



London Symphony Orchestra

SCHU MANN

Sir John Eliot Gardiner
Overture: Manfred
Symphonies Nos 1 & 3

LSO

Robert Schumann (1810–1856)

Symphony No 1 in B-flat Major, Op 38 (1841)

Overture: Manfred, Op 115 (1848)

Symphony No 3 in E-flat Major, Op 97 (1850)

Sir John Eliot Gardiner conductor

London Symphony Orchestra

Symphony No 1 in B-flat Major **

1	I.	Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace	10'54"
2	II.	Larghetto	5'47"
3	III.	Scherzo: Molto vivace – Trio I: Molto più vivace – Trio II – Coda: Come sopra ma un poco più lento – Quasi presto – Meno presto	5'23"
4	IV.	Allegro animato e grazioso	8'08"
5	Overture: Manfred **		11'09"

Symphony No 3 in E-flat Major *

6	I.	Lebhaft	9'22"
7	II.	Scherzo: Sehr mäßig	6'12"
8	III.	Nicht schnell	4'42"
9	IV.	Feierlich	4'26"
10	V.	Lebhaft	5'37"

Total 71'40"

Recorded live in DSD 256fs, *7 February and **10 February 2019 at the Barbican, London

Nicholas Parker producer & editor

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing and mastering

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

Ros Schwartz for **Ros Schwartz Translations Ltd** booklet translations co-ordinator

© 2020 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2020 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Sir John Eliot Gardiner on Schumann

Extracted from interviews with Dinis Sousa (conductor and pianist) and David Nice (writer, lecturer and broadcaster)

Q. After your Mendelssohn cycle with the LSO, why come to Schumann next?

A. Why not? Every opportunity to perform the Schumann symphonies is an opportunity to marvel at their extraordinary profusion of ideas and poetic expression and to explore their kaleidoscopic originality. Each time it gives one a chance to vindicate Schumann as a master of symphonic form and instrumental colour, contrary to the dreary cliché that he couldn't orchestrate. Schumann and Mendelssohn were colleagues in Leipzig, and despite their differences in personality and upbringing, they became good friends. Schumann was the son of a bookseller, whereas Mendelssohn lived in a rarified world of wealth and prestige. Mendelssohn was urbane and cultivated; Schumann was shy and tongue-tied, yet wonderfully articulate when writing about music and still more so when composing it! What they had in common was a sense of intellectual curiosity and literary awareness, as well as a deep consciousness of their responsibilities as heirs to Beethoven's legacy.

There can be no doubt that Schumann owed a lot to Mendelssohn – first for encouraging him in his abrupt switch to symphonic writing in the late 1830s and then for conducting the premiere of his *Spring Symphony* which was a resounding success in 1841. Not so his symphony in D minor

(his second, yet confusingly numbered his fourth) only six months later! Unfortunately, Mendelssohn was out of town and Ferdinand David, the Gewandhaus concert-master, took over the baton. That wasn't the only problem. Schumann's brand new symphony and his *Overture, Scherzo and Finale* were eclipsed at their first outing by the presence of two superstar pianists – Clara Schumann and Franz Liszt – duetting in the same programme.

Schumann's reputation as a symphonist suffered another setback when he himself conducted the premiere of his Third and last symphony, the *Rhenish*, in Düsseldorf in 1851 with an orchestra that was not in the same league as the Leipzig Gewandhaus, and it was damaged still further when the revised version of his Fourth was performed two years later. That started a trend for successive generations of conductors who complained that his orchestration was inept and clunky, and it opened the window to fiddling with or 're-touching' his symphonies. Was there genuinely any need for it? Brahms, for one, certainly felt there wasn't, and thereby caused a huge rift with Clara, whom he adored, by championing the early version of Schumann's Fourth, which she dismissed as a mere sketch for the 1851 revision.

What I find so winning, say, about the *Spring Symphony* is its irresistible élan and the way its pulsating rhythms are defined so bracingly by the individual instruments. Debutant or not, Schumann was already pushing symphonic form in a new direction. The manuscript score is fascinating in this regard; for besides Schumann's original notation you can see clearly interventions by Clara (whose restraining comments are not always for the best),



and by Mendelssohn, which are always practical as well as refined when it comes to details of instrumentation. Quite apart from his prodigious fluency of invention, Mendelssohn had a cultured sense of how to combine and balance the instruments of an orchestra. One can hear the way Schumann acquired many of these skills both here and in the first version of his D minor symphony.

Similar to the way Mendelssohn binds all the movements of his Scottish symphony together, Schumann links the movements of his Fourth symphony without a break as though they were in effect a single creation made up of four vividly contrasted moods. When he revised this symphony a decade later Mendelssohn was no longer at his side. That's when Schumann decided to beef up his orchestration and double up instrumental lines – possibly as an insurance mechanism to disguise the Düsseldorf orchestra's technical frailties, but also his own insecurities and shortcomings as a conductor. Despite the wonderful thematic recalls in the finale, which occurred to Schumann as he was revising it, I find the second version of the Fourth symphony less spontaneous, less transparent and a bit dingy in instrumental colour compared to the original 1841 version – something that Brahms recognised right away, but which Clara refused to countenance.

Q. Do you feel Schumann's orchestral music is overlooked?

A. Well, compared to Mendelssohn's Italian and Scottish symphonies, and three out of Brahms's four that followed, I'd have to say yes. Inexplicably, Schumann's symphonies and overtures are still

often overlooked and generally undervalued. Yet along with Berlioz's mould-breaking symphonic creations, they are the most important and original symphonies to have appeared between Beethoven's and Brahms's.

Schumann had huge ambitions for his symphonies and his big choral works. However, there has been this thick web of misunderstanding surrounding him, which started with Richard Wagner, who didn't rate Schumann and felt that Schumann didn't know how to orchestrate. But that's a complete nonsense: Schumann learned his craft with Mendelssohn in Leipzig, and even though Schumann is a very different beast, there are 'fingerprints' of Mendelssohn in his orchestration.

I think it's a question of the approach of an orchestra and the approach of a conductor. If they allow themselves to be influenced by the late 19th-century, opulent concept of Schumann, they're missing the point. Schumann is one of the successors to Beethoven: he's trying his utmost to make his case for abstract music on a symphonic canvas, to be the equivalent of poetry, to be the equivalent of the novel. I think he succeeds triumphantly.

Despite the fact that there have been at least two generations of passionate Schumann aficionados, a plethora of recent recordings, and several conductors active today who believe that there is a unique depth to Schumann's orchestral writing, it's taking time for orchestral managements to be bold enough to feature these wonderful works on a regular basis, and for audiences, therefore, to become familiar with their marvels. But things are definitely changing and the signs are promising.



Robert Schumann (1810–1856)

Symphony No 1 in B-flat Major, Op 38, 'Spring' (1841)

On 12 September 1840, Robert Schumann married the extraordinary young woman with whom he'd been obsessively in love for five years. Clara, née Wieck, was just 21 but she'd already established herself as an outstanding virtuoso pianist and a highly promising composer. Courtship had been long and painful, not least because of the bitter opposition of Clara's father, Friedrich Wieck. Unstable and prone to alarming mood-swings, Schumann seems to have kept his mental balance during this ordeal by pouring out music.

