

The background of the entire image is a soft-focus photograph of a misty, hilly landscape. In the foreground, there's a grassy slope. The middle ground shows dark, silhouetted hills and trees. The sky is a uniform, hazy orange-brown color, suggesting either sunrise or sunset. The overall atmosphere is serene and somewhat melancholic.

SCHUMANN

THE SYMPHONIES & OVERTURES
SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA
THOMAS DAUSGAARD

A photograph of a dense forest with tall, thin trees and dappled sunlight filtering through the canopy. The foreground is a grassy clearing.

Schumann

Symphony No.1 · Overtures

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard



SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

	SYMPHONY No. 1 IN B FLAT MAJOR, Op. 38 (1841) (‘SPRING SYMPHONY’)	31'29
[1]	I. <i>Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace</i>	10'45
[2]	II. <i>Larghetto –</i>	6'09
[3]	III. Scherzo. <i>Molto vivace</i>	5'41
[4]	IV. <i>Allegro animato e grazioso</i>	8'36
[5]	OVERTURE TO SCHILLER’S ‘BRAUT VON MESSINA’, Op. 100 (1851) <i>Ziemlich langsam – Sehr lebhaft</i>	8'34
[6]	OVERTURE TO THE OPERA ‘GENOVEVA’, Op. 81 (1850) <i>Adagio – Appassionato, agitato</i>	8'18
[7]	‘ZWICKAU SYMPHONY’ IN G MINOR (1832–33) [Fragment: first movement] <i>Moderato – Allegro</i>	10'44
	OVERTURE, SCHERZO AND FINALE, Op. 52 (1841–45)	17'09
[8]	I. Overture. <i>Andante con moto – Allegro</i>	6'15
[9]	II. Scherzo. <i>Vivo</i>	4'52
[10]	III. Finale. <i>Allegro molto vivace</i>	5'47

TT: 77'36

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO
THOMAS DAUSGAARD *conductor*

‘**T**he third [finger] is completely stiff.’ This was the shattering fact that Schumann had to acknowledge on 14th June 1832. With a home-made practice machine he had brought about the end of a career that had hardly begun as a piano virtuoso. From now on – and possibly not too unwillingly at first – he concentrated on the roles of composer and music critic. As a composer who had hitherto produced primarily piano music, he took up the challenge by turning his attention to the pivotal genre of the symphony. In 1829 and 1831–32 he had already worked on sketches for various symphonic projects, but now ‘the writing of symphonies’ became his central concern. And so, mostly in October 1832, he wrote the first movement of a symphony in G minor; in November of that year he asked the Leipzig director of music, G.W. Müller, for ‘tuition in instrumentation’ and requested especially that he should take a look at a ‘symphonic movement of mine that is... to be performed in the near future.’

This first performance of the first movement took place on 18th November 1832 in his home town of Zwickau, conducted by Friedrich Wieck. A contemporary review commented: ‘A delightful highlight in this concert was the first composition (a symphony) for orchestra by R. Schumann... This piece is extremely skilfully and brilliantly constructed from three melodies; admittedly it is very difficult, yet it is never uneventful, though without... excess... We may justifiably have the highest hopes of Mr R. Schumann.’ Wieck, on the other hand, noted in Clara’s diary: ‘The first movement of Schumann’s symphony was played – but not understood. It also made, at least for this kind of audience, too little an impact; it is nevertheless well made and imagined, but too thinly orchestrated.’ For a second performance, in Schneeberg in February 1833, Schumann revised the movement, which contains clear allusions not only to Ludwig van Beethoven’s *Third* and *Seventh Symphonies* but also to Schumann’s own *Papillons*, Op. 2: he omitted the slow introduction, changed the rhythm of one of the principal motifs and reworked the instrumentation.

The instrumentation is one area that clearly benefits from the smaller orchestral forces used on this recording, which place the music in sharper relief and create a more even balance between strings and wind. (As for the second movement, an *Andantino* in B minor that seems never to have been performed in Schumann's own time, there is not sufficient reliable performance material until its publication in the on-going new critical Schumann edition, which will draw on autograph materials in private ownership. The present recording can thus be said to reflect the work's performance history in that it includes only the first movement, performed here from a copy of the manuscript score, graciously provided by the Robert Schumann Society.)

The last performance of the first movement in Schumann's lifetime took place in Leipzig at the end of April 1833. Even though the *Leipziger Tageblatt* praised it, calling it an 'imaginative symphonic movement', Schumann felt clearly that he had not yet succeeded in realizing an independent, post-Beethovenian symphonic conception. Ultimately he distanced himself from his symphonic project (only sketches have survived for the third and fourth movements). Instead, he intensified his activities as a music critic, to the extent of founding the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1834, and playing a decisive role in its running. He also returned to writing for the piano, but in March 1838 he wrote to Clara: 'The piano is becoming too constraining for me; in my present compositions I often hear many other things that I can scarcely hint at'. The following year, in a letter to his erstwhile composition teacher Henrich Dorn, he wrote: 'I often want to crush the piano, and it is becoming too confining for my thoughts'.

If, indeed, Schumann had let his archetypically Romantic resolve to break these constraints drop before reaching the issue of instrumentation, he would have been unable to escape the clutches of unyielding classicism. But the 'song year' of 1840 was followed by the 'symphonic year' of 1841, the first portent of which was a symphonic movement in C minor that was sketched in October 1840 but remained un-

finished. A decisive role was played by Franz Schubert's '*Great' C major Symphony*', which Schumann had discovered in Vienna in 1838 while visiting Schubert's brother Ferdinand. The individual, emancipatory qualities of Schubert's work caused 'symphonic plans', beyond mere post-Beethovenian imitation, to mature in Schumann's mind. Schumann then read the final words of a poem by Adolf Böttger (1816–70; the translator of Byron into German) – 'O alter, alter your course, / In the valley spring is blooming!', which served as the final impulse. Within a few weeks in January and February 1841 he composed his *Symphony No. 1 in B flat major*, Op. 38, a work that marks a spring also in Schumann's production and creative self-awareness: in it he finally succeeded in his (renewed) commitment to large-scale symphonic form. In the couple's diary a happy Clara noted in January 1841 that Robert had 'finally arrived at the place where he, with his vivid imagination, truly belongs', and even suggested that he would now 'compose nothing but instrumental music'.

Schumann dispensed with the original movement titles – 'Early Spring', 'Evening', 'Happy Company' and 'Spring in Full Flower' – before the symphony was published. Confining himself to purely musical elements was fully in keeping with his dislike of programmatic indications ('Such signposts,' he wrote in a discussion of Berlioz' *Symphonie fantastique*, 'are always to some extent undignified and charlatan-like.') Nonetheless, the symphony can be understood as an expression of Schumann's Romantic, 'pan-poetic imaginative world' (Akio Mayeda). Since its very successful première in Leipzig on 31st March 1841, conducted by Felix Mendelssohn Bartholdy, the work has delighted audiences with its unrestrained *joie de vivre* and its effervescent praise of burgeoning of nature. Here we find a first movement that is full of beguiling, happy anticipation and which is prefaced by a slow introduction complete with a portentous wind motto (which is a rhythmically accurate setting of Böttger's words – in the original German 'Im Thale blüht der Frühling auf!'); a sumptuous *Larghetto*; a powerful and urgent G minor scherzo with two

trios; and a jubilant finale that alternates joyfully between gracious figurations and vigorous impetuosity – rarely did Schumann compose such a direct work.

Soon afterwards Schumann produced his *Overture, Scherzo and Finale*, Op. 52, the original (later withdrawn) version of the *Symphony No. 4 in D minor* and a fragment of a symphony in C minor. In all of these works he faced the same challenges: how to develop a viable type of symphony ‘after Beethoven’ – in other words, after the genre had reached its apparent ‘end’ – and how to push symphonic expression beyond the limits imposed by formal conventions. In September, while working on the symphony in C minor that may have been intended as a tribute to Jean Paul (the German author, born Johann Paul Friedrich Richter [1763–1825]), he wrote: ‘Now I am completely taken up with symphonic music. The very encouraging reception accorded to my first symphony has greatly fired my enthusiasm.’

Overture, Scherzo and Finale, Op. 52, Schumann’s second great orchestral work, was for a while known as ‘Novelle’, ‘Symphonietta’, ‘Symphonette’ and even ‘Suite’ before finally being provided with neutral movement titles: Clara Schumann’s remark that ‘we don’t yet know what to call it’ (1841) retains a certain validity. The work is a loose, divertimento-like sequence of movements about which Schumann said (when offering his ‘second symphony’ to a publisher) that it differed ‘from the form of a symphony in that it is also possible to play the individual movements separately’. It would almost seem that he had here embraced that which a mere two years previously he had denounced: ‘Recent symphonies,’ Schumann the music critic had then written, ‘for the most part descend to the level of the overture style – the first movements, that is; the slow movements are only there because they cannot be omitted; the scherzos pay no more than lip service to the name; the last movements are no longer aware of what went on in the previous ones.’ To a certain extent this is the hidden programme of this ‘unfinished symphony’, which brazenly turns the supposed disadvantage of being incomplete (there is no slow movement) to its benefit.

The Beethovenian concept of cyclic unity, otherwise so important to Schumann, is inappropriate for this triptych. An interaction seems to arise between formal freedom and emotional content: ‘The whole thing has a light, friendly character; when I wrote it I was in a really joyful mood.’ Together with the first version of the *Fourth Symphony*, the work was premiered in December 1841; the mediocre success of the concert, however, prompted Schumann to revise both pieces. Whereas the symphony was not reworked until 1853 (making what was actually the second symphony to be composed into the composer’s *Fourth*), the revised version of Op. 52 – in which the principal differences are in the *Finale* – was performed as early as 1845. The *Overture*, a sonata *allegro*, begins with a slow, intense introduction in E minor; the mood grows lighter and it eventually yields to the cheeky E major main theme, ornamented joyfully by a descending scale. The woodwind join in with a second, lyrical theme. A transition that takes up material from the introduction is followed unexpectedly by a third, gently rising idea. The development is brief, in the manner of a dialogue, followed by a modified recapitulation. In the coda the rhythmic essence of the third theme emancipates itself with imposing grandeur. The *Scherzo* in C sharp minor is like the gigue of a suite, based as it is on the 6/8 rhythm of this baroque dance. The trio, an echo-like dialogue between wind and strings, juxtaposes this elfin lightness with a mild mood in the enharmonic major key, D flat. At the end of the scherzo, a quotation from the first movement’s introduction leads to a repeat of the trio. As a coda there is a reminiscence of the main theme of the first movement, which in this form seems to invoke Mozart’s *Symphony No. 40 in G minor*. The *Finale*, an apotheosis of the up-beat, begins with *tutti* attacks followed by the main theme in *fugato*. The spirit of polyphony and charming filigree work characterize this movement which, in addition to containing a second theme that alludes to the first movement, also presents further motifs in skilful imitation, and ends with a majestically broad version of the main theme.

‘Do you know what my artistic prayer is, morning and night? German opera.

'There something must be done.' Alongside the symphony, opera was the ultimate genre in which a universal composer – which Schumann believed himself to be – needed to succeed. Starting with an early and unproductive encounter with Shakespeare's *Hamlet* (c. 1830), Schumann considered and rejected innumerable subjects, including Shakespeare's *Romeo and Juliet* and the stories of King Arthur, and of Tristan and Isolde. Finally, in 1847, he found a subject that seemed to fit the bill: the legend of Genoveva. Using Ludwig Tieck's *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799) and Friedrich Hebbel's tragedy *Genoveva* (1843) as their starting point, Robert Reinick and Schumann devised a libretto dealing with marital fidelity and dark machinations but which, unlike its models, has a happy ending: Elector Siegfried, Genoveva's allegedly betrayed husband, recognizes the evil plot in sufficient time to save his wife from having death unjustly imposed upon her.

The overture to the opera is in sonata form; a harmonically tense slow introduction fights shy of, rather than courts, the tonic of C minor. The lively main section begins with a beseeching figure from the strings and, with its headlong character (including 'rescue calls' from the horns) and its concentrated structure, is an unusually effective prologue that ends in a radiant C major. The *Genoveva* overture was first performed – with great success – under Schumann's own direction in Leipzig on 25th February 1850. It is a bitter irony that audiences have always regarded this promising 'trailer' much more highly than the opera itself, which was premièreed in June 1850. Although it contains many fascinating scenes, the work as a whole is regarded as too lyrical and lacking in dramatic tension. Despite the problems caused by the lack of balance in the libretto, this may principally be because Schumann's expressive gifts, which in the 'snapshots' of the solo song genre produced such incomparable paradigms, were less well suited to the cogent development of long spans of tension and of vivid, clearly defined characters.

'I am accustomed to seeing that my compositions, good and bad alike, are not understood by the public at first hearing. In the case of this overture, however, so

clear and simple in its invention, I had expected a faster comprehension.' Different overture, different fate: in this case Schumann was speaking of a work begun in the year of *Genoveva*'s première and completed in early 1851: the overture in C minor, Op. 100, to Friedrich Schiller's drama *Die Braut von Messina*, and the person to whom he addressed his complaint was Richard Pohl, who had suggested this subject to him as an idea for an opera. Whilst the operatic plans came to nothing, (Schumann noted: 'such well-known subject are always dangerous'), the overture saw the light of day as an independent 'fruit' (as Schumann put it). Indeed, as Clara Schumann remarked: 'The idea of writing overtures to several of the most beautiful tragedies [cf. the overtures to *Julius Caesar*, Op. 128, and *Hermann und Dorothea*, Op. 136] has filled him with such enthusiasm that his genius is again boiling over with music'.

In 1835 Schumann had described the concert overture genre – established above all by Mendelssohn, following Beethoven's lead – as a respectable but nevertheless provisional solution to the post-Beethovenian symphonic dilemma. The composer described his *Braut von Messina* overture, on the other hand, as 'more of a theatre overture than a concert one', thereby stressing its – admittedly imagined – function as an introduction to a performance of the play. (Alongside the genres of concert overture and opera overture we are thus here dealing to some extent with a third type of overture.)

Formally Schumann once again follows the first movement sonata form pattern complete with a slow introduction that is harmonically just as ambivalent as that of the *Genoveva* overture. In its lack of unity one can already recognize the basic shape of the tragedy: the conflict between the warring brothers Don Manuel and Don Cesar. The heavy, often sharply accentuated main thematic group is followed by a contrasting subsidiary theme on the clarinet (*sehr ausdrucks voll* – very expressively), the tender, reconciliatory tone of which seems to correspond to the loving mother Donna Isabella. But fate is inescapable: both brothers perish in an em-

bittered struggle over the favour of their sister Beatrice. This is Schumann's most 'tragic' overture, and the only one to end in the minor key.

Bearing witness to the high opinion that Schumann had of this overture is the fact that he gave it the momentous opus number of 100; he must therefore have been all the more upset that it was received at its première in Düsseldorf on 13th March 1851 'without any trace of applause'. This was the unfortunate concert which the *Düsseldorfer Zeitung* used as an opportunity to utter publicly for the first time words of criticism regarding the competence of Schumann, the city's director of music since September 1850 – whereafter the composer's life was ultimately to take a tragic turn. Schumann nevertheless subsequently gave the manuscript score to the young Johannes Brahms – later himself the composer of a *Tragic Overture* (1880) – with the vernal dedication: 'Welcome on 1st May, Johannes, accept it lovingly, the score. Are you a May child? Your Robert.'

© Horst A. Scholz 2007

The **Swedish Chamber Orchestra, Örebro**, founded in 1995, numbers 38 musicians. The orchestra is committed to developing the 'surprising' and 'fresh' sound ascribed to it and is constantly expanding its repertoire and opening doors to further challenges together with Thomas Dausgaard, its music director since 1997. The chamber-musical qualities that a smaller orchestra brings to its music making, even in works usually associated with the full-size symphony orchestra, can be experienced in the SCO's symphony cycles of Beethoven, Schumann and Brahms.

The SCO also pursues an active role in contemporary music, as exemplified by its long-standing collaboration with composer/conductor HK Gruber (artist-in-residence since 2006). Two recent projects in partnership with the Scottish Chamber Orchestra are also noteworthy: a shared composer-in-residency for Karin Rehnqvist and Sally Beamish during the years 1998–2004 and a British/Swedish com-

poser competition. To increase its versatility the orchestra has furthermore established a long relationship with the baroque violinist and conductor Andrew Manze (artist-in-residence since 2003).

The SCO has been touring internationally since 1998, including performances at prestigious festivals and venues such as the BBC Proms in London, Lincoln Center (New York City), the Schleswig-Holstein Festival, the Amsterdam Concertgebouw and the Berlin Konzerthaus. 2005 marked the orchestra's first visit to Asia – a five-city tour of Japan.

The SCO appears on a number of BIS recordings, including highly acclaimed releases with the music of HK Gruber [BIS-CD-1341], Sally Beamish [BIS-CD-971 and 1161] and Pēteris Vasks [BIS-CD-1150], Mozart arias with the soprano Miah Persson [BIS-SACD-1529] as well as performances of Dvořák's *Symphonies Nos 6 and 9* [BIS-SACD-1566].

Thomas Dausgaard assumed the position of chief conductor of the Danish National Symphony Orchestra/DR in August 2004 and they, shortly after, extended his contract until the 2009–10 season. Dausgaard and the orchestra tour extensively worldwide, performing regularly in Berlin, Vienna, Paris, Amsterdam and at the BBC Proms in London, as well as undertaking, in 2005, the orchestra's first major tour of Asia, including concerts in Beijing and Seoul. Thomas Dausgaard is also principal conductor of the Swedish Chamber Orchestra, a position he has held since September 1997.

As guest conductor, he visits some of the world's leading orchestras, enjoying a special relationship with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, which he has conducted both on tour and at home. Future engagements include concerts with the Vienna Symphony Orchestra and the Giuseppe Verdi Orchestra in Milan. Dausgaard also works with the leading Scandinavian orchestras, such as the Oslo and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras. He has also conducted the St Peters-

burg Philharmonic Orchestra in St Petersburg and on tour in Italy, where he also works with the RAI National Symphony Orchestra and La Scala Philharmonic Orchestra.

In the UK he conducts orchestras including the BBC Philharmonic Orchestra, with whom he made his Proms début in 2001, the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra and Scottish Chamber Orchestra. In 2005 he returned to the City of Birmingham Symphony Orchestra for a series of highly successful concerts.

Thomas Dausgaard works regularly with many of the major North American orchestras, including the Philadelphia Orchestra, the symphony orchestras of Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore and Indianapolis, the Los Angeles Philharmonic Orchestra and Minnesota Orchestra. He returns to the Toronto Symphony Orchestra every year, and makes regular appearances at the Mostly Mozart Festival in New York.



THOMAS DAUSGAARD

„Der dritte [Finger] ist vollkommen steif“. Es war ein niederschmetternder Befund, den sich Schumann am 14. Juni 1832 eingestehen mußte. Mit einer selbstkonstruierten Übungsmechanik hatte er das Ende einer kaum begonnenen Karriere als Klaviervirtuose herbeigeführt. Fortan konzentrierte er sich, vielleicht auch ein wenig *nolens volens*, auf die Rolle des Komponisten und Musikkritikers. Und so machte der bislang vor allem mit Klavierwerken hervorgetretene Komponist seinen neuen Anspruch geltend und nahm die kardinale Gattung „Symphonie“ in Angriff. Hatte er bereits 1829 und 1831/32 Skizzen und Entwürfe zu verschiedenen symphonischen Projekten vorgelegt, so wurde ihm das „Symphoniecomponiren“ nun ein zentrales Anliegen. Und so entstand vor allem im Oktober 1832 der erste Satz zu einer *Symphonie g-moll*; im November 1832 bat er den Leipziger Musikdirektor G. W. Müller um „Unterricht in der Instrumentierung“, und dabei insbesondere um Durchsicht eines „eigenen Symphoniesatzes, der nächstens [...] gespielt werden soll.“

Diese erste Aufführung des ersten Satzes fand am 18. November 1832 in seiner Heimatstadt Zwickau unter der Leitung von Friedrich Wieck statt. In einer zeitgenössischen Rezension hieß es: „Einen zarten schönen Punkt in diesem Conzerte bildete die erste Composition (eine Symphonie) für Orchester von R. Schumann [...] Dieser Satz ist höchst kunstvoll u. genial aus drey Melodien gebildet u. zwar sehr schwierig, dennoch aber nie flach gehalten, wenigstens ohne [...] Ueberladungen [...] Herr R. Schumann berechtigt zu den schönsten Hoffnungen.“ Wieck hingegen notierte in Claras Tagebuch: „Erster Satz von Schumanns Sinfonie wurde gegeben – aber nicht verstanden. Sie machte auch – für so ein Publicum wenigstens – zu wenig Effekt – ist aber gut gearbeitet und erfunden – aber zu mager instrumentiert.“ (Für eine zweite Aufführung im Februar 1833 in Schneeberg arbeitete Schumann den Satz mit seinen deutlichen Reminiszenzen an Ludwig van Beethovens *Dritte* und *Siebente Symphonie*, aber auch an Schumanns *Papillons* op. 2 um: Er strich die langsame Einleitung; änderte den Rhythmus eines Hauptmotivs und überarbeitete die Instrumentation.)

