



# BRAHMS, Johannes (1833–97)

## Symphony No. 4 in E minor, Op. 98 (1884–85) 37'40

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro non troppo</i>             | 11'41 |
| 2 | II. <i>Andante moderato</i>              | 10'19 |
| 3 | III. <i>Allegro giocoso</i>              | 6'02  |
| 4 | IV. <i>Allegro energico e passionato</i> | 9'28  |

## Hungarian Dances from WoO 1

Orchestrated by Thomas Dausgaard

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 5  | No. 2 in D minor. <i>Allegro non assai</i>  | 2'52 |
| 6  | No. 4 in F minor. <i>Poco sostenuto</i>     | 3'53 |
| 7  | No. 8 in A minor. <i>Presto</i>             | 3'05 |
| 8  | No. 9 in E minor. <i>Allegro non troppo</i> | 2'03 |
| 9  | No. 17 in F sharp minor. <i>Andantino</i>   | 2'59 |
| 10 | No. 18 in D major. <i>Molto vivace</i>      | 1'27 |
| 11 | No. 19 in B minor. <i>Allegretto</i>        | 1'43 |
| 12 | No. 20 in E minor. <i>Poco allegretto</i>   | 2'26 |
| 13 | No. 21 in E minor. <i>Vivace</i>            | 1'27 |

- |    |   |
|----|---|
| 14 | <b>Tragic Overture, Op. 81 (1880)</b> 12'00<br><i>Allegro ma non troppo</i> |
|----|---|

TT: 72'50

## Swedish Chamber Orchestra

leader: Urban Svensson (Tracks 1–4, 14) / Katarina Andreasson (Tracks 5–13)

Thomas Dausgaard *conductor*

**T**he **Symphony No. 4 in E minor**, Op. 98, with which Johannes Brahms ended his symphonic output, is in that saturnine key of which it was once written that it generates ‘a very sad, fervent and distressing melody, through which the human spirit becomes depressed and sad, and many a person is also brought to tears...’ Composed in 1884–85, shortly after its predecessor, it is thus not without justification referred to as Brahms’s ‘Elegiac’ symphony. It does, of course, also express other feelings – and moreover combines, in a manner that is characteristic of the composer, a striking degree of motivic and thematic interconnectedness with a predilection for variation technique and a masterful use of formal patterns.

The main theme of the first movement is already a skilful variation on a series of descending thirds and rising sixths in a rocking motion. These basic intervals and their iambic rhythm soon assume a life of their own; they pass through the orchestra in countless metamorphoses. The development proper, initially masquerading as an exposition repeat (this is the first time Brahms does without an actual exposition repeat), appears in the middle of this ‘constant development’ with variation techniques; and the recapitulation too is provoked into being by the rhythmic augmentation of the main theme. This extraordinary first movement draws to a close with a coda that presents an expressively enhanced variant of the main theme. The second movement (*Andante moderato*) starts surprisingly with several bars in unison (woodwind, horns); it is a modally coloured elegy full of harmonic refinement, the expressive spectrum of which – according to Brahms’s biographer Max Kalbeck, ‘reaches down into Hell’. The third movement (*Allegro giocoso*) seems much more down-to-earth – a splendid scherzo that shows Brahms at his most exuberant (triangle!). The second theme weaves in more graceful music, but cannot resist the vivacious energy for long.

In the fourth movement – one of the highlights of the symphonic repertoire –

Brahms uses the baroque variation form of passacaglia or chaconne – one that had fascinated him from an early age. In 1856 he wrote to his friend Joseph Joachim: ‘Sometimes I make observations on variation form and I believe it should be stricter and purer. The older composers kept strictly to the bass of the theme, their actual theme. In Beethoven the melody, harmony and rhythm are so beautifully varied. I do, however, sometimes find that more recent composers (us two!) make too much fuss (I don’t know the right word for it) about the theme. We all keep anxiously to the melody, but we don’t treat it freely, we actually don’t turn it into anything new – we just load it down.’

In thirty variations on an eight-bar theme, primarily entrusted to the bass (a theme that can apparently be traced back to the final chorus of Bach’s cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich*, BWV 150) Brahms unfolds a compendium of compositional imagination. Not content with ‘just’ the art of variation (even if it is taken to extremes), he weaves it together with the dramaturgy of sonata form. Within this, the light flute variation and the gripping trombone chorale variation assume the character of a development section; references to the ‘thirds theme’ from the beginning of the symphony – as Arnold Schoenberg observes in his essay *Brahms the Progressive* (1947) – ensure a cyclical interconnection between the movements. After a sombre, grandiose climax, this symphony ends with an implacable, dramatic power that remains profoundly moving even today.

Not to everyone, admittedly. Hugo Wolf for example, the ‘New German’ arch-enemy of Brahms’s music, remarked scornfully about the Fourth: ‘The art of composing without any ideas has decidedly found its most worthy representative in Brahms. Just like the Good Lord, Mr Brahms also knows the secret of creating something out of nothing.’ (Such ‘criticism’ might with some justification also have been levelled at Beethoven’s compositions...)

