

TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840–93)

SYMPHONY NO. 6 IN B MINOR, 'PATHÉTIQUE', Op. 74 (1893) 42'49

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| ① | I. <i>Adagio – Allegro non troppo</i> | 16'58 |
| ② | II. <i>Allegro con grazia</i> | 7'36 |
| ③ | III. <i>Allegro molto vivace</i> | 8'34 |
| ④ | IV. <i>Adagio lamentoso</i> | 9'16 |

- | | | |
|---|--|-------|
| ⑤ | ROMEO AND JULIET (1869/70/80) | 18'45 |
| | Fantasy Overture after Shakespeare | |
| | <i>Andante non tanto quasi Moderato – Allegro giusto</i> | |

TT: 62'21

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO

KATARINA ANDREASSON *leader*

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

Composed in 1893, Pyotr Ilyich Tchaikovsky's **Symphony No. 6 in B minor**, Op. 74, is clearly a keystone in his symphonic output. Not only because Tchaikovsky himself announced that his Fifth Symphony was to be followed by such a work; not only because it would in fact prove to be his last symphony but, above all, because here he followed through the logic of earlier symphonic projects circling around the theme of fate. If, in the Fourth and Fifth Symphonies, he had allowed the struggle with fate to end more or less successfully, he now dared to state that from which he had hitherto recoiled: we have no grounds for hope. The famous ending of the Sixth Symphony – 'in the blackness of an existence that is no more, as though bleeding to death' (Hans Mayer) – not only perseveres in the minor key instead of making a traditional change into the major, and presents an *Adagio lamentoso* in place of a ubiquitous *Allegro* recapitulation, but also it offers a quadruple *pianissimo* instead of the expected concluding jubilation – and, as such, it also marks the start of something new.

The symphony's nickname was proposed by Tchaikovsky's brother Modest. In fact, however, the 'Pathétique' is much less pathos-laden than its title suggests, even if it is impossible to note without some emotion how Tchaikovsky severely shook the symphonic genre when, following an inner logic and an unstated programme, he deprived the traditional dramaturgy of its more or less therapeutic optimism. With an uncompromising will to express himself, Tchaikovsky took an individual grip on a convention of the genre which hitherto – even to him – had seemed binding. This hard-won victory of the subjective over the objective, so to speak, is related to the expansion of the symphonic genre by composers such as Gustav Mahler – more closely so than for instance Theodor W. Adorno, a harsh critic of Tchaikovsky, would have wanted to admit.

The slow introduction, added after the completion of the sonata-form movement proper, announces immediately that Tchaikovsky is concerned here with

matters of finality – with pain, lamentation and death. Both of its two main elements – the chromatic descent of a fourth in the basses and the sighing falling seconds in wearily defiant bassoons – are traditional musical figures that have served in musical laments since the sixteenth century. The bassoon motif, however, does not give up easily; it struggles against its prescribed fate, tears itself defiantly away from the bleak sadness of the ‘De Profundis’ – and transforms itself into the almost gracious-sounding main theme of the main part of the movement (*Allegro non troppo*), which is motivically explored and excitingly reinterpreted but eventually dies away unexpectedly. This is where the muted strings present the voluptuous subsidiary theme, which is again joined by a dance-like secondary idea (with soaring woodwind). A reprise of the subsidiary theme rounds off this second main group of the exposition which, with a valediction from the solo clarinet, dies away just as the first thematic group had done. Here, however, the development (*Allegro vivo*) sets off with unrestrained power – tutti blows shatter the peace and challenge the main theme to a wild struggle. This extremely dramatic music – which is highly effective both in its structure and in its instrumentation – culminates in the brass quotation of a melody from the Orthodox mass for the dead. Once again the temperature rises, with repeated attempts by the oppressed main theme to achieve a recapitulation – but this is not to be. Not until the reappearance of the subsidiary theme – now in B major, as prescribed by the rules, but without its middle section – does the movement chart a course back into traditional waters. And even this is only superficial: above a groundswell of smouldering tremolos from the strings and timpani, it turns into a chimera that, after the emotional turbulence of the development, no longer possesses any genuine conviction. It then dies away into the depths, into the silence from which the movement had begun.

If one insists upon regarding the Sixth Symphony as ‘pathetic’, the two central

movements are little more than intermezzos – especially as Tchaikovsky consciously did without a slow movement that could have borne the hallmarks of a lament. The emotional core of this symphony does not lie in its centre but in the outer movements, the last of which in fact has the expressive character of a slow movement. All the same, it would be an oversimplification to look for emotional content only in those outer movements on which so much emphasis is laid. To heap additional praise on the *Allegro con grazia*, this wonderfully peculiar ‘waltz in 5/4-time’, would be futile. The movement itself can hardly get enough of its exhilarating main theme, and from the start audiences have been equally charmed by it. The fragility of such happiness is brought home to us by a trio in B minor, with its merciless beating of the timpani and beseeching falling seconds (an element that occurs elsewhere in the symphony too). A reprise of the main theme gradually emerges, but at the end of the movement some harsh minor key accents disturb the joy. With the *Allegro molto vivace* we come to a wonderfully constructed march, the oddly accentuated theme of which transports the entire orchestra into a frenzy of joyous playing and culminates in a genuine triumphal march – although to picture its soldiers engaged in actual battle would be as difficult as it would be distasteful.