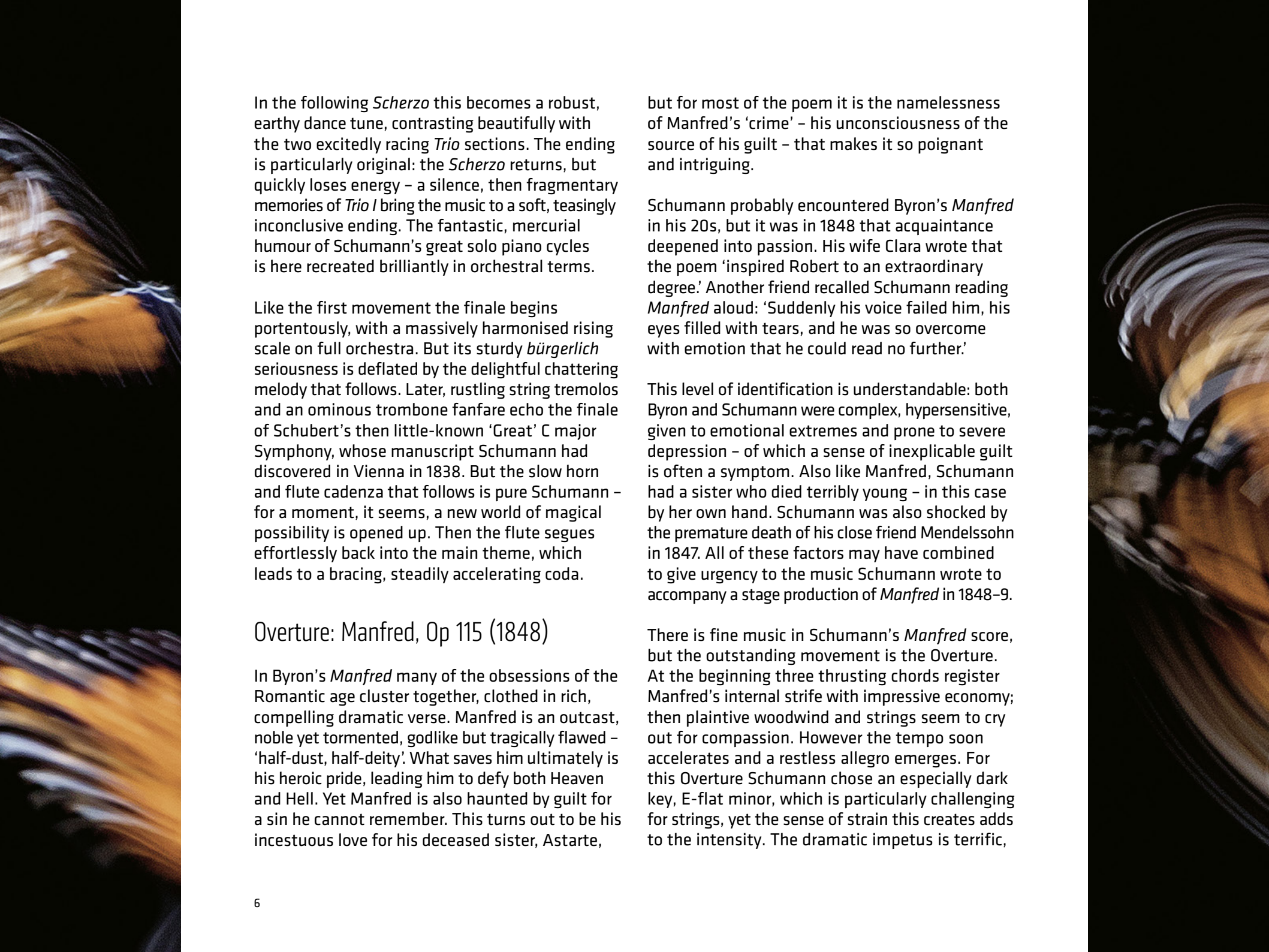
During 1840 he produced a staggering quantity of great songs, then in 1841, at last established in the marital home, Schumann turned his attention to orchestral projects: the First Symphony, the original version of Symphony No 4, the *Overture*, *Scherzo and Finale* and the first movement of the Piano Concerto (originally entitled *Fantasie*).

At first Schumann considered giving the First Symphony's movements subtitles: 'Spring's Awakening', 'Evening', 'Happy Playmates' and 'Fullness of Spring'. But these were soon dropped – probably wisely, as they could have provided a false trail. Is the 'Spring' in the title simply picturesque, a depiction of seasonal pleasures comparable to Vivaldi's famous violin concerto? Or is this more a spiritual and creative spring? During the 1830s Schumann had written virtually nothing but solo piano music. Now he felt able to

tackle and perfect for himself the form taken to new heights by his idol Beethoven.

One can sense his determination to make a grand entrance in the First Symphony's opening: an arresting fanfare for horns and trumpets, echoed grandly by full orchestra. Schumann spent some time agonising about the pitches of the trumpet's first phrase. Its rhythmic pattern on the other hand was clear from the start: Schumann apparently derived it from a line in a poem by Adolf Böttger: 'Im Thale blüht der Frühling auf!' (In the valley Spring blossoms forth). Böttger's words fit the fanfare effortlessly, and Schumann's accents on the brass parts underline the connection. Next, however, comes a challenge to such self-assertion with a dramatic full-orchestral twist to D minor. The rest of the substantial slow introduction can be seen as a struggle to regain the home key and with it that initial confidence. A hushed timpani roll on a remote G-flat drops a semitone to F (an effect quite new in orchestral music), and an exhilarating crescendo sweeps us into the *Allegro molto vivace* and a much faster version of the opening fanfare theme: hopeful expectation is transformed into energetic action.

The *Larghetto* slow movement begins with a tender, song-like violin melody borne forward on a lightly flowing accompaniment. Its transformation soon afterwards for woodwind, solo horn and strings is a wonderful example of the kind of translucent orchestration Schumann's detractors have claimed was beyond him. Another fine touch follows, as the three trombones foreshadow the *Scherzo* theme in hushed quasi-choral harmonies.



In the following *Scherzo* this becomes a robust, earthy dance tune, contrasting beautifully with the two excitedly racing *Trio* sections. The ending is particularly original: the *Scherzo* returns, but quickly loses energy – a silence, then fragmentary memories of *Trio I* bring the music to a soft, teasingly inconclusive ending. The fantastic, mercurial humour of Schumann's great solo piano cycles is here recreated brilliantly in orchestral terms.

Like the first movement the finale begins portentously, with a massively harmonised rising scale on full orchestra. But its sturdy *bürgerlich* seriousness is deflated by the delightful chattering melody that follows. Later, rustling string tremolos and an ominous trombone fanfare echo the finale of Schubert's then little-known 'Great' C major Symphony, whose manuscript Schumann had discovered in Vienna in 1838. But the slow horn and flute cadenza that follows is pure Schumann – for a moment, it seems, a new world of magical possibility is opened up. Then the flute segues effortlessly back into the main theme, which leads to a bracing, steadily accelerating coda.

Overture: Manfred, Op 115 (1848)

In Byron's *Manfred* many of the obsessions of the Romantic age cluster together, clothed in rich, compelling dramatic verse. Manfred is an outcast, noble yet tormented, godlike but tragically flawed – 'half-dust, half-deity'. What saves him ultimately is his heroic pride, leading him to defy both Heaven and Hell. Yet Manfred is also haunted by guilt for a sin he cannot remember. This turns out to be his incestuous love for his deceased sister, Astarte,

but for most of the poem it is the namelessness of Manfred's 'crime' – his unconsciousness of the source of his guilt – that makes it so poignant and intriguing.

Schumann probably encountered Byron's *Manfred* in his 20s, but it was in 1848 that acquaintance deepened into passion. His wife Clara wrote that the poem 'inspired Robert to an extraordinary degree.' Another friend recalled Schumann reading *Manfred* aloud: 'Suddenly his voice failed him, his eyes filled with tears, and he was so overcome with emotion that he could read no further.'

This level of identification is understandable: both Byron and Schumann were complex, hypersensitive, given to emotional extremes and prone to severe depression – of which a sense of inexplicable guilt is often a symptom. Also like Manfred, Schumann had a sister who died terribly young – in this case by her own hand. Schumann was also shocked by the premature death of his close friend Mendelssohn in 1847. All of these factors may have combined to give urgency to the music Schumann wrote to accompany a stage production of *Manfred* in 1848–9.

There is fine music in Schumann's *Manfred* score, but the outstanding movement is the Overture. At the beginning three thrusting chords register Manfred's internal strife with impressive economy; then plaintive woodwind and strings seem to cry out for compassion. However the tempo soon accelerates and a restless allegro emerges. For this Overture Schumann chose an especially dark key, E-flat minor, which is particularly challenging for strings, yet the sense of strain this creates adds to the intensity. The dramatic impetus is terrific,



but at the end the Allegro peters out, leaving the plaintive woodwind and string figures from the slow introduction to bring the Overture to a starkly tragic conclusion – no hint of Manfred's final 'triumph' here.