‘The “Academic” tempted me to write another overture, for which I can only

think of the name “Dramatic” – a name I don’t really like. Earlier it was just my music that I didn’t like, now it’s the titles as well, is it all vanity in the end?’ With these self-deprecating words Brahms announced the completion, in August 1880, of a work that is to some extent a pendant to the *Academic Festival Overture*, Op. 80 (BIS-2253), likewise composed on his summer break in Bad Ischl: ‘one weeps, the other laughs’, as the composer memorably commented.

The *Tragic Overture*, Op. 81, as it was ultimately called, does not precede any play (although it may have been written in the context of a planned performance of Goethe’s *Faust* at the Burgtheater in Vienna), but instead belongs to the concert overture genre established by Mendelssohn, in which a more or less explicit, programmatic basic idea serves rather as a source of inspiration than as a subject that is depicted. Concerning the first performance, Eduard Hanslick remarked: ‘For his *Tragic Overture* Brahms did not have any specific tragedy in mind as his ‘subject’, but rather an ‘actus tragicus’... in general. The overture flows in an uninterrupted course, without changing metre or tempo, constantly infused with a pathos and seriousness that sometimes verge on austerity... If we had to name a tragedy that could be preceded by Brahms’s overture, we would choose *Hamlet* – that drama by Shakespeare in which the plot is overwhelmingly determined by the inner conflicts of its protagonist.’

Be that as it may: within a sonata-form structure, Brahms develops a tension-filled and multi-faceted course of events that, beginning with two orchestral chords and a drum roll, presents a concise thematic dualism (*Faust/Gretchen?*, *Hamlet/Ophelia?*...), and finally even transforms the end of the main theme into a funeral march. Brahms – not exactly an advocate of programme music – rarely came closer than this to its realm.

Since his earliest years Brahms had been partial to Hungarian folk music, and his enormously popular *Hungarian Dances* for piano four-hands (Nos 1–10: 1869,

Nos 11–21: 1880) were based on suitable originals (not always of genuine folk origin), some of which he had noted down as early as 1854; he described them to his publisher Simrock as ‘real *puszta* and gypsy children – not begotten by me, but just raised on milk and bread’. For that reason he did not give them an opus number (‘Forget about an opus number’, he remarked tersely to Simrock). They proved to be extremely successful, not least from a financial point of view. Max Kalbeck, for instance, stressed: ‘it was neither his soulful songs, nor his profound chamber music full of sweet melodies, nor even his sublime, compassionately beautiful Requiem, that first made Brahms truly popular, but rather his arrangement of the *Hungarian Dances*. Anyone who did not know Brahms’s name – and relatively few knew him before 1869 – made his acquaintance through these pieces.’

In the scarcely less popular second set, from 1880, Brahms’s input as a composer seems to have been significantly greater; he himself admitted that it contained ‘much that is of my own invention’. Music publishers are naturally drawn towards the maximization of income, and as early as 1869 Simrock asked Brahms to orchestrate the dances as well. Initially he was somewhat reluctant (‘These accursed arrangements! I wrote them for piano four-hands; if I had wanted them to be for orchestra, they would have been different...’), but in the end he agreed. In 1873 he orchestrated three of the dances (Nos 1, 3 and 10; BIS-1756) and immediately took them into his conducting repertoire. Unfortunately the idea that he should orchestrate more of the dances did not come to fruition. And so other arrangers took up the gauntlet of bringing these rousingly rhythmical and romantically rapturous pieces into the concert hall – for example Brahms’s friend Antonín Dvořák. Thomas Dausgaard has made orchestral arrangements of all the *Hungarian Dances* that Brahms himself did not tackle, and this series of SACDs has already featured Nos 5–7 (BIS-2253) and Nos 11–16 (BIS-2319). The rest are included here, among them Nos 2 and 4, as popular as they are irresistible: ‘alla zingarese’ jewels – and surely more than

just, as a Viennese newspaper surmised in 1889, an expression of Brahms's 'gratitude to the homeland of paprika'.

© *Horst A. Scholz 2019*

The **Swedish Chamber Orchestra** (SCO) was founded in 1995 and was joined by Thomas Dausgaard as chief conductor only two years later. For the following twenty-two years Dausgaard and the ensemble worked closely together to create their own dynamic sound which has contributed to placing them on the international arena. As of August 2019, the orchestra's chief conductor is Martin Fröst, but Dausgaard continues his relationship with the orchestra as its conductor laureate.

The tightly knit ensemble of 39 regular members has become established internationally as a unique voice with a wide range of repertoire and styles. The orchestra made its UK and USA débuts in 2004, performing at the BBC Proms and the Lincoln Center's Mostly Mozart Festival. Since then the SCO has toured regularly throughout Europe, made its debut in Japan and been invited to the Salzburg Festival. Recent highlights include performances at New York's Lincoln Center (Beethoven's *Missa Solemnis*) in 2017, the BBC Proms in 2018 (The Brandenburg Project) and in the spring of 2019 a mini-residency at the Vienna Konzerthaus.