Besagte Instrumentation gewinnt freilich schon durch die bei dieser Aufnahme verwendete kleinere Orchesterbesetzung, die die Verläufe stärker fokussiert und eine ausgewogenere Balance zwischen Streichern und Bläsern erzeugt. (Für den zweiten, seinerzeit anscheinend nie aufgeführten Satz – ein h-moll-*Andantino* – gibt es vor der Erschließung des in Privatbesitz befindlichen autographen Materials durch die Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe keine hinreichend gesicherte Quellenbasis, so daß die vorliegende Einspielung sozusagen die Rezeptionsgeschichte abbildet, indem sie allein den ersten Satz berücksichtigt. Hierfür wurde eine Partiturmanuskript-Kopie herangezogen, für deren Bereitstellung der Robert-Schumann-Gesellschaft herzlich gedankt sei.)

Die vorerst letzte Aufführung des ersten Satzes fand Ende April 1833 in Leipzig statt. Wenngleich das *Leipziger Tageblatt* den „ideenreichen Symphoniensatz“ lobte, fühlte Schumann wohl deutlich, daß ihm eine eigenständige symphonische Konzeption nach Beethoven noch nicht gelingen wollte, und so nahm er schließlich Abstand von seinem symphonischen Projekt (zum dritten und vierten Satz existieren nur Skizzen). Stattdessen intensivierte er seine musikkritische Tätigkeit bis hin zur Gründung und maßgeblichen Betreuung der *Neuen Zeitschrift für Musik* (ab 1834) und wandte sich wieder dem Komponieren für das Klavier zu. Im März 1838 dann schrieb er an Clara: „Das Clavier wird mir zu enge; ich höre bei meinen jetzigen Compositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann“; im Jahr darauf heißt es in einem Brief an seinen einstigen Kompositionslehrer Heinrich Dorn: „Das Clavier möchte ich oft zerdrücken und es wird mir zu eng zu meinem Gedanken.“

In der Tat hätte es ja mit einem widerborstigen klassizistischen Teufel zugehen müssen, hätte der ur-romantische Gedanke der „Entgrenzung“ ausgerechnet vor der Instrumentation halt gemacht. Auf das „Liederjahr“ 1840 folgte mithin 1841 das „Symphonische Jahr“ (erster Vorbote war ein im Oktober 1840 entworfener, fragmentarisch gebliebener *Symphoniesatz c-moll*). Eine entscheidende Rolle spielte

dabei Franz Schuberts *Große C-Dur-Symphonie*, die Schumann 1838 in Wien bei Schuberts Bruder Ferdinand entdeckt hatte und deren befreiend eigenständiger Weg in Schumann „sinfonistische Pläne“ jenseits epigonaler Beethoven-Nachfolge reifen ließ. Als Schumann dann die Schlußzeilen eines Gedichts des Lord Byron-Übersetzers Adolf Böttger (1816-1870) las – „O wende, wende Deinen Lauf, – / Im Thale blüht der Frühling auf!“, war der entscheidende Impuls da. Innerhalb weniger Wochen komponierte er im Januar/Februar 1841 die *Symphonie Nr. 1 B-Dur* op. 38, die einen „Frühling“ vor allem in Schumanns Schaffen und künstlerischem Selbstverständnis markiert: Mit ihr gelang die (neuerliche) Hinwendung zur großen symphonischen Form. Im Ehetagebuch vermerkte eine glückliche Clara im Januar 1841, Robert habe sich „endlich auf das Feld begeben, wo er mit seiner großen Fantasie hingehört“, und vermutete gar, daß er nun „nichts Anderes mehr compnieren wird, als Instrumentalmusik“.

Die ursprünglich Satzüberschriften „Frühlingsbeginn“, „Abend“, „Frohe Ge-spielen“ und „Voller Frühling“ strich Schumann vor der Veröffentlichung der Symphonie. Die Beschränkung auf das „Rein-Musikalische“ entspricht seiner Abneigung gegen programmusikalische Höranleitungen („solche Wegweiser“, heißt es in seiner Besprechung von Berlioz' *Symphonie fantastique*, „haben immer etwas Unwürdiges und Scharlatanmäßiges“). Gleichwohl ist die Symphonie als Ausdruck von Schumanns romantischer, „pan-poetischer Vorstellungswelt“ (Akio Mayeda) zu verstehen. Seit der überaus erfolgreichen Uraufführung am 31. März 1841 durch Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig verzaubert sie mit unbändiger Lebensfreude und dem überschäumenden Lobpreis der aufkeimenden Natur: in dem betörend hoffnungsfrohen Kopfsatz, an dessen Eingang eine langsame Einleitung mitsamt folgenreichem (und Böttgers Gedichtzeile „Im Thale blüht der Frühling auf!“ rhythmisch getreu vertonendem) Bläser-Motto steht; im schwelgerischen *Larghetto*; im machtvoll drängenden g-moll-Scherzo mit seinen zwei Trios; und in dem frohgemut zwischen grazilen Figurationen und kraftstrotzendem Ungestüm

changierenden Kehraus-Finale – selten hat Schumann ein ähnlich diesseitiges Werk komponiert.

Bald schon folgten *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52, die (zurückgezogene) Erstfassung der 4. *Symphonie d-moll* und das Fragment einer *Symphonie c-moll*, mit denen er dieselbe Problemstellung umkreiste: einen tragfähigen Symphonietypus „nach Beethoven“ – d.h. nach dem scheinbaren „Ende“ der Gattung – zu entwickeln, und das symphonisch Sagbare romantisch über seine formalen Konventionen hinauszutreiben. „Jetzt bin ich“, schrieb er im September während der Arbeit an der vielleicht als Hommage an Jean Paul gedachte *Symphonie c-moll*, „ganz und gar in die Symphonienmusik gerathen. Die für mich höchst ermuthigende Aufnahme, die meiner erste Symphonie gefunden, hat mich ganz ins Feuer gebracht.“

Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52, Schumanns zweites großes Orchesterwerk, trug zeitweilig die Titel Novelle, Symphonietta, Symphonette oder auch Suite und wurde schließlich mit neutralen Satzbezeichnungen überschrieben („wir wissen es noch nicht zu benennen“ – diese Äußerung Clara Schumanns aus dem Jahr 1841 sollte eine gewisse Gültigkeit behalten). Es handelt sich um eine lockere, divertimentoartige Satzfolge, von der Schumann, als er sie als „2te Symphonie“ seinem Verleger anbot, sagte, sie unterscheide sich „von der Form der Symphonie dadurch, daß man die einzelnen Sätze auch getrennt spielen könnte“. Es scheint fast, als habe er sich hier in bestem Sinne anverwandelt, was er zwei Jahre zuvor noch gebrandmarkt hatte: „Die neueren Sinfonien“, so hatte der Musikkritiker Schumann damals geschrieben, „verflachen sich zum größten Theil in den Ouverturenstyl hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten.“ Dies ist gewissermaßen das geheime Programm dieser „unvollständigen Symphonie“, die den „Nachteil“ ihrer Unvollständigkeit (der langsame Satz fehlt denn nun tatsächlich einmal) selbstbewußt nach außen kehrt.

Der Schumann sonst so wichtige, an Beethoven anknüpfende Gedanke zyklischer Einheit ist, wenngleich übergreifende Zusammenhänge vorhanden sind, diesem Dreierbund unangemessen. Es scheint eine Wechselwirkung zwischen formaler Unverbindlichkeit und emotionalem Gehalt zu bestehen: „Das Ganze hat einen leichten, freundlichen Charakter; ich schrieb es in recht fröhlicher Stimmung.“ Zusammen mit der Erstfassung der 4. *Symphonie* wurde das Werk im Dezember 1841 uraufgeführt; der mäßige Erfolg des Konzerts veranlaßte Schumann jedoch, beide Kompositionen zu überarbeiten. Während die Symphonie erst 1853 umgearbeitet war (was aus der eigentlich *Zweiten* die *Vierte Symphonie* machte), wurde die hauptsächlich im Finale revidierte Fassung des Opus 52 bereits 1845 aufgeführt. Die *Ouvertüre*, ein Sonaten-Allegro, hebt mit einer langsamem, spannungsvollen e-moll-Einleitung an, die sich zusehends lichtet und dem kecken E-Dur-Hauptthema Platz macht, welches frohgemut einen Skalenabstieg verziert. Die Holzbläser stimmen ein zweites, lyrisches Thema an. Einer Überleitungsgruppe, die Material der Einleitung aufgreift, folgt nach einer Generalpause überraschend ein dritter, sanft aufwärtsstrebender Gedanke. Die Durchführung ist kurz und dialogisch; ihr schließt sich die modifizierte Reprise an. Die rhythmische Substanz des dritten Themas verselbständigt sich in der Coda zu imposanter Größe. Das *Scherzo* in cis-moll ist gleichsam die Gigue der Suite, basiert es doch rhythmisch auf dem 6/8-Takt des barocken Tanzes. Das Trio, ein echoartiges Gespräch zwischen Blässern und Streichern, stellt dem elfischen Treiben enharmonische Des-Dur-Milde im 2/4-Takt zur Seite. Am Ende des Scherzos führt ein Zitat aus der Einleitung zum ersten Satz zu einer Wiederholung des Trios. Als Coda schließt sich eine Reminiszenz an das Hauptthema des ersten Satzes an, welches in dieser Gestalt Mozarts *g-moll-Symphonie* Nr. 40 heraufzubeschwören scheint. Das *Finale*, eine Apotheose des Auftakts, beginnt nach Tutti-Schlägen mit dem Hauptthema im Fugato-Gestus. Polyphoner Geist und reizvoll durchbrochene Arbeit kennzeichnen diesen Satz, der neben dem innigen zweiten Thema, das wiederum auf den ersten Satz verweist,

weitere Motive in kunstvollen Imitationen vorstellt und mit einer majestatisch breiten Version des Hauptthemas schließt.

„Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken.“ Neben der Symphonie bildete die Oper *die Königs-gattung*, in der ein Universalkomponist – und als solcher verstand sich Schumann – zu reüssieren hatte. Ausgehend von einer frühen und ergebnislosen Beschäftigung mit Shakespeares *Hamlet* (um 1830) erwog und verwarf er zahllose Stoffe, darunter etwa *Romeo und Julia*, *König Artus* und *Tristan und Isolde*. Im Jahr 1847 schließlich hatte er das Sujet gefunden, das ihm entgegenzukommen schien: die Genoveva-Legende. Auf Grundlage von Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799) und Friedrich Hebbels Tragödie *Genoveva* (1843) entwarfen Robert Reinick und Schumann ein Libretto, das von ehelicher Treue und dunklen Machenschaften handelt und das, anders als die Vorlagen, mit einem Happy End schließt: Pfalzgraf Siegfried, der vermeintlich betrogene Ehemann Genovevas, erkennt das böse Komplott rechtzeitig genug, um seine Frau vor dem zu Unrecht verhängten Sühnetod zu bewahren.

Die Ouvertüre zur Oper folgt der Sonatenhauptsatzform; eine harmonisch spannungsvolle langsame Einleitung meidet die Tonika c-moll mehr, als daß sie ihrer bedürfte. Der bewegte Hauptteil beginnt mit einer flehentlichen Drehfigur der Streicher und ist in seinem vorwärtsstürmenden Gestus (inkl. Rettungsrufen der Hörner) und seiner dicht gearbeiteten Faktur ein ungemein wirkungsvoller Auftakt, der in strahlendem C-Dur schließt. Die *Genoveva*-Ouvertüre wurde vorab am 25. Februar 1850 unter Leitung Schumanns in Leipzig mit großem Erfolg uraufgeführt. Es ist eine bittere Ironie der Rezeptionsgeschichte, daß das Publikum diesen viel-versprechenden „Trailer“ bis heute weit mehr schätzt als die im Juni 1850 uraufgeführte Oper, die trotz mancher faszinierenden Szene als insgesamt zu undramatisch und zu lyrisch empfunden wird. Dies mag wohl, sieht man von allen Unbildern des unausgewogenen Librettos ab, vor allem daran liegen, daß Schumanns Gestal-

tungsreichtum, der etwa in den gleichsam zeitentrückten Momentaufnahmen des Liedes so unvergleichliche Exempel schuf, sich mit der zwingenden Entwicklung großformatiger Spannungsbögen und blutvoller, entschieden individualisierter Charaktere schwertat.

„Ich bin daran gewöhnt, meine Compositionen, die besseren und die tieferen zumal, auf das erste Hören vom größeren Theil des Publicums nicht verstanden zu sehen. Bei dieser Ouvertüre indeß, so klar und einfach in der Erfindung, hätte ich ein schnelleres Verständnis erwartet.“ Andere Ouvertüre, anderes Schicksal: Hier spricht Schumann von der im Jahr der *Genoveva*-Uraufführung begonnenen und Anfang 1851 fertiggestellten Ouvertüre c-moll op. 100 zu Friedrich Schillers Drama *Die Braut von Messina*, und der Adressat seiner Klage war Richard Pohl, der ihm diesen Stoff als Opernsujet angetragen hatte. Doch während sich die Opernidee zerschlug („es haben so bekannte Stoffe immer Gefahr“, schrieb Schumann), entstand als eigenständige „Frucht“ (Schumann) besagte Ouvertüre. (Und damit nicht genug, wie Clara Schumann vermerkte: „Die Idee, zu mehreren der schönsten Trauerspiele Ouvertüren [vgl. die Ouvertüren zu *Julius Cäsar* op. 128, *Hermann und Dorothea* op. 136] zu schreiben, hat ihn so begeistert, daß sein Genius wieder von Musik übersprudelt.“)

Die Gattung ‚Konzertouvertüre‘ – im Anschluß an Beethoven vor allem von Mendelssohn etabliert – hatte Schumann noch 1835 als einen zwar respektablen, aber doch mehr oder weniger vorläufigen Ausweg aus dem symphonischen Dilemma „nach Beethoven“ beschrieben. Seine *Braut von Messina*-Ouvertüre dagegen sei, so Schumann, „mehr Theater- als Concertouverture“, womit er ihre (freilich eher ideelle) Funktion, auf eine Aufführung des Schauspiels einzustimmen, betonte. (Neben der Konzertouvertüre und der Opernouvertüre haben wir es also hier gewissermaßen mit der dritten Ouvertürenvariante dieser Einspielung zu tun.)

Formal folgt Schumann wiederum der Sonatenhauptsatzform mit vorangestellter langsamer Einleitung, die harmonisch ebenso vieldeutig ist wie jene zur *Geno-*

veva-Ouvertüre. In ihrer Zerrissenheit bereits mag man die Grundkonstellation der Tragödie erkennen: den Konflikt zwischen den verfeindeten Brüdern Don Manuel und Don Cesar. Dem wuchtigen, oft scharf akzentuierten Hauptthemenkomplex folgt als Kontrast ein von der Soloklarinette vorgestelltes Seitenthema („Sehr ausdrucksvoll“), dessen zarte Versöhnungsgeste der liebenden Mutter Donna Isabella zu entsprechen scheint. Das Schicksal aber ist unentrinnbar: Beide Brüder sterben im erbitterten Kampf um die Gunst ihrer Schwester Beatrice. Als einzige unter den Ouvertüren schließt Schumanns „Tragischste“ denn auch in Moll.

Daß Schumann diese Ouvertüre besonders schätzte, belegt u.a. der Umstand, daß er ihr die gewichtige Opuszahl 100 gab; umso mehr muß ihn getroffen haben, daß das Werk bei seiner Uraufführung am 13. März 1851 in Düsseldorf dem Vernehmen nach „ohne jedes Zeichen von Beifall“ aufgenommen wurde. Es war dies jenes unrhühmliche Konzert, das die *Düsseldorfer Zeitung* zum Anlaß nahm, erstmals öffentlich Kritik an der Kompetenz des seit September 1850 amtierenden Städtischen Musikdirektors Schumann zu üben – worauf dessen Leben schließlich eine tragische Wendung nehmen sollte. Das Partiturmanuskript allerdings schenkte Schumann später dem jungen Johannes Brahms – seinerseits Komponist einer *Tragischen Ouvertüre* (1880) – mit der frühlingshaften Widmung: „Willkommen zum 1sten Mai, Johannes, nimm sie liebend an, die Partitur. Bist du ein Maikind? Dein Robert.“

© Horst A. Scholz 2007

Das **Schwedische Kammerorchester** (SKO) wurde 1995 gegründet und besteht aus 38 Musikern. Stets darum bemüht, den ihm zugeschriebenen „überraschenden“ und „frischen“ Klang weiterzuentwickeln, dehnt es die Grenzen seines Repertoires fortwährend aus. Seit 1997 unter der Leitung von Thomas Dausgaard, öffnet das Orchester Türen zu ständig neuen Herausforderungen. Die kammermusikalischen

Eigenschaften, über die ein kleineres Orchester verfügt, kommen beim Schwedischen Kammerorchesterin sogar in Werken, die man normalerweise mit einem ausgewachsenen Symphonieorchester in Verbindung bringt, wie den Symphoniezyklen von Beethoven, Schumann und Brahms, voll zum Tragen.

Das Orchester spielt eine aktive Rolle im Rahmen der zeitgenössischen Musik, z.B. durch die lange Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Dirigenten HK Gruber (seit 2006 Artist-in-Residence). Auch seien zwei Projekte aus jüngerer Zeit zusammen mit dem Scottish Chamber Orchestra genannt: Nämlich eine Composer-in-Residence-Stelle, aufgeteilt zwischen Karin Rehnqvist und Sally Beamish in den Jahren 1998-2004, sowie ein englisch-schwedischer Komponistenwettbewerb. Außerdem pflegt das Orchester eine lange Zusammenarbeit mit dem Barock-Violinisten und Dirigenten Andrew Manze Artist-in-residence seit 2003).

Das SKO hat seit 1998 mehrere internationale Tourneen unternommen, darunter Auftritte in renommierten Konzertsälen und Festivalreihen wie den BBC Proms in London, dem Lincoln Center in New York, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Amsterdam Concertgebouw und dem Konzerthaus Berlin. Im Jahre 2005 unternahm das Orchester seine erste Asienreise – eine Fünf-Städte-Tour durch Japan.

Das SKO hat bei BIS zahlreiche Einspielungen vorgelegt, darunter die begeistert rezensierten Aufnahmen mit Musik von HK Gruber [BIS-CD-1341], Sally Beamish [BIS-CD-971 und 1161], Pēteris Vasks [BIS-CD-1150], Mozart-Arien mit der Sopranistin Miah Persson [BIS-SACD-1529] sowie die *Symphonien Nr. 6* und *9* von Antonín Dvořák [BIS-SACD-1566].

Thomas Dausgaard trat im August 2004 den Posten des Chefdirigenten des Dänischen Nationalen Symphonieorchesters an und verlängerte kurz darauf den Vertrag bis zur Saison 2009/10. Dausgaard und das Orchester unternehmen Tourneen weltweit, wobei sie regelmäßig in Berlin, Wien, Paris, Amsterdam und bei den BBC Proms in London auftreten. Seine erste Tournee nach Asien führte das Orchester

nach Bejing und Seoul. Seit September 1997 ist Thomas Dausgaard außerdem Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters.

Als Gastdirigent tritt er mit den bedeutenden Orchestern der Welt auf, wobei die Zusammenarbeit mit dem Leipziger Gewandhausorchester, das er sowohl zuhause als auch auf Tourneen leitet, eine besondere Stellung einnimmt. Projekte der nahen Zukunft sind Konzerte mit den Wiener Symphonikern und dem Giuseppe Verdi-Orchester in Mailand. Außerdem dirigiert Dausgaard häufig die führenden Orchester Skandinaviens, wie z.B. die philharmonischen Orchester von Oslo und Stockholm. Mit dem Philharmonischen Orchester St. Petersburg war er auf Italiendentreee, wo er auch mit dem Symphonieorchester des Italienischen Rundfunks (RAI) und dem Philharmonischen Orchester La Scala zusammen arbeitete.

In Großbritannien dirigiert er Orchester wie das BBC Philharmonic Orchestra, das BBC Symphony Orchestra und das Scottish Chamber Orchestra. Im Jahre 2005 gab er zusammen mit dem Symphonieorchester der Stadt Birmingham eine überaus erfolgreiche Konzertreihe.

Thomas Dausgaard arbeitet regelmäßig mit vielen bedeutenden Orchestern Nordamerikas zusammen, darunter das Philadelphia Orchestra, die Symphonieorchester von Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore und Indianapolis, das Los Angeles Philharmonic Orchestra und das Minnesota Orchestra. Er gibt jährlich Konzerte mit dem Symphonieorchester Toronto und dirigiert häufig beim „Mostly Mozart Festival“ in New York.