Symphony No 3 in E-flat Major, Op 97, 'Rhenish' (1850)

In March 1850, Robert Schumann was offered the post of Music Director in the Rhineland port of Düsseldorf. At first he was apprehensive: he had doubts (well-founded, as it turned out) about his abilities as a conductor, and he remembered his friend Mendelssohn's disparaging comments about the quality of the musicianship in Düsseldorf. It seems he was hoping for something more prestigious in his home city of Leipzig, or possibly in his adopted home of Dresden – though the experience of the recent armed uprising in Dresden had made him understandably nervous. Even so, Schumann's mood could swing suddenly: a trip to Cologne, just up river from Düsseldorf, later that month sent his imagination soaring. The magnificent Gothic cathedral thrilled him, and in September he made a point of returning to witness a procession for the enthronement of the city's new Cardinal.

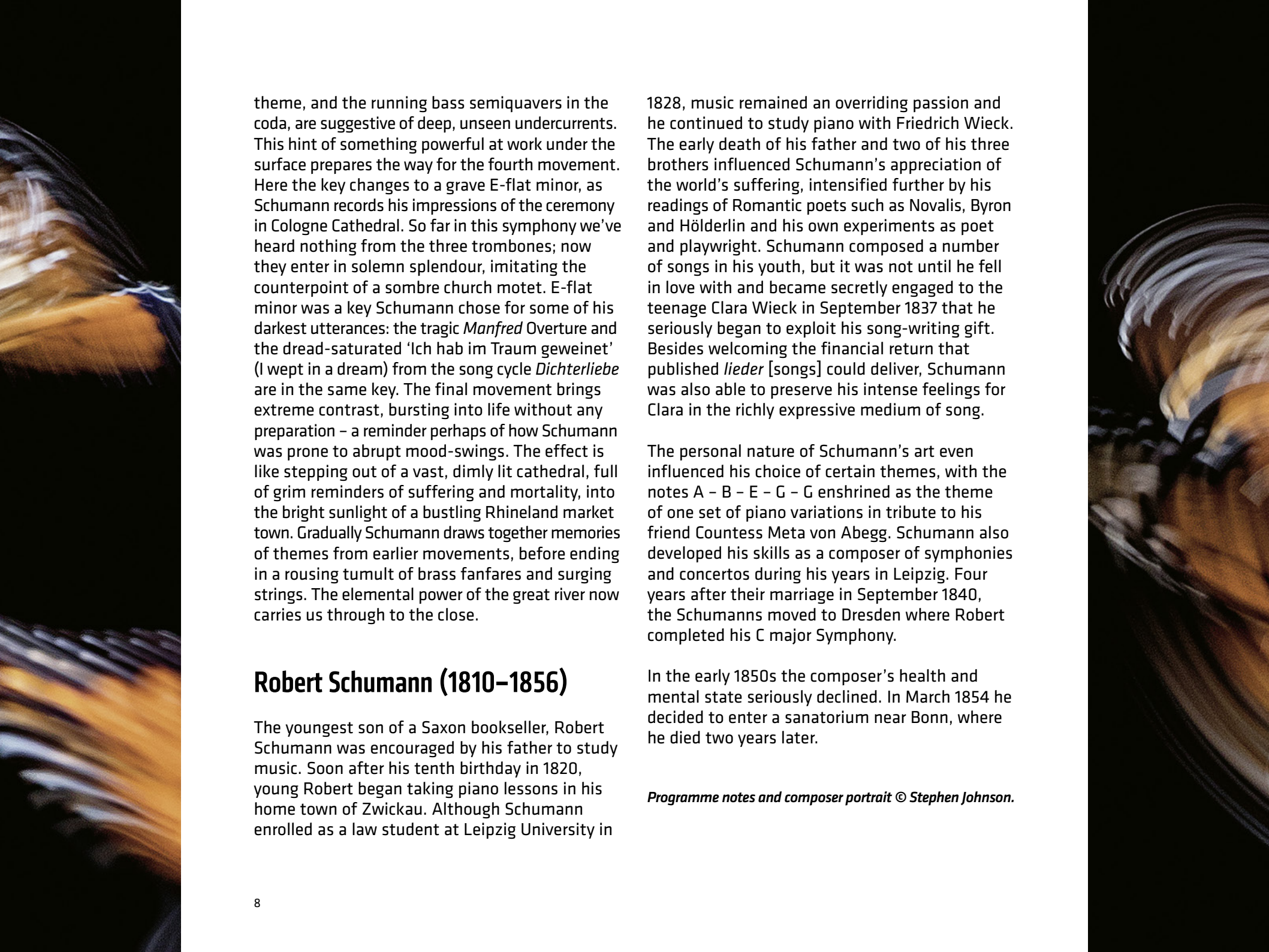
Delight in the sights, sounds and general character of the Rhinelands was a major influence on the moods and colours of the Third Symphony. But the title Schumann chose, 'Rhenish', is also a sign of his growing nationalist sympathies – as is his use of German tempo markings instead of the

usual Italian. For Germans the River Rhine has long been a potent national symbol, as Wagner understood well when he made it the hiding place of the elemental treasure in his opera *Rhinegold*.

It is important to remember that in Schumann's time, 'Germany' as a political entity did not exist: instead there was a strange, loose federation of German-speaking duchies, principalities and city states, and the notion of a unified pan-German land was still a Utopian dream, a long way short of the sinister significance it was to acquire in the 20th century.

While Schumann may have been thinking in specifically national terms, the glorious opening – a theme that bursts straight onto the scene and sustains its song as though borne forward on a powerful current – has been strongly influential outside German-speaking lands: Dvořák, Borodin, Elgar and Nielsen were all audibly impressed by its headstrong 3/4 momentum. For Schumann this was undoubtedly a reflection of the great river itself: there are quieter moments, but the sweeping energy continues to the end. Schumann may also have been thinking of the river in the following *Scherzo*. This movement is often described as a *Ländler* – the country cousin of the sophisticated urban waltz – and the main theme does have a hearty Germanic folksy quality. But Schumann's metronome marking is relatively fast which, combined with the emphatic downbeat, gives this music the character of an energetic rowing song.

The third movement is a gentle intermezzo, with fine watery imagery: the flowing, divided lower strings (subtly enhanced by cello solo) in the second



theme, and the running bass semiquavers in the coda, are suggestive of deep, unseen undercurrents. This hint of something powerful at work under the surface prepares the way for the fourth movement. Here the key changes to a grave E-flat minor, as Schumann records his impressions of the ceremony in Cologne Cathedral. So far in this symphony we've heard nothing from the three trombones; now they enter in solemn splendour, imitating the counterpoint of a sombre church motet. E-flat minor was a key Schumann chose for some of his darkest utterances: the tragic *Manfred* Overture and the dread-saturated 'Ich hab im Traum geweinet' (I wept in a dream) from the song cycle *Dichterliebe* are in the same key. The final movement brings extreme contrast, bursting into life without any preparation – a reminder perhaps of how Schumann was prone to abrupt mood-swings. The effect is like stepping out of a vast, dimly lit cathedral, full of grim reminders of suffering and mortality, into the bright sunlight of a bustling Rhineland market town. Gradually Schumann draws together memories of themes from earlier movements, before ending in a rousing tumult of brass fanfares and surging strings. The elemental power of the great river now carries us through to the close.

Robert Schumann (1810–1856)

The youngest son of a Saxon bookseller, Robert Schumann was encouraged by his father to study music. Soon after his tenth birthday in 1820, young Robert began taking piano lessons in his home town of Zwickau. Although Schumann enrolled as a law student at Leipzig University in

1828, music remained an overriding passion and he continued to study piano with Friedrich Wieck. The early death of his father and two of his three brothers influenced Schumann's appreciation of the world's suffering, intensified further by his readings of Romantic poets such as Novalis, Byron and Hölderlin and his own experiments as poet and playwright. Schumann composed a number of songs in his youth, but it was not until he fell in love with and became secretly engaged to the teenage Clara Wieck in September 1837 that he seriously began to exploit his song-writing gift. Besides welcoming the financial return that published *lieder* [songs] could deliver, Schumann was also able to preserve his intense feelings for Clara in the richly expressive medium of song.

The personal nature of Schumann's art even influenced his choice of certain themes, with the notes A – B – E – G – G enshrined as the theme of one set of piano variations in tribute to his friend Countess Meta von Abegg. Schumann also developed his skills as a composer of symphonies and concertos during his years in Leipzig. Four years after their marriage in September 1840, the Schumanns moved to Dresden where Robert completed his C major Symphony.

In the early 1850s the composer's health and mental state seriously declined. In March 1854 he decided to enter a sanatorium near Bonn, where he died two years later.

Programme notes and composer portrait © Stephen Johnson.



