



Brahms

Symphony No. 2

Haydn Variations
Academic Festival Overture

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

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

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

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

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

HUNGARIAN DANCES from WoO 1 (1869)

Orchestrated by Thomas Dausgaard

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

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

TT: 75'56

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

By the mid-1870s Johannes Brahms had already composed a considerable number of top-quality instrumental works, but had only rarely exceeded the limits of chamber music. Privately, the highly self-critical composer gradually experimented with the tools of the symphonic trade, resulting in works of increasing size – two Serenades, his First Piano Concerto and the *Haydn Variations*. When he completed his Symphony No. 1 in C minor, Op. 68, in 1876, Brahms had already reached the comparatively venerable age of 43; its first sketches dated back to 1855, more than twenty years earlier.

The First Symphony earned him respect and recognition, but was not especially popular in the concert hall. It was not by chance that Brahms's friend, the important Viennese critic Eduard Hanslick wrote that it was 'a work for earnest connoisseurs capable of constant and microscopic pursuit of its minutely ramified excursions'. With the **Symphony No. 2 in D major**, Op. 73, things would turn out completely differently. Now that the pressure was off, Brahms – within just a few months – wrote a work that overcame the 'pathos of Faustian conflicts' and, as Hanslick remarked after the first performance, 'extends its warm sunshine to connoisseurs and laymen alike'. Brahms himself was aware of this at an early stage. From the Wörthersee, where he spent the summer of 1877 composing, he wrote contentedly to Hanslick about the symphony, calling it 'so merry and sweet... that you'll think I wrote it specially for you or even for your young wife! That was easy enough, you'll say, Brahms is being cunning, the Wörthersee is virgin soil; here the melodies are so abundant that one must be careful not to step on them.' On the other hand, he jestingly scared his publisher Simrock with a remark that rang warning bells, also from a commercial perspective: 'The new symphony is so melancholy that you will not be able to bear it. I have never written anything so sad, so minor; the score should be published with a black border.'

If Simrock did not already know what Brahms was like, he could soon breathe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© Horst A. Scholz 2017

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

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

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

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

www.thomasdausgaard.com



SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA

Photo: © Nikolaj Lund

Bis zur Mitte der 1870er Jahre hatte Johannes Brahms zwar bereits eine beträchtliche Anzahl höchstrangiger Instrumentalwerke geschrieben, doch waren dabei selten kammermusikalische Dimensionen überschritten worden. In der „Kammer“ bildete der in hohem Maße selbstkritische Komponist sein symphonisches Handwerkszeug heran, das er in zwei Serenaden, seinem Klavierkonzert Nr. 1 und den *Haydn-Variationen* allmählich größeren Dimensionen zuführte. Als er 1876 seine Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68 vollendete, war Brahms im vergleichsweise biblischen Alter von 43 Jahren; die ersten Skizzen reichen bis ins Jahr 1855, also über zwanzig Jahre, zurück.

Das Ergebnis verschaffte ihm Respekt und Anerkennung, war aber im Konzertsaal nicht übermäßig populär – der Wiener Großkritiker und Brahms-Freund Eduard Hanslick schrieb nicht von ungefähr, es handle sich um „ein Werk für ernste Kenner, die dessen fein verzweigtes Geäder ununterbrochen verfolgen und gleichsam mit der Lupe hören konnten.“ Das sollte sich mit der **Symphonie Nr. 2 D-Dur** op. 73 nachhaltig ändern: Vom Druck befreit, schuf Brahms nun in der kurzen Zeit von wenigen Monaten ein Werk, das das „Pathos faustischer Seelenkämpfe“ überwunden zeigte und, so Hanslick unter dem Eindruck der Uraufführung, „wie die Sonne erwärmend auf Kenner und Laien scheint“. Brahms selber war sich dessen schon früh bewusst. Vom Wörthersee, wo er den Sommer 1877 komponierend verbrachte, schrieb er vergnügt an Hanslick über die neue Symphonie, sie sei „so heiter und lieblich [...], dass Du glaubst, ich habe sie extra für Dich oder gar Deine junge Frau geschrieben! Das ist kein Kunststück, wirst Du sagen, Brahms ist pffiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, dass man [sich] hüten muss, keine zu treten.“ Seinen Verleger Simrock dagegen verschreckte er im November 1877 scherzhaft mit der auch in kommerzieller Hinsicht besorgniserregenden Mitteilung: „Die neue Symphonie ist so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so was Trauriges, Molliges geschrieben: die

Partitur muss mit Trauerrand erscheinen.“

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

Mit dem dritten Satz (*Allegretto grazioso*) folgt ein bezauberndes Menuett, dessen zwei *Presto*-Trios die herkömmliche Balance unterminieren. Dieser formal ungewöhnliche Satz dürfte einer von Brahms' beliebtesten sein; bei den Proben zur Uraufführung bereits mutmaßten die Musiker: „Der 3te hat sein *da capo* schon in der Tasche“. Aus dem leisen und geschäftigen Streicher-Unisono bricht dann ein Finalsatz (*Allegro con spirito*) heraus, dessen überschäumende Energie nur vereinzelte Ruhepunkte (Seitenthema) und mysteriöse Momente (Quartenmotiv) verbucht – nichts indes, was sich der grandiosen Coda, mit der diese Symphonie nachgerade „unbrahmsisch“ schließt, ernsthaft in den Weg stellen wollte. Warum auch?