« **L**e troisième doigt est complètement raide ». C'est à cette bouleversante situation que Schumann dut faire face le 14 juin 1832. L'usage d'une invention maison devait devant renforcer ses doigts causa la fin d'une carrière de pianiste virtuose à peine entamée. Dès lors, il se consacrera, d'abord vraisemblablement bon gré mal gré, à la composition et à la critique. Et c'est ainsi que le compositeur, qui s'était jusqu'alors surtout consacré à la musique pour piano, se tourna vers le genre cardinal de la symphonie. Il avait déjà esquissé des projets symphoniques dès 1829 et 1831/32 mais ce n'est que là que l'art de « la composition de symphonies » devint un désir fondamental. C'est ainsi que, surtout en octobre 1832, il composa le premier mouvement d'une *symphonie en sol mineur*. En novembre, il pria le directeur musical de Leipzig, G.W. Müller, de lui « enseigner l'instrumentation », et notamment de jeter un coup d'œil sur un « mouvement de symphonie devant [...] bientôt être joué. »

La création de ce premier mouvement eu lieu le 18 novembre 1832 dans sa ville natale de Zwickau, sous la direction de Friedrich Wieck. Dans un compte-rendu publié alors, on y lit : « Un beau moment de ce concert a été la première composition (une symphonie) pour orchestre de R. Schumann [...]. Ce mouvement est adroitemt et brillamment construit à partir de trois mélodies et est certes très difficile mais n'est cependant jamais plat, du moins sans [...] surcharge [...] Monsieur R. Schumann suscite les plus grands espoirs. » Wieck, en revanche, note dans le journal de Clara : « Le premier mouvement de la symphonie de Schumann a été donné – mais pas compris. Il produit aussi – du moins pour un tel public – trop peu d'effets – mais est bien développé et bien venu – mais l'instrumentation est anémique. » Pour une seconde interprétation en février 1833 à Schneeberg, Schumann révisa le mouvement qui contenait des allusions claires non seulement aux *troisième et septième Symphonies* de Beethoven mais également à ses propres *Papillons*, op. 2 : il raya l'introduction lente, modifia le rythme du motif principal et retoucha l'instrumentation.

Ladite instrumentation gagne dans le cas d'une interprétation avec un orchestre à effectif réduit tel que nous le faisons sur cet enregistrement alors que le déroulement se trouve rehaussé et qu'il parvient à un meilleur équilibre entre les cordes et les vents. (En ce qui concerne le second mouvement, un *Andantino* en si mineur qui, semble-t-il ne fut jamais exécuté du vivant de Schumann, il n'existe que des sources insuffisantes avant sa publication dans la « Neue Robert-Schumann Gesamtausgabe » [Édition des œuvres complètes] qui a recours au matériel autographe conservé dans des collections privées. On peut donc dire que cet enregistrement suit l'histoire de la réception de cette œuvre puisqu'il ne contient que le premier mouvement. Nous avons ainsi utilisé une copie du manuscrit de la partition mise à notre disposition par la Robert Schumann Gesellschaft que nous remercions ici chaleureusement)

La dernière exécution publique du premier mouvement du vivant de Schumann eut lieu à la fin d'avril 1833 à Leipzig. Bien que le *Leipziger Tageblatt* loua le « mouvement de symphonie plein d'imagination », Schumann ressentait clairement qu'il n'était pas encore parvenu à une conception symphonique indépendante « post-beethovénienne » et abandonna finalement son projet symphonique (il n'existe que des esquisses des troisième et quatrième mouvements). Il se consacra à la place de manière plus intensive à son travail de critique qui mena à la fondation et à la supervision du périodique *Neue Zeitschrift für Musik* (à partir de 1834) et revint à la composition pour piano. En mars 1838, il écrivit à Clara : « Le piano m'est devenu trop étroit ; j'entends souvent une masse de choses dont je me doute à peine ». L'année suivante, dans une lettre à son premier professeur de composition, Heinrich Dorn, il écrivait : « Je suis tenté d'écraser mon piano ; il devient trop étroit pour contenir mes idées. »

S'il avait en effet mis de côté cette résolution typiquement romantique de se libérer des contraintes avant d'arriver à la question de l'instrumentation, il aurait été incapable d'éviter l'écueil du classicisme inflexible. Après l'« année des lieder » en

1840, suivit l' « année symphonique » de 1841 dont le premier signe remontait à octobre 1840 avec le mouvement de symphonie en do mineur et qui nous est parvenu inachevé. La *Grande Symphonie en do majeur* de Schubert joua un rôle important. Découverte à Vienne en 1838 chez le frère de Franz Schubert, Ferdinand, ses qualités individuelles et émancipatoires jouèrent un rôle dans la maturation d'un « plan symphonique » de Schumann qui allait au-delà de ce que les pâles épigones de Beethoven proposaient. Les vers conclusifs d'un poème d'Adolf Böttger (1816-1870), le traducteur allemand de Lord Byron, : « O détourne, détourne ton cours, / Dans la vallée fleurit le printemps » que Schumann avait lus jouèrent le rôle d'impulsion décisive. En moins de quelques semaines en janvier et février 1841, il composa la *première Symphonie en si bémol majeur*, op. 38 qui constitue en quelque sorte un « printemps » dans l'œuvre schumanienne et dans sa prise de conscience artistique : avec elle, il réussit à faire son passage à la grande forme symphonique. Dans le journal conjugal, Clara, toute heureuse, remarqua en janvier 1841 que Robert est « enfin arrivé là où, avec son imagination fertile, il appartient », et prétend même que désormais, il « ne composera rien d'autre que de la musique instrumentale ».

Les sous-titres originaux des mouvements, « Début du printemps », « Soir », « Jeux joyeux » et « En plein printemps » ont été retirés par Schumann avant la publication de la symphonie. La restriction à la « musique pure » correspondait à son rejet des indications musicales programmatiques (« de tels panneaux indicateurs, disait-il dans sa conférence sur la *Symphonie fantastique* de Berlioz, comportent toujours quelque chose d'indigne et de charlatanesque »). Néanmoins, cette symphonie doit être comprise comme l'expression de la « conception du monde panopoétique » romantique de Schumann (Akio Mayeda). Depuis la création triomphale le 31 mars 1841 à Leipzig sous la direction de Felix Mendelssohn Bartholdy, l'œuvre fascine les mélomanes avec son irrésistible joie de vivre et son débordant chant de louange à la nature naissante : dans l'envoûtant mouvement initial chargé d'espoir

avec son introduction solennelle au motif prégnant aux vents (et qui suit le rythme du vers original en allemand de Böttger : « Im Thale blüht der Frühling auf ! » [Dans la vallée, fleurit le printemps !]) ; dans le voluptueux *Larghetto* ; dans le puissant et impétueux scherzo en sol mineur avec ses deux trios ; et dans le finale enjoué qui fait alterner figurations gracieuses et fougue. Rarement Schumann a-t-il composé une telle œuvre.

Peu après la *première Symphonie*, Schumann composa l'*Ouverture, Scherzo et Finale* op. 52, la première mouture (retirée) de la *quatrième Symphonie en ré mineur* et le fragment d'une symphonie en do mineur, des œuvres avec lesquelles il se trouva confronté aux mêmes problèmes : développer un type de symphonie « post-beethovénien » autonome, c'est-à-dire parvenir à exprimer l'expression symphonique romantique au moyen d'une convention formelle après la « fin » apparente du genre de la symphonie. « Je suis maintenant totalement prisonnier de la musique symphonique. L'accueil très encourageant réservé à ma *première symphonie*, une exception chez moi, m'a littéralement enflammé » écrivit-il en septembre 1841 alors qu'il travaillait à une symphonie en do mineur qui devait constituer un hommage au poète allemand Jean Paul (né Johann Paul Friedrich Richter 1763-1825).

Ouverture, Scherzo et Finale op. 52, la seconde œuvre de grande dimension pour orchestre de Schumann, porta un temps le titre de *Novelle*, puis de *Symphonietta*, de *Symphonette* et même de *Suite* avant de finir avec celui, neutre, des trois mouvements mêmes (« nous ne savons toujours pas comment l'appeler »). Cette remarque de Clara Schumann de 1841 contient une part de vérité). Il s'agit d'une suite lâche de mouvements, à la manière d'un divertimento dont Schumann, alors qu'il présentait sa *seconde Symphonie* à son éditeur, disait qu'elle se distinguait « de la forme de la symphonie parce qu'on peut jouer chaque mouvement isolément ». Il semblerait presque qu'il a ici transmuté ce que, deux ans auparavant, il stigmatisait : « La nouvelle symphonie, écrivait alors Schumann le critique, s'affadit le plus souvent dans le style de l'*Ouverture*, les premiers mouvements nommément ; les mou-

vements lents ne sont plus là que parce qu'ils ne doivent pas en être absents ; les Scherzos n'ont plus de Scherzo que le nom ; les derniers mouvements ne savent plus ce qui s'est passé au cours des mouvements précédents ». Il s'agit ici en quelque sorte du programme secret de cette « symphonie incomplète » qui, bravement, tourne le « désavantage » de sa non-complétion (le mouvement lent est ici effectivement absent) à son avantage.

Malgré la présence de circonstances exténuantes expliquant l'absence du concept de l'unité cyclique beethovénien par ailleurs si important pour Schumann, entre ses trois mouvements, il existe tout de même une interaction entre la liberté formelle et le contenu émotionnel. « Le tout a un caractère léger et cordial ; je l'ai écrit dans un état de grande joie. » L'œuvre fut créée avec la première version de la *quatrième Symphonie* en décembre 1841. Le succès modeste du concert poussa Schumann à remanier ses deux compositions. Bien que le travail sur la symphonie ne fut terminé qu'en 1853 (faisant ainsi en fait de la *quatrième Symphonie*, la seconde chronologiquement parlant), le *Finale*, qui fut le plus touché par le remaniement, fut joué dès 1845. *L'Ouverture*, un *allegro* de sonate, débute avec une introduction lente et intense en mi mineur qui s'éclaircit progressivement pour faire place au thème principal à l'allure effrontée en mi majeur orné joyeusement par une gamme descendante. Les bois entonnent un second thème, lyrique. Une transition, qui reprend des éléments entendus dans l'introduction est suivi, de manière surprenante, après un silence général, par une troisième idée, tendre, au dessin mélodique ascendant. Après un bref développement qui procède à la manière d'un dialogue, suit une récapitulation modifiée. L'essence rythmique du troisième thème s'émancipe dans la coda avec une grandeur imposante. Le *Scherzo* en do dièse mineur constitue en quelque sorte la gigue de la suite et repose ainsi sur le rythme de 6/8 de la danse baroque. Le trio, un dialogue en écho entre les vents et les cordes, juxtapose cet échange à un passage agité dans la tonalité enharmonique de ré bémol majeur sur un rythme de 2/4. À la fin du scherzo, une citation de l'introduc-

tion du premier mouvement mène à une reprise du trio. La coda fait entendre un écho du thème principal du premier mouvement qui, dans son allure, semble évoquer la *Symphonie no 40 en sol mineur* de Mozart. Le *Finale*, une apothéose de l'anacrouse, débute après des attaques *tutti* avec un thème principal à l'allure fuguée. Ce mouvement est caractérisé par son esprit polyphonique et son travail de broderie plein de charme. Après un second thème ardent qui, encore une fois, renvoie au premier mouvement, d'autres motifs sont présentés avec art en imitation et le mouvement se conclut par une version majestueuse du thème principal.

« Connaissez-vous le sujet de ma prière artistique du matin et du soir ? Opéra allemand. Quelque chose doit être fait. » L'opéra, aux côtés de la symphonie, représentait le genre-roi dans lequel tout compositeur universel (et Schumann se voyait comme tel) se devait de réussir. Après s'être penché en vain au début de sa carrière (vers 1830) sur *Hamlet* de Shakespeare, il considéra puis rejeta plusieurs sujets dont *Roméo et Juliette*, *Le Roi Arthur* et *Tristan et Iseult*. En 1847, il trouva finalement le sujet qui lui convenait : la légende de Sainte Geneviève. À partir de *Leben und Tod der heiligen Genoveva [Vie et mort de Sainte Geneviève]* (1799) de Ludwig Tieck et de la tragédie *Genoveva* de Friedrich Hebbel, Robert Reinick et Schumann élaborèrent un libretto qui traite des joies du mariage et des sombres machinations et qui, contrairement à ses modèles se termine bien : le comte palatin de Brabant, Siegfried, le présumé mari trompé de Genoveva découvre à temps le complot qui se trame et parvient à sauver sa femme qui allait, injustement, être exécutée.

L'ouverture de l'opéra suit la forme d'un *allegro* de sonate. Une introduction lente, harmoniquement tendue semble éviter la tonalité de do mineur davantage qu'il ne le faudrait. La partie principale, agitée, débute par un motif tournoyant plaintif aux cordes et, dans son déroulement agité vers l'avant (incluant les appels des cors) et sa facture dense provoque un effet extraordinaire avant de déboucher dans un do majeur éclatant. L'Ouverture de *Genoveva* a été créée avec succès le 25

février 1850 à Leipzig sous la direction de Robert Schumann. C'est là l'une de ces cruelles ironies de l'histoire que le public, encore aujourd'hui, apprécie davantage cette « bande annonce » que l'opéra créé en juin 1850 qui, malgré plusieurs scènes fascinantes, est encore considéré comme trop peu dramatique et trop lyrique. Lorsque l'on considère les turbulences de ce libretto déséquilibré, il semble que la richesse d'invention de Schumann qui se manifeste cependant tant de fois dans ces instantanés que sont les lieder, a de la difficulté à se manifester dans le développement impératif d'une grande arche dramatique et dans des personnages de chair et de sang fortement individualisés.

« Je suis habitué à ce que mes compositions, tant les bonnes que les mauvaises, ne soient pas comprises par le public qui les entend pour la première fois. Cependant, dans le cas de cette ouverture dont la composition a été si claire et si facile, je m'attendais à une compréhension plus rapide. » Autre ouverture, autres mœurs : Schumann évoque ici l'accueil réservé à l'Ouverture en do mineur pour la pièce de Friedrich Schiller, *Die Braut von Messina* [*La fiancée de Messine*], commencée l'année de la création de *Genoveva* et terminée au début de 1851, dans une lettre à Richard Pohl qui lui avait proposé ce sujet pour un opéra. Mais alors que l'idée de l'opéra échouait (« des sujets si connus comportent toujours un élément de danger » écrivait Schumann), l'Ouverture seule apparut comme un « fruit » (pour reprendre l'expression de Schumann) autonome. En effet, comme le remarquait Clara Schumann : « L'idée de composer des ouvertures pour quelques-unes des meilleures tragédies (comme *Jules César* op. 128, *Hermann und Dorothea* op. 136) l'enthousiasme tellement que son génie bouillonne à nouveau de musique. »

Le genre de l'ouverture de concert – établie principalement par Mendelssohn, suivant ainsi l'exemple de Beethoven – avait été décrit par Schumann dès 1835 comme un essai certes honnête mais néanmoins provisoire pour se sortir du dilemme symphonique « post beethovénien ». Son Ouverture *Die Braut von Messina* en revanche, pour reprendre les mots de Schumann, est « davantage une ouverture de théâtre que

de concert » où elle souligne sa fonction (ici idéalisée) lors d'une présentation de la pièce. (Après l'ouverture de concert et l'ouverture d'opéra, nous avons donc ainsi un troisième type d'ouverture sur cet enregistrement).

Au point de vue formel, Schumann reprend encore une fois la forme du premier mouvement de sonate précédé d'une introduction lente qui, harmoniquement, est aussi ambiguë que celle de *Genoveva*. À travers ses déchirements, on parvient à reconnaître la constellation de base de la tragédie : le conflit entre les deux frères ennemis Don Manuel et Don Cesar. Au groupe du thème principal, imposant et accentué s'oppose un solo de clarinette qui présente le thème secondaire (« Très expressif ») dont le ton réconciliant semble correspondre à la mère aimante, Donna Isabella. Le destin est cependant scellé : les deux frères mourront dans un combat féroce pour obtenir les faveurs de leur sœur Béatrice. Fait unique chez Schumann : il termine celle-ci, la plus tragique, en mineur.

On sait que Schumann appréciait particulièrement cette ouverture puisqu'il lui attribua le significatif numéro d'opus 100. Il dût donc être particulièrement atteint lorsque l'œuvre, à sa création le 13 mars 1851 à Düsseldorf n'obtint « pas le moindre signe d'applaudissements ». C'est à l'occasion de ce concert peu glorieux que le *Düsseldorfer Zeitung* manifesta pour la première fois des critiques publiques à l'endroit de la compétence du directeur musical de la ville en poste depuis 1850. C'est à ce moment que la vie du compositeur prendra un virage tragique. Schumann donnera plus tard le manuscrit de la partition au jeune Johannes Brahms – qui composera à son tour une *Ouverture tragique* en 1880 – avec une dédicace printanière : « Bienvenue à l'occasion du 1^{er} mai, Johannes, accepte amicalement cette partition. Es tu un enfant du mois de Marie ? Ton Robert. »

© Horst A. Scholz 2007

Fondé en 1995, le **Swedish Chamber Orchestra** compte trente-huit musiciens. L'orchestre travaille à développer la sonorité « surprenante » et « fraîche » qu'on lui associe et étend sans cesse son répertoire tout en ouvrant la porte à de nouveaux défis avec son directeur artistique depuis 1997, Thomas Dausgaard. Les qualités qu'un ensemble de chambre peut manifester, y compris dans des œuvres habituellement associées aux ensembles plus grands, peuvent se vérifier dans les cycles de symphonies consacrés à Beethoven, Schumann et Brahms.

Le SCO joue également un rôle actif dans la promotion de la musique contemporaine comme l'atteste sa longue collaboration avec le compositeur/chef HK Gruber (artiste-en-résidence depuis 2006). Deux projets récents en collaboration avec le Scottish Chamber Orchestra sont également dignes de mention : un programme partagé de compositeur-en-résidence avec Karin Rehnqvist et Sally Beamish de 1998 à 2004 ainsi qu'un concours anglais/suédois de composition. Afin d'accroître la versatilité de l'orchestre, une relation à long terme a également été nouée avec le violoniste baroque et chef Andrew Manze (artiste-en-résidence depuis 2003).

Le SCO fait des tournées internationales depuis 1998 avec notamment des concerts dans des salles et des festivals aussi prestigieux que les Proms de la BBC à Londres, le Lincoln Center à New York, celui de Schleswig-Holstein (en 2003), au Concertgebouw à Amsterdam et au Konzerthaus de Berlin. En 2005, l'orchestre effectue sa première tournée au Japon et se produit dans cinq villes.

On peut entendre le SCO sur plusieurs enregistrements acclamés par la critique et publiés chez BIS, notamment ceux consacrés à la musique de HK Gruber [BIS-CD-1341], Sally Beamish [BIS-CD-971 et 1161], de Pēteris Vasks [BIS-CD-1150], aux airs de Mozart avec la soprano Miah Persson [BIS-SACD-1529] ainsi qu'aux *Symphonies no 6 et 9* de Dvořák [BIS-SACD-1566].

Thomas Dausgaard est nommé chef principal de l'Orchestre symphonique national danois/DR en août 2004 et voit peu après son contrat prolongé jusqu'à la saison 2009/10. Dausgaard et son orchestre se produisent un peu partout à travers le monde, notamment à Berlin, Vienne, Paris, Amsterdam et dans le cadre des Proms de la BBC à Londres et effectuent la première tournée en Asie de leur histoire avec entre autres des concerts à Beijing et à Séoul. Thomas Dausgaard est également depuis septembre 1997 premier chef du Swedish Chamber Orchestra.

Il se produit en tant que chef invité à la tête des meilleurs orchestres au monde et jouit d'une relation particulière avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig avec lequel il se produit tant dans cette ville qu'en tournée. Parmi les engagements à venir (2006), Dausgaard doit également diriger l'Orchestre symphonique de Vienne ainsi que l'Orchestre Giuseppe Verdi à Milan. Dausgaard travaille également avec les meilleurs orchestres de Scandinavie comme celui d'Oslo ainsi que l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. Il dirige également l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, tant à Saint-Pétersbourg que dans le cadre d'une tournée en Italie où il dirige l'Orchestre symphonique national de la RAI et l'Orchestre philharmonique de La Scala.

Il dirige également en Angleterre, notamment l'Orchestre philharmonique de la BBC avec lequel il fait ses débuts dans le cadre des Proms en 2001, l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC et le Scottish Chamber Orchestra. En 2005, sa série de concerts à la tête de l'Orchestre symphonique de Birmingham est couronnée de succès.

Enfin, Thomas Dausgaard travaille avec quelques-uns des meilleurs orchestres nord-américains, comme l'Orchestre de Philadelphie ainsi que les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Saint-Louis, Baltimore et Indianapolis, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et l'Orchestre du Minnesota. Il est invité à chaque année par l'Orchestre symphonique de Toronto et se produit régulièrement dans le cadre du festival « Mostly Mozart » à New York.

