



# SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

	<b>SYMPHONY NO. 1 IN D MAJOR, D 82 (1813)</b>	27'21
1	I. <i>Adagio – Allegro vivace</i>	10'45
2	II. <i>Andante</i>	6'37
3	III. Menuetto. <i>Allegretto</i>	4'03
4	IV. <i>Allegro vivace</i>	5'40
5	<b>FUNERAL MARCH from ADRAST, D 137 (1819–20)</b>	4'23
	Opera to a text by Johann Mayrhofer (fragment)	
	<i>Andantino</i>	
	<b>SYMPHONY NO. 2 IN B FLAT MAJOR, D 125 (1814–15)</b>	33'46
6	I. <i>Largo – Allegro vivace</i>	14'06
7	II. <i>Andante</i>	8'22
8	III. Menuetto. <i>Allegro vivace</i>	3'00
9	IV. <i>Presto vivace</i>	8'07
10	<b>DIE ZAUBERHARFE, Overture ('Rosamunde' Overture)</b>	9'51
	to the magic play by Georg von Hofmann, D 644 (1820)	
	<i>Andante – Allegro vivace</i>	

TT: 76'39

**SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO**

KATARINA ANDREASSON *leader*

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

It was only after his death that **Franz Schubert's** most important symphonic works were rediscovered or made an impact in musical history. The 'Great C major' Symphony, D 944, was discovered by Robert Schumann in Vienna in 1838, whilst the fragmentary B minor Symphony – the 'Unfinished' – first saw the light of day in 1865, 43 years after it had been written. Apart from the 'Great C major' Symphony, all the symphonic projects that Schubert began after the completion in 1818 of his Symphony No. 6 in C major, D 589, became stranded somewhere between conception and realization. In the six symphonies from the period 1813–18, however, the style is above all oriented on Haydn and Mozart, and the misgivings that Schubert was to experience as a result of his intensive study of Beethoven's symphonic works were not yet crippling him. Composed for Vienna's seminary and private orchestras, which consisted mostly of amateurs and enthusiasts, these works allowed Schubert to try his hand at transforming the symphonic tradition, although he did not actually feel that he had found his own particular style. This was long regarded as a weakness of these symphonies: until well into the twentieth century (with just a few exceptions) their existence was of interest primarily to archivists. Johannes Brahms – a great admirer of Schubert's, and co-editor of the symphonies for the old complete edition of his works – would rather have let them remain unpublished, as nothing more than preliminary stops on the way to the 'Great C major' and 'Unfinished'. This approach had the authority of Schubert himself: the composer showed no subsequent interest in his early symphonies, and did not even mention them when talking to prospective publishers.

Schubert's **Symphony No. 1 in D major**, D 82, was completed in October 1813, shortly before the composer left the Vienna Stadtkonvikt (Imperial Seminary): 'Finis et Fine. 28th October 1813', as we can read at the end of the autograph score. In the manuscript score – Schubert's first contribution to the awe-inspiring 'royal genre' of instrumental music – there are hardly any signs of revi-

sions or improvements; perhaps we should indeed think of the sixteen-year-old composer in the way he was described by a fellow-pupil: 'Very calmly, and barely disturbed by the unavoidable chattering and noise of the other pupils around him at the Seminary, he sat at the desk... and wrote easily and fluently, not making many corrections, as though it should be just so, and no other way.'

Possibly bearing in mind the realities of the Seminary orchestra, the First Symphony requires only one flute; by choosing the key of D major (here and in various symphonic studies and fragments) Schubert followed the example of Beethoven's Second Symphony, Op. 36, which he admired greatly. In the splendidly radiant wind writing of the solemn, majestic introduction (*Adagio*) Schubert confidently directs his own entry onto the symphonic stage. The sonata-form structure that follows (*Allegro vivace*) starts with a main theme that nimbly traverses the scale and... is then immediately filed away. In its place, again in the first violins, we hear the more songful 'subsidiary' theme; its similarity with the theme of the finale of Beethoven's 'Eroica' Symphony is surely no coincidence. This subsidiary theme prepares the way for the final group, which resembles a development, and is also found at the beginning of the development proper. Here the main theme is almost completely ignored, whereas the second theme modulates extensively, eventually condensing into a woodwind farewell. The recapitulation also alludes to the slow introduction – by no means a matter of course in the Classical formal scheme. The lyrical *Andante* shows Schubert's melodic talent in a nutshell; with artful ease the theme flows through an expanded Lied form. The minuet (*Allegretto*) is firmly rooted in the Haydnesque tradition, with equally spirited accents (woodwind!); the obligatory ländler trio provides greater intimacy. Above an almost incessant quaver accompaniment the last movement (*Allegro vivace*) charms us with a set of themes and a structure that are as rousing as they are uncomplicated.