Right from the first bar of the last movement, *Adagio lamentoso*, there can be no doubt that this is a song of mourning. Here too, falling seconds characterize and surround the descending main theme, the framing fourths of which alludes to the introduction of the first movement. When nothing of this but the bare downward motion remains (in the bassoon), a closely related, hymn-like subsidiary theme develops but is finally almost strangled by the corset of triplets in the winds; general pauses seal its fate. The main theme asserts itself again, but gradually disintegrates – a gruesome wind chorale (once again with a chromatically descending fourth) announces the end: a descent into the deepest and gloomiest

catacombs of the dying string sound with which the symphony closes, as if with a written-out *morendo*. Tchaikovsky regarded his Sixth Symphony as superior to anything that he had written previously, and acknowledged: ‘into this symphony I have, without exaggeration, poured my entire soul’. The first performance took place in St Petersburg on 16th (28th) October 1893 under the baton of the composer; it was initially received with some reservation, but the second performance on 6th (18th) November 1893 (after Tchaikovsky’s death on 25th October [6th November]) was an overwhelming success.

The tragic ending links the Sixth Symphony with an earlier work: the fantasy overture *Romeo and Juliet* (1869), Tchaikovsky’s first and most successful musical rendition of Shakespeare. This work – which in subsequent years was revised several times, and was partly reused in 1893 (!) for a duet fragment for soprano and tenor with orchestral accompaniment – is in the tradition of concert overtures by Beethoven, Berlioz and Mendelssohn.

It starts with a chorale-like introduction that seems to derive from Brother Lorenzo’s rapt monastery world. In the main section (*Allegro giusto*, in sonata form) the feuding families of Montague and Capulet meet with clashing swords. Their embittered battles, which Tchaikovsky depicts with martial percussion and a breathless fugato (as Eduard Hanslick spitefully remarked, ‘fate thumps on the bass drum’), lead to the nocturnal balcony scene and the love song of Romeo and Juliet, which begins in the cor anglais and muted violas. The brief development section is dominated by the terse battle motifs; only in the reprise do these yield to the lyrical subsidiary theme in sumptuous string writing in octaves. The happiness, however, does not last. A funeral march bears the love theme to its grave and seals the fate of a union that has no place in this world: ‘A glooming peace this morning with it brings; the sun for sorrow will not show his head.’

© *Horst A. Scholz 2012*

The **Swedish Chamber Orchestra** was founded in 1995 as the resident chamber orchestra for the Örebro municipality in Sweden and was joined by its current music director, Thomas Dausgaard, two years later. Since then, Dausgaard and the ensemble have worked closely together to create their own unique and dynamic sound, and the orchestra has rapidly become firmly established on the international scene.

A tightly knit ensemble of 38 regular members, the Swedish Chamber Orchestra made its USA and UK débuts in 2004 and has since then toured regularly throughout Europe, making its début in Japan and returning to the USA in 2008. Recent tour highlights include appearances at the London Proms and the Salzburg Festival in 2010 and the orchestra's début at the Berlin Philharmonie in 2011.

Alongside its work with Thomas Dausgaard, the Swedish Chamber Orchestra regularly performs with the conductor/composer HK Gruber and the early music specialist Andrew Manze. The orchestra appears on a number of BIS recordings, including highly acclaimed releases with the music of HK Gruber [BIS-CD-1341 and 1781], Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 and 1241] and Brett Dean [BIS-CD-1576]. In 'Opening Doors', its own series for the label, the orchestra and Thomas Dausgaard have released a warmly received three-disc cycle of Schumann symphonies as well as performances of symphonies by Schubert, Dvořák and Bruckner.

Described as 'a conductor of rare conviction and insight' by the *Daily Telegraph*, **Thomas Dausgaard** is renowned for the rich intensity of his performances and the remarkable results he has achieved as chief conductor of the Swedish Chamber Orchestra. Since taking up his position in 1997 he has brought the ensemble to international attention. An extensive record activity includes the series 'Opening Doors' on BIS, in which the team breaks with the traditions surrounding a chamber orchestra, performing all of Schumann's symphonies as well as Bruc-

kner's Symphony No. 2 and other large-scale orchestral works of the romantic era. With Dausgaard's drive to bring the orchestra to new audiences, the SCO has furthermore toured throughout Japan, the USA and Europe, including concerts at the Salzburg Festival and the BBC Proms, where the orchestra is a regular guest.