Previously released · Swedish Chamber Orchestra / Thomas Dausgaard



ROBERT SCHUMANN

Symphony No. 2 in C major · Symphony No. 4 in D minor (original version)
Overture to Scenes from Goethe's Faust · Julius Caesar, overture

BIS-SACD-1519

„Empfehlung“ *Klassik Heute* · Double five-star review, *BBC Music Magazine*

„Dausgaard und das Swedish Chamber Orchestra haben sich mit dieser wunderschönen Einspielung ganz oben auf die Liste der herausragenden Schumann-Interpreten katapultiert ...“ www.klassik.com

‘The playing throughout is first-rate, with... a real feeling for the emotional extremes that are at the heart of Schumann’s art.’ *Sunday Times*

‘Superbly defined SACD sound... Dausgaard’s performances have an insight and authority to rank with the finest.’ *International Record Review*

Also available in the ‘Opening Doors’ series:

ANTONÍN DVOŘÁK

Symphony No. 6 in D major · Symphony No. 9 in E minor ‘From the New World’

BIS-SACD-1566

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

Recorded in March 2005 (*Overture, Scherzo and Finale*), October 2006 (*Zwickau Symphony*), December 2006 (*Braut von Messina; Genoveva*) and August 2007 (*Symphony No. 1*) at the Örebro Concert Hall, Sweden

Recording producers: Jens Braun (*Symphony No. 1; Braut von Messina; Genoveva; Overture, Scherzo and Finale*); Marion Schwebel (*Zwickau Symphony*)

Sound engineers: Thore Brinkmann (*Symphony No. 1; Braut von Messina; Genoveva; Overture, Scherzo and Finale*); Martin Nagorni (*Zwickau Symphony*)

Digital editing: Bastian Schick, Nora Brandenburg, Christian Starke

Recording equipment: Neumann microphones; Stagecet Truematch 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

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2007

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: © Kjell Johansson/Bildhuset/Scanspix

Back cover photograph: © Samuel Larsson

Photograph of Thomas Dausgaard: © Marianne Grøndahl

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1569 © & ® 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Schumann

Symphonies Nos. 2 & 4

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard



SCHUMANN, ROBERT (1810-56)

	SYMPHONY No. 2 IN C MAJOR, Op. 61 (1845-46)	35'21
[1]	I. <i>Sostenuto assai – Allegro, ma non troppo</i>	11'42
[2]	II. Scherzo. <i>Allegro vivace</i>	6'43
[3]	III. <i>Adagio espressivo</i>	9'19
[4]	IV. <i>Allegro molto vivace</i>	7'26
[5]	OVERTURE TO ‘SCENES FROM GOETHE’S FAUST’ (1853)	7'38
[6]	JULIUS CAESAR, overture, Op. 128 (1851)	8'25
	SYMPHONY No. 4 IN D MINOR, Op. 120 (original version, 1841)	23'40
[7]	I. <i>Andante con moto – Allegro di molto</i>	8'09
[8]	II. Romanza. <i>Andante</i>	3'47
[9]	III. Scherzo. <i>Presto</i>	6'13
[10]	IV. <i>Largo – Finale. Allegro vivace</i>	5'27

TT: 75'54

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA KATARINA ANDREASSON *leader*
THOMAS DAUSGAARD *conductor*

When the young Robert Schumann heard Schubert's *Symphony No. 9*, the '*Great*' *C major*, for the first time, it made him, in his own words, 'tingle to be at work on a symphony'. In 1841, a year after his marriage to Clara Wieck, he began on his '*Spring*' *Symphony* (to be featured on a later' disc in this series). And, hot on its heels, came Schumann's second symphony, in D minor. This is the one we now know as the *Symphony No. 4*: quite some time was to pass before the work was revised to become the version we still know best today.

What we have here, on the very first disc of this new series of Romantic symphonies, are Schumann's original thoughts: his first version of the *Symphony No. 4*, which was in fact the second symphony he wrote.

Thomas Dausgaard, too, is all a-tingle at the start of this ground-breaking series of five discs. Not only will he be Opening Doors into Schumann's earliest symphonic thinking; but all Schumann's symphonies, plus two by Dvořák, and even that Schubert '*Great*' *C major* which inspired Schumann – will be played by a small orchestra of chamber musicians: the Swedish Chamber Orchestra. A band similar in size, in fact, to the one with which Schumann himself would have worked in Düsseldorf.

Dausgaard wants to 'open the doors into the possibility of hearing this music in a different way'. He emphasizes that it is not the *only* way. But he is excited about the way this project has helped him gain new insight into the music, even when conducting it with larger symphony orchestras.

'It all began with our Beethoven recordings', Dausgaard told me. 'It was important for me not to become lost in Beethoven altogether, so I consciously programmed other music in which we could all be as intensively involved.' A Schumann festival followed in 1999: all the symphonies and concertos were performed within two weeks. 'It was fantastic! All the difficulties of balance I'd

experienced before with a full-size orchestra disappeared. Since then, the Swedish Chamber Orchestra and I have programmed the Schumann symphonies regularly, and taken them on tour many times.' It was only a matter of time before Dausgaard felt he simply had to record the works and share his experience with an even wider audience.

The Leipzig premiere of Schumann's *D minor Symphony* was a flop – not least because Mendelssohn, who should have conducted it, cancelled at the last minute. Schumann was devastated, withdrew the work, and lacked the confidence to return to it until eleven years later. And Brahms, writing to Clara Schumann after the first performance of the revised work, in 1852, said: 'Everyone who looks at it shares my opinion that the score has not gained through its revision, but rather has lost in terms of charm, lightness and clarity.'

Dausgaard agrees. He feels that, in Schumann's original version, the musical substance comes to the fore – especially when it is played by a chamber orchestra. 'It was a revelation when we performed it for the first time. And I'm still fascinated by the endless possibilities for internal dialogue.' There's more counterpoint, less doubling of instruments: the scoring, far from being incompetent, has greater clarity, and allows for far greater flexibility in performance. 'We felt we'd hit a really strong vein!', says Dausgaard.

And what about the *C major Symphony*: the real No. 2? It's a cunning juxtaposition, and Dausgaard chose it to accompany the *D minor Symphony* on this disc because he felt it was the symphony his players felt closest to – and it is a strong favourite of his own, too. The symphony was conceived during, and written after, a serious breakdown in Schumann's mental and physical health. The composer himself spoke of the first movement as being 'capricious and refractory'. He admitted to being brain-tired, to constant anxiety about money; and he was feeling the first disturbing twinges of the tinnitus which was to

plague him to the end. The symphony was completed in October 1846 with great difficulty – and yet with a sense of enormous catharsis.

I asked Dausgaard whether he kept these facts in mind when he prepared the work, or whether he preferred to distance himself from too much biographical information? ‘I value all this information, and work with it as much as I can. It’s difficult to say exactly how it will be *heard*. But for me the symphony is above all the workings of a hypersensitive mind. This is acutely reflected in the swings of mood from being on top of the world, to a sense of disintegration into the very heart of darkness.’

It’s the co-existence of near-delirious exuberance and totally emptiness which fascinates Dausgaard. Bach – whose music Schumann was diligently studying at the time – is omnipresent in the *Symphony No. 2*: in its counterpoint, in its cryptic B-A-C-H motif in the second trio of the scherzo; even, perhaps, in that final ‘Amen’ of affirmation. Again, Dausgaard is intrigued by the meeting of apparent contraries: the looking-back and the looking forward. This, after all, is a symphony ahead of its time, with its unifying motifs, its extremes of tempo, and an unusually placed scherzo which makes unprecedented demands on the players.

Dausgaard also feels that the *Adagio espressivo*, with its melancholy bassoon and oboe duet, and its stark *fugato*, is ‘one of the most fantastic slow movements in the repertoire’. The first time he saw the score, he was overwhelmed by the sheer beauty of each page. ‘If we can’t bring this music to life in the right way, then we have no one to blame but ourselves’, he says.

The Swedish Chamber Orchestra is not a period-instrument band. So, does ‘the right way’ for Dausgaard include the need to make certain modifications within the brass and the woodwind? ‘The timpani and trumpets are modified, yes. The SCO has an ever-increasing instrumentarium, and our principal trumpet is an experienced baroque player. He has dragged his colleague, who happens to

be the oldest member in the orchestra, to courses throughout Europe! For this series, they really have re-invented themselves.'

Another Opening Door. And yet another, on this first disc, is the presence of two little-known overtures by Schumann. Goethe's *Faust* was a lifelong obsession for the composer. His settings of scenes from the great masterwork, plus his *Requiem für Mignon* were performed to great acclaim at the 1849 centenary celebrations for Goethe in Dresden, Weimar and Leipzig. After ten years of intermittent preoccupation with *Faust*, Schumann wrote this overture in 1853. Again, there has been much criticism of its being the work of a tired and unresponsive mind. And the *Julius Caesar* overture (Shakespeare had just been newly translated into German) is often considered not to fulfil its initial promise.

Dausgaard feels both works have been misunderstood. 'They are strange, unique pieces; and it's absurd to compare them with so-called "normality". I don't want to make excuses for them. Their inner momentum works entirely differently from that in, say, a Brahms movement, or in Beethoven's *Leonore No. 3* overture. There's more jubilation, but more desperation, too. Again, there's that sense of imminent disintegration into near non-existence – as though the heart is about to stop beating. When Schumann puts that into music, the result is sublime. He demands our intense involvement in these "black holes", in this darkness. Without it, the music simply can't survive.'

But with such intense involvement, the doors continue to open, one after another. And the series is only just beginning...

© Hilary Finch 2006

The **Swedish Chamber Orchestra**, founded in 1995, numbers 38 musicians. The orchestra is committed to developing the ‘surprising’ and ‘fresh’ sound ascribed to it and is constantly expanding its repertoire and opening doors to further challenges together with Thomas Dausgaard, its music director since 1997. The chamber-musical qualities that a smaller orchestra brings to its music making, even in works usually associated with the full-size symphony orchestra, can be experienced in the SCO’s symphony cycles of Beethoven, Schumann and Brahms.

The SCO also pursues an active role in contemporary music, as exemplified by its long-standing collaboration with composer/conductor HK Gruber (artist-in residence since 2006). Two recent projects in partnership with the Scottish Chamber Orchestra are also noteworthy: a shared composer-in-residency for Karin Rehnqvist and Sally Beamish during the years 1998-2004 and a British/Swedish composer competition. To increase its versatility the orchestra has furthermore established a long relationship with the baroque violinist and conductor Andrew Manze (artist-in-residence since 2003).

The SCO has been touring internationally since 1998, including performances at prestigious venues and festivals such as the Schleswig-Holstein Festival (2003), the BBC Proms in London, the New York City Mostly Mozart Festival and the Ravinia Festival in Chicago (all in 2004). 2005 marked the orchestra’s first visit to Asia – a five-city tour of Japan.

The SCO appears on a number of BIS recordings, including highly acclaimed releases with the music of HK Gruber (BIS-CD-1341), Sally Beamish (BIS-CD-971 and 1161) and Pēteris Vasks (BIS-CD-1150), as well as a recent disc of Mozart arias with the soprano Miah Persson (BIS-SACD-1529).

Thomas Dausgaard assumed the position of chief conductor of the Danish National Symphony Orchestra/DR in August 2004 and they, shortly after, extended

his contract until the 2009/10 season. Dausgaard and the orchestra tour extensively worldwide, performing regularly in Berlin, Vienna, Paris, Amsterdam and at the BBC Proms in London, as well as undertaking, in 2005, the orchestra's first major tour of Asia, including concerts in Beijing and Seoul. Thomas Dausgaard is also principal conductor of the Swedish Chamber Orchestra, a position he has held since September 1997.

As guest conductor, he visits some of the world's leading orchestras, enjoying a special relationship with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, which he has conducted both on tour and at home. Future engagements include concerts with the Vienna Symphony Orchestra and the Giuseppe Verdi Orchestra in Milan. Dausgaard also works with the leading Scandinavian orchestras, such as the Oslo and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras. He has also conducted the St. Petersburg Philharmonic Orchestra in St. Petersburg and on tour in Italy, where he also works with the RAI National Symphony Orchestra and La Scala Philharmonic Orchestra.

In the UK he conducts orchestras including the BBC Philharmonic Orchestra, with whom he made his Proms début in 2001, the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra and Scottish Chamber Orchestra. In 2005 he returned to the City of Birmingham Symphony Orchestra for a series of highly successful concerts.

Thomas Dausgaard works regularly with many of the major North American orchestras, including the Philadelphia Orchestra, the symphony orchestras of Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore and Indianapolis, the Los Angeles Philharmonic Orchestra and Minnesota Orchestra. He returns to the Toronto Symphony Orchestra every year, and makes regular appearances at the Mostly Mozart Festival in New York.

Als der junge Robert Schumann zum ersten Mal Schuberts *Symphonie Nr. 9*, die „Große“ C-Dur-Symphonie, hörte, wollte er, nach seinen eigenen Worten, „brennend an einer Symphonie arbeiten“. 1841, ein Jahr nach seiner Heirat mit Clara Wieck, begann er mit seiner „Frühlings“-Symphonie (welche auf einer weiteren CD dieser Serie erscheinen wird), dicht gefolgt von seiner zweiten Symphonie in d-moll. Jene ist uns als *Symphonie Nr. 4* bekannt, da einige Zeit vergehen musste, bevor dieses Werk zu dieser Version bearbeitet wurde, wie wir sie heute noch gut kennen.

Auf der allerersten CD dieser neuen Serie mit Symphonien der Romantik, hören wir Schumanns ursprüngliche Gedanken: nämlich seine erste Fassung der *Symphonie Nr. 4*, die in Wirklichkeit ja seine zweite geschriebene Symphonie war.

Thomas Dausgaard geht es ähnlich wie Schumann. Auch er brennt darauf, diese Bahn brechende Serie mit fünf CDs zu beginnen. Nicht nur öffnet er die Türen zu Schumanns frühesten symphonischen Gedanken, sondern es werden sämtliche Schumann-Symphonien, zwei von Dvořák, sowie eben jene „Große“ in C-Dur von Franz Schubert, die Schumann so inspirierte, von einem kleinen Kammerorchester gespielt: dem Schwedischen Kammerorchester. Ein Orchester in ähnlicher Größe, wie es Schumann selbst damals in Düsseldorf zur Verfügung gehabt hatte.

Dausgaard möchte zu einer Möglichkeit einladen, diese Musik auf andere Weise zu hören, wobei er betont, dass dies nicht die einzige ist. Aber er ist fasziniert, wie ihm dieses Projekt beim Verständnis von Musik geholfen hat, sogar beim Dirigieren von größeren Symphonieorchestern.

„Alles fing mit unseren Beethoven-Aufnahmen an“, erzählte mir Dausgaard. „Es war mir wichtig, dass wir uns nicht alle in Beethoven verlieren, deshalb stellte ich ein Programm mit Musik zusammen, die uns mindestens ebenso sehr am Herzen liegt.“ 1999 folgte ein Schumann-Festival, bei dem seine sämtlichen

Symphonien und Konzerte innerhalb von zwei Wochen gespielt wurden. „Es war phantastisch! Alle Balance-Schwierigkeiten, an die ich aus früherer Arbeit mit einem großen Orchester gewöhnt war, waren verschwunden. Seitdem haben das Schwedische Kammerorchester und ich die Schumann-Symphonien regelmäßig im Programm und nehmen sie gerne und oft auf unserer Tourneen mit.“ Es war ganz einfach nur noch eine Zeitfrage, bevor Dausgaard merkte, dass er diese Werke einspielen und mit einem noch größeren Publikum teilen möchte.

Die Leipziger Uraufführung von Schumanns *d-moll-Symphonie* war ein Flop – nicht zuletzt weil Mendelssohn, der sie ursprünglich dirigieren sollte, in letzter Minute abgesagt hatte. Schumann war am Boden zerstört, zog das Werk zurück und brachte es aufgrund von mangelndem Selbstvertrauen erst elf Jahre später wieder an die Öffentlichkeit. Brahms schrieb nach der ersten Aufführung der revidierten Fassung des Werkes 1852 an Clara Schumann: „Jeder der sie sieht, teilt meine Meinung dass die Partitur durch die Umarbeitung nicht gewonnen, sondern eher an Charme, Leichtigkeit und Klarheit verloren hat.“

Dausgaard ist der gleichen Ansicht. Er merkt, dass in Schumanns Originalversion die musikalische Substanz mehr zum Vorschein kommt, besonders, wenn sie von einem Kammerorchester gespielt wird. „Es war wie eine Offenbarung, als wir das Stück zum ersten Mal aufführten. Und ich bin immer noch von den endlosen Möglichkeiten zu einem internen Dialog fasziniert.“ Hier ist mehr Kontrapunkt und weniger Dublierung der Instrumente: Die Partitur, weit entfernt von Unreife, hat eine größere Klarheit und erlaubt weit größere Flexibilität in ihrer Gestaltung. „Wir merkten, dass wir eine wirklich starke Ader gefunden hatten!“, sagt Dausgaard.

Was ist mit der *C-Dur-Symphonie*, der richtigen Nr. 2? Sie ist eine raffinierte Nebeneinanderstellung, und Dausgaard wählt sie als Gesellschaft für die *d-moll-Symphonie* auf der vorliegenden CD, weil er der Ansicht war, dass es jene Sym-

phonie war, mit der sich die Musiker – und nicht zuletzt er selbst – am meisten verbunden fühlten. Die Symphonie wurde während und nach einem ernsten Zusammenbruch von Schumanns psychischer und körperlicher Gesundheit entworfen und geschrieben. Der Komponist selbst nannte den ersten Satz „kapriziös und störrisch“. Er gab zu, geistig erschöpft zu sein und außerdem in ständigen Geldsorgen. Darüber hinaus fühlte er die ersten Anzeichen des Tinnitus‘, welcher ihn bis zu seinem Lebensende plagten sollte. Die Symphonie wurde im Oktober 1846 unter großen Schwierigkeiten beendet und hinterlässt beim Hörer trotzdem das Gefühl einer ungeheuren Läuterung.

Ich fragte Dausgaard, ob er bei der Vorbereitung des Werkes diese Fakten im Hinterkopf hatte oder ob er es vorzog, sich von allzu viel biographischer Information zu distanzieren. „Ich schätze all diese Information und arbeite damit soviel ich nur kann. Es ist schwer zu sagen, wie viel man davon tatsächlich hört. Aber für mich ist die Symphonie vor allem die Arbeit einer hochsensiblen Natur. Dies spiegelt sich deutlich in den Stimmungswechseln zwischen *Himmelhoch-jauchzend* und *Zu-Tode-betriebt* wider.“

Das was Dausgaard so fasziniert, ist das Nebeneinander von nahezu deliriumhafter Überschwänglichkeit und totaler Leere. Bach, dessen Musik Schumann zu dieser Zeit eingehend studierte, ist in der *Symphonie Nr. 2* allgegenwärtig: Im Kontrapunkt, in ihrem kryptischen B-A-C-H-Motiv im zweiten Trio des Scherzo, vielleicht sogar im letzten „Amen“ der Bestätigung. Auch hier sind es wieder die Gegensätze, die Dausgaard so fesseln: Der Zurückblick und der Blick nach Vorne. Die Symphonie ist ihrer Zeit weit voraus mit ihren vereinenden Motiven, den Extremen der Tempi, sowie ein ungewöhnlich platziertes Scherzo, welches außerordentliche Anforderungen an die Musiker stellt.

Dausgaard ist der Ansicht, dass das *Adagio espressivo* mit seinem melancholischen Fagott- und Oboenduett und seinem starken Fugato „einer der wunder-

barsten langsamten Sätzen des gesamten Repertoires“ ist. Als er die Partitur zum ersten Mal sah, war er von der reinen Schönheit jeder einzelnen Seite überwältigt. „Wenn wir die Musik nicht auf rechte Art vermitteln können, dann haben wir es niemandem anders als uns selbst vorzuwerfen“, sagt er.

Das Schwedische Kammerorchester ist kein Orchester mit historischen Instrumenten. Bedeutet die „rechte Art“ für Dausgaard also, dass entsprechende Änderungen bei den Holz- und Blechbläsern vorzunehmen sind? „Ja, die Pauken und Trompeten sind verändert. Das SKO verfügt über ein ständig wachsendes Instrumentarium, und unser erster Trompeter ist ein erfahrener Barocktrompeter. Er nahm seinen Kollegen (das älteste Mitglied des Orchesters!) auf Reisen quer durch Europa mit. Für diese Serie haben die beiden sich wirklich wieder-erfun-den.“

Wieder eine geöffnete Tür. Eine weitere sind auf dieser ersten CD die beiden, kaum bekannten, Ouvertüren von Schumann. Goethes *Faust* bedeutete für den Komponisten eine lebenslange Besessenheit. Seine Vertonung einiger Szenen aus dem großen Meisterwerk, sowie das *Requiem für Mignon* wurden anlässlich des Goethe-Jubiläumsjahres 1849 in Dresden, Weimar und Leipzig vor begeistertem Publikum aufgeführt. Nach zehn Jahren, in denen er sich ständig mit Faust beschäftigt hatte, schrieb Schumann 1853 diese Ouverture. Erneut kamen Kritiken auf, dass es sich bei dem Werk um das Schaffen einer müden und gleichgültigen Künstlernatur handelt. Und die *Julius Caesar*-Ouvertüre (Shakespeares Werk war gerade ins Deutsche übersetzt worden) wird oft als Enttäuschung eines vorab gegebenen Versprechens betrachtet.