Schubert's **Symphony No. 2 in B flat major**, D 125, composed between December 1814 and March 1815 and dedicated to Innocenz Lang, headmaster of the Seminary, similarly begins with a slow introduction (not until his Fifth Symphony would the composer deviate from this tradition), but in this case it is more like a lead-in to the main part of the movement, towards which it rises up in a *crescendo*. The exuberant staccato main theme (*Allegro vivace*) of this large-scale sonata-form movement almost seems to take the constant quaver motion from the finale of the First Symphony and place it in the centre of the action; its elemental energetic impulse continues to run riot in the background of the long, billowing lines of the subsidiary theme. As the movement progresses, small displacements within the motivic and harmonic texture provide striking effects – as if hurrying along a railway network full of junctions and constantly surprising changes of direction. After this *tour de force*, the slow movement (*Andante*) is a gracious theme in E flat major followed by five variations, among which a strikingly harsh *minore* variation is especially prominent; the movement ends with a gentle coda. With its brusque, scherzo-like bearing, the C minor minuet (*Allegro vivace*) alludes to the *minore* variation – and the trio, too, is not a contrast in the true sense but rather a scarcely concealed major-key variant of the main theme: a sunnier version of the minuet, one might say. Introduced by a miniature slow introduction, the finale (*Presto*) rushes towards an apotheosis of the Schubertian 'Wanderer' rhythm (a dactylic 'long-short-short' pattern).

In 1820 the Theater an der Wien commissioned Schubert to compose a melodrama based on the magic play *Die Zauberharfe* (*The Magic Harp*) by Georg von Hofmann (1771–1845). Even though the text itself is now lost, the plot can be roughly reconstructed: in accordance with the fashion of the time, Hofmann had peopled a simple romantic story with knights (including some from King Arthur's Round Table), fairies, troubadours and spirits. With the aid of a magic

harp, the sinister fire spirit Suttur is eventually vanquished and a happy end ensues, culminating in a song of praise to the power of music: ‘Through the magical power of music, noble deed, through art accomplished!’

*Die Zauberharfe* itself made a somewhat less positive impression: after eight performances before the end of the same year, 1820, it was taken off the theatre’s programme. The principal target of criticism was not, however, the music (which some contemporaries described as ‘very beautiful’, while others found that it at least showed ‘talent here and there’), nor the staging, which featured numerous stage effects, but rather the play itself which, despite its illustrious *dramatis personae*, was hopelessly sentimental. As one reviewer put it, ‘The plot is so wearisome that I would be afraid of boring the reader even by recounting it’; another reviewer used one of the stage effects used in the finale of the melodrama to express the audience’s lack of enthusiasm: ‘On seeing the blue Greek fire, the members of the audience, in wonderment, struck their hands together with such force that the sound was not unlike applause.’

There was a risk that Schubert’s music would be dragged into oblivion by the suction of its sinking source material. This was a matter of regret – and not only for Schubert’s friends, such as Joseph von Spaun: ‘Although this poetic text was totally lacking in significance, the kingdom of the fairies nonetheless allowed the composer’s imagination to soar free, and he delivered a work that is full of infinitely beautiful melodies and of the most wonderful effects.’ And so parts of the *Zauberharfe* music were salvaged for use in other contexts. The overture, for example, was later used (possibly without Schubert’s consent) as a curtain-raiser for *Rosamunde, Fürstin von Zypern*, D 797 [BIS-1987 SACD]. (At the première of that work Schubert had used the overture of an opera that remained unperformed during his lifetime: *Alfonso und Estrella*, D 732).

Even if it does not in any way deny its origins (the opening and the main theme

allude to scenes from the play, for instance in Act I, set in the domain of the spirits and the magic forest), the *Zauberharfe* Overture is a work in its own right. As the *Wiener Konversationsblatt* pointed out after the première of the play, the overture had ‘more value as a piece of music than in its relationship to the melodrama’. This was in fact a shrewd observation, as Schubert had also used motifs from his Concert Overture ‘In the Italian Style’, D 590, from 1817. The *Zauberharfe* Overture begins with an ‘uncommonly charming *Andante*’ (as it was termed by the composer’s contemporaries) – admittedly prefaced by a solemn, weighty motto that defiantly sets out both the C minor tonality and the domain of the spirits. Above a triplet accompaniment, the ‘charming’ theme is heard from the oboes and clarinets; its metamorphoses form the slow introduction to an *Allegro vivace*. This begins in the strings, in an animated C major, pauses for a moment to make way for a tender woodwind theme, then rises up in a stirring march of the powers of light, ultimately culminating – unexpectedly – in a coda in 6/8-time.

Around the same time – 1819–20 – Schubert turned for a second time to the genre of opera. Having already composed the fragment *Die Bürgschaft* (*The Hostage*), D 435, he now tried again to compose a serious opera: ***Adrast*** (*Adrastus*), D 137, to a libretto (now lost) by his friend Johann Mayrhofer (1787–1836), with whom he was sharing an apartment at the time. Mayrhofer, who had a weakness for topics from antiquity and, significantly, had also provided the source material for Schubert’s so-called ‘Antikenlieder’ (Songs of Greek Antiquity), turned on this occasion to a mythical subject from Herodotus’s *Histories*. The Lydian King Croesus has dreamed that his son Atys will be killed by a spear. When Croesus allows Atys – who has been kept away from military action – to go to kill the wild boar that has been terrorizing the Mysian fields, he arranges for him to be protected by the Phrygian Prince Adrastus. (Adrastus had accidentally killed his own brother and had come to the Lydian royal court to atone for this.) While hunting the boar,

Adrastus inadvertently strikes Atys with his spear; Atys perishes. Great despair overwhelms the court, but Croesus – with a heavy heart – forgives Adrastus. Beset by his guilt, however, Adrastus commits suicide at Atys's grave.

