem Seelenportrait ihres Freundes, ohne wohl den konkreten Anlass zu erraten: „Es erschütterte mich so durch den tief-sinnigen Schmerz in Wort und Musik, wie ich mich lange nicht eines solchen Eindrucks erinnere [...] Ich kann dies Stück nicht anders empfinden als wie die Aussprache seines eigenen Seelenschmerzes. Spräche er doch ein Mal nur so innig in Worten!“

© Horst A. Scholz 2018

Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 als residentes Kammerorchester der schwedischen Gemeinde Örebro gegründet; seit 1997 gehört der derzeitige Musikalische Leiter Thomas Dausgaard dem Orchester an. Seitdem hat Dausgaard mit dem Ensemble nachhaltig an der Entwicklung eines einzigartigen, dynamischen Klangprofils gearbeitet, was rasch zu großen Erfolgen und einem festen Platz in der internationalen Musikszene geführt hat. Das aus 39 regulären Mitgliedern bestehende, eng verbundene Ensemble gab 2004 seine Großbritannien- und USA-Debüts bei den BBC Proms und dem Mostly Mozart Festival des Lincoln Centers. Seither unternimmt das Orchester regelmäßige Konzertreisen durch Europa und hat auch in Japan debütiert.

Das Schwedische Kammerorchester baut sein Repertoire kontinuierlich aus und arbeitet dabei mit zeitgenössischen Komponisten wie Brett Dean, Sally Beamish und HK Gruber zusammen. Zusammen mit Dausgaard hat das Ensemble für BIS sämtliche Symphonien Schumanns („Der hellstichigste Schumann-Zyklus seit drei Jahrzehnten“, *International Record Review*) und Schuberts („Ein Zyklus für unsere Zeit“, *Pizzicato*) eingespielt. Zu den weiteren Veröffentlichungen bei demselben Label zählen symphonische Werke von Dvořák, Tschairowsky und Bruckner sowie Musik von Wagner und zuletzt Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum*. Das Orchester nimmt derzeit sämtliche Orchesterwerke von Brahms sowie sein eigenes „Brandenburg Project“ auf – eine Reihe von Werken, die bei Brett Dean, Uri Caine, Anders Hillborg, Steven Mackey, Olga Neuirth und Mark Anthony Turnage in Auftrag gegeben wurden.

Thomas Dausgaard ist bekannt für seine kreative und innovative Programmgestaltung, die spannungsgeladene Atmosphäre seiner Konzerte und eine umfangreiche, von der Kritik gefeierte Diskographie. Seit 1997 ist er Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters; 2016 übernahm er dasselbe Amt beim BBC Scottish Symphony Orchestra. Außerdem ist er designierter Musikalischer Leiter der Seattle Symphony und Ehrendirigent des Orchestra della Toscana und des Danish National Symphony

Orchestra, dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 war. Regelmäßig tritt er mit vielen weltweit führenden Orchestern wie den Münchner Philharmonikern, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Konzerthausorchester Berlin, den Wiener Symphonikern, dem London Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Orchestre Philharmonique de Radio France auf. Seine nordamerikanische Karriere begann Dausgaard als Assistent von Seiji Ozawa; seither ist er mit dem Cleveland Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic, dem Washington National Symphony Orchestra, der Houston Symphony und den Symphonieorchestern von Baltimore, Toronto und Montreal aufgetreten. Darüber hinaus ist er regelmäßig in Asien und Australien zu Gast. Zu den Festivals, bei denen er gastierte, gehören die BBC Proms, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart, das George Enescu Festival und Tanglewood. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet und ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

www.thomasdausgaard.com

Anna Larsson absolvierte das Opernkolleg der Universität Stockholm im Jahr 1996 und gab im darauffolgenden Jahr ihr internationales Debüt in Mahlers Zweiter Symphonie mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado. Im Bereich der Oper hat sie mit großem Erfolg Rollen wie Kundry, Erda, Waltraute, Fricka, Orphée und Dalila an Opernhäusern wie dem Teatro alla Scala, der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper, dem Royal Opera House Covent Garden, La Monnaie in Brüssel und der Königlich Schwedischen Oper kreiert. Die vielseitige Solistin mit breit gefächertem Repertoire wird insbesondere für ihre Interpretationen der Musik Gustav Mahlers gerühmt. Regelmäßig tritt sie mit bedeutenden Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, den New Yorker Philharmonikern und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra auf und arbeitet mit Dirigenten wie Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Daniel Harding, Sir Simon Rattle,

Gustavo Dudamel, Seiji Ozawa und Lorin Maazel zusammen. 2010 wurde Anna Larsson von König Carl XVI. Gustaf von Schweden zur Hofsängerin ernannt; 2014 wurde sie mit der Königlichen Medaille „Litteris et artibus“ ausgezeichnet.

www.annalarsson.nu

Der Bassbariton **Johan Reuter** studierte an der Königlich Dänischen Musikakademie und an der Königlichen Opernakademie seiner Heimatstadt Kopenhagen. Seit 1996 ist er Solist am Königlichen Theater in Kopenhagen. Mit einem Repertoire, das von Gluck und Mozart über Wagner, Strauss und Puccini bis hin zu Harrison Birtwistle reicht, tritt Johan Reuter regelmäßig an führenden internationalen Opernhäusern auf, u.a. am Theater an der Wien, an der Metropolitan Opera, der Deutschen Oper Berlin, den Staatsopern in München, Hamburg und Wien, dem Royal Opera House Covent Garden sowie bei den Salzburger Festspielen. Auf dem Konzertpodium ist er mit Dirigenten wie Marc Albrecht, Esa-Pekka Salonen, Semyon Bychkov, Valery Gergiev, Marek Janowski, Michael Schönwandt und Zubin Mehta in Werken wie Brahms' *Ein deutsches Requiem*, Haydns *Schöpfung*, Mahlers *Des Knaben Wunderhorn* und *Das klagende Lied*, Griegs *Peer Gynt* und Schostakowitschs *Michelangelo-Suite* aufgetreten.

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 à l’esprit fortement autocritique expérimenta peu à peu les outils symphoniques et aboutit à des œuvres aux dimensions de plus en plus grandes 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 lutte avec la quête d’un concept symphonique qui se basait 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 (1877) à peine 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. A 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 d'un seul jet lors d'un moment inspiré. Son second thème, en la bémol, se confond incomparablement 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'efface rapidement et magnifiquement.

Les deux mouvements du milieu ne causeront pas chez l'auditeur de convulsions violentes et constituent plutôt une invitation au repos. Le mouvement lent ne « désespère pas jusqu'à la mort » et le mouvement rapide ne « réjouit pas jusqu'aux cieux ». Ils font preuve de modération, tant au niveau rythmique qu'au niveau expressif 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. Le mouvement est bref et est dépourvu de véritable intensification et de développement mais sa partie centrale surprend par ses effets harmoniques magiques et ses effets de couleur qui suggèrent une conversation musicale entre des cloches qui résonnent doucement. Le scherzo est représenté par un [*poco*] *Allegretto* en do mineur, qui rappelle superficiellement Mendelssohn et flotte tout simplement dans cette humeur hybride et indéterminée pour laquelle Brahms marque une prédilection pour ses mouvements internes. Le morceau est simplement orchestré (sans trompettes, trombones et tambours) et est rendu particulièrement efficace par le charme fougueux d'une section centrale en la bémol.