Sir John Eliot Gardiner à propos de Schumann

Extraits d'entretiens avec Dinis Sousa (chef d'orchestre et pianiste) et David Nice (écrivain, conférencier et producteur de radio).

Q. Après votre intégrale Mendelssohn avec le LSO, pourquoi avoir abordé Schumann ?

R. Pourquoi pas ? Chaque possibilité de jouer des symphonies de Schumann est l'occasion de s'émerveiller devant leur profusion extraordinaire d'idées et d'expression poétique, d'explorer leur originalité kaléidoscopique. Chacune est une chance de défendre Schumann en tant que maître de la forme symphonique et de la couleur instrumentale, à l'opposé du triste cliché selon lequel il ne savait pas orchestrer. Schumann et Mendelssohn étaient collègues à Leipzig et, malgré leurs différences de personnalité et d'éducation, ils sont devenus bons amis. Schumann était fils de libraire, alors que Mendelssohn vivait dans un univers exceptionnellement aisé et prestigieux. Mendelssohn était raffiné et cultivé ; Schumann était timide et peu disert, mais devenait extraordinairement loquace lorsqu'il écrivait sur la musique et plus encore lorsqu'il en composait ! Ce que les deux compositeurs avaient en commun, c'était leur capacité de curiosité intellectuelle et leur réceptivité à la littérature, ainsi qu'une conscience ancrée de leurs responsabilités en tant qu'héritiers de Beethoven.

À n'en point douter, Schumann était très redevable à Mendelssohn – tout d'abord parce que celui-ci l'avait encouragé lorsqu'il s'était mis soudainement

à l'écriture symphonique à la fin des années 1830, ensuite parce qu'il avait dirigé la première exécution de la *Symphonie « Le Printemps »*, qui avait été un succès retentissant en 1841. Ce qui ne fut pas le cas seulement six mois plus tard avec la *Symphonie en ré mineur* (sa deuxième, même si elle porte trompeusement le numéro 4) ! Malheureusement, Mendelssohn était alors absent, et c'est Ferdinand David, le violon solo du Gewandhaus, qui prit la baguette. Cela ne fut pas l'unique problème. À leur création, la symphonie flamboyante neuve de Schumann et son *Ouverture, Scherzo et Finale* furent éclipsées par la présence de deux superstars du piano – Clara Schumann et Franz Liszt – qui se produisaient en duo au même concert.

La réputation de Schumann comme symphoniste marqua un nouveau recul lorsqu'il dirigea la création de sa dernière symphonie, la *Troisième*, la « *Rhénane* », à Düsseldorf en 1851, à la tête d'un orchestre qui ne jouait pas dans la même division que le Gewandhaus de Leipzig ; et elle prit un coup supplémentaire lorsque la version révisée de la *Quatrième* fut présentée au public deux ans plus tard. Cela donna du grain à moudre aux générations suivantes de chefs d'orchestre pour se plaindre que l'orchestration de Schumann fût inepte et maladroite, et cela ouvrit la porte aux tripatouillages ou aux « retouches » sur ses symphonies. Y avait-il une quelconque nécessité à faire cela ? Brahms, pour ne parler que de lui, pensait à l'évidence que non ; le compositeur provoqua un clash avec Clara, qu'il adorait, en défendant la première version de la *Quatrième* de Schumann – qu'elle considérait comme un simple brouillon de la version révisée de 1851.

Ce que je trouve très réussi, par exemple, dans la *Symphonie « Le Printemps »*, c'est son élan



irrésistible et la manière si vive dont ses rythmes, à la pulsation marquée, sont définis par les différents instruments. Débutant ou non, Schumann était déjà en train de propulser la forme symphonique dans une nouvelle direction. Le manuscrit autographe est à cet égard fascinant ; en effet, à côté de l'écriture originale de Schumann, on distingue clairement des interventions de Clara (dont les commentaires restrictifs ne sont pas toujours de bon aloi), et de Mendelssohn (dont les remarques sont, elles, toujours aussi concrètes que fines lorsqu'il s'agit de détails de l'instrumentation). Abstraction faite de la prodigieuse fluidité de son invention, Mendelssohn avait un sens aigu de l'art de combiner et d'équilibrer les instruments de l'orchestre. Schumann sut faire siens une bonne part de ces talents, comme on l'entend à la fois dans « *Le Printemps* » et dans la première version de sa *Symphonie en ré mineur*.

D'une manière similaire à celle dont Mendelssohn relie entre eux tous les mouvements de sa *Symphonie « Écossaise »*, Schumann enchaîne sans pause ceux de sa *Quatrième Symphonie*, comme s'il s'agissait en fait d'une création unique constituée de quatre atmosphères contrastées. Lorsqu'il révisa la symphonie une décennie plus tard, Mendelssohn n'était plus à ses côtés. C'est alors que Schumann décida de renforcer son orchestration et de créer des doublures entre les lignes instrumentales – peut-être s'agissait-il d'un mécanisme de sécurité pour pallier les faiblesses techniques de l'orchestre de Düsseldorf, mais aussi son propre manque d'assurance et ses propres lacunes comme chef d'orchestre. Malgré les magnifiques réminiscences thématiques dans le finale, dont l'idée vint à Schumann lors de la révision, je trouve la seconde version de la *Quatrième Symphonie* moins spontanée,

moins transparente et un peu plus terne dans la couleur instrumentale en comparaison de la version originale de 1841 – ce que Brahms détecta immédiatement, mais que Clara refusa.

Q. Trouvez-vous que la musique orchestrale de Schumann soit négligée ?

R. Eh bien, en comparaison des symphonies « *Italienne* » et « *Écossaise* » de Mendelssohn, et de trois des quatre symphonies de Brahms qui ont suivi, je dois reconnaître que oui. Inexplicablement, les symphonies et ouvertures de Schumann continuent aujourd'hui encore d'être négligées et sont la plupart du temps sous-estimées. Pourtant, avec les créations symphoniques de Berlioz, qui font éclater le modèle, elles constituent les symphonies les plus importantes et originales qui soient nées entre celles de Beethoven et celles de Brahms.

Schumann avait d'énormes ambitions pour ses symphonies et ses grandes pages chorales. Toutefois, il s'est heurté à un épais tissu d'incompréhensions, à commencer par Richard Wagner, qui ne l'estimait pas et trouvait qu'il ne savait pas orchestrer. Mais il s'agit d'un non-sens total : Schumann apprit cet art auprès de Mendelssohn à Leipzig et, même si sa nature profonde est différente, son orchestration porte des « empreintes » de Mendelssohn.

Je pense que c'est une question de vision de l'orchestre, d'approche des chefs. S'ils se laissent influencer par la conception opulente qu'on avait de Schumann à la fin du XIX^e siècle, ils sont à côté de la plaque. Schumann est un des successeurs de Beethoven ; il met toute son ardeur à démontrer que la musique abstraite, dans un cadre formel



symphonique, peut être un équivalent de la poésie, du roman. À mon avis, il y réussit de manière éclatante. Malgré le fait qu'il y ait depuis maintenant deux générations des aficionados passionnés de Schumann, que l'on compte une pléthore d'enregistrements récents et plusieurs chefs actifs aujourd'hui qui croient à la profondeur unique de son écriture orchestrale, on attend encore que les administrateurs d'orchestre aient l'audace de mettre régulièrement ces œuvres splendides à l'affiche, et donc que le public puisse se familiariser avec ces merveilles. Mais les choses sont vraiment en train de changer, et les signes sont prometteurs.

Robert Schumann (1810–1856)

Symphonie n° 1 en si bémol majeur, op. 38,
« Le Printemps » (1841)

Le 12 septembre 1840, Robert Schumann épouse la jeune femme extraordinaire dont il est follement amoureux depuis cinq ans. Clara, née Wieck, n'a que 21 ans, mais elle s'est déjà imposée comme une pianiste virtuose d'exception et une compositrice très prometteuse. Le temps des fréquentations avait été long et pénible, notamment à cause de la vive opposition du père de Clara, Friedrich Wieck. Instable et sujet à des sautes d'humeur alarmantes, Schumann semble toutefois avoir conservé son équilibre mental pendant cette épreuve, grâce à une intense activité créatrice.