Beginning with the 2011–12 season, Dausgaard is conductor laureate of the Danish National Symphony Orchestra, which has also developed impressively under his leadership. As a guest conductor he visits some of the world's leading orchestras, including the Vienna Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra and City of Birmingham Symphony Orchestra. He has also conducted the St Petersburg Philharmonic Orchestra and La Scala Philharmonic Orchestra, and appears regularly in North America, with such ensembles as the Los Angeles Philharmonic, the Philadelphia and Cleveland orchestras and the Toronto Symphony Orchestra. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark, and is a member of the Swedish Royal Academy of Music.

Die **Symphonie Nr. 6 h-moll** op. 74, die Tschaikowsky 1893 komponierte, ist ein dezidierter „Schlussstein“ seines symphonischen Schaffens. Nicht nur, weil Tschaikowsky seiner Symphonie Nr. 5 bekundetermaßen einen solchen folgen lassen wollte, nicht nur, weil es sich tatsächlich um seine letzte Symphonie handelt, sondern vor allem, weil er hier die Konsequenzen aus seinen symphonischen Konzeptionen zog, die um das zentrale Schicksalsthema kreisten. Hatte er in den Symphonien Nr. 4 und 5 den Kampf mit dem Schicksal noch mehr oder weniger erfolgreich enden lassen, so wagte er jetzt auszusprechen, wovor er bislang noch zurückgeschreckt war: Zur Hoffnung besteht kein Anlass. Das berühmte Ende der Sechsten – „in der Schwärze eines Nichtmehrseins, gleichsam verblutend“ (Hans Mayer) – bietet dem bis dato gängigen Prinzip des *per aspera ad astra* die Stirn, behauptet nicht nur stoisch die Moll-Grundtonart gegen die traditionelle Dur-Wende, nicht nur ein *Adagio lamentoso* gegen den allfälligen *Allegro*-Kehraus, sondern auch ein vierfaches *Pianissimo* gegen die finale Muntermacherei – und ist damit auch ein Auftakt. Obschon die „Pathétique“ weit weniger pathetisch ist, als ihr (wohl von Tschaikowskys Bruder Modest angeregter) Beiname andeutet, so lässt sich doch kaum ohne Pathos vermerken, dass Tschaikowsky die symphonische Gattung erschütterte, als er, innerer Logik und einem unausgesprochenen Programm folgend, die traditionelle Dramaturgie um ihren nachgerade therapeutischen Optimismus brachte. Mit unbedingtem Ausdruckswillen individualisierte Tschaikowsky eine bislang (auch ihn) scheinbar verpflichtende Gattungskonvention – gegen diesen enttäuschten Schluss musste sich behaupten, wer fortan noch glaubwürdig in Dur enden wollte. Es ist dies, wenn man so will, ein hart erkämpfter Sieg des Subjekts über das Objekt, der enger mit den symphonischen Grenzüberschreitungen eines Gustav Mahler verwandt ist, als es beispielsweise dem scharfen Tschaikowsky-Kritiker Theodor W. Adorno lieb war.

Erst nach Fertigstellung des eigentlichen Sonatensatzes hinzukomponiert, verkündet die langsame Einleitung mit ihren beiden Hauptelementen sogleich, dass es Tschaiowsky hier um „letzte Dinge“ zu tun ist, um Schmerz, Klage und Tod: sowohl der chromatischen Quartgang der Kontrabässe als auch der „seufzende“ Sekundvorhalt der matt sich aufbäumenden Fagotte sind traditionelle musikalische Figuren, deren Expressivität seit dem 16. Jahrhundert im Dienste des Lamentos, des Klagegesangs, stand. Doch das Fagottmotiv gibt so schnell nicht auf, sträubt sich gegen das ihm vorgezeichnete Schicksal, entwindet sich trotz der trüben Tristesse des „De Profundis“ – und verwandelt sich in das nachgerade graziös anmutende Hauptthema des Sonatensatzes (*Allegro non troppo*), das über tänzerischem Saltando-Rhythmus motivisch erkundet und spannungsreich umgedeutet wird, aber schließlich überraschend verlischt. Dies ist der Ort für die gedämpften Streicher, das schwelgerische Seitenthema vorzutragen, dem sich wiederum ein tänzerischer Nebengedanke (mit hochfliegenden Holzbläsern) anschließt. Die Wiederaufnahme des Seitenthemas rundet diesen zweiten Hauptteil der Exposition zu einer Gruppe, die mit dem Abgesang der Soloklarinette ebenso abschließend verlischt wie die Hauptthengruppe.