[...] Le finale [*Allegro*] [...] est à nouveau un accomplissement de premier ordre, l'égal du premier mouvement, sinon son supérieur. Il dévale sur nous dans un mouvement rapide et sensuel joué par les cordes graves. Le thème en tant que tel n'impressionne guère mais il est immédiatement soumis à une étonnante évolution. L'inquiétante moiteur du commencement passe à une magnifique tempête, exaltante et rafraîchissante. Le deuxième thème, en do majeur, brillamment et énergiquement exposé par le cor, fait bientôt place à un troisième, en do mineur, 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 être prêt à tout. Ce final passe imperceptiblement de la tonalité de fa mineur à celle de ré majeur, les vents violents se calment et deviennent un mystérieux chuchotement – 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 tire à sa fin, curieusement, de façon peu concluante, mais très belle.»

«Le véritable successeur de Beethoven n'est pas Mendelssohn, qui avait certes une formation artistique incomparable, ou Schumann, mais plutôt Schubert. La musique contenue dans ses lieder est incroyable.» C'est ce que Brahms affirmait en 1890. Il avait développé au cours des années une relation étroite avec Schubert, notamment en tant que corédacteur de l'édition de ses œuvres complètes. Ainsi, dès 1862, il avait orchestré un certain nombre de **lieder de Schubert** à la demande de son ami, le baryton Julius Stockhausen (1826–1906). Aucune de ces orchestrations n'a cependant été publiée du vivant de Brahms. On passe de la vision de Hadès à l'orchestration généreuse et à la mise en scène dramatique de *Gruppe aus dem Tartarus* [Le groupe surgi du Tartare] (Schiller) qui date en fait de 1871 et est donc un ajout tardif à ces arrangements, à un unisson de cordes jouées staccato dans le turbulent *An Schwager Kronos* [À Chronos, postillon] (Goethe), aux fanfares des cuivres et à la sonorité effusive des bois dans *Memnon* (Mayrhofer), au solennel *Greisengesang* [Chant du vieillard] (Rückert) avec ses trois trombones, à l'orchestre délicatement nuancé, réduit aux seules cordes (sans

contrebasse) et cor de *Geheimes* [Confidence] (Goethe) et à une allusion à la chasse avec quatre cors et trois bassons dans *Ellens zweiter Gesang* [second Chant d'Ellen] (Sir Walter Scott). L'opinion de Brahms sur ces morceaux subtilement instrumentés nous est révélée entre autres par son choix de *Memnon* et *Geheimes* pour partager le programme avec la première exécution de sa troisième Symphonie à Leipzig.

Brahms a apprécié dès son plus jeune âge la musique folklorique hongroise. Ses très populaires **Dances hongroises** pour piano à quatre mains (n° 1 à 10 : 1869, n° 11 à 21 : 1880) étaient basées sur des originaux adéquats (mais pas toujours authentiques en ce qui concerne leur origine folklorique), dont certains avaient déjà été notés dès 1854. Il les décrivit à son éditeur Simrock en ces termes : « ce sont de vraies petites Tziganes de la puszta. C'est-à-dire qu'elles ne sont pas de moi, mais que je les ai simplement élevées avec du lait et du pain ». Pour cette raison, il ne leur donna pas de numéro d'opus (« Pas de numéro d'opus », écrit-il de manière lapidaire à son éditeur). Dans le second recueil, publié en 1880, l'apport de Brahms en tant que compositeur semble avoir été nettement plus important ; il a lui-même admis qu'il contenait « beaucoup de choses qui sont de ma propre invention ». Son ami Joseph Joachim, d'origine hongroise, considérait les n° 11, 14 et 16 comme du « plus pur Brahms ».

Dès 1869, lorsque la version originale à quatre mains pour piano des dix premières danses hongroises parut, Simrock demanda à Brahms d'en réaliser une version pour orchestre. Il se montra au début quelque peu réticent : « Je les ai conçues pour piano à quatre mains ; si j'avais voulu qu'elles soient pour orchestre, elles auraient été différentes... », mais il accepta finalement. Il orchestra trois des danses (n° 1, 3 et 10 ; BIS-1756) en 1873 et les intégra immédiatement à son répertoire de chef d'orchestre. Malheureusement, malgré la demande pour d'autres arrangements pour orchestre, il n'ira pas plus loin. Ainsi, d'autres arrangeurs relevèrent le défi de faire passer ces pièces rythmiques et romantiques enivrantes à la salle de concert tels Antonín Dvořák, l'ami de Brahms (n° 17 à 21). Thomas Dausgaard a également orchestré un certain nombre de ces danses hongroises dont les n° 11 à 16 (ainsi que les n° 5 à 7 ; BIS-2253).

Brahms était d'un naturel plutôt fermé mais sa **Rhapsodie pour contralto, chœur masculin et orchestre** op. 53 (1869) se distingue au sein de son œuvre comme l'une des plus ouvertement « confessionnelles ». Comme *Le voyage d'hiver* et *La jolie meunière* de Schubert et de Wilhelm Müller, le texte choisi – trois strophes (n° 5 à 7) de *Harzreise im Winter* [Voyage dans le Harz en hiver] de Goethe – évoque la détresse d'un vagabond solitaire et misanthrope déçu par le genre humain. Pour Brahms, ce récit prenait des accents profondément autobiographiques. Il éprouva un amour secret pour l'une des filles de Clara et Robert Schumann, Julie, de douze ans sa cadette. Il aurait même fait des allusions (peut-être trop abstruses) à un mariage à Clara. Quoi qu'il en soit, Julie se fiança à un comte italien. Profondément blessé et, ressentant une « colère intérieure », Brahms composa cette « chanson nuptiale pour la comtesse Schumann », une « musique très intime » qu'il décrivit à son éditeur Simrock comme « la meilleure que j'ai offerte jusqu'à présent » ; il y faisait allusion ailleurs avec une touche d'ironie amère en la décrivant comme un « épilogue aux *Liebeslieder* » (une allusion au cycle de lieder op. 52 pour quatre voix et piano à quatre mains).

L'introduction instrumentale (*Adagio*) évoque l'émotion du désespoir avec des motifs descendants, chromatiques, rugueux et expressifs. La voix de contralto entre à la première strophe, comme dans un récitatif (« Mais qui va là, solitaire ? ») – un prologue sombre et introverti en do mineur d'où la seconde strophe émerge comme une aria en trois parties (« Ah, qui guérit les blessures », *Poco andante*). Avec son passage en do majeur, la troisième strophe (« Si, sur ton psaltérion », *Adagio*), dans lequel le chœur masculin se joint enfin, fait allusion à une sorte de réconciliation (« Rafrâichis son cœur ! ») – mais une référence mélodique et harmonique à la « Jeunesse disparue » de Robert Schumann de l'oratorio profane *Le paradis et la Péri* écarte toute possibilité d'un optimisme débridé.

La création de la *Rhapsodie pour contralto* eut lieu à Iéna le 3 mars 1870. Le soliste était la célèbre chanteuse française Pauline Viardot-García (1821–1910), une amie de Clara Schumann. Clara fut profondément touchée par la façon dont son ami révéla son

âme bien qu'elle ne connaissait toutefois pas ce qui avait constitué la source spécifique d'inspiration : « Je fus tellement bouleversée par la douleur profonde des paroles et de la musique que je ne puis me souvenir avoir jamais ressenti une telle impression [...] Je ne peux voir dans cette œuvre que l'expression de la douleur de son âme. Si seulement il s'exprimait si intimement en paroles ! »

© *Horst A. Scholz 2018*

L'Orchestre de chambre de Suède (Svenska Kammarorkestern) a été fondé en 1995 en tant qu'orchestre résident de la ville d'Örebro. Deux ans plus tard, son actuel directeur artistique, Thomas Dausgaard s'est joint à l'ensemble. Dausgaard et l'ensemble ont depuis travaillé en étroite collaboration dans le but de créer une sonorité distincte et dynamique ce qui contribua à son ascension rapide vers le succès et une place importante sur la scène internationale. Ensemble soudé qui se compose de trente-neuf membres réguliers, l'Orchestre de chambre de Suède a fait ses débuts en Angleterre et aux États-Unis avec Thomas Dausgaard en 2004 dans le cadre respectivement des Proms de la BBC et du Festival Mostly Mozart du Lincoln Center. L'orchestre se produit depuis régulièrement en Europe dans le cadre de tournées et a également fait ses débuts au Japon.