Dausgaard ist der Ansicht, dass beide Werke verkannt sind. „Es handelt sich um ungewöhnliche, einzigartige Stücke. Es ist absurd, diese mit einer so genannte Normalität vergleichen zu wollen. Ich möchte sie nicht entschuldigen. Ihr innerer Impuls arbeitet so völlig anders als der, lass uns sagen, in einem Brahms-

Satz oder in Beethovens *Leonoren-Ouvertüre Nr. 3*. Hier ist mehr Jubel, aber auch mehr Verzweiflung. Auch hier stößt man wieder auf das Gefühl inneren Zerfalls, beinahe in ein Nicht-Vorhandensein – als ob das Herz aufzuhören will zu schlagen. Wenn Schumann all dies in Musik umsetzt, so ist das Ergebnis erhaben. Er fordert eine intensive Anteilnahme an diesen „schwarzen Löchern“, dieser Dunkelheit. Ohne eine solche kann die Musik einfach nicht überleben.“

Mit einer solchen Anteilnahme jedoch öffnen sich ständig neue Türen, eine nach der anderen. Und die Serie hat gerade erst begonnen ...

© Hilary Finch 2006

Das **Schwedische Kammerorchester** (SKO) wurde 1995 gegründet und besteht aus 38 Musikern. Stets darum bemüht, den ihm zugeschriebenen „überraschenden“ und „frischen“ Klang weiterzuentwickeln, dehnt es die Grenzen seines Repertoires fortwährend aus. Seit 1997 unter der Leitung von Thomas Dausgaard, öffnet das Orchester Türen zu ständig neuen Herausforderungen. Die kammermusikalischen Eigenschaften, über die ein kleineres Orchester verfügt, kommen beim Schwedischen Kammerorchesterin sogar in Werken, die man normalerweise mit einem ausgewachsenen Symphonieorchester in Verbindung bringt, wie den Symphoniezyklen von Beethoven, Schumann und Brahms, voll zum Tragen.

Das Orchester spielt eine aktive Rolle im Rahmen der zeitgenössischen Musik, z.B. durch die lange Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Dirigenten HK Gruber (seit 2006 Artist-in-Residence). Auch seien zwei Projekte aus jüngerer Zeit zusammen mit dem Scottish Chamber Orchestra genannt: Nämlich eine Composer-in-Residence-Stelle, aufgeteilt zwischen Karin Rehnqvist und Sally Beamish in den Jahren 1998-2004, sowie ein englisch-schwe-

discher Komponistenwettbewerb. Außerdem pflegt das Orchester eine lange Zusammenarbeit mit dem Barock-Violinisten und Dirigenten Andrew Manze Artist-in-residence seit 2003).

Das SKO hat seit 1998 mehrere internationale Tourneen unternommen, darunter waren Auftritte bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Musikfestival (2003), den London BBC Proms, dem New York City „Mostly Mozart Festival“ und dem Ravinia Festival in Chicago (alle 2004). Im Jahre 2005 unternahm das Orchester seine erste Asienreise – eine Fünf-Städte-Tour durch Japan.

Das SKO wirkt bei zahlreichen BIS-Einspielungen mit, darunter die begeistert rezensierten Aufnahmen mit Musik von HK Gruber (BIS-CD-1341), Sally Beamish (BIS-CD-971 und 1161) und Pēteris Vasks (BIS-CD-1150) sowie bei der kürzlich erschienenen CD mit Mozart-Arien mit der Sopranistin Miah Persson (BIS-SACD-1529).

Thomas Dausgaard trat im August 2004 den Posten des Chefdirigenten des Dänischen Nationalen Symphonieorchesters an und verlängerte kurz darauf den Vertrag bis zur Saison 2009/10. Dausgaard und das Orchester unternehmen Tourneen weltweit, wobei sie regelmäßig in Berlin, Wien, Paris, Amsterdam und bei den BBC Proms in London auftreten. Seine erste Tournee nach Asien führte das Orchester nach Bejing und Seoul. Seit September 1997 ist Thomas Dausgaard außerdem Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters.

Als Gastdirigent tritt er mit den bedeutenden Orchestern der Welt auf, wobei die Zusammenarbeit mit dem Leipziger Gewandhausorchester, das er sowohl zuhause als auch auf Tourneen leitet, eine besondere Stellung einnimmt. Projekte der nahen Zukunft sind Konzerte mit den Wiener Symphonikern und dem Giuseppe Verdi-Orchester in Mailand. Außerdem dirigiert Dausgaard häufig die führenden Orchester Skandinaviens, wie z.B. die philharmonischen Orchester

von Oslo und Stockholm. Mit dem Philharmonischen Orchester St. Petersburg war er auf Italiendentournee, wo er auch mit dem Symphonieorchester des Italienischen Rundfunks (RAI) und dem Philharmonischen Orchester La Scala zusammen arbeitete.

In Großbritannien dirigiert er Orchester wie das BBC Philharmonic Orchestra, das BBC Symphony Orchestra und das Scottish Chamber Orchestra. Im Jahre 2005 gab er zusammen mit dem Symphonieorchester der Stadt Birmingham eine überaus erfolgreiche Konzertreihe.

Thomas Dausgaard arbeitet regelmäßig mit vielen bedeutenden Orchestern Nordamerikas zusammen, darunter das Philadelphia Orchestra, die Symphonieorchester von Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore und Indianapolis, das Los Angeles Philharmonic Orchestra und das Minnesota Orchestra. Er gibt jährlich Konzerte mit dem Symphonieorchester Toronto und dirigiert häufig beim „Mostly Mozart Festival“ in New York.

Lorsque le jeune Robert Schumann entendit la *Symphonie N° 9* dite « La Grande » de Franz Schubert pour la première fois, « il brûla d'impatience de se mettre au travail sur une symphonie » pour reprendre ses propres mots. En 1841, un an après son mariage avec Clara Wieck, Wieck, il entreprit sa symphonie dite « du Printemps » (qui sera enregistrée un peu plus tard dans le cadre de cette série). Sa *seconde symphonie*, celle en ré mineur, fut terminée immédiatement après. Aujourd’hui connue en tant que *Symphonie N° 4*, il devait s’écouler plusieurs années avant que l’œuvre ne soit révisée pour devenir la version que nous connaissons mieux aujourd’hui.

Sur ce premier enregistrement d’une série consacrée à la symphonie romantique, nous sommes en présences des idées originales de Schumann : la première version de la *Symphonie N° 4*, en fait sa seconde symphonie chronologiquement parlant.

Thomas Dausgaard est également impatient au commencement de cette série qui fera parler d’elle et qui comptera cinq enregistrements. Il offrira non seulement un accès aux premières pensées symphoniques de Schumann, mais également à toutes les symphonies de Schumann, en plus de deux de Dvořák ainsi que « *La grande Symphonie* » de Schubert qui inspira Schumann. Toutes seront jouées par un ensemble de chambre : le Swedish Chamber Orchestra, un ensemble comparable au point de vue de la taille à celui avec lequel Schumann lui-même aurait travaillé à Düsseldorf.

Dausgaard souhaite « offrir la possibilité d’entendre cette musique d’une manière différente ». Il souligne que celle-ci n’est pas la seule possible. Mais il est emballé par la façon dont ce projet lui a permis de jeter un nouvel éclairage sur cette musique, même lorsqu’il l’interprète ensuite avec des orchestres symphoniques plus grands.

« Tout a commencé avec nos enregistrements de Beethoven » me dit Dausgaard. « Il était important pour moi de ne pas me perdre complètement dans Beethoven.

C'est ainsi que j'ai sciemment programmé d'autres œuvres dans lesquelles nous pouvions tous être grandement impliqués au point de vue émotionnel ». Un festival consacré à la musique de Schumann suivit en 1999 alors que toutes les symphonies et tous les concertos furent interprétés en deux semaines. « Ce fut fantastique ! Toutes les difficultés liées à l'équilibre des voix que j'avais rencontrées auparavant avec un orchestre symphonique de grande taille sont disparues. Depuis, le Swedish Chamber Orchestra et moi avons régulièrement joué les symphonies de Schumann et les avons maintes fois présentées dans le cadre de tournées. » Que Dausgaard enregistre ces œuvres et partage son expérience avec un public encore plus grand n'était donc qu'une question de temps.

La création de la *Symphonie en ré mineur* de Schumann à Leipzig fut un échec. Le retrait à la dernière minute de Mendelssohn qui aurait dû la diriger ne fut certes pas la moindre des raisons derrière cet échec. Schumann fut dévasté, retira l'œuvre et ne trouva le courage d'y retourner qu'onze ans plus tard. Brahms, dans une lettre adressée à Clara Schumann après la première en 1852 de la version révisée écrivit : « Quiconque la connaît est d'accord avec moi pour dire que la partition n'a rien gagné à être remaniée, et qu'elle a sans aucun doute perdu en grâce, en légèreté, en clarté. »

Dausgaard approuve. Il considère que dans la version originale de Schumann, la substance musicale est davantage mise en évidence, particulièrement lorsqu'elle est présentée par un orchestre de chambre. « Ce fut une révélation lorsque nous la jouâmes pour la première fois. Et je suis encore fasciné par les possibilités infinies de dialogues internes. » On y retrouve moins de contrepoint, moins de doublures d'instruments : la partition, loin d'être maladroite, possède une plus grande lisibilité et permet bien davantage de flexibilité dans l'interprétation. « Nous avons senti que nous avions frappé dans le mille » dit Dausgaard.

Et qu'en est-il de la *Symphonie en do majeur*, la véritable seconde symphonie ?

C'est une juxtaposition adroite et Dausgaard la choisit pour accompagner la *Symphonie en ré mineur* sur cet enregistrement car il croit que c'est la symphonie dont les musiciens se sentent le plus près. De plus, elle est également l'une de ses favorites. La symphonie fut conçue pendant et écrite après un effondrement sérieux de la santé mentale et physique de Schumann. Le compositeur lui-même qualifiait le premier mouvement de « capricieux et réfractaire ». Il admet avoir été vidé mentalement et avoir souffert d'anxiété constante pour des raisons financières et commença à cette époque à ressentir les premiers symptômes d'acouphène, une maladie qui devait l'affliger jusqu'à la fin de sa vie. La symphonie bien que complétée avec peine en octobre 1846 lui fit l'effet d'une énorme catharsis.

J'ai demandé à Dausgaard s'il avait toutes ces informations en tête lorsqu'il avait préparé son interprétation de l'œuvre ou s'il ne préférait pas se distancer d'un excès d'informations biographiques. « J'apprécie toute cette information et l'utilise autant que possible dans mon travail. Il est difficile de dire dans quelle mesure elle sera perceptible. Mais, à mon avis, cette symphonie ce situe au-delà de tous les rouages d'un esprit hypersensible. Ceci se reflète dans les changements d'humeur qui nous font passer de l'extase à la désintégration au cœur même des ténèbres. »

C'est cette coexistence d'une exubérance quasi-délirante au vide total qui fascine Dausgaard. Bach – dont la musique était scrupuleusement étudiée par Schumann à ce moment – est omniprésent dans la *seconde Symphonie* : dans son contrepoint, dans son motif B-A-C-H secret dans le second trio du scherzo, et peut-être même dans l' « Amen » final de l'affirmation. Ici encore, Dausgaard est intrigué par la rencontre de contraires apparents : le regard vers l'arrière et celui vers l'avant. Cette symphonie est, après tout, en avance sur son époque avec ses motifs unificateurs, ses tempos extrêmes et son scherzo à l'emplacement inhabituel provoquant des exigences nouvelles pour les interprètes.

Dausgaard croit aussi que l'*Adagio espressivo*, avec son duo mélancolique au basson et au hautbois et son *fugato* puissant est « l'un des mouvements lents les plus incroyables de tout le répertoire ». La première fois qu'il vit la partition, il fut submergé par la beauté absolue de chaque page. « Si nous ne parvenons pas à donner la vie à cette musique de la bonne manière, nous n'aurons à nous en prendre qu'à nous-mêmes. »

Le Swedish Chamber Orchestra n'est pas un ensemble jouant sur instruments anciens. Ainsi, est-ce que « la bonne manière » de Dausgaard comprend la nécessité de faire quelques ajustements au sein des cuivres et des bois ? « Les timbales et les trompettes sont modifiées, oui. Le SCO possède une collection d'instruments qui va en s'agrandissant, et notre premier trompétiste est un interprète baroque d'expérience. Il a entraîné son collègue, qui se trouve à être le plus ancien membre de l'orchestre, à des cours à travers l'Europe ! Pour cette série, ils se sont véritablement réinventés. »

Une autre porte qui s'ouvre. Et une autre, sur ce premier disque, est la présence de deux ouvertures peu connues de Schumann. *Faust* de Goethe a constitué une obsession pour le compositeur et ce, sa vie durant. Ses interprétations des scènes de ce chef d'œuvre ainsi que son *Requiem für Mignon* ont été interprétées avec succès aux célébrations autour du centenaire de Goethe à Dresde, Weimar et Leipzig en 1849. Après dix années de fréquentations avec *Faust*, Schumann composa cette ouverture en 1853. Ici encore, plusieurs critiques prétendirent qu'il s'agissait ici de l'œuvre d'un esprit fatigué et insensible. On reproche également souvent à l'*Ouverture Julius Caesar* (Shakespeare venait d'être traduit en allemand) de ne pas remplir sa promesse initiale.

Dausgaard croit que les deux œuvres ont été mal comprises. « Ce sont des pièces étranges, uniques et il est absurde de les comparer à une soi-disant « normalité ». Je ne cherche pas à les excuser. Leur motivation interne est totalement

différente que celle, disons, d'un mouvement de Brahms ou de l'ouverture *Leonore III* de Beethoven. On y retrouve davantage de jubilation, mais également davantage de désespoir. Ici encore, on retrouve ce sens de désintégration imminente dans une non-existence prochaine, comme si le cœur était sur le point de cesser de battre. Lorsque Schumann met cela dans sa musique, le résultat est sublime. Il exige notre engagement intense dans ces « trous noirs », dans ces ténèbres. Sans cela, la musique ne peut tout simplement pas survivre.»

Avec un tel engagement, les portes vont continuer de s'ouvrir, les unes après les autres. Et la série n'en est qu'à son commencement ...

© Hilary Finch 2006

Fondé en 1995, le **Swedish Chamber Orchestra** compte trente-huit musiciens. L'orchestre travaille à développer la sonorité «surprenante» et «fraîche» qu'on lui associe et étend sans cesse son répertoire tout en ouvrant de nouvelles portes à de nouveaux défis avec son directeur artistique depuis 1997, Thomas Dausgaard. Les qualités qu'un ensemble de chambre peut manifester, y compris dans des œuvres habituellement associées aux ensembles plus grands, peuvent se vérifier dans les cycles de symphonies consacrés par le SCO à Beethoven, Schumann et Brahms.

Le SCO joue également un rôle actif dans la promotion de la musique contemporaine comme l'atteste sa longue collaboration avec le compositeur/chef HK Gruber (artiste-en-résidence depuis 2006). Deux projets récents en collaboration avec le Scottish Chamber Orchestra sont également dignes de mention : un programme partagé de compositeur-en-résidence avec Karin Rehnqvist et Sally Beamish de 1998 à 2004 ainsi qu'un concours anglais/suédois de composition. Afin d'accroître la versatilité de l'orchestre, une relation à long terme a égale-

ment été nouée avec le violoniste baroque et chef Andrew Manze (artiste-en-résidence depuis 2003).

Le SCO fait des tournées internationales depuis 1998 avec notamment des concerts dans des salles et des festivals aussi prestigieux que ceux de Schleswig-Holstein (en 2003), les Proms de la BBC à Londres, le festival « Mostly Mozart » de New York ainsi que le Festival Ravinia à Chicago (tous en 2004). En 2005, l'orchestre effectue sa première tournée au Japon et se produit dans cinq villes. On peut entendre le SCO sur plusieurs enregistrements publiés chez BIS et acclamés par la critique, notamment ceux consacrés à la musique de HK Gruber (BIS-CD-1341), Sally Beamish (BIS-CD-971 et 1161) et Pēteris Vasks (BIS-CD-1150) ainsi qu'à des airs de Mozart avec la soprano Miah Persson (BIS-SACD-1529).

Thomas Dausgaard est nommé chef principal de l'Orchestre symphonique national danois / DR en août 2004 et voit peu après son contrat prolongé jusqu'à la saison 2009/10. Dausgaard et son orchestre se produisent un peu partout à travers le monde, notamment à Berlin, Vienne, Paris, Amsterdam et dans le cadre des Proms de la BBC à Londres et effectuent la première tournée en Asie de leur histoire avec entre autres des concerts à Beijing et à Séoul. Thomas Dausgaard est également depuis septembre 1997 premier chef du Swedish Chamber Orchestra.

Il se produit en tant que chef invité à la tête des meilleurs orchestres au monde et jouit d'une relation particulière avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig avec lequel il se produit tant dans cette ville qu'en tournée. Parmi les engagements à venir (2006), Dausgaard doit également diriger l'Orchestre symphonique de Vienne ainsi que l'Orchestre Giuseppe Verdi à Milan. Dausgaard travaille également avec les meilleurs orchestres de Scandinavie comme celui d'Oslo ainsi que l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. Il dirige également l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, tant à Saint-Pétersbourg que

dans le cadre d'une tournée en Italie où il dirige également l'Orchestre symphonique national de la RAI et l'Orchestre philharmonique de La Scala.

Il dirige également en Angleterre, notamment l'Orchestre philharmonique de la BBC avec qui il fait ses débuts dans le cadre des Proms en 2001, l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC et le Scottish Chamber Orchestra. En 2005, sa série de concerts à la tête de l'Orchestre symphonique de Birmingham est couronnée de succès.

Enfin, Thomas Dausgaard travaille avec quelques-uns des meilleurs orchestres nord-américains, comme l'Orchestre de Philadelphie ainsi que les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Saint-Louis, Baltimore et Indianapolis, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et l'Orchestre du Minnesota. Il est invité à chaque année par l'Orchestre symphonique de Toronto et se produit régulièrement dans le cadre du festival « Mostly Mozart » à New York.