For unknown reasons – more urgent composition projects, conceptual difficulties, perhaps also the increasing estrangement of the two friends – Schubert broke off work on *Adrast*, so this opera too remained a fragment; eight complete musical numbers have, however, survived. Among them is the Funeral March in F minor (*Andantino*) which, with its alternation of brass and woodwind, intones a funeral march rhythm similar to that in the famous *Allegretto* from Beethoven's Symphony No. 7 in A major (1811–12) before dying away in a peaceful string epilogue.

© *Horst A. Scholz* 2014

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-1341 and



1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 and 1241] and Brett Dean [BIS-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 music by Dvořák, Bruckner, Brahms, Tchaikovsky and Wagner. The current disc is the last in the team’s recordings of the complete Schubert symphonies.

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 recording activity includes the series ‘Opening Doors’ on BIS, in which the team breaks with the traditions surrounding a chamber orchestra, performing 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.

Since the 2011–12 season Dausgaard has been conductor laureate of the Danish National Symphony Orchestra, which 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.

**F**ranz Schuberts bedeutendste symphonische Werke sind erst posthum aufgefunden bzw. musikgeschichtlich wirksam geworden: Die jahrelang vergessene C-Dur-Symphonie D 944 entdeckte Robert Schumann 1838 in Wien, die fragmentarische h-moll-Symphonie („Unvollendete“) erblickte gar erst 1865, 43 Jahre nach ihrer Entstehung, das Licht der Öffentlichkeit. Alle symphonischen Projekte, die Schubert nach seiner 1818 abgeschlossenen Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589 in Angriff nahm, blieben – mit Ausnahme der C-Dur-Symphonie D 944 – zwischen Konzeption und Realisation stecken. Derlei kompositorische Skrupel, die Schuberts intensive Auseinandersetzung mit Beethovens Symphonik widerspiegeln, sind in den sechs Symphonien der Jahre 1813 bis 1818, die sich vor allem an Haydn und Mozart orientieren, noch kaum relevant. Komponiert für zumeist aus Amateuren und Liebhabern bestehende Wiener Konvikts- und Privatorchester, erprobte Schubert sich hier in der Anverwandlung der symphonischen Tradition, ohne dass er damit seine eigene Sprache in emphatischem Sinne gefunden zu haben glaubte. Dies galt lange Zeit als ihr Makel; bis weit ins 20. Jahrhundert fristeten sie, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, ein eher archivalisches Dasein. Johannes Brahms – ein großer Bewunderer Schuberts und Mitherausgeber der Schubert-Symphonien im Rahmen der alten Gesamtausgabe – hätte sie als bloße „Arbeiten und Vorarbeiten“ auf dem Weg zur Großen C-Dur-Symphonie und der Unvollendeten am liebsten unveröffentlicht gelassen. Diese Ansicht konnte sich nicht zuletzt auf Schubert selber berufen, der seinen frühen Symphonien späterhin keine Aufmerksamkeit mehr schenkte und sie möglichen Verlegern gegenüber unerwähnt ließ.

Schuberts **Symphonie Nr. 1 D-Dur** D 82 wurde im Oktober 1813 fertig gestellt, kurz vor seinem Austritt aus dem Wiener Stadtkonvikt – „Finis et Fine. Den 28. October 1813“, so steht es am Ende des Partiturautographs. In diesem Autograph, mit dem Schubert sich immerhin die ehrfurchtgebietende instrumen-

tale Königsgattung erschloss, finden sich kaum Spuren von Überarbeitung oder Verbesserung; vielleicht hat man sich den 16-Jährigen tatsächlich so vorzustellen, wie ihn einer seiner Mitschüler beschrieben hat: „Ganz ruhig und wenig beirrt durch das im Konvikte unvermeidliche Geplauder und Gepolter seiner Kameraden um ihn her, saß er am Schreibtischchen [...] und schrieb leicht und flüssig, ohne viele Korrekturen fort, als ob es gerade so und nicht anders sein müsste.“