L'Orchestre de chambre de Suède continue de développer son répertoire et collabore avec des compositeurs contemporains dont Brett Dean, Sally Beamish et HK Gruber. En compagnie de Dausgaard, l'ensemble a réalisé chez BIS une intégrale des symphonies de Schumann dont l'*International Record Review* a dit qu'il s'agissait de l'intégrale « la plus perspicace depuis plus de trente ans » et de Schubert, « un cycle pour notre époque », selon *Pizzicato*. Parmi les autres projets réalisés pour le même label, mentionnons des œuvres symphoniques de Dvořák, Tchaïkovski et Bruckner ainsi qu'un enregistrement consacré à Wagner et, plus récemment, au *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. En 2017, l'orchestre travaillait sur une intégrale des œuvres pour orchestre de Brahms ainsi que sur son propre « Projet Brandebourg », une série

d'œuvres commandées à Brett Dean, Uri Caine, Anders Hillborg, Steven Mackey, Olga Neuwirth et Mark Anthony Turnage.

Réputé pour sa créativité et son audace dans le choix des œuvres, l'énergie de ses exécutions en concert et son importante discographie qui contient de nombreux enregistrements acclamés, **Thomas Dausgaard** est le chef principal de l'Orchestre de chambre de Suède depuis 1997 et, depuis 2016, de l'Orchestre symphonique écossais de la BBC. Il est également directeur musical désigné de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef honoraire de l'Orchestre symphonique national danois dont il a été chef principal de 2004 à 2011. Il est régulièrement appelé à diriger les meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, les orchestres symphoniques de Vienne, de Londres et de la BBC, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre philharmonique royal et l'Orchestre philharmonique de Radio-France.

Il a commencé sa carrière nord-américaine en tant qu'assistant de Seiji Ozawa et s'est depuis produit en compagnie de l'Orchestre de Cleveland, de l'Orchestre symphonique de Boston, de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, de l'Orchestre symphonique national de Washington, de l'Orchestre symphonique de Houston et des orchestres symphoniques de Baltimore, Toronto et Montréal. Il dirige également régulièrement en Asie ainsi qu'en Australie. On compte parmi les festivals où il a dirigé les Proms de la BBC, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart du Lincoln Center, le Festival George Enescu ainsi que celui de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalerie au Danemark et est également membre de l'Académie royale de musique de Suède.

www.thomasdausgaard.com

Anna Larsson a reçu son diplôme du Collège universitaire d'opéra de Stockholm en 1996 et a fait ses débuts sur la scène internationale l'année suivante dans la deuxième

Symphonie de Mahler avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et Claudio Abbado. Sur scène, elle a chanté avec succès des rôles tels que Kundry, Erda, Waltraute, Fricka, Orphée et Dalilah entre autres au Teatro alla Scala, au Staatsoper de Vienne, au Bayerische Staatsoper, au Royal Opera House (Covent Garden) de Londres, au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles ainsi qu'à l'Opéra royal de Suède. Chanteuse polyvalente au répertoire étendu, Anna Larsson est particulièrement connue pour ses interprétations de la musique de Gustav Mahler. Elle se produit régulièrement avec les plus grands ensembles dont les orchestres philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres et les orchestres philharmoniques de New York et de Los Angeles avec des chefs tels Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Daniel Harding, Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Seiji Ozawa et Lorin Maazel. En 2010 Anna Larsson a été nommée Chanteuse de la Cour par le roi de Suède Carl XVI Gustave et a reçu en 2014 la médaille royale « Litteris et artibus ».

www.annalarsson.nu

Le baryton-basse **Johan Reuter** a étudié à l'Académie royale danoise de musique et à l'Académie royale d'opéra de Copenhague, sa ville natale. Depuis 1996, il est soliste au Théâtre royal danois à Copenhague. Avec un répertoire qui s'étend de Gluck et Mozart à Harrison Birtwistle en passant par Wagner, Strauss et Puccini, Johan Reuter se produit régulièrement dans les plus grandes maisons d'opéra à travers le monde dont le Theater an der Wien à Vienne, le Metropolitan Opera House à New York, le Deutsche Oper à Berlin, les Staatsoper de Munich, de Hambourg et de Vienne, le Royal Opera House (Covent Garden) de Londres ainsi que dans le cadre du Festival de Salzbourg. Son répertoire au concert comprend *Un requiem allemand* de Brahms, *La Création* de Haydn, *Das Knaben Wunderhorn* et *Das klagende Lied* de Mahler, *Peer Gynt* de Grieg et la *suite Michel-Ange* de Chostakovitch qu'il interprète avec des chefs d'orchestre tels que Marc Albrecht, Esa-Pekka Salonen, Semyon Bychkov et Valeri Guerguiev.

FRANZ SCHUBERT, ARR. BRAHMS: SIX SONGS

5 AN SCHWAGER KRONOS

Spute dich, Kronos!
Fort den rasselnden Trott!
Bergab gleitet der Weg:
Ekles Schwindeln zögert
Mir vor die Stirne dein Zaudern.
Frisch, holpert es gleich,
Über Stock und Steine den Trott
Rasch ins Leben hinein!

Nun schon wieder
Den eratmenden Schritt
Mühsam berghinauf,
Auf denn, nicht träge denn
Strebend und hoffend hinan!

Weit, hoch, herrlich
Rings den Blick ins Leben hinein;
Vom Gebirg zum Gebirg
Schwebet der ewige Geist,
Ewigen Lebens ahndevoll.

Seitwärt des Überdachs Schatten
Zieht dich an
Und ein Frischung verheissender Blick
Auf der Schwelle des Mädchens da.
Labe dich! – Mir auch, Mädchen,
Diesen schäumenden Trank,
Diesen frischen Gesundheitsblick!

Make haste, Chronos!
Break into a rattling trot!
The way runs downhill;
I feel a sickening giddiness
at your dallying.
Quick, away, never mind the bumping,
over sticks and stones, trot
briskly into life!

Now once again
breathless, at walking pace,
struggling uphill;
up then, don't be sluggish,
onwards, striving and hoping.

Wide, lofty and glorious
is the view around into life;
from mountain range to mountain range
the eternal spirit glides,
bringing promise of eternal life.

A shady roof
draws you aside
and the gaze of a girl
on the step, promising refreshment.
Refresh yourself! For me too, girl,
that foaming draught,
that fresh, healthy look.

Ab denn, rascher hinab!
Sieh, die Sonne sinkt!
Eh sie sinkt, eh mich Greisen
Ergreift im Moore Nebelduft,
Entzahnte Kiefer schnatter
Und das schlotternde Gebein,

Trunken vom letzten Strahl
Reiss mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug'
Mich geblendeten Taumelnden
In der Hölle nächtliches Tor.

Töne, Schwager, in's Horn,
Rassle den schallenden Trab,
Dass der Orkus vernehme: wir kommen,
Dass gleich an der Tür
Der Wirt uns freundlich empfangen.

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

6 MEMNON

Den Tag hindurch nur einmal mag ich sprechen,
Gewohnt zu schweigen immer und zu trauern:
Wenn durch die nachtgebor'nen Nebelmauern
Aurens Purpurstrahlen liebend brechen.

