



Schumann

Symphonies Nos 3 & 4

Swedish Chamber Orchestra

Thomas Dausgaard



SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

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

TT: 76'30

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO
THOMAS DAUSGAARD *conductor*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© Horst A. Scholz 2008

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© **Horst A. Scholz 2008**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *Horst A. Scholz 2008*

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

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

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

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

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

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

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

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

OPENING DOORS

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO · THOMAS DAUSGAARD

SCHUMANN: Symphony No. 2 in C major · Symphony No. 4 in D minor (original version) ·

Overture to 'Scenes from Goethe's Faust' · Julius Caesar, overture BIS-SACD-1519

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

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

DVOŘÁK: Symphony No. 6 in D major ·

Symphony No. 9 in E minor ('From the New World') BIS-SACD-1566

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

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

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

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

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

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

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

RECORDING DATA

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

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

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

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

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution

A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;

B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2008

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

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

Back cover photograph: © Samuel Larsson

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

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



BIS-SACD-1619