Hier aber setzt die Durchführung (*Allegro vivo*) mit entfesselter Gewalt an – Tuttischläge stanzen die Stille und fordern das Hauptthema zu einem wilden Kampf heraus. Das hochdramatische, satz- wie instrumentationstechnisch unheimlich wirkungsvoll gestaltete Geschehen mündet in das Zitat einer Melodie aus dem orthodoxen Totenoffizium (Blechbläser). Erneut spitzt sich die Durchführung zu, lässt das drangsalierte Hauptthema verschiedentlich gar zu einer Reprise ansetzen – doch diese ist ihm nicht vergönnt. Erst das Seitenthema – ordnungsgemäß nach H-Dur gewendet, aber ohne den Mittelteil – kann mit seiner Reprise den Satz wieder in traditionelles Fahrwasser lenken. Doch nur scheinbar: Über den im Untergrund schwelenden Streicher- und Paukentremolos gerät es zur

bloßen Schimäre, die nach den emotionalen Turbulenzen der Durchführung keine rechte Überzeugungskraft mehr hat. Und denn auch klanglos in der Tiefe er stirbt (*morendo*), aus der der Kopfsatz sich einst aufbäumte.

Versteht man die Sechste in emphatischen Sinn als „Pathetische“, dann sind die beiden Mittelsätze wenig mehr als Intermezzi – zumal Tschaiakowsky auf einen langsamen Satz, der den Klageduktus hätte ausformulieren können, bewusst verzichtet hat. Das emotionale Zentrum dieser Symphonie liegt nicht im Zentrum, sondern in den Rahmensätzen, deren letzter zumal selber den Ausdruckscharakter eines langsamen Satzes ausprägt; den Sinngehalt der Symphonie aber auf die solcherart hervorgehobenen Rahmenteile begrenzen zu wollen, griffe zu kurz. Das *Allegro con grazia*, diesen wunderbar kauzigen „5/4-Walzer“ noch rühmen zu wollen, wäre vertane Liebesmüh. Es kann an seinem beschwingten D-Dur-Hauptthema – dem einzigen auf weiter Flur – kaum genug haben; von Beginn an erging es seinen Hörern nicht anders. Zu unerbittlichem Paukenschlag und flehendem Sekundvorhalt (das satzübergreifende Überbleibsel der zyklischen Schicksalsmotive in der Vierten und Fünften Symphonie) erinnert ein h-moll-Trio an die Zerbrechlichkeit dieses Glücks, bevor daraus allmählich die Hauptthemenreprise erwächst – noch am Schluss aber trüben einige herbe Mollakzente die Freude. Mit dem *Allegro molto vivace* folgt ein wundervoll gearbeiteter Marsch, dessen verquer akzentuiertes Thema das gesamte Orchester in rauschhafte Spielfreude versetzt und schließlich in einen wahren Triumphmarsch mündet, dessen Soldaten man sich freilich kaum bei irgendwelchen Kampfeshandlungen vorstellen will und kann.

Das Finale lässt vom ersten Takt an keinen Zweifel daran, dass es sich um ein *Adagio lamentoso*, um einen Klagegesang handelt. Sekundvorhalte prägen und umgeben auch hier das abwärtsgerichtete Hauptthema, dessen Quartrahmen auf die Kopfsatzeinleitung verweist. Nachdem von diesem wenig mehr als die nackte

Abwärtsbewegung blieb (Fagott), blüht ein eng verwandtes, hymnisches Seitenthema auf, das schließlich vom anschwellenden Triolenkorsett der Bläser schier erdrückt wird; Generalpausen besiegeln sein Ende. Erneut hebt das Hauptthema an, zerfällt aber zusehends unter dem gestalterischen Zugriff – ein schauriger Bläserchoral bläst (erneut mit chromatischem Quartgang) zum letzten Geleit, zum Abstieg in die tiefsten und traurigsten Katakomben des erlöschenden Streicherklangs, mit dem diese Symphonie wie ein auskomponiertes *morendo* endet.

Tschaikowsky hielt seine Symphonie Nr. 6 für besser als alles, was er bis dahin geschrieben hatte, und bekannte: „In diese Symphonie habe ich, ohne Übertreibung gesagt, meine ganze Seele gelegt.“ Die Uraufführung fand am 16./28. Oktober 1893 in St. Petersburg unter Leitung des Komponisten statt; anfänglich zurückhaltend aufgenommen, wurde die zweite Aufführung am 6./18. November (nach dem Tod Tschaikowskys am 25. Oktober/6. November 1893) zu einem überwältigenden Erfolg.

Das tragische Ende verbindet die Sechste mit einem Werk aus früher Zeit: der Fantasie-Ouvertüre **Romeo und Julia** aus dem Jahr 1869, Tschaikowskys erster – und erfolgreichster – Auseinandersetzung mit William Shakespeare. Das in späteren Jahren mehrfach überarbeitete und 1893 (!) für ein orchesterbegleitete Duettfragment für Sopran und Tenor teilweise wiederverwendete Werk steht in der Tradition der Konzertouvertüren Beethovens, Berlioz' und Mendelssohn Bartholdys.

