

Brahms

Symphony No. 3

**Alto Rhapsody
6 Schubert Songs**

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

BRAHMS, JOHANNES (1833–97)

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

33'15

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

SIX SONGS (arrangements of songs by Franz Schubert)

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

HUNGARIAN DANCES from WoO 1 (1880)

Orchestrated by Thomas Dausgaard

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

17 RHAPSODY FOR CONTRALTO, MALE CHORUS

AND ORCHESTRA, Op. 53 (1869)

11'57

Adagio – Poco Andante – Adagio

TT: 78'26

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

URBAN SVENSSON *leader*

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

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

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

Male voices of the SWEDISH RADIO CHOIR [track 17]

Addressing the question of how to follow on from Beethoven's symphonies – works which, like the capstone of an arch, seemed to have brought the genre to its perfect close – Brahms firmly rejected programme music as the answer. And this cost him dearly: horrendous musical scruples paralyzed him when it came to writing symphonies. 'I shall never compose a symphony! You have no idea how someone like me feels when constantly hearing such a giant marching behind me', was his despairing and ironic conclusion as late as the beginning of the 1870s, as told to his friend, the conductor Hermann Levi. When he completed his Symphony No. 1 in 1876, he had already reached the comparatively venerable age of 43.

By then he had already composed a considerable number of top-quality instrumental works, but he had only rarely exceeded the limits of chamber music. Privately, the highly self-critical composer gradually experimented with the tools of the symphonic trade, resulting in works of increasing size – two Serenades, his First Piano Concerto (which initially met with little success) and the *Haydn Variations*. The First Symphony is impressive testimony to his long years of struggle with the continuation of a symphonic concept that takes its points of reference in late Beethoven. The conductor Hans von Bülow was in many ways right when he referred to Brahms's First as (Beethoven's) 'Tenth'. Now that the decades of pressure were over, Brahms – scarcely a year later (1877) and within just a few months – wrote his Second Symphony, a work that overcame the 'pathos of Faustian conflicts' and, as his friend, the important Viennese critic Eduard Hanslick remarked after the first performance, 'extends its warm sunshine to connoisseurs and laymen alike'.

His **Third Symphony**, Op. 90, composed in 1883, was also to be in a major key, this time F major – more dramatic than its predecessor, especially in the imposing outer movements – but no less individual. On the occasion of the première in Vienna on 2nd December 1883, conducted by Hans Richter, Hanslick wrote a detailed review, albeit one that does less than full justice to the wonderful third movement (*Poco Allegretto*). As it provides insights into the reception of music in Brahms's circle, it is here quoted

in extenso (in the translation by Henry Pleasants): ‘The first movement [F major, *Allegro vivace*, 6/4] belongs among the most significant and masterly compositions Brahms has given us. Wonderful is the way in which, after two resounding chords in the winds, the belligerent theme of the violins plunges down from above and then soars proudly upward again. The whole movement gives the impression of having been created in the flush of an inspired hour. Its second theme, in A flat, blends incomparably with the movement as a whole. The climax in the development section is of impressive dimensions but, surprisingly, gives way towards the end to a gradually calmer mood, which, in turn, fades away swiftly and beautifully.

‘The two middle movements prepare the listener for no mighty convulsions; they are rather an invitation to peaceful repose. The slow movement does not sing of deathly depression, nor the fast movement of heavenly exhilaration. They are moderate in pace and expression, tender and gracious in sentiment. The slow movement is a very simple song dialogue between the winds and the deeper strings. It would not be out of place in a Brahms serenade. Short, and without organic development or climax, it provides surprises and effects of tone colour suggesting the musical conversation of softly sounding, tuned bells. The scherzo is represented by a [*Poco*] *Allegretto* in C minor, superficially reminiscent of Mendelssohn, which hovers easily in that hybrid, indeterminate mood which Brahms so favours in his middle movements. The piece is simply scored (without trumpets, trombones, and kettle drums) and is rendered particularly effective by the spirited charm of a middle section in A flat...

‘The finale [*Allegro*]... is again an accomplishment of the first order, the equal of the first movement, if not its superior. It rolls upon us with a fast, sultry figure in the deep strings. The theme as such is not impressive, but it immediately experiences the most astonishing development. The eerie sultriness of the opening is discharged in a magnificent storm, exalting and refreshing. The second theme, in C major, brilliantly and emphatically intoned by the horn, soon makes way for a third, in C minor, even more forcefully introduced. At the peak of all this imposing development, one naturally

expects a brilliant, triumphal conclusion. But with Brahms, and with Brahms alone, it is well to be prepared for the unexpected. This finale moves imperceptibly from the key of F minor to that of D major, the raging winds subside to a mysterious whisper – long sustained chords in the winds are interrupted by the light rustlings of the muted violins and violas in thirds and sixths. The movement draws to a close, strangely, inconclusively, but most beautifully.’