Au cours de l'année 1840, il produit une quantité impressionnante de grands lieder. En 1841, finalement installé avec son épouse, Schumann

se concentre sur des projets orchestraux : la *Première Symphonie*, la toute première version de la *Symphonie n° 4*, *Ouverture*, *Scherzo et Finale*, ainsi que le premier mouvement du *Concerto pour piano* (intitulé à l'origine *Fantasie*).

Au début, Schumann envisagea de donner des sous-titres aux différents mouvements de la *Première Symphonie* : « Éveil du printemps », « Soir », « Joyeux compagnons » et « Adieux au printemps ». Mais ceux-ci furent rapidement abandonnés – sage décision, sans doute, car ils auraient pu égarer l'auditeur. Le « Printemps » du titre est-il simplement pittoresque, une allusion aux plaisirs liés à la saison en question, à rapprocher du célèbre concerto pour violon de Vivaldi ? Ou s'agit-il plutôt d'un printemps spirituel et propice à la création ? Au cours des années 1830, Schumann n'avait écrit pratiquement que de la musique pour piano seul. Maintenant, il se sentait capable de s'attaquer à la forme portée à de nouveaux sommets par son idole Beethoven, et de la perfectionner pour lui-même.

On peut sentir sa détermination à faire une entrée remarquée dans l'ouverture de la *Première Symphonie* : une fanfare saisissante pour les cors et les trompettes, à laquelle fait majestueusement écho un orchestre au grand complet. Schumann passa un certain temps à se ronger les sangs à propos de la hauteur à retenir pour la première phrase de la trompette. Par contre, son dessin rythmique était clair dès le début. Schumann l'aurait repris d'un vers tiré d'un poème d'Adolf Böttger : « *Im Thale blüht der Frühling auf !* » (« Dans la vallée s'épanouit le printemps »). Les mots de Böttger s'adaptent sans problème à la fanfare, et les accents



disposés par Schumann dans les parties de cuivres viennent renforcer le lien. Vient ensuite le défi de cette affirmation de soi, avec une modulation dramatique vers le *ré* mineur à tout l'orchestre. Le reste de la lente et substantielle introduction peut être perçu comme une lutte pour retrouver la tonalité principale et, avec elle, cette confiance exprimée au début. Un roulement de timbales feutré sur un lointain *sol* bémol aboutit à un *fa*, un demi-ton plus bas (un effet assez nouveau dans la musique orchestrale), et un crescendo grisant nous entraîne vers l'*Allegro molto vivace* avec une reprise beaucoup plus rapide du thème de la fanfare d'ouverture : une attente pleine d'espoir se voit transformée en une action débordante d'énergie.

Le mouvement lent, un *Larghetto*, commence par une tendre mélodie en forme de chanson, jouée aux violons et soutenue par un accompagnement d'une grande fluidité. La transformation dont elle est l'objet peu de temps après, aux bois, cor solo et cordes, est un merveilleux exemple du genre d'orchestration translucide que les détracteurs de Schumann affirmaient être au-delà de ses capacités. Une autre touche pleine de délicatesse s'ensuit, alors que les trois trombones annoncent le thème du *Scherzo* dans des harmonies quasi chorales feutrées.

Dans le *Scherzo* qui suit, nous voici devant un air de danse énergique et truculent, contrastant joliment avec les deux sections de *Trio* qui courent avec enthousiasme. La fin est particulièrement originale : le *Scherzo* revient, mais perd rapidement de l'énergie – un silence, puis des souvenirs fragmentaires du *Trio I* amènent la musique à une fin douce, taquine et sans vraie conclusion.

L'humour fantastique et versatile des grands cycles de piano solo de Schumann est ici recréé avec brio en termes orchestraux.

Comme le premier mouvement, le *Finale* commence de manière solennelle, avec une gamme ascendante massivement harmonisée et qui concerne tout l'orchestre. Mais son robuste et sérieux côté *bürgerlich* se voit comme « dégonflé » par le mélodieux et délicieux badinage qui suit. Plus tard, les bruyants trémolos des cordes et une inquiétante fanfare de trombones font écho au *Finale* de la *Symphonie en do majeur*, dite « la Grande », alors peu connue, de Schubert, dont le manuscrit avait été découvert à Vienne par Schumann, en 1838. Mais la lente cadence qui suit, jouée au cor et à la flûte, est du pur Schumann – pour un instant, semble-t-il, s'ouvre un nouveau monde de possibilités magiques. La flûte retrouve ensuite sans effort le thème principal, qui nous mène à une coda vivifiante qui gagne progressivement en vitesse.

Ouverture : Manfred, op. 115 (1848)

Dans le *Manfred* de Byron, on trouve rassemblées beaucoup des obsessions de l'époque romantique, exprimées en vers dramatiques, riches et fascinants. Manfred est un exclu, noble mais tourmenté, divin mais tragiquement imparfait – « moitié poussière, moitié dieu ». Ce qui le sauve, en fin de compte, c'est son orgueil héroïque, qui l'amène à défier le Ciel et l'Enfer. Pourtant, Manfred est également hanté par la culpabilité d'un péché dont il ne se souvient pas. Il s'agit en fait de son amour incestueux pour sa sœur décédée, Astarté ; mais, pour la majeure partie du poème, c'est ce « crime » de Manfred,



jamais nommé – le fait qu’il ne sache pas pourquoi il se sent coupable –, qui le rend si émouvant et si intrigant.

Schumann a sans doute découvert le *Manfred* de Byron alors qu’il avait une vingtaine d’années, mais c’est en 1848 que sa fréquentation du personnage se mue en véritable passion. Sa femme Clara écrit que le poème « inspira Robert à un point tel qu’on ne saurait l’imaginer ». Un autre membre de son entourage se souvient que Schumann eut un jour l’occasion de lire *Manfred* à voix haute : « Soudain, écrit-il, la voix lui manqua, ses yeux se remplirent de larmes, et il était tellement submergé d’émotion qu’il fut incapable de poursuivre sa lecture ».

Un tel niveau d’identification est compréhensible : Byron et Schumann étaient tous deux des êtres complexes, hypersensibles, enclins aux émotions extrêmes et sujets à une profonde dépression – dont le sentiment de culpabilité resté inexpliqué est souvent un symptôme. Tout comme Manfred, Schumann avait une sœur qui mourut alors qu’elle était encore très jeune – et en l’occurrence, en mettant elle-même fin à ses jours. Schumann fut également particulièrement affecté par la mort prématurée de son ami proche Mendelssohn, en 1847. Tous ces facteurs ont pu se combiner pour donner un caractère d’urgence à la musique que Schumann écrivit pour accompagner une mise en scène de *Manfred* en 1848-1849.

Il y a une fort belle musique dans la partition du *Manfred* de Schumann, mais le mouvement le plus remarquable en est sans doute l’*Ouverture*. Au début, trois accords bien marqués témoignent du conflit intérieur de Manfred avec une économie

de moyens impressionnante ; puis les cordes et les bois plaintifs semblent implorer la compassion. Cependant, le tempo s’accélère rapidement et un *Allegro* agité s’installe. Pour cette *Ouverture*, Schumann a choisi une tonalité particulièrement sombre, *mi* bémol mineur, ce qui est assez délicat pour les cordes, mais le sentiment de tension que cela crée ajoute à l’intensité. L’impulsion dramatique est formidable, mais à la fin, l’*Allegro* s’essouffle, laissant de côté les traits plaintifs des vents et des cordes de la lente introduction pour mener l’*Ouverture* à une conclusion carrément tragique – aucune allusion au « triomphe » final de Manfred, ici.

Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur, op. 97, « Rhénane » (1850)

En mars 1850, Robert Schumann se voit proposer le poste de Directeur de la Musique dans la ville portuaire de Düsseldorf, en Rhénanie. Au début, il a des appréhensions : il a des doutes (qui s’avèreront fondés) quant à ses capacités à diriger un orchestre, et il se souvient des propos désobligeants de son ami Mendelssohn quant aux dispositions musicales de la ville en matière de travail et de réception. Il semble qu’il ait espéré quelque chose de plus prestigieux dans sa ville natale de Leipzig, ou peut-être dans sa ville d’adoption de Dresde – bien que l’expérience du récent soulèvement armé à Dresde l’ait rendu naturellement soucieux. Toutefois, Schumann était sujet à des sautes d’humeur, et tout pouvait changer du jour au lendemain : un voyage à Cologne, juste en amont de Düsseldorf, effectué dans le mois, sut stimuler



son imagination. La magnifique cathédrale gothique de la ville l'émerveilla et, en septembre, il se fit un devoir de revenir assister à une procession pour l'intronisation du nouveau cardinal de la ville.