Für Menschenohren sind es Harmonien.
Weil ich die Klage selbst melodisch künde
Und durch der Dichtung Glut des Rauhe ründe,
Vermuten sie in mir ein selig Blühen.

In mir, nach dem des Todes Arne langen,
In dessen tiefstem Herzen Schlangen wühlen;
Genährt von meinen schmerzlichen Gefühlen
Fast wütend durch ein ungestillt Verlangen:

Down then, down faster!
Look, the sun is sinking!
Before it sinks, before the mist
seizes me, an old man, on the moor,
toothless jaws chattering,
limbs shaking,

Snatch me, drunk with its last ray,
a sea of fire
foaming in my eyes,
blinded, reeling
through hell's nocturnal gate.

Coachman, sound your horn,
rattle noisily on at a trot.
Let Orcus know we're coming
So that the innkeeper is at the door
to give us a kind welcome.

English translation: © Richard Wigmore 2005

Constant silence and grieving are my wont;
the whole day long I may speak but once:
when Aurora's tender crimson rays
break through the night-begotten walls of mist.

To men's ears this is music.
Since I proclaim my very grief in song,
and transfigure its harshness in the fire of poetry,
they imagine that joy flowers within me.

Within me, to whom the arms of death stretch out,
as serpents writhe deep in my heart;
I am nourished by my anguished thoughts,
and almost frenzied with unquiet longing.

Mit dir, des Morgens Göttin, mich zu einen,
Und weit von diesem nützigen Getriebe,
Aus Sphären edler Freiheit, aus Sphären reiner Liebe,
Ein stiller, bleicher Stern herab zu scheinen.

Johann Mayrhofer (1787–1836)

7 GEHEIMES

Über meines Liebchens Äugeln
Stehn verwundert alle Leute;
Ich, der Wissende, dagegen,
Weiß recht gut, was das bedeute.

Denn es heißt: Ich liebe diesen
Und nicht etwa den und jenen.
Lasset nur, ihr guten Leute,
Euer Wundern, euer Sehnen!

Ja, mit ungeheuren Mächten
Blicket sie wohl in die Runde;
Doch sie sucht nur zu verkünden
Ihm die nächste süße Stunde.

Johann Wolfgang von Goethe

8 GREISENGESANG

Der Frost hat mir bereift des Hauses Dach;
Doch warm ist mir's geblieben im Wohngemach.
Der Winter hat die Scheitel mir weiss gedeckt;
Doch fließt das Blut, das rote, durchs Herzgemach.

Der Jugendflor der Wangen, die Rosen sind
Gegangen, all gegangen Einander nach –
Wo sind sie hingegangen? ins Herz hinab:
Da blühen sie nach Verlangen, wie vor so nach.

Oh to be united with you, goddess of morning,
and, far from this vain bustle,
to shine down as a pale, silent star
from spheres of noble freedom and pure love.

English translation: © Richard Wigmore 2005

At my sweetheart's glances
Everyone stands astonished.
But I, who am in the know,
Know very well what they mean.

For they mean: I love this man
And not that one or another,
So, good people, you may cease
To wonder and to long.

Yes, with tremendous power
She looks around her;
But she seeks only to let him know
Of their next sweet moment.

English translation: BIS

The frost has covered the roof of my house,
but I have kept warm in my living-room.
Winter has whitened the top of my head,
but the blood flows red in my heart.

The youthful flush of my cheeks, the roses
have gone, one by one.
Where have they gone? Down into my heart;
there, as before, they bloom as desired.

Sind alle Freudenströme der Welt versiegt?
Noch fließt mir durch den Busen ein stiller Bach.
Sind alle Nachtigallen der Flur verstummt?
Noch ist bei mir im Stillen hier eine wach.

Sie singet: „Herr des Hauses! verschleuss dein Tor,
Dass nicht die Welt, die kalte, dring ins Gemach.
Schleuss aus den rauen Odem der Wirklichkeit,
Und nur dem Duft der Träume gib Dach und Fach!“

Friedrich Rückert (1788–1866)

9 ELLENS ZWEITER GESANG

Jäger, ruhe von der Jagd!
Weicher Schlummer soll dich decken,
Träume nicht, wenn Sonn' erwacht,
Dass Jagdhörner dich erwecken.

Schlaf! der Hirsch ruht in der Höhle,
Bei dir sind die Hunde wach,
Schlaf, nicht quäl' es deine Seele,
Dass dein edles Ross erlag.

Jäger, ruhe von der Jagd!
Weicher Schlummer soll dich decken;
Wenn der junge Tag erwacht,
Wird kein Jägerhorn dich wecken.

Sir Walter Scott (1771–1832)

German version: Adam Storck

Have all the rivers of joy in this world run dry?
A silent stream still flows through my breast.
Have all the nightingales in the meadows fallen
silent? Within me, secretly, one still stirs.

She sings: 'Master of the house, bolt your door
lest the cold world should penetrate the parlour.
Shut out the harsh breath of reality
and give shelter only to the fragrance of dreams!'

English translation: © Richard Wigmore 2005

Huntsman, rest from the chase!
Gentle slumber shall cover you;
do not dream that when the sun rises
hunting horns shall wake you:

Sleep! The stag rests in his den,
your hounds lie awake beside you;
sleep! Let it not torment your soul
that your noble steed has perished.

Huntsman, rest from the chase!
Gentle slumber shall cover you;
when the new day dawns
no hunting horn shall wake you.

English translation: © Richard Wigmore 2005

10 GRUPPE AUS DEM TARTARUS

Horch – wie Murmeln des empörten Meeres,
Wie durch hohler Felsen Becken weint ein Bach,
Stöhnt dort dumpfigtief ein schweres, leeres
Qualerpresstes Ach!

Schmerz verzerret
Ihr Gesicht – Verzweiflung sperret
Ihren Rachen fluchend auf.
Hohl sind ihre Augen – ihre Blicke
Spähen bang nach des Cocytus Brücke,
Folgen tränend seinem Trauerlauf.

Fragen sich einander ängstlich leise,
Ob noch nicht Vollendung sei!
Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
Bricht die Sense des Saturns entzwei.

Friedrich Schiller (1759–1805)

Listen – like the murmurings of angry waters,
Like a stream weeping its way through rocky pools,
Over there is a muffled, hollow sound of moaning
Torturously extorted.

Their faces
Are marked by pain. Despair
Brings forth their lamentations.
Their eyes are hollow – their gaze
Is fixed with fear on Cocytus' bridge,
And follows through tears the river's sad course.

Quietly and anxiously they ask each other
If the end is not yet here.
Eternity whirls in circles above them,
Breaking Saturn's scythe in pieces.

English translation: BIS

17 Rhapsody for Contralto, Male Chorus and Orchestra

Aber abseits wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad.
Hinter ihm schlagen
die Sträucher zusammen,
das Gras steht wieder auf,
die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen
des, dem Balsam zu Gift ward?
Der sich Menschenhass
aus der Fülle der Liebe trank!
Erst verachtet, nun ein Verächter,
zehrt er heimlich auf
seinen eigenen Wert
in ung'nügender Selbstsucht.

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
seinem Ohre vernehmlich,
so erquickte sein Herz!
Öffne den umwölkten Blick
über die tausend Quellen
neben dem Durstenden
in der Wüste.

Johann Wolfgang von Goethe

But who ist that, standing by himself?
His path is lost among the shrubs.
Behind him the bushes
Close up again,
The grass springs back up,
Wilderness engulfs him.

Oh, who soothes the pains of him
For whom balm has turned to poison?
He who drank hatred of mankind
From the fullness of love!
Once scorned, now scorning
He secretly feeds on
His own virtue
In insatiable self-indulgence.