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

Recorded in March 2005 (*Symphony No. 2*) and March 2006 (*Overtures, Symphony No. 4*) at the Örebro Concert Hall, Sweden

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Fabian Frank; Matthias Spitzbarth; Nora Brandenburg; Elisabeth Kemper

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch 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

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Hilary Finch 2006

Translations: Anke Budweg (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Back cover photograph: © Samuel Larsson

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

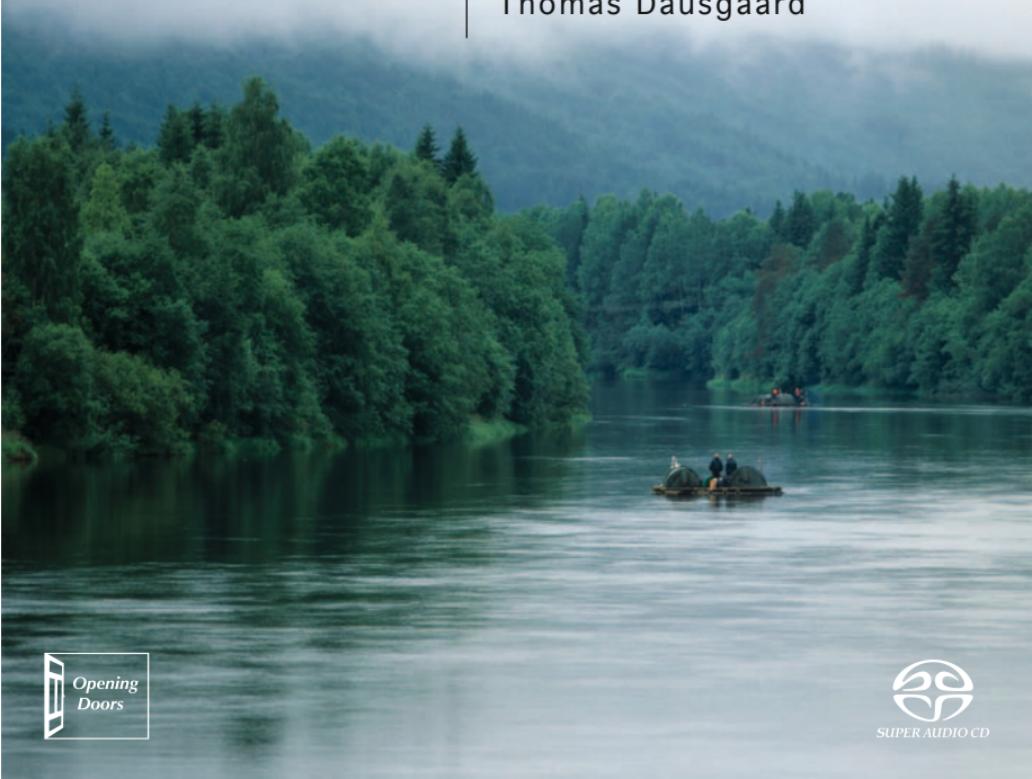
BIS-SACD-1519 © & ® 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



Schumann

Symphonies Nos 3 & 4

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard



SUPER AUDIO CD

SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

SYMPHONY No. 3 IN E FLAT MAJOR ('RHENISH'), Op. 97		29'08
①	I. <i>Lebhaft</i>	8'18
②	II. Scherzo. <i>Sehr mäßig</i>	5'20
③	III. <i>Nicht schnell</i>	4'48
④	IV. <i>Feierlich</i>	4'47
⑤	V. <i>Lebhaft</i>	5'30
⑥	OVERTURE TO 'MANFRED', Op. 115	11'07
⑦	HERMANN UND DOROTHEA, OVERTURE, Op. 126	8'53
SYMPHONY No. 4 IN D MINOR, Op. 120 (final version, 1851)		26'17
⑧	I. <i>Ziemlich langsam – Lebhaft –</i>	9'38
⑨	II. Romanze. <i>Ziemlich langsam –</i>	3'34
⑩	III. Scherzo. <i>Lebhaft –</i>	5'26
⑪	IV. <i>Langsam – Lebhaft</i>	7'39

TT: 76'30

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO
THOMAS DAUSGAARD *conductor*

‘Never have I devoted myself to a composition with such love and expenditure of effort as I have to *Manfred*.’ Schumann’s first biographer, Wilhelm Joseph von Wasielewski, claims that the composer confessed this to him, and goes on: ‘Indeed, when he once recited the poem to me privately in Düsseldorf, his voice suddenly faltered. Tears poured from his eyes, and he was so overcome that he could read no further.’ The impression that the poems of Lord George Gordon [Noel] Byron (1788–1824) made – not only on Schumann – was powerful. Artists and other Romantically inclined figures in the nineteenth century were seized by a veritable ‘Byronism’, an ardent enthusiasm for the English nobleman whose life was as brilliant, eccentric, restless and consumed by world-weariness as those of the literary heroes he created. Like their maker, they became Romantic archetypes – Childe Harold, the Corsair, Mazeppa and also Manfred. And all of them were set to music – (*Manfred* by such figures as Pyotr Tchaikovsky and Friedrich Nietzsche).

Manfred is a broken man, lost to the world; weighed down by guilt stemming from a past love affair, he lives a solitary life in a mountain castle. In combination with his magic powers, Manfred’s profound despair gives rise to an adventure-filled dance of phantasms, gods and appearances from beyond the grave – the characters include Spirits, Destinies, the Witch of the Alps. Also present is his beloved (Astarte), whose life he has ruined. She prophesies (‘Thyself to be thy proper Hell!’) to the moribund hero – who has earlier been saved by a chamois hunter after attempting suicide by throwing himself from the summit of the ‘Jungfrau’ – that he will die to atone for his sins. Manfred dies, proudly defying the authority of the church and the power of the hellish demons.

The plot of this dramatic poem, first published in 1817, may appear slightly crude to modern readers. Motifs from Black Romanticism are exuberantly interwoven with the figure of Don Juan and with Goethe’s Faust (the work is ded-

icated to Goethe). And yet, quite evidently, the poem – which Goethe admired greatly – held a great fascination for Schumann: in 1848 he composed an extensive score including vocal pieces, melodramas and instrumental numbers. This was based on a revised version of the text about which Wasiliewski, somewhat relieved, remarked: ‘as regards the spirits, it has benefited from a reduction in their numbers...’ Of the total of fifteen pieces, arranged in three sections (which were premièred in June 1852 by no less a figure than Franz Liszt), only the overture has maintained a place in the repertoire. The rest of the *Manfred* music, like its protagonist, seems unable to find its place in the world.

The overture, however, is one of Schumann’s most important orchestral works; Clara Schumann saw this highly expressive gem as ‘one of the most poetic and most gripping of Robert’s pieces’, and the composer too regarded it as one of his ‘strongest children’. Over the bare outlines of a sonata-form movement, Schumann weaves a dense sequence of motivic and thematic events, constantly revealing new aspects. After an impassioned protest, this finally attains chorale-like consolation and, referring back to the slow introduction, raises the curtain, as though lifting a shroud from the face of his hero.

In 1850 Schumann, his wife Clara (the renowned pianist) and their six children moved from Dresden to Düsseldorf, where he was to take up the position of municipal director of music. One of his first gifts to his new home town was the *Symphony No. 3 in E flat major*, Op. 97, composed in November–December 1850. In fact this was his fourth and last symphony, because the one known as the ‘Fourth’ was merely a revision of a symphony in D minor that he had composed mostly in 1841. The *Third Symphony*’s nickname, ‘Rhenish’, does not come from Schumann but, if we are to believe his friends, is an apposite description of his source of inspiration: the Rhineland – the river, countryside and people.

As in his ‘fourth’ symphony, here too Schumann continues to explore the principle of cyclical connections between the movements, with a motif featuring the interval of a fourth playing an especially prominent role. As for the overall form he was exploring new territory by expanding it from four to five movements. Without any preparation, the symphony begins with one of Schumann’s most beguiling melodic ideas. It is a hymn-like, syncopated main theme that not only opens the first movement (*Lebhaft*) but also dominates it, even reducing the status of the woodwind’s subsidiary theme to that of a mere episode. The development, on the other hand, allows the subsidiary and transitional themes more space before turning once more to the main theme, which it then, in innumerable motivic fragments, proceeds to turn inside out harmonically, conjuring up a multitude of dramatic entanglements before finally insisting upon the recapitulation in triple *forte*. A lyrical coda shows the themes in yet another new light.

The scherzo (*Sehr mäßig*) is a serene, sometimes majestic idyll, somewhere between a Ländler and a minuet, in the middle of which the wind contribute gentle minor-key accents. Schumann wanted ‘folk-like elements’ to be to the fore in his symphony, and here they are given a definite emphasis. The three-part slow movement (*Nicht schnell*) exploits the *dolce* sound of the woodwind, which characterizes this almost chamber-music-like idyll so profoundly that even the middle section does not dare to raise a dissenting voice. The movement dies away in the tenderest *pianissimo*.

With an abrupt *sforzato* the fourth movement (*Feierlich*) rips the light texture asunder. Originally it bore the title ‘Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie’ (‘in the character of the accompaniment to a solemn ceremony’) and may have been inspired by the celebrations for the appointment of a cardinal at Cologne Cathedral. It makes its entry as an armour-clad guest, whose archaic appearance seems alien in this context (and who indeed in some ways

seems to draw upon Mozart's *Don Giovanni* and *Magic Flute*). The chorale-like line unfolds in heavenly length, becoming contrapuntally denser and faster until finally, despite all the (almost Brucknerian!) wind heraldry, night falls over the theme that is illuminated by a fascinating intensity; three *tutti* strokes mark its premature ending. The finale (*Lebhaft*) proves to be quite unimpressed by all of this. In a decidedly earthy manner it launches into a mood of dance-like exuberance, teases us with syncopation and off-beat accents, and contains a development section that revels in the perfect interplay between the themes. And yet the fourth movement has not been forgotten. In a coda the wind instruments take up the chorale, transforming it from unapproachable sublimity to an uplifting, human greatness that provides the welcome opportunity for a triumphant *stretta*.

'When the Germans speak about symphonies, they mean Beethoven: in their opinion the two names are one and the same, inseparable, they are their pride and joy... As the works of this master have grown to become part of our innermost being, and some, including symphonic ones, have even become popular, one might think that they would have left deep traces that would reveal themselves primarily in the works in the same genre from the period immediately afterwards. This is not the case. We do indeed find allusions – strangely enough, mostly to Beethoven's early symphonies, as though each individual work needed a certain time before it was understood and imitated. These allusions, however, are all to many and too strong, whereas the preservation or mastery of such a splendid form, where the ideas appear in rapid sequence, in alternation, and are yet linked by an inner connection, are (with a few exceptions) all too rare. Recent symphonies generally descend into the overture style – their first movements, that is; the slow movements are only there because they have to be; the scherzos are scherzos in name only; the last movements no longer know what went before.'

Harsh words from the 29-year-old Robert Schumann. Two years later, in January 1841, he attempted to put right the situation he had described. The success enjoyed by his *Symphony No. 1 in B flat major*, Op. 38 ('Spring Symphony'), which was premièred by Mendelssohn, strengthened Schumann's resolve to explore the genre further. In a letter he wrote: 'Now I am wholly consumed by symphonic music.' But he had less luck with his next work of this type: the symphony in D minor that he composed between May and September 1841 displeased him so much that, after its première (in Leipzig on 6th December 1841), he put it aside; a further symphony project in C minor remained a fragment. He did not return to the fray until 1845–46 with a symphony in C major, Op. 61, that has ever since been known as his 'Second'. This was followed in 1850 by his *Symphony No. 3*. The second symphony proper was not heard again until 1853, when Schumann was already director of music in Düsseldorf. In May 1853 he wrote: 'It is almost against my will that it is performed. In any case I have reorchestrated the symphony completely [December 1851], and I admit that it is better and more effective than it was before.' The performances were received with enthusiasm, and Schumann finally accepted the work; thus it gained the misleading title of *Symphony No. 4* and the high opus number of 120.

This is not the place to pursue the sometimes irreconcilable arguments about which of the two versions is preferable to the other. (In this 'Opening Doors' series by the Swedish Chamber Orchestra conducted by Thomas Dausgaard one can make a direct comparison: the first version is available on BIS-SACD-1519). Johannes Brahms, who possessed the manuscript of the first version and had it printed, regarded the later version as too bulky and garish. (The modesty of the orchestral forces employed on the present recording might, however, 'open doors' in this respect as well...).

A Leipzig critic had reprimanded a specific aspect of the first version of the

work in 1841: 'The whole piece lacks firmness of approach, a calm, clear working-out of the ideas. Everything is forced and cluttered, and seems more like a promising sketch than a finished work'. This very aspect, however, remained essentially unchanged – and for good reason, as it represents what must have been Schumann's primary goal: the association he so much wanted to make with Beethoven's symphonies, seen from a Romantic standpoint. This desire even makes itself felt in the external form: the *Fourth Symphony* may be in the traditional four movements, but they follow each other without a pause. It was not without cause that Schumann at one stage considered using the title 'symphonic fantasia'.

The breaking down of formal boundaries is just as much of a Romantic programme as the 'organic' manner in which the entire symphony is derived from a single thematic germ cell – the gyrating figure centred on the interval of a third first heard in the slow introduction to the first movement. And it follows that Schumann handles the sonata form with great freedom. In the first movement we search in vain for a 'classical' recapitulation – that device which, with its 'restorative' character, had for so long determined the compositional possibilities. Instead the main theme, which is carried over from the introduction, is virtually omnipresent: it urges the music forwards, it surrounds the dotted subsidiary theme from the woodwind, and it shapes the development section (which opens with two trombone strokes). On occasion a new, soothing theme softens the dramatic activity, which finally brightens into an euphoric D major. The melancholy song of the oboe and cello with *pizzicato* accompaniment in the *Romanze* (for a while Schumann toyed with the idea of using a guitar), is once again shot through with motifs from the introduction. As in the scherzo that follows, the traditional form is unexpectedly shortened at the end.

The scherzo, which in this manner makes a 'premature' entrance, does con-

trast its weighty main section with a light trio in B flat major, based on material derived from the *Romanze*. This, however, dissolves after having been repeated without the main section being heard again. Instead, from a mysterious ground-swell, the last movement rises up in gloomy splendour. Nobody could accuse this movement of ‘no longer know[ing] what went before’: in the very first bars it alludes to the start of the main theme of the first movement. And in this sonata-form movement, as in the first movement, the reprise is noteworthy: beginning as it does with the subsidiary theme rather than the main theme, it does not conform to the normal pattern, even if it is not missing entirely. This, however, is soon forgotten in the turbulent, frenzied *stretta* that follows.

Schumann once wrote that ‘in Mendelssohn’s overtures, the Romantic spirit hovers to such an extent that one entirely forgets the material means, the tools that he uses.’ It therefore comes as no surprise that Schumann also tried to conform to this ideal by writing a number of overtures – although hardly any of them were originally intended as concert overtures. Whereas in Felix Mendelssohn Bartholdy’s case a programmatic concert overture might later grow to support a larger work (e.g. *A Midsummer Night’s Dream*), in Schumann’s case the reverse happened: larger works shrank to become just overtures – and not only, as with *Manfred*, because they were received unfavourably. The overture *Hermann und Dorothea* was rather unwilling to become an independent concert overture: the place originally planned for it, as befits a proper overture, was at the beginning of a large-scale vocal-dramatic work based on the verse epic of the same name by Goethe – a work Schiller had called ‘the summit of all our modern art’. Despite his initial enthusiasm, however, Schumann found this ambitious project hard going, and from 1845 onwards it underwent various conceptual metamorphoses. It was originally planned as an opera; in 1851 it became a *Singspiel*, and a little later a concert oratorio. As librettist Schumann planned

to use Moritz Horn, with whom he had already collaborated on *Der Rose Pilgerfahrt*.

What actually took shape from all these plans was only the overture, Op. 136. This was written ‘with great pleasure in a few hours’ (Schumann) in December 1851 in direct conjunction to the revision of the *Fourth Symphony*; it was dedicated ‘to his beloved Clara’ and was published posthumously. Its structure shows that Schumann intended to enrich the somewhat contemplative atmosphere of Goethe’s classical epic – which tells of two lovers in the confusion after the French Revolution – with some aspects of tragedy, such as the extended depiction of the French soldiers’ withdrawal, which in Goethe’s original is merely incidental. This explains the prominence of the *Marseillaise*, the French revolutionary song and national anthem, which Schumann here (as in some other works) has used programmatically. Together with the gyrating triplet figures in thirds, it dominates the opening subject of the overture, which then is followed by a second subject of a heartfelt, swaying character. The first motif of the *Marseillaise* is used as a central contrapuntal idea both in the development and in the coda until finally it dies away, *pianissimo*. In view of such a structural emphasis on the *Marseillaise* it may not be entirely mistaken to see this overture less as a portrayal of Hermann and Dorothea than as a coded, critical commentary of the French *coup d'état* of 1851, in which the *Marseillaise* assumed the role of a sounding memorial to democracy.

© Horst A. Scholz 2008

The Swedish Chamber Orchestra, Örebro, founded in 1995, numbers 38 musicians. The orchestra is committed to developing the ‘surprising’ and ‘fresh’ sound ascribed to it and is constantly expanding its repertoire and opening doors to further challenges together with Thomas Dausgaard, its music director since 1997. The chamber-musical qualities that a smaller orchestra brings to its music making, even in works usually associated with the full-size symphony orchestra, can be experienced in the SCO’s symphony cycles of Beethoven, Schumann and Brahms.

The SCO also pursues an active role in contemporary music, as exemplified by its long-standing collaboration with composer/conductor HK Gruber (artist-in residence since 2006). Two recent projects in partnership with the Scottish Chamber Orchestra are also noteworthy: a shared composer-in-residency for Karin Rehnqvist and Sally Beamish during the years 1998–2004 and a British/Swedish composer competition. To increase its versatility the orchestra has furthermore established a long relationship with the baroque violinist and conductor Andrew Manze (artist-in-residence since 2003). The internationally acclaimed violinist Nikolaj Znaider will take up the position of principal guest conductor, commencing in the spring of 2009.

The SCO has been touring internationally since 1998, including performances at prestigious venues and festivals such as the Schleswig-Holstein Festival (2003), the BBC Proms in London, the New York City Mostly Mozart Festival and the Ravinia Festival in Chicago (all in 2004). 2005 marked the orchestra’s first visit to Asia – a five-city tour of Japan.

The SCO appears on a number of BIS recordings, including highly acclaimed releases with the music of HK Gruber [BIS-CD-1341] and Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 and 1241], as well as a disc of Mozart arias with the soprano Miah Persson [BIS-SACD-1529].

Thomas Dausgaard is principal conductor of the Swedish Chamber Orchestra. Since August 2004 he has also been chief conductor of the Danish National Symphony Orchestra/DR; with that orchestra he performs regularly in Berlin, Vienna, Paris, Amsterdam and at the BBC Proms in London, and in 2005 he participated in its first major tour of Asia, including concerts in Beijing and Seoul.

As guest conductor, he visits some of the world's leading orchestras, enjoying a special relationship with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, which he has conducted both on tour and at home. Future engagements include concerts with the Vienna Symphony Orchestra and the Giuseppe Verdi Orchestra in Milan. Dausgaard also works with other leading Scandinavian orchestras, such as the Oslo and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras. He has also conducted the St Petersburg Philharmonic Orchestra in St Petersburg and on tour in Italy, where he also works with the RAI National Symphony Orchestra and La Scala Philharmonic Orchestra. In the UK he conducts orchestras including the BBC Philharmonic Orchestra, with whom he made his Proms début in 2001, the London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra and Scottish Chamber Orchestra. In 2005 he returned to the City of Birmingham Symphony Orchestra for a series of highly successful concerts.

Thomas Dausgaard works regularly with many of the major North American orchestras, including the Philadelphia Orchestra, the symphony orchestras of Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore and Indianapolis, the Los Angeles Philharmonic Orchestra and Minnesota Orchestra. He returns to the Toronto Symphony Orchestra every year, and makes regular appearances at the Mostly Mozart Festival in New York.

„Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Composition hingegeben, als der zu *Manfred*“. Dies, so schreibt der erste Schumann-Biograph Wilhelm Joseph von Wa-sielewski, habe ihm der Komponist bekannt, und er berichtet weiter: „Ja, als er einmal in Düsseldorf die Dichtung unter vier Augen vorlas, stockte plötzlich die Stimme. Tränen stürzten ihm aus den Augen, und eine solche Ergriffenheit be-mächtigte sich seiner, daß er nicht weiterlesen konnte.“ Der Eindruck, den die Gedichte von Lord George Gordon Noel Byron (1788-1824) nicht nur auf Schumann machten, war gewaltig. Ein wahrer „Byronismus“ erfaßte Künstler und andere romantisch gestimmte Gemüter des 19. Jahrhunderts, eine glühende Be-geisterung für den englischen Adligen, dessen Leben so genialisch, exzentrisch, ruhelos und weltschmerzgetränkter war wie das seiner literarischen Helden. Mit-samt ihrem Schöpfer wurden sie zu Archetypen der Romantik – Ritter Harold, Korsar, Mazeppa oder eben Manfred. Und allesamt wurden sie vertont (*Manfred* u.a. auch von Peter Tschaikowsky und Friedrich Nietzsche [!]).

Besagter Manfred ist ein der Welt abhanden gekommener, zerrissener Char-akter, der unter der Last einer frühen amourösen Schuld einsam in einem Berg-schloß haust. Abgrundtiefer Verzweiflung im Verein mit magischen Kennt-nissen entsteigt ein abenteuerlicher Reigen von Geister-, Götter und Totener-scheinungen – u.a. treten Dienstgeister, Schicksalsgöttinnen, eine Alpenfee und die von Manfred ins Unglück gestürzte Geliebte auf, welchletztere dem mori-bunden Helden („Du selbst sollst deine Hölle sein!“), den eingangs ein Gems-jäger vor dem selbstgewählten Sturz vom Gipfel der „Jungfrau“ gerettet hatte, den (Sühne-)Tod prophezeit. Manfred stirbt, dem Beistand der Kirche und den höllischen Dämonen stolz trotzend.

Die Handlung dieses 1817 erstmals erschienenen dramatischen Gedichts mag heutigen Lesern ein wenig krude erscheinen. Motive der Schwarzen Romantik

werden hier auf überbordende Weise mit der Don Juan-Figur und dem „Faust“ von Goethe (dem das Werk auch gewidmet ist) verwoben. Doch ganz offenkundig übte das Gedicht, dem auch Goethe Bewunderung zollte, auf Schumann eine große Faszination aus: 1848 komponierte er anhand einer bearbeiteten Textfassung (Wasielewski vermerkte beruhigt: „In Betreff der Geister hat quantitativ eine vortheilhafte Reduktion stattgefunden …“) eine umfängliche Musik mit Gesangsstücken, melodramatischen und instrumentalen Nummern. Von den insgesamt 15 Stücken in drei Abteilungen (die im Juni 1852 von keinem Geringeren als Franz Liszt uraufgeführt wurden) hat sich allein die Ouvertüre im Repertoire behauptet – die übrige *Manfred*-Musik scheint, ähnlich wie ihr Protagonist, auf dieser Welt keinen Ort zu finden.