The Swedish Chamber Orchestra continues to expand its repertoire and open doors to new challenges; together with Dausgaard the ensemble has recorded the complete Schubert, Schumann and Brahms symphony cycles, but it is also dedicated to performing contemporary works and regularly collaborates with conductor/composers HK Gruber and Brett Dean. Through its high level of commitment, the orchestra has additionally built up an impressive list of visiting artists, including Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann and James Ehnes.

Renowned for his creativity and innovation in programming, the excitement of his live performances and an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, **Thomas Dausgaard** is music director of the Seattle Symphony Orchestra and chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra. He is also honorary conductor of the Orchestra della Toscana and the Danish National Symphony Orchestra, having served as principal conductor from 2004 until 2011, and conductor laureate of the Swedish Chamber Orchestra, having served as chief conductor from 1997 until 2019. In the early part of his career he studied with Leonard Bernstein and assisted Seiji Ozawa, and he now regularly appears with many of the world's leading orchestras including the Munich Philharmonic, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Berlin Konzerthaus Orchestra, the Vienna, London and BBC Symphony Orchestras, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France. Dausgaard began his North American career as assistant conductor with the Boston Symphony Orchestra, and has since appeared with the Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Washington National Symphony Orchestra, Houston Symphony and the Baltimore, Toronto and Montreal Symphony Orchestras. He is also a regular visitor to Asia and Australia. Festival appearances have included the BBC Proms, the Salzburg Festival, Mostly Mozart, the George Enescu Festival and Tanglewood. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark. He is a member of the Swedish Royal Academy of Music, and an Honorary Doctor at Örebro University in Sweden.

*<http://thomasdausgaard.com>*



**D**ie **Symphonie Nr. 4 e-moll** op. 98, mit der Johannes Brahms symphonisches Schaffen endet, steht in jener saturnischen Tonart, von der es in einer alten Schrift heißt, sie erzeuge „eine sehr traurige, sehnliche, und betrüb-hafte melody, davon das Gemüth des Menschen gar nieder geleet und traurig wird, und mancher Mensche auch oft dadurch zu weinen gebracht wird ...“ Die in den Jahren 1884/85, kurz nach ihrer Vorgängerin komponierte Vierte ist denn auch nicht ohne Grund Brahmsens „Elegische“ genannt worden. Doch natürlich verleiht sie auch anderen Gefühlen Ausdruck – und vereint darüber hinaus auf eine für Brahms charakteristische Weise motivisch-thematischen Beziehungszauber, die Vorliebe für Variationstechniken und die souveräne Anverwandlung des Formenkanons.

Bereits das Hauptthema des Kopfsatzes ist eine kunstvolle Variation einer abwärts gerichteten Folge von sieben Terzen, die durch Oktavierungen (Sextsprung) verschleiert und in schaukelnde Bewegungen überführt wird. Als bald entwickeln diese Grundintervalle mitsamt ihrem jambischen Rhythmus ein Eigenleben, in zahllosen Metamorphosen durchwandern sie das Orchester. Die eigentliche Durchführung, die sich zunächst als Expositionswiederholung maskiert (auf eine tatsächliche Wiederholung der Exposition verzichtet Brahms hier erstmals), tritt inmitten dieser „permanenten Durchführung“ mit variativen Techniken hervor, und auch die Reprise irritiert erst einmal durch die rhythmische Vergrößerung des Hauptthemas; mit einer Coda, die eine expressiv gesteigerte Variante des Hauptthemas bringt, schließt dieser außerordentliche Eingangssatz. In überraschendem Unisono beginnt der zweite Satz (*Andante moderato*), eine kirchentonal gefärbte Elegie voll harmonischer Raffinesse, deren Ausdrucksspektrum, so befand der Brahms-Biograph Max Kalbeck, bis „in den Hades hinabreicht“. Wesentlich diesseitiger erscheint der dritte Satz (*Allegro giocoso*), ein prächtiges Scherzo, das Brahms von seiner ausgelassensten Seite zeigt (Triangel!). Das Seitenthema flicht grazilere Töne ein, vermag

sich dem munteren Treiben aber nicht lange zu widersetzen.