If, on your psaltery
Father of Love, there is a sound
That his ear can perceive,
Then refresh his heart!
Open his clouded eyes,
To the thousand wells
Beside him, thirsting
In the desert.

English translation: BIS

MORE SYMPHONIC MUSIC FROM THESE PERFORMERS



JOHANNES BRAHMS

Symphony No. 1; Selected Liebeslieder-Walzer; Hungarian Dances Nos 1, 3 & 10 (BIS-1756)

'An account to make one hope a complete traversal is in the offing...' *International Record Review*

Symphony No. 2; Haydn Variations; Hungarian Dances Nos 5–7; Academic Festival Overture (BIS-2253)

'Pacey, muscular, thoughtfully expressed and always mindful of where the musical arguments are heading' *Gramophone*

FELIX MENDELSSOHN

A Midsummer Night's Dream, incidental music;

The Fair Melusine and The Hebrides concert overtures (BIS-2166)

« Une fois encore, Thomas Dausgaard et l'ensemble suédoise séduisent par la justesse de leur conception. » *Classica*

FRANZ SCHUBERT

The complete symphonies and other orchestral works (BIS-1656, 1786, 1987, 1989)

'Dausgaard's Schubert symphony cycle could become a first choice among any available.' *Fanfare*

ROBERT SCHUMANN

The complete symphonies and other orchestral works (BIS-1519, 1569, 1619)

„So fein, farbig, drängend und süffig hat Schumann schon seit Langem nicht mehr geklungen.“ *klassik.com*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.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).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: November 2016 (Symphony, Songs, Alto Rhapsody) and March 2017 (Hungarian Dances)
at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Post-production: Original format: 24-bit / 96 kHz
Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2018
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: 'Heron b&w' by Jim Lukach (cropped), <https://www.flickr.com/photos/65047661@Noo/22016629323/> (CC BY 2.0)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2319 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.

Thomas Dausgaard
Photo: ©Thomas Grøndahl





Brahms

Symphony No. 4

Tragic Overture
Hungarian Dances

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard

BRAHMS, Johannes (1833–97)

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

37'40

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro non troppo</i> | 11'41 |
| 2 | II. <i>Andante moderato</i> | 10'19 |
| 3 | III. <i>Allegro giocoso</i> | 6'02 |
| 4 | IV. <i>Allegro energico e passionato</i> | 9'28 |

Hungarian Dances from WoO 1

Orchestrated by Thomas Dausgaard

- | | | |
|----|---|------|
| 5 | No. 2 in D minor. <i>Allegro non assai</i> | 2'52 |
| 6 | No. 4 in F minor. <i>Poco sostenuto</i> | 3'53 |
| 7 | No. 8 in A minor. <i>Presto</i> | 3'05 |
| 8 | No. 9 in E minor. <i>Allegro non troppo</i> | 2'03 |
| 9 | No. 17 in F sharp minor. <i>Andantino</i> | 2'59 |
| 10 | No. 18 in D major. <i>Molto vivace</i> | 1'27 |
| 11 | No. 19 in B minor. <i>Allegretto</i> | 1'43 |
| 12 | No. 20 in E minor. <i>Poco allegretto</i> | 2'26 |
| 13 | No. 21 in E minor. <i>Vivace</i> | 1'27 |

- | | | |
|----|--------------------------------|-------|
| 14 | Tragic Overture, Op. 81 (1880) | 12'00 |
|----|--------------------------------|-------|

Allegro ma non troppo

TT: 72'50

Swedish Chamber Orchestra

leader: Urban Svensson (Tracks 1–4, 14) / Katarina Andreasson (Tracks 5–13)

Thomas Dausgaard *conductor*

The **Symphony No. 4 in E minor**, Op. 98, with which Johannes 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, verlanget 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* (1947) – 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.

Not to everyone, admittedly. Hugo Wolf for example, the ‘New German’ arch-enemy of Brahms’s music, remarked scornfully about the Fourth: ‘The art of composing without any ideas has decidedly found its most worthy representative in Brahms. Just like the Good Lord, Mr Brahms also knows the secret of creating something out of nothing.’ (Such ‘criticism’ might with some justification also have been levelled at Beethoven’s compositions...)

‘The “Academic” tempted me to write another overture, for which I can only

think of the name “Dramatic” – a name I don’t really like. Earlier it was just my music that I didn’t like, now it’s the titles as well, is it all vanity in the end?” With these self-deprecating words Brahms announced the completion, in August 1880, of a work that is to some extent a pendant to the *Academic Festival Overture*, Op. 80 (BIS-2253), likewise composed on his summer break in Bad Ischl: ‘one weeps, the other laughs’, as the composer memorably commented.

The *Tragic Overture*, Op. 81, as it was ultimately called, does not precede any play (although it may have been written in the context of a planned performance of Goethe’s *Faust* at the Burgtheater in Vienna), but instead belongs to the concert overture genre established by Mendelssohn, in which a more or less explicit, programmatic basic idea serves rather as a source of inspiration than as a subject that is depicted. Concerning the first performance, Eduard Hanslick remarked: ‘For his *Tragic Overture* Brahms did not have any specific tragedy in mind as his ‘subject’, but rather an ‘actus tragicus’... in general. The overture flows in an uninterrupted course, without changing metre or tempo, constantly infused with a pathos and seriousness that sometimes verge on austerity... If we had to name a tragedy that could be preceded by Brahms’s overture, we would choose *Hamlet* – that drama by Shakespeare in which the plot is overwhelmingly determined by the inner conflicts of its protagonist.’

Be that as it may: within a sonata-form structure, Brahms develops a tension-filled and multi-faceted course of events that, beginning with two orchestral chords and a drum roll, presents a concise thematic dualism (Faust/Gretchen?, Hamlet/Ophelia?...), and finally even transforms the end of the main theme into a funeral march. Brahms – not exactly an advocate of programme music – rarely came closer than this to its realm.

Since his earliest years Brahms had been partial to Hungarian folk music, and his enormously popular *Hungarian Dances* for piano four-hands (Nos 1–10: 1869,

Nos 11–21: 1880) were based on suitable originals (not always of genuine folk origin), some of which he had noted down as early as 1854; he described them to his publisher Simrock as ‘real *puszta* and gypsy children – not begotten by me, but just raised on milk and bread’. For that reason he did not give them an opus number (‘Forget about an opus number’, he remarked tersely to Simrock). They proved to be extremely successful, not least from a financial point of view. Max Kalbeck, for instance, stressed: ‘it was neither his soulful songs, nor his profound chamber music full of sweet melodies, nor even his sublime, compassionately beautiful Requiem, that first made Brahms truly popular, but rather his arrangement of the *Hungarian Dances*. Anyone who did not know Brahms’s name – and relatively few knew him before 1869 – made his acquaintance through these pieces.’

In the scarcely less popular second set, from 1880, Brahms’s input as a composer seems to have been significantly greater; he himself admitted that it contained ‘much that is of my own invention’. Music publishers are naturally drawn towards the maximization of income, and as early as 1869 Simrock asked Brahms to orchestrate the dances as well. Initially he was somewhat reluctant (‘These accursed arrangements! I wrote them for piano four-hands; if I had wanted them to be for orchestra, they would have been different...’), but in the end he agreed. In 1873 he orchestrated three of the dances (Nos 1, 3 and 10; BIS-1756) and immediately took them into his conducting repertoire. Unfortunately the idea that he should orchestrate more of the dances did not come to fruition. And so other arrangers took up the gauntlet of bringing these rousing rhythmic and romantically rapturous pieces into the concert hall – for example Brahms’s friend Antonín Dvořák. Thomas Dausgaard has made orchestral arrangements of all the *Hungarian Dances* that Brahms himself did not tackle, and this series of SACDs has already featured Nos 5–7 (BIS-2253) and Nos 11–16 (BIS-2319). The rest are included here, among them Nos 2 and 4, as popular as they are irresistible: ‘alla zingarese’ jewels – and surely more than

just, as a Viennese newspaper surmised in 1889, an expression of Brahms's 'gratitude to the homeland of paprika'.