Eröffnet wird es von einer choralartigen Einleitung, die Bruder Lorenzos entrückter Klostersphäre zu entstammen scheint. Mit klirrenden Schwertern treffen die verfeindeten Familien Montague und Capulet im Hauptteil (*Allegro giusto*), einem Sonatensatz, aufeinander. Ihre erbitterten Auseinandersetzungen, die Tschaikowsky mit martialischem Schlagzeug und atemlosem Fugato schildert (Eduard Hanslick hämisch: „So pocht das Schicksal an die große Trommel!“), münden in die nächtliche Balkenszene und das Liebeslied Romeos und Julias,

welches das Englischhorn mitsamt gedämpften Bratschen anstimmt. Die kurze Durchführung wird von der prägnanten Kampfmotivik dominiert, die erst in der Reprise dem lyrischen Seitenthema in schwelgerischem Streicherunisono weicht – doch dessen Glück ist nicht von Dauer. Ein Trauermarsch trägt das Liebesthema zu Grabe und besiegelt das Schicksal einer Verbindung, die keinen Platz hat auf dieser Welt: „Nur düstern Frieden bringt uns dieser Morgen; die Sonne scheint, verhüllt vor Weh, zu weilen.“

© *Horst A. Scholz 2012*

Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 als residentes Kammerorchester der schwedischen Gemeinde Örebro gegründet; seit 1997 ist Thomas Dausgaard sein Musikalischer Leiter. Nachdrücklich haben Dausgaard und das Ensemble daran gearbeitet, jenen einzigartigen, dynamischen Klang zu entwickeln, mit dem sich das Orchester rasch einen festen Platz in der internationalen Musikszene erobert hat. Das aus 38 regulären Mitgliedern bestehende Schwedische Kammerorchester gab 2004 sein USA- und sein Großbritannien-Debüt; seitdem hat es zahlreiche Konzertreisen durch Europa unternommen, hat erstmals in Japan und 2008 erneut in den USA konzertiert. Zu den Tournee-Highlights aus jüngerer Zeit gehören Auftritte bei den Londoner Proms und den Salzburger Festspielen (2010) sowie das Debüt in der Berliner Philharmonie (2011).

Neben seiner Zusammenarbeit mit Thomas Dausgaard tritt das Schwedische Kammerorchester regelmäßig mit dem Dirigenten und Komponisten HK Gruber sowie dem Alte-Musik-Spezialisten Andrew Manze auf. Zur Diskographie des Schwedischen Kammerorchesters bei BIS gehören hoch gelobte CDs mit Musik von HK Gruber [BIS-CD-1341 und 1781], Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 und 1241] und Brett Dean [BIS-CD-1576]. Im Rahmen seiner eigenen BIS-Reihe „Opening Doors“

haben das Orchester und Thomas Dausgaard eine gefeierte Gesamteinspielung der Symphonien Schumanns sowie Symphonien von Schubert, Dvořák und Bruckner vorgelegt.

Thomas Dausgaard – „ein Dirigent von seltener Überzeugungskraft und Einsicht“ (*Daily Telegraph*) – ist bekannt für die große Intensität seiner Aufführungen und für die bemerkenswerten Ergebnisse, die er als Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters erzielt hat. Seit seinem Amtsantritt im Jahr 1997 hat er dem Ensemble internationale Aufmerksamkeit verschafft. Zu seinen zahlreichen Einspielungen gehört die BIS-Reihe „Opening Doors“, die mit den Konventionen eines Kammerorchesters bricht: Neben sämtlichen Schumann-Symphonien wurden Bruckners Symphonie Nr. 2 und andere großformatige Orchesterwerke der Romantik aufgenommen. Dank Dausgaards Ehrgeiz, dem Orchester neue Hörer zu erschließen, hat das Schwedische Kammerorchester außerdem Konzertreisen nach Japan, den USA und Europa unternommen und gastierte dabei u.a. bei den Salzburger Festspielen und den BBC Proms, wo das Orchester regelmäßig zu Gast ist.