Im vierten Satz – einem der Höhepunkte des symphonischen Repertoires – greift Brahms auf die barocke Variationsform Passacaglia bzw. Chaconne zurück, die ihn schon früh fasziniert hatte: „Ich mache manchmal“, schrieb er 1856 seinem Freund Joseph Joachim, „Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müsste strenger, reiner gehalten werden. Die Alten behielten durchweg den Bass des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei. Bei Beethoven ist die Melodie, Harmonie und der Rhythmus so schön variiert. Ich muss aber manchmal finden, dass Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur.“

In 30 Variationen über das vornehmlich dem Bass überantwortete achttaktige Thema (das allem Anschein nach auf den Schlusschor der Bach-Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150 zurückgeht) entfaltet Brahms ein Kompendium kompositorischer Phantasie, das an der „bloßen“ Kunst der Variation (die freilich bis ins Äußerste getrieben ist) nicht genug hat, sondern diese vielmehr mit dem dramaturgischen Entwicklungsplan der Sonate verschränkt. Darin würde etwa der lichten Flöten- und auch der ergreifenden Posaunen-Choralvariation Durchführungscharakter zukommen; Verweise auf das „Terzenthema“ des Symphoniebeginns sorgen – worauf Arnold Schönberg in seinem Essay *Brahms, der Fortschrittliche* (1947) hingewiesen hat – für eine satzübergreifende, zyklische Vernetzung. Nach einer düsteren, grandiosen Steigerung schließt diese Symphonie mit einer unversöhnlichen, dramatischen Wucht, die auch heute noch tief bewegt.

Freilich nicht jeden. Hugo Wolf etwa, „neudeutscher“ Erzfeind des Brahms'schen Schaffens, spottete anlässlich der Vierten: „Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Ganz wie der liebe Gott versteht auch Herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas

zu machen.“ (Derlei „Kritik“ hätte mit einigem Recht auch auf Beethovens Komponieren gemünzt sein können ...)

„Die ‚Akademische‘ hat mich noch zu einer zweiten Overtüre verführt, die ich nur eine ‚Dramatische‘ zu nennen weiß – was mir wieder nicht gefällt. Früher gefiel mir bloß meine Musik nicht, jetzt auch die Titel nicht, das ist am Ende Eitelkeit – ?“ Mit diesen selbstironischen Worten kündigte Brahms im August 1880 die Fertigstellung eines Werks an, das gewissermaßen das Pendant zur ebenfalls während der Sommerfrische in Bad Ischl komponierten *Akademischen Festouvertüre* op. 80 (BIS-2253) darstellt – „die eine weint, die andre lacht“, so das griffige Resümee ihres Schöpfers.

Die *Tragische Overtüre* op. 81, wie sie schließlich heißen sollte, eröffnet kein Schauspiel (obschon sie im Zusammenhang mit einer geplanten Inszenierung von Goethes *Faust* am Wiener Burgtheater entstanden sein könnte), sondern ist eine jener maßgeblich von Mendelssohn etablierten Konzertouvertüren, in denen eine mehr oder weniger explizite programmatische Grundidee mehr der Inspiration als der Illustration dient. Anlässlich der Uraufführung bemerkte Eduard Hanslick: „Brahms hat für seine *Tragische Overtüre* kein bestimmtes Trauerspiel als ‚Sujet‘ im Sinne gehabt, sondern einen ‚Actus tragicus‘ [...] überhaupt. Die Overtüre fließt in einem ununterbrochenen Zuge, ohne Tact- und Tempowechsel dahin, durchweg erfüllt von einem pathetischen Ernste, der mitunter das Herbe streift. [...] Wenn wir uns durchaus für eine Tragödie entscheiden müssten, welche mit Brahms’ Overtüre einzuleiten wäre, so würden wir wohl *Hamlet* nennen“ – jenes Shakespearesche Drama, dessen Handlung überwiegend von den inneren Konflikten seines Protagonisten bestimmt wird.“

Wie dem auch sei: Im formalen Gefüge der Sonatenhauptsatzform entfaltet Brahms ein spannungs- und facettenreiches Geschehen, das durch zwei Orchesterschläge samt Paukenwirbel eröffnet wird, einen prägnanten Themendualismus

vorstellt (Faust/Gretchen?, Hamlet/Ophelia? ...) und schließlich gar den Hauptthemenschluss in einen Trauermarsch verwandelt. Näher ist Brahms dem Hoheitsgebiet der Programmmusik, als deren Freund er nicht gerade galt, wohl selten gekommen.

Seit frühester Jugend hegte Brahms ein Faible für die ungarische Volksmusik, und auch seine ungemein erfolgreichen *Ungarischen Tänze* für Klavier zu vier Händen (Nr. 1–10: 1869, Nr. 11–21: 1880) entstanden nach einschlägigen (nicht immer authentisch folkloristischen) Vorlagen, die er teils bereits 1854 notiert hatte; seinem Verleger Simrock beschrieb er sie als „echte Pußta- und Zigeunerkinde. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen“ (weswegen sie denn auch nicht mit einer Opuszahl versehen wurden: „Opuszahl is nich“, beschied er Simrock lapidar). Gleichwohl erwiesen sie sich nicht nur in finanzieller Hinsicht als höchst ergiebig. Max Kalbeck etwa hob hervor: „Weder seine seelenvollen Lieder, noch seine tiefsinnige, mit süßer Melodie gesättigte Kammermusik, noch endlich sein erhabenes menschlich-schönes Requiem, sondern seine Bearbeitung der *Ungarischen Tänze* hat Brahms zuerst wirklich populär gemacht. Wer den Namen Brahms nicht kannte – und wie verhältnismäßig wenige kannten ihn 1869! – lernte ihn durch ihre Vermittlung kennen.“