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

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

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

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

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

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

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

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

© **Horst A. Scholz 2018**

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

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

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

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

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

www.thomasdausgaard.com

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

www.annalarsson.nu

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

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



ANNA LARSSON

Photo: © Anna Thorbjörnsson



JOHAN REUTER

Photo: © Dario Acosta

Auf die Frage, wie man nach Beethovens Symphonien, die als monumentale Schlusssteine die Gattungsgeschichte besiegelt zu haben schienen, anknüpfen könne, verwarf Brahms entschieden die programmusikalische Antwort. Und dafür zahlte er einen hohen Preis: Horrende kompositorische Skrupel legten ihn auf symphonischem Gebiet lange Zeit buchstäblich lahm. „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keine Ahnung, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört“, lautete noch Anfang der 1870er Jahre das verzweifelt-ironische Fazit gegenüber dem befreundeten Dirigenten Hermann Levi. Als Brahms dann 1876 seine Erste Symphonie beendete, war er denn auch im vergleichsweise biblischen Alter von 43 Jahren.

Bis dahin hatte er zwar bereits eine beträchtliche Anzahl höchstrangiger Instrumentalwerke geschrieben, aber selten kammermusikalische Dimensionen überschritten. In der „Kammer“ bildete der in hohem Maße selbstkritische Komponist sein symphonisches Handwerkszeug heran, das er in zwei Serenaden, seinem ersten, anfänglich wenig erfolgreichen Klavierkonzert und den Haydn-Variationen allmählich größeren Dimensionen zuführte. Beeindruckend legte die „Erste“ Zeugnis ab vom langjährigen Ringen um die Fortführung einer symphonischen Konzeption, die ihre Anknüpfungspunkte auch im Spätwerk Beethovens suchte. Der Dirigent Hans von Bülow hatte in mancherlei Hinsicht Recht, als er Brahmsens „Erste“ als (Beethovens) „Zehnte“ bezeichnete. Vom jahrzehntelangen Druck endlich befreit, schuf Brahms kaum ein Jahr später, 1877, innerhalb weniger Monate seine Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73, die das „Pathos faustischer Seelenkämpfe“ überwunden zeigte und, so sein Freund, der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick unter dem Eindruck der Uraufführung, „wie die Sonne erwärmend auf Kenner und Laien scheint“.

Und auch seine 1883 entstandene **Dritte Symphonie** op. 90 wurde eine (F-)Dur-Symphonie. Dramatischer zwar – vor allem in den imposanten Ecksätzen – aber doch ebenso eigenständig. Anlässlich der Uraufführung am 2. Dezember 1883 unter Hans Richter in Wien schrieb Hanslick eine detaillierte Kritik, die allenfalls dem wunder-

baren dritten Satz (*Poco Allegretto*) zu wenig Gerechtigkeit widerfahren lässt. Da sie über die Rezeption von Musik in Brahms' Umfeld einigen Aufschluss gibt, sei sie hier ausführlicher zitiert: „Der erste Satz (F-Dur, *Allegro vivace* 6/4) gehört zu dem Bedeutendsten und Vollkommensten, was wir von Brahms besitzen. Prachtvoll, wie nach zwei dröhnenden Kraft-Accorden der Bläser das kampflustige Thema der Violinen energisch aus der Höhe herabschießt, um sich alsbald in stolzen Linien wieder hoch aufzuschwingen. Der ganze Satz ist in glücklicher Stunde wie in einem Zug geschaffen. Sein zweites Motiv in As, zart und drängend zugleich, verschmilzt unvergleichlich mit dem Ganzen. Die Steigerung im Durchführungstheil bäumt sich zu gewaltiger Höhe und Kraft, weicht aber überraschenderweise gegen den Schluss einer allmählich beruhigten Stimmung, welche in sanfter Schönheit ausklingt.