Le plaisir que lui procura ce qu'il vit et entendit, et le caractère général de la Rhénanie furent incontestablement déterminants pour ce qui est des ambiances et des couleurs qui caractérisent la *Troisième Symphonie*. Mais le titre choisi par Schumann, « Rheinische » (« Rhénane »), est également révélateur de ses sympathies nationalistes grandissantes – tout comme les indications de tempo qu'il choisit d'écrire en allemand à la place de l'italien utilisé habituellement. Pour les Allemands, le Rhin a longtemps été un puissant symbole national, comme Wagner l'a bien compris lorsqu'il en a fait la cachette du trésor de son opéra *Das Rheingold* (*L'Or du Rhin*).

Il est important de rappeler que, à l'époque de Schumann, « l'Allemagne » en tant qu'entité politique n'existait pas : au lieu de cela, on avait une étrange et lâche fédération de duchés, de principautés et de cités-États germanophones, et l'idée d'un territoire pan-allemand unifié était encore un rêve utopique, mais fort éloigné de la sinistre signification qu'il allait acquérir au cours du XX^e siècle.

Bien que Schumann ait pu penser en termes spécifiquement nationaux, le début éclatant de la *3^e Symphonie* – un thème qui surgit tout d'un coup et nourrit son chant comme s'il était porté en avant par un puissant courant – a eu une forte influence en dehors des pays germanophones : Dvořák, Borodine, Elgar et Nielsen ont tous été impressionnés par son

3/4 au dynamisme impétueux. Pour Schumann, c'était sans aucun doute le reflet du grand fleuve lui-même : il y a des moments plus calmes, mais l'énergie radicale qui l'habite persiste, et ce jusqu'au bout. Schumann pense peut-être encore au fleuve dans le *Scherzo* qui suit.

Ce mouvement est souvent décrit comme un *Ländler* – le cousin « campagnard » de cette danse urbaine sophistiquée qu'est la valse – et le thème principal a, de fait, toutes les qualités chaleureuses du folklore germanique. Cependant, l'indication métronomique donnée par Schumann est relativement rapide, ce qui, combiné à un 1^{er} temps fortement marqué, confère à cette musique le caractère d'un énergique chant de rameurs.

Le troisième mouvement est un intermezzo d'une grande douceur, avec de délicates références aquatiques : les cordes graves divisées et fluides (subtilement enrichies par l'intervention du violoncelle solo) dans le deuxième thème, et les doubles croches des basses qui s'agitent dans la coda, suggèrent des courants profonds et invisibles. On soupçonne que quelque chose de puissant est à l'œuvre sous la surface, qui ouvre la voie au quatrième mouvement.

C'est alors que la tonalité change pour un *mi* bémol mineur plein de gravité, tandis que Schumann évoque ses impressions de la cérémonie qu'il a suivie à la cathédrale de Cologne. Jusqu'à présent, dans cette symphonie, nous n'avions rien entendu de la part des trois trombones ; les voici maintenant qui entrent en scène solennellement, et dans toute leur splendeur, imitant le contrepoint de quelque sombre motet qui serait chanté dans une



église. On rappellera que *mi* bémol mineur est une tonalité retenue par Schumann pour certaines de ses compositions les plus graves : la tragique *Ouverture Manfred* et le poignant « Ich hab im Traum geweinet » (« J'ai pleuré dans un rêve ») du cycle des *Lieder Dichterliebe* (*Les Amours du Poète*) sont dans la même tonalité.

Le dernier mouvement provoque un contraste extrême, en faisant irruption sans aucune préparation – le rappel peut-être d'un Schumann sujet à de brusques sautes d'humeur. C'est comme si l'on sortait d'une vaste cathédrale faiblement éclairée, pleine de sombres souvenirs parlant de souffrance et de mort, pour accéder à la lumière du soleil d'une ville de Rhénanie en pleine effervescence, un jour de marché. Peu à peu, Schumann rassemble des souvenirs de thèmes provenant des mouvements antérieurs, avant de terminer sur un joyeux tumulte de fanfares de cuivres et de cordes qui déferlent. La puissance du grand fleuve nous entraîne dès lors jusqu'à la fin de la symphonie.

Robert Schumann (1810–1856)

Plus jeune fils d'un libraire saxon, Robert Schumann fut encouragé par son père à étudier la musique. Peu après son dixième anniversaire en 1820, le jeune Robert commença à prendre des cours de piano dans sa ville natale de Zwickau. Bien que Schumann ait entrepris des études de droit à l'université de Leipzig en 1828, la musique demeura une passion impérieuse, et il continua les leçons de piano auprès de Friedrich Wieck. La mort prématurée de son père et de deux de ses trois frères influença la perception qu'avait Schumann

de la souffrance humaine, intensifiée par la lecture de poètes romantiques tels que Novalis, Byron et Hölderlin et par ses propres expériences comme poète et auteur de théâtre. Schumann composa un certain nombre de mélodies dans sa jeunesse, mais il ne commença pas à exploiter sérieusement ses talents dans ce domaine avant de tomber amoureux de l'adolescente Clara Wieck et de se fiancer secrètement avec elle, en septembre 1837. En plus des retours financiers bienvenus qu'il pouvait espérer de la publication de ces lieder, Schumann trouva également, dans ce genre à la riche expression, le moyen d'entretenir sa flamme intense pour Clara.

La nature personnelle de l'art de Schumann influença même le choix de certains thèmes, les notes *la – si bémol – mi – sol – sol* (A – B – E – G – G dans la notation allemande) étant enchâssées sous la forme d'un thème dans une série de variations pour piano en hommage à son amie la comtesse Meta von Abegg. Schumann déploya également ses talents de compositeur de symphonies et de concertos durant les années à Leipzig. Quatre ans après leur mariage en septembre 1840, les Schumann s'installèrent à Dresde, où Robert acheva sa *Symphonie en ut majeur*.

Au début des années 1850, la santé physique et mentale du compositeur commença à décliner sérieusement. En mars 1854, il décida de se faire admettre dans un sanatorium près de Bonn, où il mourut deux ans plus tard.

Notes de programme et portrait du compositeur
© Stephen Johnson. Traduction en français :
Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations Ltd).

Sir John Eliot Gardiner über Schumann

Auszüge aus Interviews mit Dinis Sousa (Dirigent und Pianist) und David Nice (Journalist, Universitätslehrer und Rundfunkmitarbeiter)

F. Warum entschieden sie sich nach ihrem Mendelssohn-Zyklus mit dem London Symphony Orchestra als Nächstes für Schumann?

A. Warum nicht? Jede Gelegenheit zur Aufführung von Schumanns Sinfonien ist eine Möglichkeit, ihren außergewöhnlichen Reichtum an Ideen und poetischen Ausdrücken zu bewundern und ihre kaleidoskopische Originalität zu erkunden. Jedes Mal erhält man die Chance, Schumann als Meister sinfonischer Form und instrumentaler Klangfarben zu verteidigen und ihn von dem langweiligen Klischee zu entlasten, er könne nicht orchestrieren. Schumann und Mendelssohn waren in Leipzig Kollegen, und trotz ihrer unterschiedlichen Persönlichkeiten und sozialen Hintergründe verband sie eine gute Freundschaft. Schumann war Sohn eines Buchhändlers, wogegen Mendelssohn in einer abgeschirmten Welt von Reichtum und Ansehen lebte. Mendelssohn war städtisch und kultiviert, Schumann schüchtern und gehemmt. Jedoch konnte sich Schumann wunderbar artikulieren, wenn er über Musik schrieb und noch mehr, wenn er sie komponierte! Gemeinsam war ihnen eine intellektuelle Neugier und ein literarisches Wissen, und beide waren sich zutiefst ihrer Verantwortung als Erben Beethovens bewusst.