© *Horst A. Scholz* 2019

The **Swedish Chamber Orchestra** (SCO) was founded in 1995 and was joined by Thomas Dausgaard as chief conductor only two years later. For the following twenty-two years Dausgaard and the ensemble worked closely together to create their own dynamic sound which has contributed to placing them on the international arena. As of August 2019, the orchestra's chief conductor is Martin Fröst, but Dausgaard continues his relationship with the orchestra as its conductor laureate.

The tightly knit ensemble of 39 regular members has become established internationally as a unique voice with a wide range of repertoire and styles. The orchestra made its UK and USA débuts in 2004, performing at the BBC Proms and the Lincoln Center's Mostly Mozart Festival. Since then the SCO has toured regularly throughout Europe, made its debut in Japan and been invited to the Salzburg Festival. Recent highlights include performances at New York's Lincoln Center (Beethoven's *Missa Solemnis*) in 2017, the BBC Proms in 2018 (The Brandenburg Project) and in the spring of 2019 a mini-residency at the Vienna Konzerthaus.

The Swedish Chamber Orchestra continues to expand its repertoire and open doors to new challenges; together with Dausgaard the ensemble has recorded the complete Schubert, Schumann and Brahms symphony cycles, but it is also dedicated to performing contemporary works and regularly collaborates with conductor/composers HK Gruber and Brett Dean. Through its high level of commitment, the orchestra has additionally built up an impressive list of visiting artists, including Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann and James Ehnes.

Renowned for his creativity and innovation in programming, the excitement of his live performances and an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, **Thomas Dausgaard** is music director of the Seattle Symphony Orchestra and chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra. He is also honorary conductor of the Orchestra della Toscana and the Danish National Symphony Orchestra, having served as principal conductor from 2004 until 2011, and conductor laureate of the Swedish Chamber Orchestra, having served as chief conductor from 1997 until 2019. In the early part of his career he studied with Leonard Bernstein and assisted Seiji Ozawa, and he now regularly appears with many of the world's leading orchestras including the Munich Philharmonic, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Berlin Konzerthaus Orchestra, the Vienna, London and BBC Symphony Orchestras, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France. Dausgaard began his North American career as assistant conductor with the Boston Symphony Orchestra, and has since appeared with the Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Washington National Symphony Orchestra, Houston Symphony and the Baltimore, Toronto and Montreal Symphony Orchestras. He is also a regular visitor to Asia and Australia. Festival appearances have included the BBC Proms, the Salzburg Festival, Mostly Mozart, the George Enescu Festival and Tanglewood. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark. He is a member of the Swedish Royal Academy of Music, and an Honorary Doctor at Örebro University in Sweden.

<http://thomasdausgaard.com>

Die **Symphonie Nr. 4 e-moll** op. 98, mit der Johannes Brahms symphonisches Schaffen endet, steht in jener saturnischen Tonart, von der es in einer alten Schrift heißt, sie erzeuge „eine sehr traurige, sehnliche, und betrüb-hafte melody, davon das Gemüth des Menschen gar nieder gelegt und traurig wird, und mancher Mensche 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 gräzilere 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, verlangst 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 Durchführungszusammenhang zukommen; Verweise auf das „Terzenthema“ des Symphoniebeginns sorgen – worauf Arnold Schönberg in seinem Essay *Brahms, der Fortschrittliche* (1947) 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.

Freilich nicht jeden. Hugo Wolf etwa, „neudeutscher“ Erzfeind des Brahms'schen Schaffens, spottete anlässlich der Vierten: „Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Ganz wie der liebe Gott versteht auch Herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas

zu machen.“ (Derlei „Kritik“ hätte mit einigem Recht auch auf Beethovens Komponieren gemünzt sein können ...)

„Die ‚Akademische‘ hat mich noch zu einer zweiten Ouvertüre verführt, die ich nur eine ‚Dramatische‘ zu nennen weiß – was mir wieder nicht gefällt. Früher gefiel mir bloß meine Musik nicht, jetzt auch die Titel nicht, das ist am Ende Eitelkeit – ?“ Mit diesen selbstironischen Worten kündigte Brahms im August 1880 die Fertigstellung eines Werks an, das gewissermaßen das Pendant zur ebenfalls während der Sommerfrische in Bad Ischl komponierten *Akademischen Festouvertüre* op. 80 (BIS-2253) darstellt – „die eine weint, die andre lacht“, so das griffige Resümee ihres Schöpfers.

Die *Tragische Ouvertüre* op. 81, wie sie schließlich heißen sollte, eröffnet kein Schauspiel (obschon sie im Zusammenhang mit einer geplanten Inszenierung von Goethes *Faust* am Wiener Burgtheater entstanden sein könnte), sondern ist eine jener maßgeblich von Mendelssohn etablierten Konzertouvertüren, in denen eine mehr oder weniger explizite programmatische Grundidee mehr der Inspiration als der Illustration dient. Anlässlich der Uraufführung bemerkte Eduard Hanslick: „Brahms hat für seine *Tragische Ouvertüre* kein bestimmtes Trauerspiel als ‚Sujet‘ im Sinne gehabt, sondern einen ‚Actus tragicus‘ [...] überhaupt. Die Ouvertüre fließt in einem ununterbrochenen Zuge, ohne Tact- und Tempowechsel dahin, durchweg erfüllt von einem pathetischen Ernste, der mitunter das Herbe streift. [...] Wenn wir uns durchaus für eine Tragödie entscheiden müssten, welche mit Brahms’ Ouvertüre einzuleiten wäre, so würden wir wohl *Hamlet* nennen“ – jenes Shakespearesche Drama, dessen Handlung überwiegend von den inneren Konflikten seines Protagonisten bestimmt wird.“

Wie dem auch sei: Im formalen Gefüge der Sonatenhauptsatzform entfaltet Brahms ein spannungs- und facettenreiches Geschehen, das durch zwei Orchesterschläge samt Paukenwirbel eröffnet wird, einen prägnanten Themendualismus

vorstellt (Faust/Gretchen?, Hamlet/Ophelia? ...) und schließlich gar den Hauptthemenschluss in einen Trauermarsch verwandelt. Näher ist Brahms dem Hoheitsgebiet der Programmmusik, als deren Freund er nicht gerade galt, wohl selten gekommen.