Mit Rücksicht vielleicht auf die Gegebenheiten des Konviktsorchesters sieht die Symphonie Nr. 1 nur eine einzige Flöte vor; in der Wahl der Tonart folgte Schubert, ebenso wie in verschiedenen symphonischen Studien und Fragmenten, Beethovens Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36, die er sehr schätzte. Im strahlenden Bläserglanz einer feierlichen, majestätischen Eröffnung (*Adagio*) inszeniert Schubert selbstgewiss seinen Auftritt als Symphoniker. Der Sonatensatz (*Allegro vivace*) beginnt mit einem Hauptthema, das leichtfüßig den Tonraum durchmisst und ... flugs *ad acta* gelegt wird. Stattdessen präsentiert sich, wiederum in den 1. Violinen, das kantablere „Seiten“-Thema (seine Nähe zum Finalthema aus Beethovens „Eroica“-Symphonie Nr. 3 ist wohl kaum zufällig); es baut der durchführungsartigen Schlussgruppe vor und steht am Beginn der Durchführung. Diese übergeht das Hauptthema denn auch fast durchweg, um das zweite Thema mannigfach zu modulieren und sich schließlich in einem Abgesang der Holzbläser zu verdichten. Die Reprise berücksichtigt dafür nun auch die langsame Einleitung – keine Selbstverständlichkeit im klassischen Formschema. Das lyrische *Andante* zeigt Schuberts melodische Gabe *in nuce*; auf kunstvoll zwanglose Weise ergießt sich das Thema in eine erweiterte Liedform. Das Menuett (*Allegretto*) wurzelt fest im Haydn'schen Gattungsmodell und vermag dabei ebenso geistreich Akzente zu setzen (Holzbläser!); ein verbindliches Ländler-Trio sorgt für innigere Momente. Über einem nahezu allgegenwärtigen Achtel-Akkompagnement bestrickt der Finalsatz (*Allegro vivace*) mit so mitreißender wie unkomplizierter Anlage und Thematik.

Die **Symphonie Nr. 2 B-Dur** D 125, komponiert in den Monaten Dezember 1814 bis März 1815 und dem Konviktsdirektor Innocenz Lang gewidmet, beginnt ebenfalls mit einer langsamen Einleitung (erst die Fünfte wird mit dieser Tradition brechen), die hier indes eher ein Auftakt zum Hauptteil ist, dem sie im Crescendo entgegenströmt. Das quirlige Stakkato-Hauptthema (*Allegro vivace*) dieses umfangreichen Sonatensatzes übernimmt gleichsam die unablässige Achtelbewegung aus dem Finale der Ersten und macht sie nun zum Zentrum des Geschehens; noch im Untergrund des weit ausschwingenden Seitenthemas tobt sich ihr blanker Energieimpuls aus. Kleine Verschiebungen im motivischen und harmonischen Gefüge sorgen im weiteren Verlauf für frappierende Wirkungen – es ist, als jage man auf einem Schienennetz dahin, das fortwährend mit neuen Weichenstellungen überrascht. Nach dieser Tour de force erklingt als langsamer Satz (*Andante*) eine Variationenfolge: An die graziöse Themenvorstellung (Es-Dur) der Streicher schließen sich fünf Variationen an, unter denen eine effektvoll unwirsche Minore-Variation hervorsteht; eine sanfte Coda beschließt den Satz. Das c-moll-Menuett (*Allegro vivace*) knüpft mit seinem barschen Scherzo-Gestus an die Minore-Variation an, und auch das Trio ist kein eigentlicher Gegenentwurf, sondern eine kaum verhohlene Dur-Variante des Ausgangsthemas: das Menuett sozusagen im Sonnenlicht. Von einer langsamen Einleitung *en miniature* eröffnet, prescht das Finale (*Presto*) zu einer Apotheose des Schubertschen „Wanderer-Rhythmus“ (das „lang-kurz-kurz“ des Daktylus) voran.

1820 gab das Theater an der Wien bei Schubert ein Melodram nach dem Zauberpiel **Die Zauberharfe** von Georg von Hofmann (1771–1845) in Auftrag. Ganz *à la mode* hatte Hofmann eine krud romantische Rahmenhandlung mit Rittern (u.a. aus König Artus' Tafelrunde), Feen, Troubadouren und Geistern ausstaffiert (auch wenn das Textbuch verloren ist, lässt sich die Handlung annähernd rekonstruieren); mittels einer Zauberharfe wird der finstere Feuergeist Suttur schlussendlich besiegt

und das Happy End herbeigeführt, das in einem Loblied auf die Macht der Musik gipfelt: „Durch der Töne Zaubermacht, / schönes Werk, bist du vollbracht!“.

Weniger schlagkräftig war die *Zauberharfe* selber, die nach acht Aufführungen noch im Jahr 1820 von der Bühne verschwand. Hauptziel der Kritik war indes nicht die Musik (die manche Zeitgenossen „wunderschön“ fanden, während andere immerhin „hie und da Talent“ entdeckten), auch nicht die mit zahlreichen Bühneneffekten gespickte Inszenierung, sondern das Schauspiel selber, das trotz seines illustren Personals hoffnungslos fad war. „Die Handlung“, resümierte ein Kritiker, „ist so langweilig, dass ich die Leser zu ermüden fürchte, wenn ich sie auch nur nacherzählte“; ein anderer Kritiker nutzte einen beliebten Bühneneffekt, der im Finale des Melodrams zum Einsatz kam, um die zurückhaltende Begeisterung des Publikums zu erwähnen: „Als man das blaue, griechische Feuer sah, schlug man über dieses blaue Wunder die Hände so mächtig zusammen, dass dieses einem Applause nicht unähnlich war.“