Die Ouvertüre indes zählt zu Schumanns bedeutenden Orchesterstücken; Clara Schumann sah in dem hochexpressiven Kleinod „eins der poetischsten und fast ergreifendsten Stücke Roberts“, und auch der Komponist hielt die Ouvertüre für eines seiner „kräftigsten Kinder“. Auf der nur schemenhaft aufscheinenden Folie des Sonatensatzes entfaltet Schumann ein dichtes, unablässig Neues hervorbringendes motivisch-thematisches Geschehen, das nach leidenschaftlichem Aufbegehren schließlich choralartigen Trost erfährt und im Rückgriff auf die langsame Einleitung so sacht den Vorhang hebt, als zöge es das Leichentuch vom Antlitz seines Helden.

1850 siedelte Schumann mit seiner Frau Clara, der gefeierten Pianistin, sowie sechs Kindern von Dresden nach Düsseldorf über, um das Amt des Städtischen Musikdirektors anzutreten. Eine seiner ersten Gaben an die neue Heimat war seine im November/Dezember 1850 komponierte *Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97* – eigentlich seine vierte und letzte, weil die als „Vierte“ gezählte lediglich die Überarbeitung der im wesentlichen 1841 komponierten d-moll-Symphonie darstellt. Ihr Beiname „Rheinische“ stammt zwar nicht von Schumann, benennt

aber, glaubt man seinen Freunden, sehr wohl die Inspirationsquelle des Komponisten: das Rheinland – Fluß, Land und Menschen.

In Anknüpfung an seine „4.“ Symphonie führt Schumann in seiner „3.“ Symphonie das Prinzip der zyklischen Vernetzung der Sätze durch motivische Verwandtschaften fort, wobei vor allem das Quartmotiv eine wichtige Rolle spielt; mit der Erweiterung auf fünf Sätze betrat er dabei in der Großform Neuland. Ohne jede Vorankündigung beginnt die Symphonie mit einer von Schumanns betörendsten melodischen Eingebungen, einem hymnischen, synkopisch auschwingenden Hauptthema, das den Kopfsatz (*Lebhaft*) eröffnet, dominiert und auch noch das Seitenthema der Holzbläser in den Rang einer bloßen Episode rückt. Die Durchführung dagegen lässt den Seiten- und Überleitungsthemen größeren Platz, bevor sie sich wieder dem Hauptthema zuwendet, das sie in unzähligen Motivabsplitterungen harmonisch hin- und herwendet, mit mannigfachen Verwicklungen heraufbeschwört, um schließlich den Repriseneinsatz – dreifaches *fortissimo* – geradezu zu erzwingen. In einer lyrischen Coda werden die Themen nochmals neu beleuchtet.

Das Scherzo (*Sehr mäßig*) ist eine in sich ruhende, mitunter majestätisch geschränkte Idylle zwischen Ländler und Menuett, in deren Mitte die Bläser zarte Mollakkente setzen; „volkstümliche Elemente“ wollte Schumann in seiner Symphonie vorwalten lassen, und hier sind sie maßgeblich betont. Der dreiteilige langsame Satz (*Nicht schnell*) lebt vom *dolce*-Klang der Holzbläser, der diese nachgerade kammermusikalische Idylle auf eine solch innige Weise prägt, daß auch der Mittelteil dagegen nicht anzugehen wagt. Im zartesten *pianissimo* verklingt der Satz.

Abruptes *sforzato*: Unvermittelt bricht der vierte Satz (*Feierlich*) – ursprünglich „Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ überschrieben und wohl von den Feiern anlässlich einer Kardinalserhebung im Dom zu Köln

inspiriert – in das lichte Gefüge ein: Ein Geharnischter Gast, dessen archaische Erscheinung in dieser Umgebung fremdartig anmutet (und dabei tatsächlich in manchem von Mozarts *Don Giovanni* und der *Zauberflöte* zu zehren scheint). Mit himmlischer Länge wird die choralfähige Linie entfaltet, kontrapunktisch verdichtet und beschleunigt, bis sich schließlich, aller (fast Brucknerschen!) Bläser-Heraldik zum Trotz, die Nacht über das mit faszinierender Intensität ausgeleuchtete Thema senkt; drei Tuttischläge markieren sein unverdientes Ende. Hiervon recht unbeeindruckt zeigt sich das Finale (*Lebhaft*): Ausgesprochen diesseitig schwingt es sich zu tänzerischer Ausgelassenheit auf, neckt mit verqueren metrischen Akzenten und entfaltet eine Durchführung, die am schieren Wechselspiel der Themen ihre Freude hat. Doch der vierte Satz ist nicht vergessen. In einer Coda greifen die Bläser den Choral auf, wenden ihn nun aber von unnahbarer Erhabenheit zu einer erhebenden, menschlichen Größe, die den willkommenen Anlaß gibt zu einer triumphalen Stretta.

„Wenn der Deutsche von Symphonien spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz ... Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters mit unserm Innersten verwachsen, einige sogar der symphonischen populär geworden sind, so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben, die sich doch am ersten in den Werken gleicher Gattung der nächstfolgenden Periode zeigen würden. Dem ist nicht so. Anklänge finden wir wohl – sonderbar aber meistens nur an die früheren Symphonien Beethovens, als ob jede einzelne eine gewisse Zeit brauchte, ehe sie verstanden und nachgeahmt würde –, Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechthaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Symphonien verflachen sich zum größten Theil in den Ouverturenstil hinein, die

ersten Sätze namentlich; die langsam sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten.“

Harsche Worte aus der Feder des 29jährigen Robert Schumann. Zwei Jahre später, im Januar 1841, versuchte er selber sich an der Behebung des geschilderten Mißstands, und der Erfolg, den seine im März desselben Jahres von Mendelssohn uraufgeführte *Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38* („Frühlingssymphonie“) erlebte, bestärkte Schumann in dem Beschluß, diese Gattung weiter zu erkunden. In einem Brief schrieb er: „Jetzt bin ich ganz und gar in die Symphonienmusik gerathen.“ Doch mit dem, was darauf folgte, hatte er weniger Glück – die Symphonie d-moll, die er zwischen Mai und September 1841 komponierte, mißfiel ihm so, daß er sie nach ihrer Uraufführung (6. Dezember 1841 in Leipzig) liegen ließ; ein weiteres Symphonieprojekt in c-moll blieb Fragment. Erst die 1845/46 komponierte C-Dur-Symphonie op. 61 ließ er als Fortsetzung gelten, so daß sie seither als „Zweite“ firmiert; 1850 folgte die *Symphonie Nr. 3*. Die eigentliche Zweite hingegen erklang erst 1853 wieder, als Schumann bereits Düsseldorfer Musikdirektor war. „Es ist“, schrieb er im Mai 1853, „beinahe gegen meinen Willen, daß sie aufgeführt wird. Ich habe die Symphonie übrigens ganz neu instrumentirt [Dezember 1851], und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war“. Die Aufführungen fanden begeisterten Beifall, und Schumann ließ die Symphonie schließlich gelten, so daß sie den irreführenden Titel *Symphonie Nr. 4* erhielt und mit der hohen Opuszahl 120 versehen wurde.

Hier ist nicht der Ort, den teilweise unversöhnlichen Auseinandersetzungen darüber nachzugehen, welche der beiden Fassungen der anderen vorzuziehen sei. (Im Rahmen der „Opening Doors“-Reihe des Schwedischen Kammerorchesters unter der Leitung von Thomas Dausgaard ist der direkte Vergleich möglich: Die Erstfassung wurde auf BIS-SACD-1519 eingespielt.) Johannes Brahms etwa,

der das Autograph der Erstfassung besaß und drucken ließ, hielt die spätere Fassung für zu massig und grell. (Die schlanke Orchesterbesetzung könnte indes auch hier wieder „Türen öffnen“ ...)

Das jedoch, was ein Leipziger Kritiker 1841 an der Erstfassung getadelt hatte – „Es fehlt im ganzen eine sichere Haltung, eine ruhige, klare Verarbeitung der Gedanken; Alles ist so gedrängt und gehäuft und scheint mehr ein ergiebiger Entwurf als vollendete Ausführung“ –, ist aus gutem Grund im wesentlichen unverändert geblieben, ja, es stellt recht eigentlich dar, was Schumanns Hauptabsicht gewesen sein dürfte: die so innig ersehnte Anknüpfung an Beethovens Symphonik aus dem Geiste der Romantik. Und dieser Wille zeigt sich bereits in der äußereren Gestalt: Zwar weist die Vierte die üblichen vier Sätze auf, doch gehen diese ohne Pause ineinander über; nicht von ungefähr hatte Schumann zwischenzeitlich den Titel Symphonistische Phantasie erwogen.

Die formale Grenzüberschreitung ist ebenso romantisches Programm wie die „organische“ Ableitung der gesamten Symphonie aus einer thematischen Keimzelle: der in der langsamen Einleitung zum ersten Satz vorgestellten, kreisenden Drehfigur mit Terzstruktur. Kaum erstaunt da, daß Schumann die Sonatenhauptsatzform ausgesprochen frei handhabt; eine „klassische“ Reprise etwa, die mit ihrem restaurativen Charakter seit jeher die kompositorischen Möglichkeiten reglementiert hatte, wird man im Kopfsatz vergebens suchen. Stattdessen ist das aus der Einleitung herüberreichende Hauptthema nahezu allgegenwärtig, forciert das Treiben, umgibt noch das punktierte Seitenthema der Holzbläser und prägt die mit zwei Posaunenstößen eröffnete Durchführung. Vereinzelt mildert ein neues, besänftigendes Thema das dramatische Geschehen, das sich schließlich zu einem euphorischen D-Dur lichtet. Der wehmütige Gesang, den Oboe und Cello in der *Romanze* über Pizzikato-Begleitung (zeitweise hatte Schumann mit dem Gedanken gespielt, eine Gitarre zu verwenden) anstimmen, ist wiederum

von Motiven der Einleitung durchwirkt. Ebenso wie beim nachfolgenden Scherzo wird der herkömmliche Formtyp zum Ende hin überraschend verkürzt.

Das solcherart „verfrüh“ einsetzende Scherzo kontrastiert zwar den wuchtigen Hauptteil mit einem lichten, der *Romanze* entlehnten B-Dur-Trio, läßt dieses aber nach der Reprise verlöschen, ohne daß der Hauptteil erneut erkänge. Aus mysteriösem Untergrund erwächst stattdessen in düsterer Pracht der letzte Satz, dem man nun keineswegs vorwerfen kann, er wisse „nicht mehr, was die vorigen enthalten“: Gleich mit den ersten Takten nimmt er Bezug auf den Hauptthemenkopf des ersten Satzes. Und auch in diesem Sonatensatz hat es mit der Reprise eine besondere Bewandtnis: Sie fällt zwar nicht gänzlich aus, aber immerhin aus der Rolle, indem sie mit dem Seiten- und nicht mit dem Hauptthema beginnt. Was im turbulenten Stretta-Taumel, den sie in die Wege leitet, freilich schnell vergessen ist.

Schumann schrieb einmal, daß „in Mendelssohns Ouvertüren der romantische Geist in solchem Maße schwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt.“ So nimmt es nicht Wunder, daß auch Schumann diesem Ideal zu entsprechen suchte, indem er selber mehrere Ouvertüren komponierte – originäre Konzertouvertüren freilich sind kaum darunter. Denn während sich bei Felix Mendelssohn Bartholdy die programmatischen Konzertouvertüren später mitunter zur Großform erweiterten (wie beim *Sommernachtstraum*), so schrumpften umgekehrt bei Schumann großen Formen bisweilen zur Ouvertüre – und nicht erst, wie bei der *Manfred*-Ouvertüre, aufgrund ungünstiger Rezeptionsumstände. Die Ouvertüre *Hermann und Dorothea* etwa wurde eher unfreiwillig eine selbständige Konzertouvertüre: Ihr eigentlich vorgesehener Ort war, wie für zünftige Ouvertüren üblich, der Beginn eines größeren vokal-dramatischen Werkes, dessen Grundlage hier das gleichnamige Versepos von Goethe bildete, welches Schiller den „Gipfel unserer ganzen

neueren Kunst“ nannte. Aber Schumann tat sich nach anfänglichem Enthusiasmus schwer mit dem ambitionierten Projekt, das ab 1845 verschiedene konzeptionelle Metamorphosen durchlief: Ursprünglich als Oper geplant, sollte es 1851 ein Singspiel, wenig später gar ein Konzertoratorium werden. Für das Libretto war Moritz Horn vorgesehen, mit dem Schumann bereits bei *Der Rose Pilgerfahrt* zusammengearbeitet hatte.

Was von diesen Plänen tatsächlich Gestalt annahm, ist allein die im Dezember 1851 in direktem Anschluß an die Umarbeitung der *Symphonie Nr. 4* „mit großer Lust in wenigen Stunden“ (Schumann) entstandene, „seiner lieben Clara“ gewidmete und posthum veröffentlichte Ouvertüre op. 136. Ihre Faktur deutet darauf hin, daß Schumann beabsichtigte, die eher beschauliche Atmosphäre von Goethes klassischem Epos, das zwei Liebende in den Nachwirren der Französischen Revolution zeigt, um einige eher tragische Aspekte zu bereichern – wie beispielsweise der ausgedehnten Schilderung des (bei Goethe eher nebensächlichen) Abzugs der französischen Soldaten. Dies erklärt auch die Dominanz der *Marseillaise*, der französischen Revolutions- und Nationalhymne, die Schumann hier, wie auch in einigen anderen Werken, programmatisch aufgegriffen hat. Sie prägt im Anschluß an die triolisch kreisenden Terzen den Hauptsatz, dem sich ein innig ausschwingender Seitensatz anschließt. Das Kopfmotiv der *Marseillaise* wird sowohl in der Durchführung als auch in der abschließenden Coda zentrales kontrapunktisches Motiv, bis es schließlich, gleichsam mit gelichteten Reihen, im *pianissimo* entschwindet. Angesichts einer derartigen strukturellen Betonung der *Marseillaise* mag es nicht ganz abwegig sein, daß man in der Ouvertüre weniger die Auseinandersetzung mit Hermann und Dorothea denn den verschlüsselten, kritischen Kommentar zu dem restaurativen französischen Staatsstreich von 1851 gesehen hat, wobei der *Marseillaise* die Rolle eines klingenden Mahnmals der Demokratie zukäme.

© Horst A. Scholz 2008

Das **Schwedische Kammerorchester, Örebro** (SKO) wurde 1995 gegründet und besteht aus 38 Musikern. Stets darum bemüht, den ihm zugeschriebenen „überraschenden“ und „frischen“ Klang weiterzuentwickeln, dehnt es die Grenzen seines Repertoires fortwährend aus. Seit 1997 unter der Leitung von Thomas Dausgaard, öffnet das Orchester Türen zu ständig neuen Herausforderungen. Die kammermusikalischen Eigenschaften, über die ein kleineres Orchester verfügt, kommen beim Schwedischen Kammerorchesterin sogar in Werken, die man normalerweise mit einem ausgewachsenen Symphonieorchester in Verbindung bringt, voll zum Tragen – u.a. in den Symphoniezyklen von Beethoven, Schumann und Brahms. Das Orchester spielt eine aktive Rolle im Rahmen der zeitgenössischen Musik, z.B. durch die lange Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Dirigenten HK Gruber (seit 2006 Artist-in-Residence). Auch seien zwei Projekte aus jüngerer Zeit zusammen mit dem Scottish Chamber Orchestra genannt: eine Composer-in-Residence-Stelle, aufgeteilt zwischen Karin Rehnqvist und Sally Beamish in den Jahren 1998-2004, sowie ein englisch-schwedischer Komponistenwettbewerb. Außerdem pflegt das Orchester eine lange Zusammenarbeit mit dem Barock-Violinisten und Dirigenten Andrew Manze (Artist-in-residence seit 2003). Ab dem Frühjahr 2009 wird der international renommierte Violinist Nikolaj Znaider das Amt des Ersten Gastdirigenten antreten.

Das SKO hat seit 1998 mehrere internationale Tourneen unternommen, darunter Auftritte bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Musikfestival (2003), den London BBC Proms, dem New York City „Mostly Mozart Festival“ und dem Ravinia Festival in Chicago (alle 2004). Im Jahre 2005 unternahm das Orchester seine erste Asienreise – eine Fünf-Städte-Tour durch Japan. Das SKO wirkt bei zahlreichen BIS-Einspielungen mit, darunter die hoch gelobten Aufnahmen mit Musik von HK Gruber [BIS-CD-1341] und Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 und 1241] sowie eine Mozart-Arien-CD mit der Sopranistin Miah Persson [BIS-SACD-1529].

Thomas Dausgaard ist Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters, seit August 2004 ist er zudem Chefdirigent des Dänischen Nationalorchesters/DR. Mit diesem Orchester gastiert er regelmäßig in Berlin, Wien, Paris, Amsterdam und bei den BBC Proms in London; 2005 begleitete er es auf dessen erster großer Asien-Tournee mit Konzerten u.a. in Beijing und Seoul.

Als Gastdirigent tritt er mit den bedeutenden Orchestern der Welt auf, wobei die Zusammenarbeit mit dem Leipziger Gewandhausorchester, das er sowohl zuhause als auch auf Tourneen leitet, eine besondere Stellung einnimmt. Projekte der nahen Zukunft sind Konzerte mit den Wiener Symphonikern und dem Giuseppe Verdi-Orchester in Mailand. Außerdem dirigiert Dausgaard häufig die anderen führenden Orchester Skandinaviens, wie z.B. die philharmonischen Orchester von Oslo und Stockholm. Mit dem Philharmonischen Orchester St. Petersburg war er auf Italiendentournee, wo er auch mit dem Symphonieorchester des Italienischen Rundfunks (RAI) und dem Philharmonischen Orchester La Scala zusammen arbeitete.

In Großbritannien dirigiert er Orchester wie das BBC Philharmonic Orchestra, das BBC Symphony Orchestra und das Scottish Chamber Orchestra. Im Jahre 2005 gab er zusammen mit dem Symphonieorchester der Stadt Birmingham eine überaus erfolgreiche Konzertreihe.

Thomas Dausgaard arbeitet regelmäßig mit vielen bedeutenden Orchestern Nordamerikas zusammen, darunter das Philadelphia Orchestra, die Symphonieorchester von Pittsburgh, Saint Louis, Baltimore und Indianapolis, das Los Angeles Philharmonic Orchestra und das Minnesota Orchestra. Er gibt jährlich Konzerte mit dem Symphonieorchester Toronto und dirigiert häufig beim „Mostly Mozart Festival“ in New York.

« **J**amais je n'ai mis autant d'amour et d'effort dans une composition que pour *Manfred* » aurait dit Robert Schumann à Wilhelm Joseph von Wasielewski, qui sera son premier biographe et qui ajoute : « Lorsqu'à Düsseldorf il me fit la lecture du poème, sa voix s'éteignit soudainement. Des larmes lui vinrent aux yeux et il fut tellement saisi d'émotion qu'il ne put continuer la lecture. » L'impression faite par le poème de Lord George Gordon Noel Byron (1788-1824) – non seulement sur Schumann – fut énorme. Un véritable « byronisme » s'empara des artistes et des autres tempéraments romantiques du dix-neuvième siècle et prit la forme d'un enthousiasme passionné pour l'aristocrate britannique dont la vie fut tout aussi brillante, excentrique, agitée et consumée par le spleen que celle des héros qu'il créa. Avec leur père, ceux-ci devinrent les archétypes du romantisme : le chevalier Harold, le Corsaire, Mazeppa et Manfred, justement. Et ils furent tous traduits en musique, notamment par Tchaïkovski et par Friedrich Nietzsche (!) dans le cas de Manfred.

Le Manfred dont il est ici question est un homme détaché du monde, brisé, écrasé par la culpabilité face à un ancien amour et qui mène une vie solitaire dans un château sur une montagne. Un désarroi profond combiné à des pouvoirs magiques font surgir une ronde fantastique de fantômes, de dieux et d'apparitions du royaume des morts, notamment des esprits, des Parques, la Sorcière des Alpes et l'aimée même (Astarté) dont il est en quelque sorte responsable de la mort. Celle-ci prophétise au héros moribond (« Tu seras ton propre enfer »), sauvé par un chasseur de chamois d'une tentative de suicide alors qu'il s'était jeté du sommet du « Jungfrau », qu'il devra se faire pardonner pour ce qu'il a fait. Manfred meurt, défiant fièrement les autorités de l'église et les pouvoirs des démons maléfiques.

