



Schumann

Symphony No.1 · Overtures

Swedish Chamber Orchestra
Thomas Dausgaard



SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

SYMPHONY NO. 1 IN B FLAT MAJOR, Op. 38 (1841) 31'29
(‘SPRING SYMPHONY’)

- [1] I. *Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace* 10'45
- [2] II. *Larghetto –* 6'09
- [3] III. *Scherzo. Molto vivace* 5'41
- [4] IV. *Allegro animato e grazioso* 8'36

[5] OVERTURE TO SCHILLER’S ‘BRAUT VON MESSINA’, Op. 100 (1851) 8'34
Ziemlich langsam – Sehr lebhaft

[6] OVERTURE TO THE OPERA ‘GENOVEVA’, Op. 81 (1850) 8'18
Adagio – Appassionato, agitato

[7] ‘ZWICKAU SYMPHONY’ IN G MINOR (1832–33) 10'44
[Fragment: first movement]
Moderato – Allegro

OVERTURE, SCHERZO AND FINALE, Op. 52 (1841–45) 17'09

- [8] I. Overture. *Andante con moto – Allegro* 6'15
- [9] II. Scherzo. *Vivo* 4'52
- [10] III. Finale. *Allegro molto vivace* 5'47

TT: 77'36

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Horst A. Scholz* 2007

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



THOMAS DAUSGAARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Horst A. Scholz* 2007

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Horst A. Scholz* 2007

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

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

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

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

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

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

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

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

Previously released · Swedish Chamber Orchestra / Thomas Dausgaard



ROBERT SCHUMANN

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

BIS-SACD-1519

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

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

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

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

Also available in the ‘Opening Doors’ series:

ANTONÍN DVOŘÁK

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

BIS-SACD-1566

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

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

RECORDING DATA

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

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

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

Digital editing: Bastian Schick, Nora Brandenburg, Christian Starke

Recording equipment: Neumann microphones; StageteC Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2007

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

Front cover photograph: © Kjell Johansson/Bildhuset/Scanpix

Back cover photograph: © Samuel Larsson

Photograph of Thomas Dausgaard: © Marianne Gröndahl

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

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



BIS-SACD-1569