Schuberts Musik drohte im Schlepptau ihrer Vorlage in der Versenkung zu verschwinden. Nicht nur Freunde wie Joseph von Spaun bedauerten das sehr: „Obgleich auch diese Dichtung ohne alle Bedeutung war, so ließ doch das Reich der Feen der Phantasie des Tonsetzers einen freieren Flug, und er lieferte ein Werk voll unendlich schöner Melodien und von dem wunderbarsten Effekte“. Und so wurden Teile der *Zauberharfen*-Musik in andere Zusammenhänge hinübergerettet; namentlich die Ouvertüre wurde später – ob mit Schuberts Billigung, ist unbekannt – der Schauspielmusik zu *Rosamunde, Fürstin von Zypern* D 797 [s. BIS-1987 SACD] zugeordnet und vorangestellt. (Bei deren Uraufführung hatte Schubert hierfür noch die Ouvertüre seiner zu Lebzeiten unaufgeführten Oper *Alfonso und Estrella* D 732 verwendet).

Auch wenn sie ihre Herkunft keineswegs verleugnet – Beginn und Hauptthema verweisen auf Szenen u.a. des 1. Akts, die im Geisterreich und im Zauber-

wald spielen –, ist die *Zauberharfen*-Ouvertüre ein Solitär eigenen Rechts; schon das *Wiener Konversationsblatt* merkte anlässlich der Uraufführung der *Zauberharfe* an, die Ouvertüre habe „mehr Verdienst als Tonstück an sich als in ihrem Verhältnisse zum Melodram“. (Dies ist übrigens fein empfunden, hatte Schubert doch auch Motive aus seiner Ende 1817 entstandenen Konzertouvertüre „im italienischen Stile“ D-Dur D 590 verwendet.) Sie beginnt mit einem bereits von den Zeitgenossen gerühmten „ungemein lieblichen *Andante*“ – freilich erst nach einem wuchtig-pathetischen Eingangsmotto, das, wenn auch trotzig, den c-moll-Tonraum und zugleich das Geisterreich markiert. Über triolischer Begleitung erklingt in den Oboen und Klarinetten das „liebliche“ Thema, dessen Metamorphosen die langsame Einleitung zu einem *Allegro vivace*-Hauptteil bilden. Dieser wird von den Streichern in beschwingtem C-Dur eröffnet, hält für ein zartes Holzbläserthema inne und steigert sich zu einem mitreißenden Marsch der Mächte des Lichts, der zu guter Letzt überraschend in eine Coda im 6/8-Takt mündet.

Ungefähr zur selben Zeit, 1819/20, nahm Schubert nach dem Opernfragment *Die Bürgschaft* D 435 zum zweiten Mal eine ernste Oper in Angriff: ***Adrast*** D 137, auf ein (heute verschollenes) Libretto seines Freundes Johann Mayrhofer (1787–1836), mit dem er damals die Wohnung teilte. Mayrhofer, der ein Faible für antike Stoffe hatte und maßgeblich auch die Vorlagen für Schuberts sogenannte „Antikenlieder“ geliefert hatte, griff hier ein mythisches Sujet aus Herodots *Historien* auf: Der lydische König Krösus hat vom Tod seines Sohnes Atys durch eine Lanze geträumt; als er den seither vom Kriegseinsatz Ferngehaltenen nun ziehen lässt, den wilden Eber zu erlegen, der die Felder des Königreichs verwüstet, lässt er ihn von dem phrygischen Prinzen Adrast beschützen. (Dieser hatte versehentlich seinen eigenen Bruder getötet und war zur Entsühnung an den lydischen Königshof gekommen.) Bei der Jagd auf den Eber trifft Adrast Atys versehentlich mit seiner Lanze; Atys stirbt. Große Verzweiflung überkommt den

Königshof, schweren Herzens jedoch verzeiht Krösus Adrast. Dieser aber begeht unter der Last seiner Schuld am Grab des Atys Selbstmord.

Aus unbekanntenen Gründen – dringendere Kompositionsprojekte, konzeptionelle Probleme, vielleicht auch wachsende Entfremdung der Freunde – brach Schubert die Arbeit an *Adrast* ab, so dass auch diese Oper nur als Fragment vorhanden ist; immerhin acht abgeschlossene Nummern sind überliefert. Zu ihnen gehört der Trauermarsch f-moll (*Andantino*), der im Wechsel von Blech- und Holzbläsern den an Beethovens berühmtes *Allegretto* aus der Symphonie Nr. 7 A-Dur (1811/12) anklingenden Trauermarschduktus intoniert und in einem stillen Streicherepilog verklingt.

© *Horst A. Scholz 2014*

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-1341 und 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 und 1241] und Brett Dean [BIS-1576]. Im Rahmen seiner eigenen BIS-Reihe „Opening Doors“ haben das Orchester und Thomas Dausgaard auf drei gefeierten SACDs sämtliche Symphonien Schumanns sowie Werke von Dvořák, Bruckner, Brahms, Tschairowsky und Wagner eingespielt. Die hier vorgelegte Aufnahme schließt die Gesamtein-spielung der Symphonien Schuberts ab.