In der zweiten, kaum minder erfolgreichen Serie scheint Brahms' kompositorischer Anteil erheblich höher gewesen zu sein; er selber gab an, es sei „manches ganz meine Erfindung“. Einnahmen zu maximieren ist einer der natürlichsten Impulse von Verlegern, und so bat Simrock Brahms bereits 1869 um eine Orchestrierung. Dieser sträubte sich zunächst („Das verfluchte Arrangieren! Ich habe sie vierhändig gesetzt; hätte ich's für Orchester wollen, wären sie anders“), willigte aber schließlich doch ein. 1873 orchestrierte er drei Tänze (Nr. 1, 3 und 10, BIS-1756), um sie alsbald mit großem Erfolg in sein Repertoire als Dirigent aufzunehmen. Die Ankündigung, er werde vielleicht weitere Orchestrierungen folgen

lassen, sollte sich leider nicht bewahrheiten. Und so sprangen andere Bearbeiter ein, diese zündend-rhythmische und romantisch-schwelgerische Musik in den Konzertsaal zu holen – u.a. sein Freund Antonín Dvořák. Thomas Dausgaard hat Orchesterfassungen sämtlicher nicht von Brahms orchestrierten *Ungarische Tänze* vorgelegt; den in diesem SACD-Zyklus bereits veröffentlichten Tänzen Nr. 5–7 (BIS-2253) und Nr. 11–16 (BIS-2319) folgen hier die restlichen Tänze, darunter die so beliebten wie unwiderstehlichen Nummern 2 und 4: Preziosen „alla zingarese“, und sicher mehr als – wie eine Wiener Zeitung 1889 mutmaßte – der Ausdruck von Brahms’ „Dankbarkeit gegen das Vaterland des Paprika ...“

© *Horst A. Scholz 2019*

Das **Schwedische Kammerorchester** (SCO) wurde 1995 gegründet; nur zwei Jahre später trat Thomas Dausgaard das Amt des Chefdirigenten an. In den folgenden 22 Jahren feilten Dausgaard und das Ensemble an der Herausbildung eines eigenen dynamischen Klangprofils, mit dem es sich in der internationalen Musikszene etabliert hat. Ab August 2019 übernimmt Martin Fröst den Chefdirigentenposten, während Dausgaard dem Orchester als Ehrendirigent verbunden bleiben wird.

Das aus 39 festen Mitgliedern bestehende, eng verbundene Ensemble hat sich international als unverwechselbare Stimme mit umfangreichem Repertoire und großer stilistischer Bandbreite einen Namen gemacht. Das Orchester debütierte 2004 mit Auftritten bei den BBC Proms und beim Mostly Mozart Festival des Lincoln Center in Großbritannien bzw. den USA. Seither unternimmt es regelmäßig Konzertreisen durch Europa, hat sein Japan-Debüt gegeben und wurde zu den Salzburger Festspielen eingeladen. Zu den Höhepunkten aus jüngerer Zeit zählen Konzerte im New Yorker Lincoln Center im Jahr 2017 (Beethovens *Missa Solemnis*), die BBC Proms im Jahr 2018 (The Brandenburg Project) und eine Mini-Residenz im Wiener Konzerthaus im Frühjahr 2019.

Unablässig erweitert das Schwedische Kammerorchester sein Repertoire und öffnet sich neuen Herausforderungen. Mit Dausgaard hat das Ensemble Gesamteinspielungen der Symphonien von Schubert, Schumann und Brahms vorgelegt, doch widmet es sich ebenso leidenschaftlich der Aufführung zeitgenössischer Werke und arbeitet regelmäßig mit den Dirigenten und Komponisten HK Gruber und Brett Dean zusammen. Dank seines großen Engagements kann das Orchester auf eine beeindruckende Liste von Gastkünstlern blicken, darunter Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann und James Ehnes.