Seit Beginn der Saison 2011/2012 ist Dausgaard Ehrendirigent des Dänischen Nationalorchesters, das sich unter seiner Führung ebenfalls eindrucksvoll entwickelt hat. Als Gastdirigent trat er mit einigen der weltweit führenden Orchester auf, u.a. mit den Wiener Symphonikern, dem BBC Symphony Orchestra und dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Er hat die Sankt Petersburger Philharmoniker und das Orchester des Teatro alla Scala geleitet und gastiert regelmäßig in Nordamerika mit Ensembles wie dem Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, dem Cleveland Orchestra und dem Toronto Symphony Orchestra. Thomas Dausgaard wurde mit dem dänischen Ritterkreuz ausgezeichnet und ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

La **Symphonie no 6 en si mineur** composée par Tchaïkovski en 1893 constitue la clé de voûte de sa production symphonique. Non seulement parce que Tchaïkovski avait exprimé expressis verbis dans sa cinquième Symphonie qu'il voulait une telle suite, non seulement parce qu'il s'agit bel et bien de sa dernière symphonie (après la symphonie en mi bémol majeur rejetée en 1892), mais principalement parce qu'il tire ici les conséquences de sa propre conception de la symphonie qui tourne autour du thème fondamental du destin. Alors que l'issue de ce combat contre le destin dans ses quatrième et cinquième Symphonies est plus ou moins heureuse, il ose affirmer ici pour ainsi dire ce qui l'avait jusqu'à présent toujours effrayé : l'espoir n'est plus de mise. La célèbre fin de la sixième – « dans le noir de la non-existence, au bout de son sang pour ainsi dire » (Hans Mayer) – se dresse contre le principe jusqu'alors courant de *per aspera ad astra* et n'ose pas seulement demeurer stoïquement dans la tonalité mineure initiale au lieu de procéder au passage traditionnel vers le majeur et placer un *Adagio lamentoso* à la place d'un *Allegro* conclusif, normalement attendu ici, mais ose également un quadruple *pianissimo* au lieu d'un finale jubilatoire attendu, provoquant ainsi un bouleversant départ.

Bien que la *Pathétique* soit bien moins pathétique que son surnom (donné par le frère du compositeur, Modest) ne le laisse supposer, on remarque sans trop d'émoi que Tchaïkovski ébranle le genre de la symphonie en suivant plutôt la logique interne de l'œuvre et de son programme, non divulgué, et qu'il abandonne la progression dramatique traditionnelle qui demande un optimisme thérapeutique. Avec une force expressive absolue, Tchaïkovski individualise une convention en apparence obligée – qu'il a également suivie jusqu'à présent – : face à cette fin implacable, qui peut encore prétendre pouvoir terminer de manière crédible dans une tonalité majeure ? On pourrait parler ici d'une victoire durement acquise du subjectif sur l'objectif, ce qui est plus près du dépassement des limites

du genre d'un Gustav Mahler que ce que Theodor Adorno, un dur critique de Tchaïkovski, voulait bien admettre.

Avec ses deux éléments principaux, l'introduction lente, composée après l'achèvement du mouvement de sonate proprement dit, Tchaïkovski annonce qu'il se concentre ici sur les « choses ultimes » : la douleur, la plainte et la mort. Le passage chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte joué à la contrebasse et les secondes « soupirantes » des bassons qui se cabrent faiblement sont des motifs musicaux traditionnels dont l'expressivité avait été mise au service des *Lamentos*, les chants de plainte, depuis le 16^{ième} siècle. Cependant, le motif du basson n'abandonne pas si vite et se dresse contre le destin qui se dessine devant lui, s'arrache obstinément à la tristesse blafarde du « De Profundis » et se transforme peu à peu en thème principal gracieux et charmant du mouvement de forme sonate (*Allegro non troppo*) qui explore les motifs au moyen d'un rythme de *saltando* dansant plein de tension mais se termine en s'éteignant rapidement. C'est à cet endroit que les cordes, avec sourdines, exposent le voluptueux thème secondaire qui débouche également sur une idée secondaire de caractère dansant (avec des bois fringants). La reprise du thème secondaire rassemble cette seconde partie principale de l'exposition en un tout qui, avec un envoi de la clarinette, s'éteint de la même manière que le premier groupe thématique.

C'est cependant ici que le développement (*Allegro vivo*) commence avec une violence déchaînée : des accents tutti déchirent le silence et provoquent le thème principal en un combat sauvage. Cet événement extraordinairement efficace et hautement dramatique, tant au niveau de la structure que de l'instrumentation, culmine par la citation par les cuivres d'une mélodie extraite de la liturgie orthodoxe des morts. Le développement s'anime de nouveau en préparant la reprise modifiée du thème principal tourmenté, qui ne lui sera pas permis. Ce n'est qu'au retour du thème secondaire, repris en si majeur mais sans sa partie centrale, que le mouve-

ment peut revenir au déroulement traditionnel. Mais en apparence seulement : reposant sur les cordes qui enflent en arrière-fond et les trémolos des timbales, on ne se retrouve qu'avec une vaine chimère qui, après les turbulences émotionnelles du développement, n'a plus de véritable force de persuasion. Et le mouvement se termine en s'éteignant dans le registre grave (*morendo*), comme il s'était construit.