**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 Ein-spielungen 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 Ro-mantik 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 ent-wickelt 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 Philhar-moniker 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.

Les œuvres symphoniques les plus importantes de **Franz Schubert** ne furent découvertes ou ne causèrent un impact sur l'histoire musicale qu'après sa mort. La Symphonie en do majeur D. 944, « la Grande », ne sera découverte à Vienne par Robert Schumann qu'en 1838 alors que la Symphonie en si mineur laissée à l'état de fragment (« Inachevée ») ne verra le jour qu'en 1865, soit quarante-trois ans après sa conception. À l'exception de la Grande Symphonie, tous les projets symphoniques entrepris par Schubert après la complétion en 1818 de sa sixième Symphonie en do majeur D. 589 restèrent dans un état se situant entre conception et réalisation. Stylistiquement, les six symphonies composées entre 1813 et 1818 s'orientent cependant vers Haydn et Mozart et les inquiétudes ressenties par Schubert après ses études poussées des œuvres symphoniques de Beethoven ne se justifient guère. Se destinant avant tout à des orchestres scolaires ou privés composés d'amateurs ou de mélomanes, ces œuvres permirent à Schubert de se livrer à des expériences tout en recourant à la tradition symphonique même s'il ne croyait pas encore avoir trouvé son propre langage. Cette perception fut longtemps considérée comme la principale faiblesse de ces symphonies : on a considéré pendant la plus grande partie du vingtième siècle que leur principal intérêt – sauf en de rares exceptions – n'était qu'au point de vue documentaire. Johannes Brahms, qui admirait grandement l'œuvre de Schubert et qui fut l'un des éditeurs de ses symphonies dans le cadre de l'édition des œuvres complètes, aurait préféré les laisser inédites puisqu'elles ne constituaient que de simples « travaux préliminaires » sur le chemin vers la Grande Symphonie en do majeur ou vers l'Inachevée. Cette conception semblait correspondre à l'attitude de Schubert même puisque celui-ci ne leur accorda, une fois la composition achevée, que peu d'intérêt et choisit de ne pas mentionner leur existence aux éditeurs potentiels.

La **première Symphonie en ré majeur** D. 82 de Schubert a été terminée en octobre 1813, peu avant son départ du Stadtkonvikt de Vienne (sorte de séminaire

impérial) : on retrouve le commentaire « Finis et Fine. Le 28 octobre 1813 » à la fin de la partition autographe. On ne retrouve cependant dans ce manuscrit, la première contribution de Schubert au genre « royal » de la musique instrumentale, ni révisions, ni améliorations. Nous devons peut-être considérer ce compositeur de seize ans à la lumière de cette description laissée par un camarade : « il s'assit à son pupitre avec calme, à peine dérangé par l'inévitable bavardage et le bruit des autres élèves autour de lui au Konvikt... et il écrivit avec aisance et rapidement, sans faire la moindre correction, comme s'il ne pouvait en être autrement. »

Conséquence vraisemblable des réalités de l'orchestre du Konvikt, la première Symphonie ne réclame qu'une seule flûte. En recourant à la tonalité de ré majeur (ici et dans plusieurs études symphoniques et fragments), Schubert suit l'exemple de la seconde Symphonie de Beethoven op. 36 qu'il admirait grandement. À travers l'écriture magnifiquement somptueuse pour instruments à vent dans l'introduction solennelle et majestueuse (*Adagio*), Schubert met en scène avec audace son entrée sur la scène symphonique. La structure de la forme sonate qui suit (*Allegro vivace*) débute par un thème principal qui traverse avec souplesse la gamme avant d'être aussitôt mis de côté alors que les premiers violons font entendre un thème secondaire plus chantant. Sa ressemblance avec le thème du finale de la Symphonie « Héroïque » de Beethoven n'est sûrement pas fortuite. Le thème secondaire prépare le groupe final qui ressemble à un développement et se retrouve également au début du développement même. Le thème principal est ici presque complètement ignoré alors que le second thème module à plusieurs reprises avant de se condenser dans un adieu aux bois. La réexposition fait également allusion à l'introduction lente, un procédé qui n'était certes pas courant dans le schéma formel classique. L'*Andante* lyrique présente un condensé du talent mélodique de Schubert : le thème se déploie avec aisance à travers une forme lied développée. Le Menuet (*Allegretto*) est fermement ancré dans la tra-

dition haydnienne avec des accents tout aussi vigoureux alors que le laendler obligé procure une plus grande intimité. Sur un accompagnement incessant de croches, le dernier mouvement (*Allegro vivace*) nous charme avec une série de thèmes et une structure aussi entraînants que simples.