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

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

„Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müsste strenger, reiner gehalten werden. Die Alten behielten durchweg den Bass des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei. Bei Beethoven ist die Melodie, Harmonie und der Rhythmus so schön variiert. Ich muss aber manchmal finden, dass Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen.“ (Johannes Brahms im Juni 1856 an den Geiger Joseph Joachim)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Horst A. Scholz* 2017

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

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

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

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

www.thomasdausgaard.com

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

La première Symphonie lui apporta le respect et la reconnaissance mais elle ne fut guère populaire dans les salles de concert. Ce n'est donc pas par hasard si l'ami de Brahms, l'important critique viennois Eduard Hanslick, écrivit qu'il s'agissait d'«une œuvre réservée aux connaisseurs capables de suivre les ramifications de ses veines sans en perdre le fil». Avec la **seconde Symphonie en ré majeur**, op. 73, les choses allaient changer. Maintenant que la pression était disparue, Brahms composa en à peine quelques mois une œuvre qui venait à bout du «pathos des conflits faustiens» et, ainsi que Hanslick le fit remarquer après sa création, dont «les rayons du soleil réchauffent connaisseurs et profanes». Brahms en fut rapidement conscient. Il écrivit à Hanslick à l'été 1877 du lac de Wörthersee et lui fit part de sa satisfaction à l'endroit de sa symphonie en la qualifiant de «joyeuse et tendre... au point que vous allez croire que je l'ai composée tout spécialement pour vous ou même pour votre jeune épouse ! Vous direz que c'était là une tâche aisée, que Brahms est habile, que le Wörthersee est un terreau vierge ; les mélodies sont ici si abondantes qu'il faut faire attention pour ne pas les piétiner.» En revanche, il s'amusa à effrayer son éditeur Simrock avec un commentaire qui sonna comme un avertissement, entre autres au point de vue commercial, à l'effet qu'il y avait là «plus de mélancolie

que vous ne pourrez en supporter. Je n'ai encore rien écrit d'aussi triste (...): la partition devrait être publiée avec un cadre noir.»

Si Simrock ne savait pas encore à quoi s'attendre de Brahms, il allait bientôt pouvoir pousser un soupir de soulagement: dans sa seconde Symphonie, comme Hanslick, extatique, le fit remarquer, Brahms «se retourne maintenant vers le fleurissement de la terre au printemps». La proximité avec la nature semble incarnée dans la sonorité des cors qui lancent le thème principal au début du premier mouvement (*Allegro non troppo*), contrairement à la première Symphonie où le thème principal est précédé d'une introduction lente et énigmatique. Ici, manifestement, Brahms ne s'est pas retenu: au contraire, les thèmes et les motifs semblent sortir de lui et surgir d'eux-mêmes. C'est en revanche la clarté structurelle, c'est-à-dire l'écriture plus légère et moins soucieuse de complexité contrapuntique malgré les interrelations motiviques et thématique, qui séduit en premier lieu. Un bon exemple en est la cantilène charmante des violoncelles qui ouvre le mouvement lent (*Adagio non troppo*). Son thème secondaire contribue ensuite à l'équilibre entre les différentes sections de l'orchestre: les violoncelles doivent reprendre l'accompagnement en *pizzicato* du thème joué *dolce* par les bois.

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

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

«Je réfléchis souvent à la forme de la variation, et je pense qu'elle devrait être maintenue plus sévère, plus pure. Les maîtres anciens adhéraient de manière stricte à la ligne de basse du thème, leur véritable thème. Chez Beethoven, la mélodie, l'harmonie et le rythme sont merveilleusement variés. Parfois cependant, je note que les jeunes compositeurs (comme vous et moi !), comment dire, «nagent» dans un thème. Nous conservons timidement la mélodie mais ne pouvons pas la traiter librement, ne créons pas vraiment quelque chose de nouveau à partir de celle-ci et ne faisons rien d'autre que l'alourdir. Et la mélodie, pour cette raison, devient impossible à distinguer.» (Johannes Brahms au violoniste Joseph Joachim, juin 1856)

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Horst A. Scholz* 2017

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

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

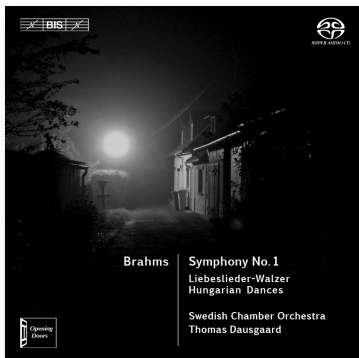
L'Orchestre de chambre de Suède continue de développer son répertoire et collabore avec des compositeurs contemporains dont Brett Dean, Sally Beamish et HK Gruber. En compagnie de Dausgaard, l'ensemble a réalisé chez BIS une intégrale des symphonies de Schumann dont l'*International Record Review* dira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

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

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

www.thomasdausgaard.com

MORE BRAHMS FROM SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA AND THOMAS DAUSGAARD



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

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

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

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

‘Very strongly recommended.’ *Fanfare*

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

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

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

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

RECORDING DATA

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

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

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

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

Thomas Dausgaard
Photo: ©Thomas Grøndahl