**Thomas Dausgaard** ist bekannt für seine kreative und innovative Programmgestaltung, die spannungsgeladene Atmosphäre seiner Konzerte und eine umfangreiche, von der Kritik gefeierte Diskographie. Der Musikalische Leiter des Seattle Symphony Orchestra und Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra ist außerdem Ehrendirigent des Orchestra della Toscana, des Danish National Symphony Orchestra, als dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 fungierte, und des Schwedischen Kammerorchesters, dessen Chefdirigent er von 1997 bis 2019 war. Zu Anfang seiner Laufbahn studierte er bei Leonard Bernstein und war Assistent von Seiji Ozawa; heute leitet er weltweit führende Orchester wie die Münchner Philharmoniker, das Leipziger Gewandhausorchester, das Konzerthausorchester Berlin, die Wiener Symphoniker, das London Symphony Orchestra, das BBC Symphony Orchestra, das Philharmonia Orchestra und das Orchestre Philharmonique de Radio France. Seine nordamerikanische Karriere begann er als Assistenzdirigent des Boston Symphony Orchestra; seitdem ist er mit dem Cleveland Orchestra, den New Yorker Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic, dem Washington National Symphony Orchestra, der Houston Symphony und den Sym-

phonieorchestern von Baltimore, Toronto und Montreal aufgetreten. Darüber hinaus ist er regelmäßig in Asien und Australien zu Gast. Zu den Festivals, bei denen er auftrat, gehören die BBC Proms, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart, das George Enescu Festival und Tanglewood. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet. Er ist Mitglied des Königlich Schwedischen Musikakademie und Ehrendoktor der Universität von Örebro in Schweden.

*<http://thomasdausgaard.com>*

**L**a **Symphonie n° 4 en mi mineur** op. 98, qui conclut la production symphonique de Johannes Brahms, est en mi mineur, une tonalité saturnienne dont on a dit qu'elle générerait « une mélodie très triste, nostalgique et angoissante, qui abat et attriste l'âme humaine et fait beaucoup pleurer. ». La Quatrième Symphonie, composée en 1884/85 peu après la précédente, a été surnommée, non sans raison, la symphonie « élégiaque » de Brahms. Elle exprime bien sûr d'autres sentiments et de plus combine, d'une manière typiquement brahmsienne, une quantité surprenante d'interrelations motiviques et thématiques avec une prédilection pour la technique de la variation et une maîtrise formelle souveraine.

Le thème principal du premier mouvement est une variation subtile d'une série de tierces descendantes et de sixtes ascendantes sur un rythme balancé. Ces intervalles de base, avec leur rythme iambique, développent bientôt leur autonomie et traversent l'orchestre sous des formes variées. Le développement proprement dit, qui se présente d'abord sous la forme d'une répétition de l'exposition (Brahms omet d'ailleurs ici la répétition de l'exposition pour la première fois dans son œuvre) apparaît au milieu d'un « développement permanent » alimenté par des techniques de variations et la réexposition est également initialement provoquée par l'élargissement rythmique du thème principal. Cet extraordinaire premier mouvement se conclut par une coda qui expose une variante encore plus expressive du thème principal. Le second mouvement (*Andante moderato*) commence de manière surprenante par un unisson de plusieurs mesures des bois et des cors. C'est une élégie au coloris modal toute de subtilité harmonique dont la palette expressive, comme l'a évoqué le biographe de Brahms Max Kalbeck, « descend jusqu'aux enfers ». Le troisième mouvement (*Allegro giocoso*), un magnifique scherzo qui montre Brahms à son plus exubérant (le triangle !), apparaît bien plus terre à terre. Le second thème introduit une atmosphère plus délicate mais ne résiste pas longtemps à l'énergie initiale.



Dans le quatrième mouvement – l'un des sommets de l'ensemble du répertoire symphonique – Brahms recourt à la forme variationnelle de l'époque baroque de la passacaille ou chaconne qui le fascinait depuis son plus jeune âge : « Je réfléchis souvent à la forme de la variation, et je pense qu'elle devrait être maintenue plus sévère, plus pure. Les maîtres anciens adhéraient de manière stricte à la ligne de basse du thème, leur véritable thème. Chez Beethoven, la mélodie, l'harmonie et le rythme sont merveilleusement variés. Parfois cependant, je note que les jeunes compositeurs (comme vous et moi !), comment dire, « nagent » dans un thème. Nous conservons timidement la mélodie mais ne pouvons pas la traiter librement, ne créons pas vraiment quelque chose de nouveau à partir de celle-ci et ne faisons rien d'autre que l'alourdir. »

En 30 variations sur un thème de huit mesures, confié principalement à la basse (qui serait semble-t-il celui du chœur conclusif de la cantate de Bach *Nach dir, Herr, veranget mich* BWV 150), Brahms expose littéralement un compendium de techniques compositionnelle qui ne se limitent pas à la « simple » variation (même poussée à l'extrême), mais l'insère plutôt dans la narration dramatique de la forme sonate. Au sein de celle-ci, la variation légère à la flûte et le choral émouvant des trombones jouent le rôle de développement. Les références au thème « des tierces » du début de la symphonie permettent – comme l'a souligné Arnold Schoenberg dans son essai *Brahms le progressif* (1947) – de créer un réseau cyclique entre les mouvements. Après un point culminant à la fois sombre et grandiose, la symphonie se termine avec une puissance dramatique implacable qui parvient encore aujourd'hui à nous toucher profondément.