La **seconde Symphonie en si bémol majeur**, D. 125, a été composée entre décembre 1814 et mars 1815 et est dédiée à Innocenz Lang, le directeur du Konvikt. Elle commence comme la première par une introduction lente (ce n'est qu'à partir de sa cinquième Symphonie que le compositeur s'écartera de cette tradition) mais ici, celle-ci agit davantage comme un conduit vers la section principale du premier mouvement vers laquelle elle s'élanche dans un *crescendo*. Le thème principal exubérant *staccato* (*Allegro vivace*) de ce mouvement important inséré dans une forme sonate semble presque avoir repris le mouvement constant des croches du finale de la première Symphonie et le place au centre de l'action. Son impulsion énergétique élémentaire continue de circuler en arrière-plan dans les longues lignes ondulantes du thème secondaire. Alors que le mouvement évolue, de petits déplacements à l'intérieur de la texture motivique et harmonique produisent des effets saisissants comme si l'on se pressait le long d'une voie ferrée remplie de jonctions et de changements de direction toujours surprenants. Après ce tour de force, le mouvement lent (*Andante*) fait entendre un thème gracieux en mi bémol majeur suivi de cinq variations dont l'une, âpre et dans une tonalité mineure, retient particulièrement l'attention avant de se conclure dans une coda agréable. Avec son allure brusque, semblable à un scherzo, le menuet en do mineur (*Allegro vivace*) fait allusion à la variation en mineur. Le trio n'établit pas un véritable contraste mais est plutôt une variante en majeur du thème principal à peine dissimulée, comme une version plus ensoleillée du menuet. Le finale (*Presto*) précédé d'une introduction miniature et lente, s'élanche vers une apothéose du rythme du voyageur schubertien (sur le modèle du dactyle, long-court-court).

En 1820, le Theater an der Wien passa une commande à Schubert pour un mélodrame basé sur la pièce *Die Zauberharfe* [La harpe enchantée] de Georg von Hofmann (1771–1845). Bien que le texte de la pièce soit aujourd’hui perdu, nous pouvons néanmoins en reconstituer le récit : conformément à la mode de l’époque, Hofmann a peuplé une simple histoire romantique de chevaliers (incluant des personnages de la Table ronde du Roi Arthur), de fées, de troubadours et d’esprits. Le sinistre esprit du feu, Suttur, est finalement vaincu grâce à une harpe magique et un *happy ending* suit, culminant dans un air à la gloire de la puissance de la musique : « Par la puissance magique de la musique, une action noble est accomplie grâce à l’art ! »

L’impression laissée par *Die Zauberharfe* fut cependant moins enthousiaste : la pièce sera retirée après huit représentations. La cible des critiques ne semble cependant pas avoir été la musique (« très belle » selon certains témoignages alors que d’autres trouvèrent qu’au moins, elle faisait « ici et là » preuve de talent) ou la mise-en-scène qui incluait de nombreux effets spéciaux mais plutôt la pièce même qui, malgré ses personnages illustres était désespérément sentimentale. Un critique écrivit : « Le récit est tellement pénible que je crains d’ennuyer le lecteur en le racontant ». Un autre utilisa l’un des effets spéciaux du finale du mélodrame pour exprimer le manque d’enthousiasme du public : « À l’apparition du feu bleu grec, le public, émerveillé, frappa des mains avec une telle force que le son résultant ne différerait pas tellement des applaudissements. »

La musique de Schubert risquait d’être envoyée par le fond, entraînée par le naufrage de la pièce ce qui aurait été dommage ainsi que des amis de Schubert, notamment Joseph von Spaun, le soulignèrent : « Bien que le texte poétique soit totalement insignifiant, le royaume des fées permit néanmoins à l’imagination du compositeur de jaillir et celui-ci produisit une œuvre remplie de mélodies infiniment belles et de merveilleux effets. » Des sections de *Die Zauberharfe* furent

donc récupérées pour être réutilisées dans d'autres contextes. Ainsi, l'ouverture fut reprise (probablement sans le consentement de Schubert) pour le lever du rideau de *Rosamunde, Fürstin von Zypern* [*Rosamunde, princesse de Chypre*] D. 797 [BIS-1987 SACD]. À la création de l'œuvre, Schubert avait repris l'ouverture d'un opéra qui allait demeurer inédit de son vivant, *Alfonso und Estrella* D. 732.

Même si elle ne renie absolument pas ses origines (l'ouverture et le thème principal font allusion aux scènes de la pièce, comme par exemple dans le premier acte qui se déroule dans le domaine des esprits et dans la forêt enchantée), l'ouverture de *Die Zauberharfe* est une œuvre à part entière. Le *Wiener Konversationsblatt* souligna après la création de la pièce que l'ouverture possédait «davantage de valeur en tant que pièce musicale que dans sa relation au mélodrame» ce qui était finement observé puisque Schubert avait également utilisé des motifs de son Ouverture de concert dans le style italien D. 590 composé en 1817. L'ouverture de *Die Zauberharfe* débute par un *andante* «inhabituellement charmant» (pour reprendre les mots des contemporains du compositeur), certes précédé par un motif solennel et lourd qui établit avec audace aussi bien la tonalité de do mineur que le monde des esprits. Sur un accompagnement en triolets, les hautbois et les clarinettes exposent le thème «charmant» dont les métamorphoses forment l'introduction lente d'un *allegro vivace*. Celui-ci débute de manière agitée en do majeur aux cordes puis s'élève dans une vigoureuse marche des puissances de la lumière avant de culminer, de manière inattendue, dans une coda sur un rythme de 6/8.