Die beiden mittleren Sätze bereiten dem Hörer keine gewaltigen Erschütterungen, sie laden ihn zu friedlichem Ausruhen. Weder ist der langsame Satz ‚zu Tode betrübt‘, noch der schnellere ‚himmelhoch jauchzend‘; beide bewegen sich in gemächlichem Zeitmaß und auf einem mittleren Niveau der Empfindung, dem Zarten und Anmuthigen ruhige Entfaltung gönnend. Das *Andante con moto* – ein sehr einfacher Wechselgesang der Bläser und der gleichsam den Refrain übernehmenden tieferen Streichinstrumente – könnte in einer der Brahms'schen Serenaden stehen. Der Satz ist kurz, ohne eigentliche Steigerung oder Entwicklung, überrascht aber in der Mitte durch eine Reihe zauberischer Harmonien, Klangwirkungen, die an das Wechselspiel leise anschlagender, verschieden gestimmter Glocken mahnen. Die Stelle des Scherzo vertritt ein flüchtig an Mendelssohn anklingendes [*Poco*] *Allegretto* in c-moll (3/8), das mit bequemer Grazie in jener Zwitterstimmung hindämmert, der sich Brahms gerne in seinen mittleren Sätzen hingiebt. Das Stück ist sehr einfach (ohne Trompeten, Posaunen und Pauken) instrumentiert und wirkt namentlich durch die schneidigere Grazie seines As-Dur-Mittelsatzes. [...]

Das Finale [*Allegro*] ist wieder ein Stück allerersten Ranges, dem ersten Satze ebenbürtig, wo nicht überlegen. Leise rollt es heran mit einer gewitterschwülen raschen

Figur der tiefen Saiten-Instrumente. Dieses Thema tritt keineswegs imponierend auf, findet aber alsbald die großartigste Entwicklung. Die unheimliche Schwüle des Anfangs entladet sich in einem prachtvollen Gewitter, das uns erhebt und erfrischt. Die Musik steigert sich fortwährend; das zweite Thema in C-Dur, vom Waldhorn in wichtigen Noten herausgeschmettert, macht bald einem dritten kraftvollen Motiv in c-moll Platz, das noch gewaltiger anstürmt. Auf der Höhe dieser imposanten Entwicklung angelangt, erwartet wohl jedermann einen glanzvollen triumphierenden Schluss. Allein bei Brahms sei man immer auf Unerwartetes gefasst. Sein Finale gleitet aus dem f-moll unvermerklich in die Dur-Tonart, die hochgehenden Meereswogen besänftigen sich zu einem geheimnißvollen Flüstern – gedämpfte Violinen und Bratschen brechen sich in leicht aufrauschenden Terzen- und Sextengängen leise an den lang ausgehaltenen Accorden der Bläser, und seltsam, räthselhaft klingt das Ganze aus, aber in wunderbarer Schönheit.“

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

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

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

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

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

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

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

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

© **Horst A. Scholz 2018**

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

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

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

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

www.thomasdausgaard.com

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

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

www.annalarsson.nu

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

R éfléchissant sur la manière dont il allait donner suite aux symphonies de Beethoven – des œuvres semblables à des monuments qui semblaient avoir scellé à jamais l’histoire du genre – Brahms rejetait catégoriquement la musique à programme comme solution. Et il lui en coûta cher : d’horribles scrupules musicaux le paralysèrent lorsqu’il souhaita se lancer dans la composition d’œuvres au caractère symphonique. « Je ne composerai jamais de symphonies ! Tu ne peux t’imaginer dans quel état d’esprit on se trouve quand on entend toujours un tel géant marcher derrière soi. » concluait-il avec désespoir et ironie jusqu’au début des années 1870 ainsi qu’il le confiait à son ami, le chef d’orchestre Hermann Levi. Lorsqu’il acheva sa première symphonie en 1876, il avait déjà atteint l’âge relativement vénérable de quarante-trois ans.

Il avait à cette époque déjà composé un nombre considérable d’œuvres instrumentales de grande qualité mais n’avait que rarement été au-delà des frontières de la musique de chambre. En privé, le compositeur à l’esprit fortement autocritique expérimenta peu à peu les outils symphoniques et aboutit à des œuvres aux dimensions de plus en plus grandes comme les deux sérénades, le premier Concerto pour piano (qui initialement ne remporta guère de succès) et les *Variations sur un thème de Haydn*. La première Symphonie est un témoignage impressionnant de ses longues années de lutte avec la quête d’un concept symphonique qui se basait sur les œuvres tardives de Beethoven. Le chef d’orchestre Hans von Bülow avait raison à bien des égards lorsqu’il qualifia la première Symphonie de Brahms de dixième de Beethoven. Après avoir surmonté la pression qu’il ressentait depuis de nombreuses années, Brahms composa – un an plus tard (1877) à peine et en l’espace de quelques mois seulement – sa seconde Symphonie, œuvre qui venait à bout du « pathos des conflits faustiens » et dont, ainsi que Hanslick le fit remarquer après sa création, « les rayons du soleil réchauffent connaisseurs et profanes ».