Pas tout le monde fut de cet avis. Hugo Wolf, par exemple, représentant du « nouvel art allemand » et ennemi juré de l'œuvre de Brahms se moqua de la Quatrième en ces termes : « L'art de composer sans la moindre idée a décidément trouvé en Brahms son plus digne représentant. Comme Dieu lui-même, Brahms est

passé maître dans l'art de faire quelque chose à partir de rien. » (Notons qu'une telle « critique » aurait tout aussi également pu être dirigée contre les compositions de Beethoven...)

« L'« académique » m'a poussé à composer une seconde ouverture dont le titre ne peut être que « dramatique » – ce que je n'aime pas non plus. Dans le passé, c'est ma musique que je n'aimais pas, maintenant ce sont les titres en plus. Tout cela n'est-il pas que vanité ? » C'est en ces termes autodépréciateurs que Brahms annonça en août 1880 l'achèvement d'une œuvre qui, en quelque sorte, est le pendant de l'*Ouverture pour une fête académique* op. 80 (BIS-2253), également composée pendant ses vacances estivales à Bad Ischl. « L'une pleure et l'autre rit » pour reprendre sa description demeurée célèbre.

L'*Ouverture tragique* op. 81, comme elle allait finalement être intitulée, n'ouvre pas une pièce de théâtre (bien qu'elle ait pu être composée en relation avec une production prévue du *Faust* de Goethe au Burgtheater de Vienne), mais appartient plutôt au genre de l'ouverture de concert établi par Felix Mendelssohn où une idée programmatique de base et plus ou moins explicite sert davantage à l'inspiration qu'à l'illustration. À l'occasion de la création de l'œuvre, Eduard Hanslick remarqua que « pour son *Ouverture tragique*, Brahms n'avait pas une tragédie particulière en tête en tant que « sujet » mais plutôt un « *actus tragicus* » [...] en général. L'ouverture s'écoule en un cours ininterrompu, sans changement de mètre ou de tempo, pleine tout au long d'une profonde mélancolie qui confine parfois à l'amertume [...] S'il fallait choisir une tragédie qui pourrait être introduite par l'ouverture de Brahms, nous choisirions *Hamlet* – ce drame shakespearien dont l'intrigue est largement déterminée par les conflits intérieurs de son protagoniste. »

Quoi qu'il en soit, dans la structure formelle de la forme sonate, Brahms déploie un récit chargé de tension et aux multiples facettes qui, lancé par deux accords brutaux par tout l'orchestre et un roulement de timbales, présente un dualisme théma-

tique concis (Faust / Gretchen ? Hamlet / Ophélie ? ...) et transforme même finalement la conclusion du thème principal en une marche funèbre. Brahms n'a probablement jamais été aussi près de la musique à programme qu'ici, un genre dont il n'était certes pas un défenseur.

Brahms a manifesté dès son plus jeune âge une faible pour la musique folklorique hongroise. Ses *Danses hongroises* pour piano à quatre mains (n<sup>os</sup> 1–10 : 1869, n<sup>os</sup> 11–21 : 1880), qui connurent un immense succès, furent composées d'après des pièces originales (bien que pas toujours authentiquement folkloriques) dont certaines avaient déjà été notées dès 1854. Il les décrivit à son éditeur Simrock comme « d'authentiques enfants de la Puszta et des tziganes. Je n'en suis pas le père, mais je leur ai donné du lait et du pain ». C'est pourquoi il demanda à son éditeur Simrock d'omettre le numéro d'opus. Ces pièces se sont néanmoins avérées très profitables, et pas seulement au niveau financier. Max Kalbeck, par exemple, nota : « Ce ne sont pas ses lieder pleins d'âme, ou sa profonde musique de chambre remplie de belles mélodies, ni enfin son sublime Requiem si humainement beau, mais son arrangement des *Danses hongroises* qui ont initialement rendu Brahms vraiment populaire. Qui ne connaissait pas le nom de Brahms – et combien peu le connaissait en 1869 ! – a appris à le connaître grâce à ces pièces. »

Dans la deuxième série, non moins réussie, la contribution de Brahms au niveau compositionnel semble avoir été considérablement plus importante ; il a lui-même déclaré que « beaucoup de choses sont entièrement de mon invention ». La maximisation des revenus est l'une des impulsions les plus naturelles des éditeurs. C'est pourquoi Simrock demanda à Brahms une version pour orchestre dès 1869. Brahms s'y opposa initialement (« Les maudits arrangements ! Je les ai composées pour piano à quatre mains ; si je les avais voulues pour l'orchestre, je les aurais faites différemment »), mais il finit par se laisser convaincre. En 1873, il orchestra trois danses (n<sup>os</sup> 1, 3 et 10, BIS-1756), qu'il a rapidement incorporées à son répertoire

de chef d'orchestre avec beaucoup de succès. Malheureusement, malgré l'annonce qu'il allait peut-être poursuivre avec d'autres orchestrations, il n'alla pas plus loin. Et c'est ainsi que d'autres arrangeurs, dont son ami Antonín Dvořák, sont intervenus pour transporter cette musique brillante, rythmée et romantiquement voluptueuse vers la salle de concert. Thomas Dausgaard a présenté des versions orchestrales de toutes les Danses hongroises non orchestrées par Brahms ; les danses n<sup>os</sup> 5–7 (BIS-2253) et n<sup>os</sup> 11–16 (BIS-2319), déjà publiées dans ce cycle de SACD. Les autres sont incluses sur cet enregistrement, dont les nos 2 et 4, aussi populaires qu'irrésistibles : de précieux bijoux « alla zingarese », et assurément bien plus que – comme l'avait suggéré un quotidien viennois en 1889 – l'expression de la « gratitude de Brahms envers la patrie du paprika ».