Vers la même époque, 1819–20, Schubert se tourna une seconde fois vers le genre de l'opéra. Il avait déjà composé le fragment *Die Bürgschaft* [*L'otage*] D. 435 et souhaitait maintenant se consacrer à un opéra sérieux, *Adrast* D. 137 dont le livret, aujourd'hui perdu, avait été composé par son ami Johann Mayrhofer (1787–1836) avec qui il partageait alors un appartement. Mayrhofer, qui

avait un faible pour les sujets de l'Antiquité et qui, concrètement, avait fourni à Schubert la source de ses « mélodies de l'Antiquité grecque », choisit alors un sujet mythique tiré des récits d'Hérodote. Crésus, le roi de Lydie, avait vu en rêve que son fils Atys serait tué par une lance. Lorsque Crésus permit à Atys, qui avait été tenu à l'écart d'opérations militaires, d'aller tuer le sanglier sauvage qui terrorisait les champs des Mysiens, il s'arrangea pour qu'il soit protégé par le prince phrygien Adraste. Adraste avait auparavant accidentellement tué son propre frère et était venu à la cour royale de Lydie pour expier sa faute. Alors qu'il chassait le sanglier, Adraste frappa accidentellement Atys de sa lance et celui-ci mourut. La cour fut dévastée par le désespoir mais Crésus, le cœur lourd, pardonna à Adraste. Celui-ci, rongé par la culpabilité, se suicidera sur la tombe d'Atys.

Pour des raisons que nous ignorons – des projets de composition plus urgents, des problèmes conceptuels, peut-être aussi l'éloignement graduel des deux amis – Schubert interrompit son travail sur *Adrast* laissant ici l'opéra à l'état de fragment. Huit numéros musicaux ont cependant subsisté. Parmi ceux-ci, une marche funèbre en fa mineur (*Andantino*) qui, avec son alternance entre les cuivres et le bois, entonne un rythme de marche semblable à celui du célèbre *Allegretto* de la septième Symphonie de Beethoven (1811–12) qui finit par s'éteindre dans un épilogue serein aux cordes.

© *Horst A. Scholz* 2014

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 interna-

tionale. 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-1341 et 1781], Sally Beamish [BIS-971, 1161 et 1241] et Brett Dean [BIS-1576]. Avec « Opening Doors », leur propre série sur le label, l'orchestre et Thomas Dausgaard ont publié un cycle de trois cd consacré aux symphonies de Schumann qui a été chaleureusement accueilli par la critique ainsi que des interprétations d'œuvres de Dvořák, Bruckner, Brahms, Tchaïkovski et Wagner. Cet enregistrement est le dernier de ceux consacrés aux symphonies de Schubert.

« 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 obtenus depuis qu'il est 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 grande dimension 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-Pétersbourg 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.

## PREVIOUS RELEASES IN THIS COMPLETE CYCLE OF SCHUBERT'S SYMPHONIES



### SYMPHONIES NOS 3, 4 ('TRAGIC') & 5 BIS-1786 SACD

Disc of the Week *BBC Radio 3 CD Review* · Supersonic *Pizzicato*

„Eine Integrale für unsere Zeit ... Hier wird ein frisches, ungeschminktes Bild des Komponisten entworfen.“ *Pizzicato*

„Energie und überschäumendes Temperament sind es, die das Bild bestimmen.“ *klassik-heute.de*

### SYMPHONY NO. 6 ('LITTLE C MAJOR') · ROSAMUNDE (SELECTION) BIS-1987 SACD

Supersonic *Pizzicato*

„Eine überragend sorgfältig musizierte Schubert-Aufnahme ... mit einem exzellenten Kammerorchester und einem hellwachen und engagierten Dirigenten ...“ *klassik-heute.de*

‘Ticks all the boxes for radiant joy and underlying drama.’ *MusicWeb-International*

### SYMPHONIES NOS 8 ('UNFINISHED') & 9 ('GREAT C MAJOR') BIS-1656 SACD

Empfohlen *klassik.com* · Disc of the Week *BBC Radio 3 CD Review* · Tipp *Fono Forum* · Supersonic *Pizzicato*

‘A consistently refreshing view of both masterpieces.’ *Gramophone*

‘Like having a layer of varnish removed from a much-loved painting.’ *The Daily Telegraph*

„Die große C-Dur-Sinfonie wirkt in Dausgaards pulsierender Frischzellenkur wie innerlich befreit und vollständig neu durchlüftet ...“ *Fono Forum*

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: June 2013 at the Örebro Concert Hall, Sweden  
Producers: Ingo Petry (Take5 Music Productions) [Symphony No. 1]  
Marion Schwebel (Take5 Music Productions) [other works]  
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel, Ingo Petry  
Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2014  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photograph: © Steho / depositphotos  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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](http://www.bis.se)

BIS-1989 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

Thomas Dausgaard  
Photo: ©Ulla-Carin Ekblom



BIS-1989