Zweifellos hatte Schumann Mendelssohn viel zu verdanken: Zum einem sprach Mendelssohn

Schumann Mut zu, als sich jener plötzlich in den späten 1830er Jahren sinfonischen Kompositionen zuwandte. Zum anderen dirigierte Mendelssohn die Uraufführung von Schumanns *Frühlingssinfonie*, die 1841 großen Erfolg erntete. Das war nicht der Fall bei Schumanns Sinfonie in d-Moll (seine zweite, die aber verwirrend als seine vierte gezählt wird) nur sechs Monate später! Leider war Mendelssohn nicht in der Stadt, und Ferdinand David, Konzertmeister des Gewandhausorchesters, übernahm die Leitung. Das war nicht das einzige Problem. Schumanns nagelneue Sinfonie und seine *Ouvertüre, Scherzo und Finale* wurden bei ihrer ersten Darbietung von zwei Superstar-Pianisten (Clara Schumann und Franz Liszt) überschattet, die im gleichen Programm Duett spielten.

Schumanns Ruf als Komponist von Sinfonien erlitt erneut eine Schlappe, als er 1851 selbst die Uraufführung seiner dritten und letzten Sinfonie (*Rheinische*) in Düsseldorf mit einem Orchester dirigierte, das dem Leipziger Gewandhausorchester nicht das Wasser reichen konnte. Die *Uraufführung* der überarbeiteten Fassung der 4. Sinfonie zwei Jahre später schadete Schumanns Ruf als Sinfoniekomponist noch mehr. Seither neigen Generationen von Dirigenten zur Klage, Schumanns Orchestrierung sei ungeschickt und hölzern, was wiederum Tür und Tor für das Frisieren und „Retuschieren“ seiner Sinfonien öffnete. Aber war das wirklich notwendig? Brahms zumindest glaubte das unbedingt nicht. Dadurch kam es zu einem tiefen Bruch mit Clara, die er eigentlich bewunderte. Brahms befürwortete jedoch die frühe Fassung von Schumanns 4. Sinfonie, die Clara nur als Skizze für die 1851er Bearbeitung abtat.



Was ich zum Beispiel an der *Frühlingssinfonie* so einnehmend finde, ist ihr unwiderstehlicher Elan und die Art und Weise, mit der ihre pulsierenden Rhythmen so forsch von den individuellen Instrumenten geprägt werden. Anfänger oder nicht, Schumann entwickelte schon hier die sinfonische Form in eine neue Richtung. Die Handschrift der Partitur ist in dieser Hinsicht faszinierend, denn neben Schumanns ursprünglicher Notation kann man schon deutlich Eingriffe von Clara (deren disziplinierende Kommentare nicht immer zum Besten sind) und Mendelssohn sehen (der sich immer praktisch und geschliffen äußert, wenn es zu Details der Instrumentation kommt). Mal ganz von Mendelssohns ungeheurem Ideenfluss abgesehen, hatte dieser Komponist ein kultiviertes Gefühl dafür, wie die Instrumente eines Orchesters kombiniert und abgewogen werden sollten. Man kann sowohl in der *Frühlingssinfonie* wie auch in der ersten Fassung der D-Moll-Sinfonie hören, dass Schumann viel Mendelssohn gelernt hatte.

In Anlehnung an Mendelssohns Verfahren, alle Sätze seiner *Schottischen Sinfonie* miteinander zu verbinden, lässt Schumann die Sätze seiner 4. Sinfonie ohne Pause durchlaufen, als ob sie eigentlich ein einziges Werk wäre, das sich aus vier eindeutig kontrastierenden Stimmungen zusammensetzt. Als Schumann diese Sinfonie ein Jahrzehnt später bearbeitete, war Mendelssohn nicht mehr an seiner Seite. Da entschied sich Schumann, seine Orchestrierung aufzustocken und instrumentale Stimmen zu verdoppeln – möglicherweise ein Sicherheitsnetz angesichts der technischen Mängel im Düsseldorfer Orchester wie auch Schumanns eigener Unsicherheiten und Mängel als Dirigent. Trotz der wunderbaren thematischen Anklänge im

Schlussatz, die Schumann bei der Bearbeitung des Werkes einfielen, finde ich die zweite Fassung der 4. Sinfonie im Vergleich mit der Urfassung von 1841 weniger spontan, weniger transparent und, was die instrumentale Klangfarbe betrifft, ein bisschen schmutzig – etwas, das Brahms sofort auffiel, dem sich Clara aber unbedingt nicht stellen wollte.

F. Haben sie den Eindruck, Schumanns Orchestermusik bleibt unbeachtet?

A. Also, verglichen mit Mendelssohns *Italienischer* und *Schottischer Sinfonie* und drei von Brahms' vier Sinfonien, die darauf folgten, muss ich ja sagen. Aus unerklärlichen Gründen bleiben Schumanns Sinfonien und Ouvertüren noch immer unbeachtet und werden im Allgemeinen gering geschätzt. Neben Berlioz' bahnbrechenden sinfonischen Werken gehören aber Schumanns Kompositionen zu den wichtigsten und originellsten Sinfonien zwischen Beethoven und Brahms.

Schumann strebte mit seinen Sinfonien und großen Chorwerken ehrgeizige Ziele an. Um ihn herum wurde jedoch ein dickes Netz von Missverständnissen gesponnen, das bei Richard Wagner seinen Anfang nahm. Wagner hielt nichts von Schumann und meinte, Schumann wisse nicht, wie man orchestriert. Aber das ist völliger Unfug: Schumann lernte sein Handwerk bei Mendelssohn in Leipzig, und auch wenn Schumann eine ganz andere Chose ist, gibt es „Fingerabdrücke“ von Mendelssohn in Schumanns Orchestrierung.

Ich denke, es ist eine Frage, welchen Ansatz ein Orchester und ein Dirigent wählt. Wenn sie dem Druck nachgeben, Schumann als einen spätromantischen, opulenten Komponisten zu spielen, übersehen sie



etwas Wesentliches. Schumann ist ein Nachfolger Beethovens: Er versucht sein Bestes, abstrakte Musik auf einer sinfonischen Leinwand zu entwerfen, vergleichbar mit Dichtung, vergleichbar mit einem Roman. Ich denke, das gelingt ihm hervorragend.

Trotz zumindest zwei Generationen von leidenschaftlichen Schumann-Liebhabern, trotz einer Fülle von Einspielungen in jüngster Zeit sowie mehreren aktiven Dirigenten heutzutage, die glauben, dass es eine einzigartige Tiefe in Schumanns Orchesterwerken gibt, dauerte es eine Weile, bis Orchesterleitungen den Mut fassten, die wunderbaren Werke regelmäßig auf das Programm zu setzen, und demzufolge bis das Publikum die darin enthaltenen Wunder kennenlernte. Aber die Situation ändert sich unbedingt, und die Zeichen sind vielversprechend.

Robert Schumann (1810–1856)

Sinfonie Nr. 1 in B-Dur, op. 38,
„Frühlingssinfonie“ (1841)

Am 12. September 1840 heiratete Robert Schumann die außergewöhnliche junge Frau, die er seit fünf Jahren leidenschaftlich liebte. Clara Wieck war gerade einundzwanzig, hatte sich aber bereits einen Namen als virtuose Pianistin und vielversprechende Komponistin gemacht. Die langen Jahre des Werbens waren schmerzlich gewesen, nicht zuletzt wegen des heftigen Widerstands von Claras Vater Friedrich Wieck. Schumann, der labil war und unter besorgniserregenden Stimmungsschwankungen litt, bewahrte in dieser qualvollen Zeit sein inneres Gleichgewicht, indem er unaufhörlich Musik schuf.

1840 schrieb er eine atemberaubende Fülle großartiger Lieder, im folgenden Jahr dann, als der Hausstand endlich gegründet war, richtete er sein Augenmerk auf Orchesterprojekte: die Erste Sinfonie, die ursprüngliche Fassung der Vierten Sinfonie, *Ouvertüre*, *Scherzo* und *Finale* sowie den ersten Satz des Klavierkonzerts (mit dem ursprünglichen Titel *Fantasie*).

Von seinem ursprünglichen Plan, den Sätzen seiner Ersten Sinfonie Überschriften zu geben – „Frühlingsbeginn“, „Abend“, „Frohe Gespielen“ und „Voller Frühling“ –, rückte er bald ab, was vermutlich klug war, hätten sie doch eine falsche Fährte gelegt. Ist der im Titel erwähnte Frühling lediglich bildlich zu verstehen, als Ausdruck jahreszeitlicher Freuden vergleichbar mit Vivaldis berühmtem Violinkonzert? Oder handelt es sich dabei eher um einen geistigen, kreativen Frühling? In den 1830er-Jahren hatte Schumann fast ausschließlich Musik für Solo-Klavier geschrieben, jetzt aber fühlte er sich in der Lage, sich der Form zuzuwenden, die sein Idol Beethoven zu neuen Höhen geführt hatte, und sie seinen Vorstellungen gemäß auszugestalten.