© *Horst A. Scholz* 2019

L'**Orchestre de chambre suédois** (SCO) a été fondé en 1995. Quelque deux ans plus tard, Thomas Dausgaard en fut nommé chef principal. Au cours des vingt-deux années qui suivirent, Dausgaard et l'orchestre ont travaillé en étroite collaboration au développement d'une sonorité dynamique qui leur était propre contribuant à leur accession à la scène internationale. Depuis août 2019, le chef principal est Martin Fröst mais Dausgaard poursuit sa relation avec l'orchestre en tant que chef lauréat.

L'ensemble composé de 39 membres réguliers s'est établi au niveau international en tant que voix unique dotée d'un répertoire étendu et d'une large palette stylistique. L'orchestre a fait ses débuts au Royaume-Uni et aux États-Unis en 2004, se produisant aux BBC Proms et dans le cadre du Mostly Mozart Festival du Lincoln Center. Depuis lors, le SCO a réalisé de nombreuses tournées à travers l'Europe participant notamment au Festival de Salzbourg, en plus de faire ses débuts au Japon. Parmi les temps forts récents de l'orchestre, mentionnons ses

prestations au Lincoln Center de New York (*Missa Solemnis* de Beethoven) en 2017, aux BBC Proms en 2018 (*The Brandenburg Project*) et au printemps 2019 pour une mini-résidence au Konzerthaus de Vienne.

L'Orchestre de chambre suédois continue d'élargir son répertoire et de s'ouvrir à de nouveaux défis. Avec Dausgaard, l'ensemble a enregistré les cycles symphoniques complets de Schubert, Schumann et Brahms en plus de se consacrer au répertoire contemporain notamment avec les chefs d'orchestre et compositeurs H K Gruber et Brett Dean. Grâce à son engagement musical, l'orchestre s'est en outre constitué une liste impressionnante d'artistes invités, parmi lesquels Pierre-Laurent Aimard, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann et James Ehnes.

Reconnu pour sa créativité et l'innovation de ses programmes, l'enthousiasme qui se dégage de ses prestations et une importante discographie saluée par la critique, **Thomas Dausgaard** était en 2020 directeur musical de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef principal du BBC Scottish Symphony Orchestra. Il était également chef honoraire de l'Orchestra della Toscana et de l'Orchestre symphonique national du Danemark où il a été chef principal de 2004 à 2011 ainsi que chef lauréat de l'Orchestre de chambre suédois dont il a été le chef principal de 1997 à 2019. Au début de sa carrière, il a étudié avec Leonard Bernstein et a été l'assistant de Seiji Ozawa. Il se produit maintenant à la tête de nombreux orchestres de renommée internationale dont l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, les orchestres symphoniques de Vienne, de Londres et de la BBC, le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Radio France. Dausgaard a commencé sa carrière nord-américaine en tant que chef d'orchestre adjoint de

l'Orchestre symphonique de Boston et s'est produit depuis avec l'Orchestre de Cleveland, les orchestres philharmoniques de New York et de Los Angeles, le National Symphony Orchestra de Washington, les orchestres symphoniques de Houston, Baltimore, Toronto et Montréal. Il se rend également régulièrement en Asie et en Australie. Parmi les festivals où il s'est produit, mentionnons les BBC Proms, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart, le Festival George Enesco et celui de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalier au Danemark, est membre de l'Académie royale de musique de Suède et a reçu un doctorat *honoris causa* de l'Université Örebro en Suède.

<http://thomasdausgaard.com>

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

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

#### Recording Data

Recording:	April 2018 (Symphony No. 4, <i>Tragic Overture</i> ); September 2018 ( <i>Hungarian Dances</i> ) at the Örebro Concert Hall, Sweden Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production) Sound engineers: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) (Symphony No. 4, <i>Tragic Overture</i> ); Bastian Schick ( <i>Hungarian Dances</i> )
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer:	Robert Suff

#### Booklet and Graphic Design

Cover text: © Horst A. Scholz 2019

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

Front cover: *Early morning in Prague* by Roman Boed (cropped), <https://flic.kr/p/2cNDYbh> (CC BY 2.0)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2383 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

Thomas Dausgaard  
Photo: ©Thomas Grøndahl



BIS-2383