Si l'on considère la sixième Symphonie avec le sens emphatique de « pathétique », les deux mouvements centraux n'apparaissent comme guère plus que des intermezzi, d'autant plus que Tchaïkovski a sciemment renoncé à un mouvement lent où il aurait pu parfaire la formulation des motifs de plainte. Le sommet émotionnel de cette symphonie ne se trouve pas en son centre mais plutôt dans ses mouvements extrêmes, en particulier dans le dernier qui est empreint du caractère expressif d'un mouvement lent. Mais limiter ainsi le contenu émotionnel de la symphonie à ces mouvements extrêmes constituerait une simplification abusive. On ne fera jamais assez l'éloge de l'*Allegro con grazia* avec son rythme bizarre de « valse à cinq temps ». On ne se rassasie jamais de son thème principal léger en ré majeur, le seul de ce genre. Dès le début du mouvement, les auditeurs partagent cette impression. Avec ses coups de timbale implacables et les intervalles implorantes de seconde (les restes du motif cyclique du destin que l'on retrouve ailleurs dans cette œuvre et provenant des quatrième et cinquième Symphonies), un trio en si mineur nous rappelle la fragilité de ce bonheur, avant le retour du thème principal. À la fin, quelques accents en mineur viennent troubler cette joie. Une marche merveilleusement construite, *Allegro molto vivace*, suit et son thème, accentué comme de travers, mène l'orchestre à une ivresse jubilatoire avant de finalement déboucher sur une véritable marche triomphale qu'on ne peut à vrai dire (ni ne veut) associer à des soldats au combat.

Dès ses premières mesures, le finale ne laisse aucun doute: il s'agit ici d'un *Adagio lamentoso*, un chant de plainte. Ce mouvement est formé à partir de

l'intervalle de seconde entouré ici encore du thème principal, un mouvement mélodique descendant dont l'ambitus de quarte renvoie au mouvement initial. Après qu'il ne reste guère plus que le motif descendant nu (au basson), arrive un thème secondaire étroitement apparenté, de caractère hymnique, qui est finalement presque écrasé sous le poids d'un triolet des bois. Les silences tenus par tout l'orchestre scellent l'issue. Le thème principal se soulève à nouveau mais se décompose rapidement sous l'emprise structurelle : un choral effrayant joué par les cuivres (encore une fois avec un motif chromatique à l'intérieur d'un ambitus de quarte) nous accompagne jusqu'à notre dernière demeure dans les catacombes les plus profondes et les plus tristes des cordes qui vont en s'éteignant et qui concluent cette symphonie comme avec un *morendo* (en laissant mourir) composé.

Tchaïkovski tenait sa sixième Symphonie pour la meilleure œuvre qu'il avait composée jusqu'alors et confessait que « dans cette symphonie, j'ai, sans exagération, mis toute mon âme ». La création a eu lieu le 16 / 28 octobre 1893 à Saint-Petersbourg sous la direction du compositeur. Bien qu'au départ accueillie avec perplexité, la seconde interprétation de cette symphonie, le 6 / 18 novembre (Tchaïkovski était mort entre-temps le 25 octobre / 6 novembre précédent), lui valut un triomphe retentissant.

La fin tragique relie la Sixième avec une œuvre antérieure : l'Ouverture-fantaisie *Roméo et Juliette* composée en 1869, la première des adaptations de Shakespeare réalisée par Tchaïkovski et celle qui devait remporter le plus de succès. Datant de 1869 mais maintes fois retouchée au cours des dernières années de la vie du compositeur et utilisée partiellement de nouveau en 1893 sous le même nom pour un fragment de duo pour soprano et ténor avec accompagnement d'orchestre, cette œuvre s'inscrit dans la tradition des ouvertures de concert représentée notamment par Beethoven, Berlioz et Mendelssohn.

L'œuvre débute par une introduction en forme de choral qui semble provenir

du cloître retiré de Frère Lorenzo. Les familles ennemies des Montaigu et des Capulet se rencontrent dans un entrechoquement d'épées dans la première partie (*Allegro giusto*), un mouvement de sonate. Leur haine est dépeinte par Tchàïkovski avec des percussions martiales et un *fugato* mené à vive allure (Eduard Hanslick, méchamment, dira : « C'est ainsi que le destin tape du tambour ») et mène à la scène nocturne du balcon et au chant d'amour de Roméo et de Juliette marqué par le cor anglais en compagnie des altos avec sourdines. Le court développement est dominé par le motif marquant du combat qui ne disparaîtra que dans la réexposition du thème secondaire lyrique joué dans un voluptueux unisson des cordes dont la joie ne sera cependant que de courte durée. Une marche funèbre mène le thème d'amour à la tombe et scelle le destin d'une union qui n'a pas sa place en ce monde : « Cette matinée apporte avec elle une paix sinistre, le soleil se voile la face de douleur. »