Seit frühester Jugend hegte Brahms ein Faible für die ungarische Volksmusik, und auch seine ungemein erfolgreichen *Ungarischen Tänze* für Klavier zu vier Händen (Nr. 1–10: 1869, Nr. 11–21: 1880) entstanden nach einschlägigen (nicht immer authentisch folkloristischen) Vorlagen, die er teils bereits 1854 notiert hatte; seinem Verleger Simrock beschrieb er sie als „echte Pußta- und Zigeunkinder. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen“ (weswegen sie denn auch nicht mit einer Opuszahl versehen wurden: „Opuszahl is nich“, beschied er Simrock lapidar). Gleichwohl erwiesen sie sich nicht nur in finanzieller Hinsicht als höchst ergiebig. Max Kalbeck etwa hob hervor: „Weder seine seelenvollen Lieder, noch seine tiefsinnige, mit süßer Melodie gesättigte Kammermusik, noch endlich sein erhabenes menschlich-schönes Requiem, sondern seine Bearbeitung der *Ungarischen Tänze* hat Brahms zuerst wirklich populär gemacht. Wer den Namen Brahms nicht kannte – und wie verhältnismäßig wenige kannten ihn 1869! – lernte ihn durch ihre Vermittlung kennen.“

In der zweiten, kaum minder erfolgreichen Serie scheint Brahms' kompositorischer Anteil erheblich höher gewesen zu sein; er selber gab an, es sei „manches ganz meine Erfindung“. Einnahmen zu maximieren ist einer der natürlichsten Impulse von Verlegern, und so bat Simrock Brahms bereits 1869 um eine Orchestrierung. Dieser sträubte sich zunächst („Das verfluchte Arrangieren! Ich habe sie vierhändig gesetzt; hätte ich's für Orchester wollen, wären sie anders“), willigte aber schließlich doch ein. 1873 orchestrierte er drei Tänze (Nr. 1, 3 und 10, BIS-1756), um sie alsbald mit großem Erfolg in sein Repertoire als Dirigent aufzunehmen. Die Ankündigung, er werde vielleicht weitere Orchestrierungen folgen

lassen, sollte sich leider nicht bewahrheiten. Und so sprangen andere Bearbeiter ein, diese zündend-rhythmische und romantisch-schwelgerische Musik in den Konzertsaal zu holen – u.a. sein Freund Antonín Dvořák. Thomas Dausgaard hat Orchesterfassungen sämtlicher nicht von Brahms orchestrierten *Ungarische Tänze* vorgelegt; den in diesem SACD-Zyklus bereits veröffentlichten Tänzen Nr. 5–7 (BIS-2253) und Nr. 11–16 (BIS-2319) folgen hier die restlichen Tänze, darunter die so beliebten wie unwiderstehlichen Nummern 2 und 4: Preziosen „alla zingare“, und sicher mehr als – wie eine Wiener Zeitung 1889 mutmaßte – der Ausdruck von Brahms’ „Dankbarkeit gegen das Vaterland des Paprika ...“

© *Horst A. Scholz 2019*

Das **Schwedische Kammerorchester** (SCO) wurde 1995 gegründet; nur zwei Jahre später trat Thomas Dausgaard das Amt des Chefdirigenten an. In den folgenden 22 Jahren feilten Dausgaard und das Ensemble an der Herausbildung eines eigenen dynamischen Klangprofils, mit dem es sich in der internationalen Musikszene etabliert hat. Ab August 2019 übernimmt Martin Fröst den Chefdirigentenposten, während Dausgaard dem Orchester als Ehrendirigent verbunden bleiben wird.

Das aus 39 festen Mitgliedern bestehende, eng verbundene Ensemble hat sich international als unverwechselbare Stimme mit umfangreichem Repertoire und großer stilistischer Bandbreite einen Namen gemacht. Das Orchester debütierte 2004 mit Auftritten bei den BBC Proms und beim Mostly Mozart Festival des Lincoln Center in Großbritannien bzw. den USA. Seither unternimmt es regelmäßig Konzertreisen durch Europa, hat sein Japan-Debüt gegeben und wurde zu den Salzburger Festspielen eingeladen. Zu den Höhepunkten aus jüngerer Zeit zählen Konzerte im New Yorker Lincoln Center im Jahr 2017 (Beethovens *Missa Solemnis*), die BBC Proms im Jahr 2018 (The Brandenburg Project) und eine Mini-Residenz im Wiener Konzerthaus im Frühjahr 2019.

Unablässig erweitert das Schwedische Kammerorchester sein Repertoire und öffnet sich neuen Herausforderungen. Mit Dausgaard hat das Ensemble Gesamteinspielungen der Symphonien von Schubert, Schumann und Brahms vorgelegt, doch widmet es sich ebenso leidenschaftlich der Aufführung zeitgenössischer Werke und arbeitet regelmäßig mit den Dirigenten und Komponisten HK Gruber und Brett Dean zusammen. Dank seines großen Engagements kann das Orchester auf eine beeindruckende Liste von Gastkünstlern blicken, darunter Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabeta Zimmermann und James Ehnes.

Thomas Dausgaard ist bekannt für seine kreative und innovative Programmgestaltung, die spannungsgeladene Atmosphäre seiner Konzerte und eine umfangreiche, von der Kritik gefeierte Diskographie. Der Musikalische Leiter des Seattle Symphony Orchestra und Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra ist außerdem Ehrendirigent des Orchestra della Toscana, des Danish National Symphony Orchestra, als dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 fungierte, und des Schwedischen Kammerorchesters, dessen Chefdirigent er von 1997 bis 2019 war. Zu Anfang seiner Laufbahn studierte er bei Leonard Bernstein und war Assistent von Seiji Ozawa; heute leitet er weltweit führende Orchester wie die Münchner Philharmoniker, das Leipziger Gewandhausorchester, das Konzerthausorchester Berlin, die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das BBC Symphony Orchestra, das Philharmonia Orchestra und das Orchestre Philharmonique de Radio France. Seine nordamerikanische Karriere begann er als Assistenzdirigent des Boston Symphony Orchestra; seitdem ist er mit dem Cleveland Orchestra, den New Yorker Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic, dem Washington National Symphony Orchestra, der Houston Symphony und den Sym-

phonieorchestern von Baltimore, Toronto und Montreal aufgetreten. Darüber hinaus ist er regelmäßig in Asien und Australien zu Gast. Zu den Festivals, bei denen er auftrat, gehören die BBC Proms, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart, das George Enescu Festival und Tanglewood. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet. Er ist Mitglied des Königlich Schwedischen Musikakademie und Ehrendoktor der Universität von Örebro in Schweden.

<http://thomasdausgaard.com>

La **Symphonie n° 4 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 Quatrième 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 balancé. 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 maintenue plus sévère, plus pure. 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, veranget 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* (1947) – 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 parvient encore aujourd'hui à nous toucher profondément.

Pas tout le monde fut de cet avis. Hugo Wolf, par exemple, représentant du « nouvel art allemand » et ennemi juré de l'œuvre de Brahms se moqua de la Quatrième en ces termes : « L'art de composer sans la moindre idée a décidément trouvé en Brahms son plus digne représentant. Comme Dieu lui-même, Brahms est

passé maître dans l'art de faire quelque chose à partir de rien. » (Notons qu'une telle « critique » aurait tout aussi également pu être dirigée contre les compositions de Beethoven...)

« L'académique » m'a poussé à composer une seconde ouverture dont le titre ne peut être que « dramatique » – ce que je n'aime pas non plus. Dans le passé, c'est ma musique que je n'aimais pas, maintenant ce sont les titres en plus. Tout cela n'est-il pas que vanité ? » C'est en ces termes autodépréciateurs que Brahms annonça en août 1880 l'achèvement d'une œuvre qui, en quelque sorte, est le pendant de l'*Ouverture pour une fête académique* op. 80 (BIS-2253), également composée pendant ses vacances estivales à Bad Ischl. « L'une pleure et l'autre rit » pour reprendre sa description demeurée célèbre.

