



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

breathhtaking 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 dramaturgischem Gegengewicht, dem Finale, eine langsame Einleitung voran, die Motivisches vorformt, sich dabei aber geheimnisvoll verkapselt und zu erregten Ausbrüchen gelangt, bis eine unendlich gütige Hornweise (die Brahms einem Alphorn abgelauscht zu haben angab und 1868 Clara Schumann als Geburtstagsgruß zugesandt hatte) gleichsam die Wolken teilt und ein strahlendes C-Dur über tremolierenden Streichern freilegt. Ein Bläserchoral bekräftigt die 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-Petersbourg 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