© *Horst A. Scholz 2012*

L'Orchestre de chambre de Suède a été fondé en 1995 en tant qu'orchestre de chambre en résidence de la ville d'Örebro en Suède. Son directeur musical actuel, Thomas Dausgaard, s'est joint à l'ensemble deux ans plus tard. Depuis, Dausgaard et l'orchestre ont étroitement collaboré pour parvenir à une sonorité unique et dynamique et l'orchestre s'est rapidement imposé sur la scène internationale. Composé de trente-huit membres réguliers, l'Orchestre de chambre de Suède a fait ses débuts américains et britanniques en 2004 et, depuis, parcourt également l'Europe régulièrement. Il a fait ses débuts au Japon en 2008 et est retourné aux États-Unis la même année. Parmi les moments forts des récentes tournées, mentionnons sa prestation dans le cadre des Proms de Londres et du Festival de Salzbourg en 2010 et ses débuts à la Philharmonie de Berlin en 2011.

En plus de son travail avec Thomas Dausgaard, l'Orchestre de chambre de Suède se produit régulièrement avec le chef/compositeur HK Gruber et le spécialiste de musique ancienne Andrew Manze. On peut entendre l'orchestre sur de nombreux enregistrements réalisés chez BIS incluant ceux salués par la critique consacrés à la musique de HK Gruber [BIS-CD-1341 et 1781], Sally Beamish [BIS-CD-971, 1161 et 1241] et Brett Dean [BIS-CD-1576]. Dans le cadre d'« Opening Doors », sa propre série chez BIS, l'orchestre et Thomas Dausgaard ont réalisé un cycle consacré aux symphonies de Schumann chaleureusement reçu ainsi que des symphonies de Schubert, de Dvořák et de Bruckner.

« Chef doté d'une conviction et d'une perspicacité rares » pour reprendre les mots du *Daily Telegraph*, **Thomas Dausgaard** est réputé pour l'intensité de ses interprétations et les résultats remarquables auxquels il est parvenu en tant que chef titulaire de l'Orchestre de chambre de Suède. Depuis qu'il a pris ce poste en 1997, il est parvenu à s'imposer sur la scène internationale. Parmi ses nombreux enregistrements figure la série « Opening Doors » chez BIS dans laquelle l'association du chef et de son orchestre a permis de sortir du cadre traditionnel des orchestres de chambre en enregistrant toutes les symphonies de Schumann, la seconde Symphonie de Bruckner ainsi que d'autres œuvres de grandes dimensions de la période romantique. Suite aux efforts de Dausgaard visant à mener l'orchestre vers de nouveaux publics, le SCO a réalisé des tournées au Japon, aux États-Unis et en Europe incluant des concerts dans le cadre du Festival de Salzbourg et des Proms de Londres où l'orchestre est régulièrement invité.

Au début de la saison 2011–12, Dausgaard est devenu chef lauréat de l'Orchestre symphonique national du Danemark qui s'est également considérablement développé depuis sous sa direction. Il s'est produit en compagnie des meilleurs orchestres au monde à titre de chef invité, notamment avec l'Orchestre

symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de la BBC et l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham. Il a également dirigé l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg ainsi que l'Orchestre philharmonique de La Scala en plus de se produire régulièrement en Amérique du Nord avec des orchestres tels l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, les orchestres de Philadelphie et de Cleveland ainsi que l'Orchestre symphonique de Toronto. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de Chevalier au Danemark et est membre de l'Académie royale de musique de Suède.

ALSO IN THIS SERIES



ANTON BRUCKNER: SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR (1877 version)
SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA / THOMAS DAUSGAARD
BIS-SACD-1829

Double 5 star review *BBC Music Magazine* · Supersonic *Pizzicato*

‘Arguably a first choice for those new to the work.’ *International Record Review*

‘This account is excellent – perfectly paced and balanced – and the small orchestra is all to the good in making Bruckner’s stark originality clear.’ *BBC Music Magazine*

“Una ottima lettura che consiglieri senza indugio...” *Musica*

‘Given the excellence of the performance and utter fidelity of the recording...

I recommend this disc for the doors it can open on Bruckner’s Second Symphony.’ *Audiophile Audition*

„Das virtuose, präzise und klangschöne Spiel des Swedish Chamber Orchestra kann man nur in den höchsten Tönen loben.“ *Pizzicato*

‘What stands out is the translucence of the sound and the amount of detail that is revealed... a very impressive, revealing and persuasive performance...’ *The Classical Source*

“Escucharemos una Segunda ... de aspecto totalmente renovado...

Merecerá la pena conocer a Bruckner con esta otra cara tan bien dibujada.” *Scherzo*

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

Recording: September 2011 at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Martin Nagorni
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy 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
Original format: 96 kHz / 24-bit

Post-production: Editing and mixing: Martin Nagorni

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Jan-Peter Lahall www.lahall.com
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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.: 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-1959 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

Thomas Dausgaard
Photo: ©Ulla-Carin Ekblom