Le récit de ce poème dramatique paru initialement en 1817 pourra sembler un peu grossier au lecteur du vingt-et-unième siècle. Des motifs du romantisme noir

sont associés de manière exubérante au personnage de Don Juan et au *Faust* de Goethe (à qui le poème est dédié). Cependant, le poème (que Goethe admirait) exerça manifestement une grande fascination sur Schumann : en 1848, il composa une œuvre de grande dimension qui incluait des pièces vocales ainsi que des numéros mélodramatiques et instrumentaux. Cette composition se basait sur une version révisée du texte à propos duquel Wasielewski, soulagé, faisait remarquer qu'«en ce qui concerne les fantômes, une réduction a avantageusement été effectuée...». Des quinze pièces divisées en trois parties (qui seront créées par nul autre que Franz Liszt en juin 1852), seule l'ouverture s'est méritée une place au sein du répertoire. Les autres pièces de *Manfred*, comme leur protagoniste, semblent ne pouvoir trouver leur place ici-bas.

L'ouverture *Manfred* fait partie des œuvres orchestrales les plus importantes de Schumann. Clara Schumann voyait dans ce joyau hautement expressif «l'une des pièces les plus poétiques et les plus bouleversantes de Robert». Le compositeur y voyait également l'un de ses «enfants les plus forts». Schumann déploie sur un mouvement de sonate à peine esquissé une construction dense, au contenu motivique et thématique en perpétuel renouvellement. Après une révolte enflammée, on arrive à la consolation qui prend la forme d'un choral qui, reprenant l'introduction lente, lève le rideau tel un linceul se soulevant du visage du héros.

En 1850, Schumann, accompagné de sa femme Clara, la pianiste réputée, et de leurs six enfants déménage de Dresde à Düsseldorf pour y prendre ses fonctions de directeur musical. L'un de ses premiers présents à son nouveau domicile fut la troisième *Symphonie en mi bémol majeur* op. 97, composée en novembre et décembre 1850. Cette symphonie est en réalité sa quatrième et dernière car celle que nous appelons la quatrième est le résultat du remaniement d'une symphonie en ré mineur composée principalement en 1841. Le surnom de «Rhénane» n'a

pas été donné par Schumann mais, si on en croit ses amis, il correspond tout à fait à la source d'inspiration du compositeur : la Rhénanie, le fleuve, la campagne et les gens.

Tout comme pour sa « quatrième » symphonie, Schumann poursuit dans sa « troisième » symphonie le principe de la relation cyclique entre les mouvements par un motif au sein duquel l'intervalle de quarte joue un rôle particulièrement important. En faisant passer la forme de quatre à cinq mouvements, Schumann aborde de nouvelles contrées. La symphonie commence sans avertissement avec l'une des mélodies les plus envoûtantes de Schumann : un thème principal hymnique, syncopé qui ouvre non seulement le premier mouvement (« animé ») mais le domine au point de repousser le thème secondaire joué par les bois au rang de simple épisode. Le développement en revanche accorde une place importante au thème secondaire ainsi qu'à la transition avant de revenir au thème principal dont il triture harmoniquement des fragments motiviques évoquant de multiples complications avant de finalement arracher pour ainsi dire la réexposition jouée triple *forte*. Les thèmes sont à nouveau présentés sous un nouveau jour dans une coda au ton lyrique.

Le scherzo (« Très modéré ») est une idylle apaisée, parfois majestueuse, qui se situe entre le laendler et le menuet au milieu de laquelle les vents font entendre des accents dans une tonalité mineure. Schumann souhaitait que des éléments « folkloriques » soient au cœur de sa symphonie et ceux-ci sont ici fortement mis en valeur. Le mouvement lent en trois parties (« Pas vite ») exploite la sonorité *dolce* des bois qui caractérise à tel point cette idylle (que l'on pourrait qualifier de musique de chambre) que même la partie centrale n'ose présenter une voix discordante. Le mouvement s'éteint dans un tendre *pianissimo*.

Avec un *sforzato* soudain, le quatrième mouvement (« solennel ») dissipe la texture légère. À l'origine indiqué « Dans le caractère d'une cérémonie solen-

nelle », ce mouvement a certainement été inspiré par les cérémonies de nomination d'un cardinal à la cathédrale de Cologne : un invité blindé dont l'apparition archaïque dans ce contexte semble étrange (et, sous plusieurs aspects, semble provenir de *Don Giovanni* ou de *La flûte enchantée* de Mozart). Les lignes mélodiques à la manière d'un choral se déploient dans une langueur céleste avant de gagner en densité contrapuntique et d'accélérer avant, finalement et malgré toute la pompe des vents (presque brucknérienne), que la nuit ne tombe sur le thème illuminé par une intensité fascinante. Trois accents tutti marquent la fin, non méritée. Le finale (« Animé ») semble peu impressionné par tout cela. Avec truculence, il se lance dans une atmosphère exubérante de danse, nous titille avec des accents métriques obliques et contient un développement qui ravit par l'alternance de ses thèmes. Le quatrième mouvement n'a cependant pas été oublié. Dans la coda, les vents reprennent le choral et le font passer de son inatteignable sublimité à une grandeur humaine encourageante qui ouvre la porte à une strette triomphante bienvenue.

« Lorsque les Allemands parlent de symphonie, ils pensent à Beethoven : selon eux, ces deux noms ne font qu'un, inséparables, ils font leur fierté et leur bonheur... Parce que les œuvres de ce maître ont grandi avec nous, et que quelques-unes d'entre elles, les symphoniques, sont devenues populaires, on pourrait penser qu'elles auraient laissé des traces profondes qui se révéleraient avant tout dans les œuvres de ce genre composées au cours de la période suivante. Ce n'est pas le cas. On trouve certes des allusions, curieusement, surtout aux premières symphonies de Beethoven comme si chaque œuvre individuelle avait besoin d'un certain temps avant d'être comprise et imitée. Les allusions sont trop nombreuses et trop fortes, mais la préservation et la maîtrise d'une forme exceptionnelle dans laquelle les idées apparaissent dans une séquence rapide, en alternance, et sont néanmoins reliées par une connexion interne sont

(à quelques exceptions près) trop rares. Les symphonies composées récemment tombent le plus souvent dans le style de l'ouverture : leurs premiers mouvements du moins ; les mouvements lents ne sont là que parce qu'ils doivent y être ; les scherzos n'ont de scherzo que le nom ; leurs derniers mouvements ne savent plus ce qui s'est passé auparavant.»

Le compositeur qui n'avait que vingt-neuf ans lorsqu'il écrivit ce texte ne mâchait pas ses mots. Deux ans plus tard, en janvier 1841, il essaya de rectifier la situation qu'il avait décrite. Le succès remporté par sa *première symphonie en si bémol majeur*, op. 38 «Le printemps», qui avait été créée par Mendelssohn avait conforté Schumann dans sa décision d'explorer ce genre un peu plus en avant. Il écrivit dans une lettre : «Je suis maintenant complètement possédé par la musique symphonique.» Il eut cependant moins de chance avec l'œuvre suivante de ce type qu'il composa : la symphonie en ré mineur qu'il écrivit entre mai et septembre 1841 lui déplut tellement qu'après la création (à Leipzig, le 6 décembre 1841), il la mit de côté. Un autre projet symphonique en do mineur resta à l'état de fragment. Il ne reviendra au genre de la symphonie qu'en 1845-46 avec une symphonie en do majeur, op. 61 qui est connue depuis sous le nom de «seconde» symphonie. Elle fut suivie en 1850 par sa troisième symphonie. La véritable seconde symphonie ne fut jouée à nouveau qu'en 1853 alors que Schumann était déjà directeur musical à Düsseldorf. En mai 1853, il écrivit : «Elle est interprétée presque contre ma volonté. Quoi qu'il en soit, j'ai réorchestré la symphonie au complet [décembre 1851] et j'avoue qu'elle est meilleure et plus efficace qu'elle ne l'était. L'exécution fut accueillie avec enthousiasme et Schumann accepta finalement l'œuvre qui reçut ainsi le titre trompeur de *Quatrième Symphonie* et un numéro d'opus élevé, 120.

Il n'y pas lieu de discuter ici des arguments, parfois irréconciliables, pour déterminer laquelle des deux versions est la meilleure (dans cette série «Opening

Doors » de l'Orchestre de chambre de Suède sous la direction de Thomas Dausgaard, le mélomane pourra faire sa propre comparaison puisque la première version est disponible sur BIS-SACD-1519). Johannes Brahms, qui possédait le manuscrit de la première version et qui la fit éditer, considérait la seconde version trop épaisse et trop tapageuse. (Les effectifs réduits de l'orchestre pourraient également ici « ouvrir des portes »...)

Un critique de Leipzig reprochait un aspect spécifique de la première version de l'œuvre en 1841 : « Il manque à la pièce une sûreté de l'approche, un travail posé et clair sur les idées. Tout est tellement forcé et entassé qu'on a davantage l'impression d'entendre une esquisse prometteuse qu'une œuvre achevée. » Cet aspect cependant demeura (pour de bonnes raisons) en majeure partie inchangé. En effet, il représente ce qui devait constituer le but fondamental de Schumann : l'association qu'il souhaitait tellement faire avec les symphonies de Beethoven, considérées d'un point de vue romantique. Ce souhait est perceptible dans la forme externe : bien que la *Quatrième Symphonie* compte les quatre mouvements traditionnels, ceux-ci se succèdent sans interruption. C'est pour cette raison que Schumann avait également songé à utiliser le titre de « fantaisie symphonique ».

Le franchissement des frontières formelles est tout autant un programme romantique que la manière « organique » avec laquelle la symphonie toute entière dérive d'une cellule mélodique thématique : le motif tournant sur lui-même bâti sur un intervalle de tierce entendu dans l'introduction lente du premier mouvement. On ne sera pas surpris que Schumann traite la forme sonate avec beaucoup de liberté. On cherchera en vain une réexposition « classique » dans le premier mouvement, un procédé qui avec son rôle « restaurateur » a déterminé pendant si longtemps les possibilités en composition. À la place, le thème principal, exposé durant l'introduction, est pour ainsi dire omniprésent : il propulse la musique vers

l'avant, il enveloppe le thème secondaire pointé exposé par les vents et façonne la section du développement (qui débute avec deux accents aux trombones). Par endroit, un thème apaisant vient calmer l'activité dramatique qui s'illumine finalement dans un ré majeur euphorique. L'air mélancolique au hautbois accompagné par les *pizzicatos* du violoncelle dans la *Romanze* (pendant un certain temps, Schumann jongla avec l'idée d'utiliser une guitare) est à son tour traversé de motifs qui proviennent de l'introduction. Comme dans le scherzo qui suit, la forme traditionnelle est raccourcie à la fin de manière inattendue.

Une section centrale plus substantielle avec un trio léger en si bémol majeur dont le matériau dérive de la *Romanze*, établit un contraste avec le scherzo raccourci de la sorte, mais disparaît après la reprise, sans que la section principale ne soit entendue à nouveau. À la place, le dernier mouvement émerge d'un souterrain mystérieux dans toute sa splendeur mélancolique. Personne ne pourra accuser ce mouvement de «ne plus savoir ce qui s'est passé auparavant» : dès les premières mesures, il fait allusion au début du thème principal du premier mouvement. De plus, dans ce mouvement de forme sonate, la réexposition est à souligner : elle ne disparaît pas complètement mais elle n'est plus conforme au procédé traditionnel car elle commence avec le thème secondaire plutôt qu'avec le thème principal. Cependant, tout ceci est rapidement oublié dans la frénétique et turbulente strette qui suit.

Schumann écrit un jour que «dans les ouvertures de Mendelssohn, l'esprit romantique plane à un tel point que l'on oublie complètement ce que le matériau signifie et les outils qu'il utilise.» On ne s'étonnera donc pas que Schumann ait également essayé de se conformer à son idéal en écrivant des ouvertures, bien que pratiquement aucune n'ait été originellement prévue en tant qu'ouverture de concert. Alors que dans le cas de Mendelssohn, l'ouverture de concert programmatique grandit après coup pour supporter une œuvre de plus grande dimension

(comme par exemple, le *Songe d'une nuit d'été*), dans le cas de Schumann, c'est l'inverse qui s'est produit : des œuvres de grandes dimensions ont rapiétré pour devenir de simples ouvertures, et non seulement – comme pour *Manfred* – en raison de leur accueil défavorable. L'ouverture *Hermann und Dorothea* ne semblait pas être destinée à devenir une ouverture indépendante : sa place originale, comme il sied à une ouverture véritable, était au début d'une œuvre vocale et dramatique de grande dimension basée sur le poème épique du même nom de Goethe. Schiller qualifia le texte de Goethe de « sommet de tout notre art moderne ». Malgré son enthousiasme initial cependant, Schumann trouva ce projet ambitieux malaisé et à partir de 1845, lui fit subir de nombreuses modifications conceptuelles. Originalement prévue comme un opéra, l'œuvre devint un *sing-spiel* en 1851 puis, peu après, un oratorio de concert. Schumann avait prévu de recourir à Moritz Horn en tant que librettiste avec qui il avait déjà collaboré sur *Der Rose Pilgerfahrt*.

Tout ce qui subsista de ces plans fut l'ouverture, op. 136. Elle fut composée « avec grand plaisir en quelques heures » (Schumann) en décembre 1851 parallèlement à la révision de la *Quatrième Symphonie*. Dédiée à « sa bien-aimée Clara », la partition ne fut publiée qu'après la mort du compositeur. Sa structure montre que Schumann avait prévu d'enrichir l'atmosphère quelque peu contemplative du poème de Goethe qui raconte l'histoire de deux amants dans la confusion qui suivit la Révolution française d'éléments de tragédie (comme par exemple la longue description du retrait des soldats français qui, chez Goethe, n'est que secondaire). Ce qui explique l'importance donnée à *La Marseillaise*, la chanson révolutionnaire et l'hymne national français que Schumann utilise ici (comme dans d'autres œuvres) de manière programmatique. Le triolet de tierces de son thème principal sert de point de jonction avec le thème secondaire, plus intime. Le premier motif de *La Marseillaise* est utilisé comme une idée contra-

puntique fondamentale, tant pour le développement que pour la coda jusqu'à ce que celle-ci s'éteigne, *pianissimo*. Quand on considère l'importance structurelle accordée à *La Marseillaise*, il est pertinent de voir cette ouverture moins comme un portrait d'Hermann et de Dorothea que comme un commentaire codé et critique sur le coup d'état en France en 1851 durant lequel *La Marseillaise* joua le rôle d'un mémorial sonore de la démocratie.

© Horst A. Scholz 2008

Fondé en 1995, L'**Orchestre de chambre de Suède, Örebro** compte trente-huit musiciens. L'orchestre travaille à développer la sonorité «surprenante» et «fraîche» qu'on lui associe et étend sans cesse son répertoire tout en ouvrant les portes à de nouveaux défis avec son directeur artistique depuis 1997, Thomas Dausgaard. Les qualités qu'un ensemble de chambre peut manifester, y compris dans des œuvres habituellement associées aux ensembles plus grands, peuvent se vérifier dans les cycles de symphonies consacrés par le SCO à Beethoven, Schumann et Brahms.

Le SCO joue également un rôle actif dans la promotion de la musique contemporaine comme l'atteste sa longue collaboration avec le compositeur/chef HK Gruber (artiste-en-résidence depuis 2006). Deux projets récents en collaboration avec le Scottish Chamber Orchestra sont également dignes de mention : un programme partagé de compositeur-en-résidence avec Karin Rehnqvist et Sally Beamish de 1998 à 2004 ainsi qu'un concours anglais/suédois de composition. Afin d'accroître la versatilité de l'orchestre, une relation à long terme a également été nouée avec le violoniste baroque et chef Andrew Manze (artiste-en-résidence depuis 2003). Au printemps 2009, le réputé violoniste, Nikolaj Znaider, est nommé principal chef invité.

Le SCO fait des tournées internationales depuis 1998 et participe à des festivals aussi prestigieux que ceux de Schleswig-Holstein (en 2003), les Proms de la BBC à Londres, le festival « Mostly Mozart » de New York ainsi que le Festival Ravinia à Chicago (tous en 2004). En 2005, l'orchestre effectue sa première tournée au Japon et se produit dans cinq villes.

On peut entendre le SCO sur plusieurs enregistrements acclamés par la critique et publiés chez BIS, notamment ceux consacrés à la musique de HK Gruber [BIS-CD-1341], Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 et 1241] et Pēteris Vasks [BIS-CD-1150] ainsi qu'à des airs de Mozart avec la soprano Miah Persson [BIS-SACD-1529].

Thomas Dausgaard est le chef principal de l'Orchestre de chambre de Suède. Depuis août 2004, il est également chef principal de l'Orchestre symphonique national danois. Depuis août 2004, Dausgaard et son orchestre se produisent un peu partout à travers le monde, notamment à Berlin, Vienne, Paris, Amsterdam et dans le cadre des Proms de la BBC à Londres et effectuent la première tournée de leur histoire en Asie avec entre autres des concerts à Beijing et à Séoul.

Dausgaard se produit en tant que chef invité à la tête des meilleurs orchestres au monde et jouit d'une relation particulière avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig avec lequel il se produit tant dans cette ville qu'en tournée. Parmi les engagements à venir, Dausgaard doit également diriger l'Orchestre symphonique de Vienne ainsi que l'Orchestre Giuseppe Verdi à Milan. Dausgaard travaille également avec d'autres orchestres parmi les meilleurs de Scandinavie comme celui d'Oslo ainsi que l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. Il dirige de plus l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, tant à Saint-Pétersbourg que dans le cadre d'une tournée en Italie où il dirige aussi l'Orchestre symphonique national de la RAI et l'Orchestre philharmonique de La Scala. Il dirige également en Angleterre, notamment l'Orchestre philharmonique de la

BBC avec qui il fait ses débuts dans le cadre des Proms en 2001, l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC et le Scottish Chamber Orchestra. En 2005, sa série de concerts à la tête de l'Orchestre symphonique de Birmingham est couronnée de succès.

Enfin, Thomas Dausgaard travaille avec plusieurs des meilleurs orchestres nord-américains, comme l'Orchestre de Philadelphie ainsi que les orchestres symphoniques de Pittsburgh, Saint-Louis, Baltimore et Indianapolis, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et l'Orchestre du Minnesota. Il est invité à chaque année par l'Orchestre symphonique de Toronto et se produit régulièrement dans le cadre du festival Mostly Mozart à New York.

OPENING DOORS
SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO · THOMAS DAUSGAARD

SCHUMANN: Symphony No. 2 in C major · Symphony No. 4 in D minor (original version) ·
Overture to ‘Scenes from Goethe’s Faust’ · Julius Caesar, overture BIS-SACD-1519

‘These performances, including the revelatory first version of the *Fourth Symphony*, succeed in providing a new and convincing approach to two familiar works. Chamber-like instrumental lines and a powerful sense of impetus combine here powerfully.’ – Awards Jury, *BBC Music Magazine*

„Thomas Dausgaard ist mit dem Schwedischen Kammerorchester eine brillante Einspielung gelungen, die bekannte und tradierte Urteile gegenüber dem Sinfoniker Schumann außer Kraft setzt. Insbesondere die beiden Sinfonien werden von allem (schädlichen) Ballast von Aufführungen aus zwei Jahrhunderten befreit.“ – *Klassik Heute*

DVOŘÁK: Symphony No. 6 in D major ·
Symphony No. 9 in E minor (‘From the New World’) BIS-SACD-1566

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

‘Readings to confirm that Dvořák, whatever his relative ease of accessibility, remains as innovative a symphonist as any of his more lauded contemporaries.’ – *International Record Guide*

SCHUMANN: Symphony No. 1 in B flat major (‘Spring Symphony’) · Overture to
‘Die Braut von Messina’ · Overture to ‘Genoveva’ · ‘Zwickau Symphony’ in G minor ·
Overture, Scherzo and Finale BIS-SACD-1569

„Mit Unbefangenheit und Spielfreude vertreiben die Schweden alle Depression, allen teutonischen Wasserdampf und allen wabernden Seelenballast aus Schumanns raffinierten Partituren.“ – *Fono Forum*

‘If the final disc (featuring the *Rhenish Symphony*) maintains such excellence, this could well be the Schumann cycle to have.’ – *International Record Review*

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

Recorded in October 2006 (*Manfred*), May 2007 (*Symphony No.3*), May & August 2007 (*Symphony No.4*), August 2007 (*Hermann und Dorothea*) at the Örebro Concert Hall, Sweden

Recording producer: Jens Braun (symphonies, *Hermann und Dorothea*), Marion Schwebel (*Manfred*)

Sound engineer: Thore Brinkmann (symphonies, *Hermann und Dorothea*), Martin Nagorni (*Manfred*)

Digital editing: Elisabeth Kemper (symphonies, *Hermann und Dorothea*), Piotr Furmanczyk (*Manfred*)

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch 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

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2008

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: View of Klarälven river, Sweden. Photo © Claes Grundsten / Bildhuset / SCANPIX

Back cover photograph: © Samuel Larsson

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-SACD-1619 © & ® 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1619