L'*Ouverture tragique* op. 81, comme elle allait finalement être intitulée, n'ouvre pas une pièce de théâtre (bien qu'elle ait pu être composée en relation avec une production prévue du *Faust* de Goethe au Burgtheater de Vienne), mais appartient plutôt au genre de l'ouverture de concert établi par Felix Mendelssohn où une idée programmatique de base et plus ou moins explicite sert davantage à l'inspiration qu'à l'illustration. À l'occasion de la création de l'œuvre, Eduard Hanslick remarqua que « pour son *Ouverture tragique*, Brahms n'avait pas une tragédie particulière en tête en tant que « sujet » mais plutôt un « *actus tragicus* » [...] en général. L'ouverture s'écoule en un cours ininterrompu, sans changement de mètre ou de tempo, pleine tout au long d'un profonde mélancolie qui confine parfois à l'amertume [...] S'il fallait choisir une tragédie qui pourrait être introduite par l'ouverture de Brahms, nous choisirions *Hamlet* – ce drame shakespearien dont l'intrigue est largement déterminée par les conflits intérieurs de son protagoniste. »

Quoi qu'il en soit, dans la structure formelle de la forme sonate, Brahms déploie un récit chargé de tension et aux multiples facettes qui, lancé par deux accords brutaux par tout l'orchestre et un roulement de timbales, présente un dualisme théma-

tique concis (Faust / Gretchen ? Hamlet / Ophélie ? ...) et transforme même finalement la conclusion du thème principal en une marche funèbre. Brahms n'a probablement jamais été aussi près de la musique à programme qu'ici, un genre dont il n'était certes pas un défenseur.

Brahms a manifesté dès son plus jeune âge un faible pour la musique folklorique hongroise. Ses *Danses hongroises* pour piano à quatre mains (n^{os} 1–10 : 1869, n^{os} 11–21 : 1880), qui connurent un immense succès, furent composées d'après des pièces originales (bien que pas toujours authentiquement folkloriques) dont certaines avaient déjà été notées dès 1854. Il les décrivit à son éditeur Simrock comme « d'authentiques enfants de la Puszta et des tsiganes. Je n'en suis pas le père, mais je leur ai donné du lait et du pain ». C'est pourquoi il demanda à son éditeur Simrock d'omettre le numéro d'opus. Ces pièces se sont néanmoins avérées très profitables, et pas seulement au niveau financier. Max Kalbeck, par exemple, nota : « Ce ne sont pas ses lieder pleins d'âme, ou sa profonde musique de chambre remplie de belles mélodies, ni enfin son sublime Requiem si humainement beau, mais son arrangement des *Danses hongroises* qui ont initialement rendu Brahms vraiment populaire. Qui ne connaissait pas le nom de Brahms – et combien peu le connaissaient en 1869 ! – a appris à le connaître grâce à ces pièces. »

Dans la deuxième série, non moins réussie, la contribution de Brahms au niveau compositionnel semble avoir été considérablement plus importante ; il a lui-même déclaré que « beaucoup de choses sont entièrement de mon invention ». La maximisation des revenus est l'une des impulsions les plus naturelles des éditeurs. C'est pourquoi Simrock demanda à Brahms une version pour orchestre dès 1869. Brahms s'y opposa initialement (« Les maudits arrangements ! Je les ai composées pour piano à quatre mains ; si je les avais voulues pour l'orchestre, je les aurais faites différemment »), mais il finit par se laisser convaincre. En 1873, il orchestra trois danses (n^{os} 1, 3 et 10, BIS-1756), qu'il a rapidement incorporées à son répertoire

de chef d'orchestre avec beaucoup de succès. Malheureusement, malgré l'annonce qu'il allait peut-être poursuivre avec d'autres orchestrations, il n'alla pas plus loin. Et c'est ainsi que d'autres arrangeurs, dont son ami Antonín Dvořák, sont intervenus pour transporter cette musique brillante, rythmée et romantiquement voluptueuse vers la salle de concert. Thomas Dausgaard a présenté des versions orchestrales de toutes les Danses hongroises non orchestrées par Brahms ; les danses n^{os} 5–7 (BIS-2253) et n^{os} 11–16 (BIS-2319), déjà publiées dans ce cycle de SACD. Les autres sont incluses sur cet enregistrement, dont les nos 2 et 4, aussi populaires qu'irrésistibles : de précieux bijoux « alla zingarese », et assurément bien plus que – comme l'avait suggéré un quotidien viennois en 1889 – l'expression de la « gratitude de Brahms envers la patrie du paprika ».

© *Horst A. Scholz* 2019

L'Orchestre de chambre suédois (SCO) a été fondé en 1995. Quelque deux ans plus tard, Thomas Dausgaard en fut nommé chef principal. Au cours des vingt-deux années qui suivirent, Dausgaard et l'orchestre ont travaillé en étroite collaboration au développement d'une sonorité dynamique qui leur était propre contribuant à leur accession à la scène internationale. Depuis août 2019, le chef principal est Martin Fröst mais Dausgaard poursuit sa relation avec l'orchestre en tant que chef lauréat.

L'ensemble composé de 39 membres réguliers s'est établi au niveau international en tant que voix unique dotée d'un répertoire étendu et d'une large palette stylistique. L'orchestre a fait ses débuts au Royaume-Uni et aux États-Unis en 2004, se produisant aux BBC Proms et dans le cadre du Mostly Mozart Festival du Lincoln Center. Depuis lors, le SCO a réalisé de nombreuses tournées à travers l'Europe participant notamment au Festival de Salzbourg, en plus de faire ses débuts au Japon. Parmi les temps forts récents de l'orchestre, mentionnons ses

prestations au Lincoln Center de New York (*Missa Solemnis* de Beethoven) en 2017, aux BBC Proms en 2018 (*The Brandenburg Project*) et au printemps 2019 pour une mini-résidence au Konzerthaus de Vienne.

L'Orchestre de chambre suédois continue d'élargir son répertoire et de s'ouvrir à de nouveaux défis. Avec Dausgaard, l'ensemble a enregistré les cycles symphoniques complets de Schubert, Schumann et Brahms en plus de se consacrer au répertoire contemporain notamment avec les chefs d'orchestre et compositeurs H K Gruber et Brett Dean. Grâce à son engagement musical, l'orchestre s'est en outre constitué une liste impressionnante d'artistes invités, parmi lesquels Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann et James Ehnes.

Reconnu pour sa créativité et l'innovation de ses programmes, l'enthousiasme qui se dégage de ses prestations et une importante discographie saluée par la critique, **Thomas Dausgaard** était en 2020 directeur musical de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef principal du BBC Scottish Symphony Orchestra. Il était également chef honoraire de l'Orchestra della Toscana et de l'Orchestre symphonique national du Danemark où il a été chef principal de 2004 à 2011 ainsi que chef lauréat de l'Orchestre de chambre suédois dont il a été le chef principal de 1997 à 2019. Au début de sa carrière, il a étudié avec Leonard Bernstein et a été l'assistant de Seiji Ozawa. Il se produit maintenant à la tête de nombreux orchestres de renommée internationale dont l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, les orchestres symphoniques de Vienne, de Londres et de la BBC, le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Radio France. Dausgaard a commencé sa carrière nord-américaine en tant que chef d'orchestre adjoint de

l'Orchestre symphonique de Boston et s'est produit depuis avec l'Orchestre de Cleveland, les orchestres philharmoniques de New York et de Los Angeles, le National Symphony Orchestra de Washington, les orchestres symphoniques de Houston, Baltimore, Toronto et Montréal. Il se rend également régulièrement en Asie et en Australie. Parmi les festivals où il s'est produit, mentionnons les BBC Proms, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart, le Festival George Enesco et celui de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalier au Danemark, est membre de l'Académie royale de musique de Suède et a reçu un doctorat *honoris causa* de l'Université Örebro en Suède.

<http://thomasdausgaard.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).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: April 2018 (Symphony No. 4, *Tragic Overture*); September 2018 (*Hungarian Dances*)
at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineers: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) (Symphony No. 4, *Tragic Overture*);
Bastian Schick (*Hungarian Dances*)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics
from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment
from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Horst A. Scholz 2019
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *Early morning in Prague* by Roman Boed (cropped), <https://flic.kr/p/2cNDYbh> (CC BY 2.0)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2383 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

Thomas Dausgaard
Photo: ©Thomas Grøndahl



BIS-2383