Sa **troisième Symphonie**, op. 90, composée en 1883, fut également dans une tonalité majeure, fa majeur, et allait s’avérer plus dramatique que la précédente, surtout dans ses

mouvements externes imposants, et toute aussi unique. A l'occasion de sa création à Vienne, le 2 décembre 1883 sous la direction de Hans Richter, Hanslick se livra à une recension détaillée qui ne rendit cependant pas pleinement justice au merveilleux troisième mouvement (*Poco allegretto*). Puisqu'il donne un aperçu de la réception de la musique au sein du cercle de Brahms, nous le citons ici *in extenso* : « Le premier mouvement [fa majeur, *Allegro vivace*, 6/4] fait partie des compositions les plus significatives et magistrales que Brahms nous ait données. La façon dont, après deux accords retentissants dans les vents, le thème belliqueux des violons plonge et remonte fièrement est merveilleuse. L'ensemble du mouvement donne l'impression d'avoir été créé d'un seul jet lors d'un moment inspiré. Son second thème, en la bémol, se confond incomparablement avec l'ensemble du mouvement. Le point culminant de la section du développement est impressionnant mais, étonnamment, il laisse place vers la fin à une atmosphère graduellement plus calme, qui, à son tour, s'efface rapidement et magnifiquement.

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

[...] Le finale [*Allegro*] [...] est à nouveau un accomplissement de premier ordre, l'égal du premier mouvement, sinon son supérieur. Il dévale sur nous dans un mouvement rapide et sensuel joué par les cordes graves. Le thème en tant que tel n'impressionne guère mais il est immédiatement soumis à une étonnante évolution. L'inquiétante moiteur du commencement passe à une magnifique tempête, exaltante et rafraîchissante. Le deuxième thème, en do majeur, brillamment et énergiquement exposé par le cor, fait bientôt place à un troisième, en do mineur, entonné avec encore plus de vigueur. À l'apogée de tout ce développement imposant, on s'attend naturellement à une conclusion brillante et triomphale. Mais avec Brahms, il faut être prêt à tout. Ce final passe imperceptiblement de la tonalité de fa mineur à celle de ré majeur, les vents violents se calment et deviennent un mystérieux chuchotement – de longs accords soutenus par les vents sont interrompus par de légers roulements des violons et des altos avec sourdines en tierces et sixtes. Le mouvement tire à sa fin, curieusement, de façon peu concluante, mais très belle.»

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Horst A. Scholz 2018*

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

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

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

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

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

www.thomasdausgaard.com

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

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

www.annalarsson.nu

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

FRANZ SCHUBERT, ARR. BRAHMS: SIX SONGS

5 AN SCHWAGER KRONOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

[6] MEMNON

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

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

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

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

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

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

English translation: © Richard Wigmore 2005

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

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

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

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

Johann Mayrhofer (1787–1836)

7 GEHEIMES

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

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

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

Johann Wolfgang von Goethe

8 GREISENGESANG

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

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

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

English translation: © Richard Wigmore 2005

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

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

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

English translation: BIS

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

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

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

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

Friedrich Rückert (1788–1866)

9 ELLENS ZWEITER GESANG

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

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

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

Sir Walter Scott (1771–1832)

German version: Adam Storck

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

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

English translation: © Richard Wigmore 2005

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

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

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

English translation: © Richard Wigmore 2005

10 GRUPPE AUS DEM TARTARUS

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

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

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

Friedrich Schiller (1759–1805)

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

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

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

English translation: BIS

17 RHAPSODY FOR CONTRALTO, MALE CHORUS AND ORCHESTRA

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

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

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

Johann Wolfgang von Goethe

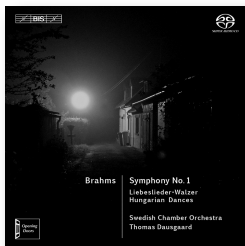
But who ist that, standing by himself?
His path is lost among the shrubs.
Behind him the bushes
Close up again,
The grass springs back up,
Wilderness engulfs him.

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

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

English translation: BIS

MORE SYMPHONIC MUSIC FROM THESE PERFORMERS



JOHANNES BRAHMS

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

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

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

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

FELIX MENDELSSOHN

A Midsummer Night's Dream, incidental music;

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

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

FRANZ SCHUBERT

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

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

ROBERT SCHUMANN

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

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

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

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

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

RECORDING DATA

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

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

Post-production: Original format: 24-bit / 96 kHz

Executive producer: Editing and mixing: Ingo Petry
Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

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

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

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

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

Thomas Dausgaard
Photo: ©Thomas Grøndahl