In der Einleitung zeigt sich seine Entschlossenheit, einen eindrucksvollen Auftritt zu inszenieren: eine packende Fanfare für Hörner und Trompeten, die mächtig im ganzen Orchester widerhallt. Schumann bedachte sich lange mit der Tonhöhe des ersten Trompetenmottos, das rhythmische Muster hingegen stand von Anfang an fest, denn das entnahm er einer Gedichtzeile Adolf Böttgers: „Im Thale blüht der Frühling auf!“ Diese Worte passen perfekt zur Fanfare, und Schumanns Akzente auf den Blechbläserstimmen unterstreichen die Verbindung noch. Dann allerdings wird diese



forsche Durchsetzungskraft hinterfragt, es folgt eine dramatische Wendung des gesamten Orchesters zu d-Moll. Den Rest der umfangreichen langsamen Einleitung kann man als Streben zurück zur Grundtonart und damit zum anfänglichen Selbstvertrauen verstehen. Ein gedämpfter Paukenwirbel im entfernten Ges sinkt um einen Halbton zu F (ein in der Orchestermusik damals noch relativ unbekannter Effekt), und ein mitreißendes Crescendo entführt uns in das *Allegro molto vivace* und eine wesentlich schnellere Version des einleitenden Mottos: hoffnungsvolle Erwartung wird in schwungvolle Tatkraft umgesetzt.

Der langsame Satz *Larghetto* beginnt mit einer zarten, liedartigen Melodie in der Geige, die von einer leicht dahinfließenden Begleitung fortgetragen wird. Deren Transformation wenig später für Holzbläser, Solo-Horn und Streicher ist ein großartiges Beispiel für die Art durchscheinender Orchestrierung, die zu schaffen Schumann nach Ansicht seiner Kritiker nicht fähig war. Darauf folgt ein weiterer wunderbarer Einfall: Die drei Posaunen nehmen das *Scherzo*-Thema in gedämpften, fast choralartigen Harmonien vorweg.

Im daran anschließenden *Scherzo* entwickelt sich daraus eine robuste, bodenständige Tanzweise, die im schönsten Kontrast zu den beiden aufgeregt dahinstürmenden *Trio*-Abschnitten steht. Ungewöhnlich ist insbesondere der Schluss: Das *Scherzo* kehrt zurück, verliert aber rasch an Kraft – Stille, dann treiben bruchstückhafte Erinnerungen an *Trio 1* die Musik einem leisen, neckend uneindeutigen Ende entgegen. Der phantastische quecksilbrige Witz der großen Zyklen Schumanns für Solo-Klavier wird hier brillant mit Orchesterfarben nachgestaltet.

Wie der erste Satz beginnt auch das Finale mächtig mit einer wuchtig harmonisierten ansteigenden Tonleiter im gesamten Orchester. Die bürgerliche Ernsthaftigkeit wird von einer hinreißend schnurrigen Melodie zerstört. Später erinnern rauschende Streichertremoli und ein ominöses Posaunenmotto an das Finale der damals wenig bekannten „Großen“ Sinfonie in C-Dur von Schubert, deren Manuskript Schumann 1838 in Wien entdeckt hatte. Doch die darauffolgende langsame Kadenz in Horn und Flöte ist reinster Schumann – einen Moment glaubt man, eine neue Welt zauberhafter Möglichkeiten würde eröffnet. Dann leitet die Flöte leichtfüßig in das Hauptthema zurück, das zu einer belebenden, zunehmend sich beschleunigenden Koda hinüberführt.

Ouvertüre: Manfred, op. 115 (1848)

In Byrons *Manfred* versammeln sich viele Empfindsamkeiten der Romantik, gekleidet im Gewand üppiger, bezwingender dramatischer Strophen. Manfred ist ein Ausgestoßener, edel, doch gequält, gottähnlich, aber mit tragischen Makeln behaftet – „halb Staub, halb Gottheit“. Seine Rettung ist letztlich sein heroischer Stolz, der ihn dazu veranlasst, sowohl dem Himmel als auch der Hölle zu trotzen. Allerdings wird er auch von Schuldgefühlen wegen einer Sünde heimgesucht, an die er sich nicht zu erinnern vermag. Diese stellt sich später als seine inzestuöse Liebe zu seiner verstorbenen Schwester Astarte heraus, doch den Großteil des Gedichts hindurch beziehen die Verse ihre Schmerzlichkeit und Faszination aus der Namenlosigkeit seines „Verbrechens“ – Manfreds Unterbewusstsein als die Quelle seines Schuldgefühls.



Schumann lernte Byrons dramatisches Gedicht vermutlich bereits in seinen Zwanzigerjahren kennen, 1848 aber entstand daraus eine Passion. Seine Frau Clara schrieb, *Manfred* habe ihn außerordentlich inspiriert, und ein Freund erinnerte sich: „als er einmal in Düsseldorf die Dichtung unter vier Augen vorlas, stockte plötzlich die Stimme. Tränen stürzten ihm aus den Augen, und eine solche Ergriffenheit bemächtigte sich seiner, daß er nicht weiterlesen konnte.“

Dieser Grad an Identifikation ist nicht weiter verwunderlich: Sowohl Byron als auch Schumann waren komplexe, hochempfindsame Menschen, denen emotionale Extreme ebenso wenig fremd waren wie schwere Depressionen – für die unerklärliche Schuldgefühle als häufiges Symptom gilt. Wie Manfred hatte auch Schumann eine Schwester, die in sehr jungen Jahren gestorben war, und zwar durch ihre eigene Hand. Zudem war Schumann bedrückt vom vorzeitigen Tod seines guten Freundes Mendelssohn im Jahr 1847. All diese Faktoren trugen wohl zur ergreifenden Dringlichkeit des Stücks bei, das er anlässlich einer Inszenierung von *Manfred* 1848/49 schrieb.

Die Partitur enthält großartige Musik, doch ragt die Ouvertüre unter den Sätzen heraus. Anfangs verdeutlichen drei mächtige Akkorde mit beeindruckend sparsamen Mitteln Manfreds innere Zerrissenheit, dann verlangen klagende Holzbläser und Streicher fast schrill nach Mitgefühl. Doch bald beschleunigt sich das Tempo, ein rastloses Allegro klingt auf. Für diese Ouvertüre wählte Schumann eine besonders dunkle Tonart, es-Moll, die insbesondere Streicher vor Herausforderungen stellt, doch eben dieses Element der Mühe steigert die Intensität noch. Der dramatische Impetus ist

gewaltig, bis das *Allegro* zu guter Letzt verklingt. Es bleibt den klagenden Holzbläsern und Streichern aus der langsamen Einleitung überlassen, die Ouvertüre zu einem schonungslos tragischen Abschluss zu bringen – nichts weist auf einen krönenden „Triumph“ Manfreds hin.

Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur, op. 97, „Rheinische“ (1850)

Im März 1850 wurde Robert Schumann die Stelle des Städtischen Musikdirektors in Düsseldorf angeboten. Zunächst zögerte er, zweifelte er doch (nicht zu Unrecht, wie sich herausstellte) an seinen Fähigkeiten als Dirigent; außerdem erinnerte er sich an die abschätzigen Bemerkungen seines Freundes Mendelssohn über das musikalische Können in der Stadt am Rhein. Offenbar hoffte er auf eine angesehenere Position in seiner Heimatstadt Leipzig oder womöglich auch in seiner Wahlheimat Dresden – obwohl der bewaffnete Aufstand, der kurz zuvor dort stattgefunden hatte, ihn verständlicherweise in Unruhe versetzte. Doch Schumanns Stimmung konnte sich bisweilen schlagartig ändern, und eine Fahrt wenige Wochen später nach Köln, nur wenige Kilometer flussaufwärts von Düsseldorf, beflügelte seine Phantasie. Der prachtvolle gotische Dom begeisterte ihn, und im September reiste er erneut an, eigens, um der Prozession anlässlich der Erhebung des neuen Kardinals beizuwohnen.

Seine Freude an den Sehenswürdigkeiten, den Geräuschen und ganz allgemein dem Wesen des Rheinlands beeinflusste die Stimmungen und



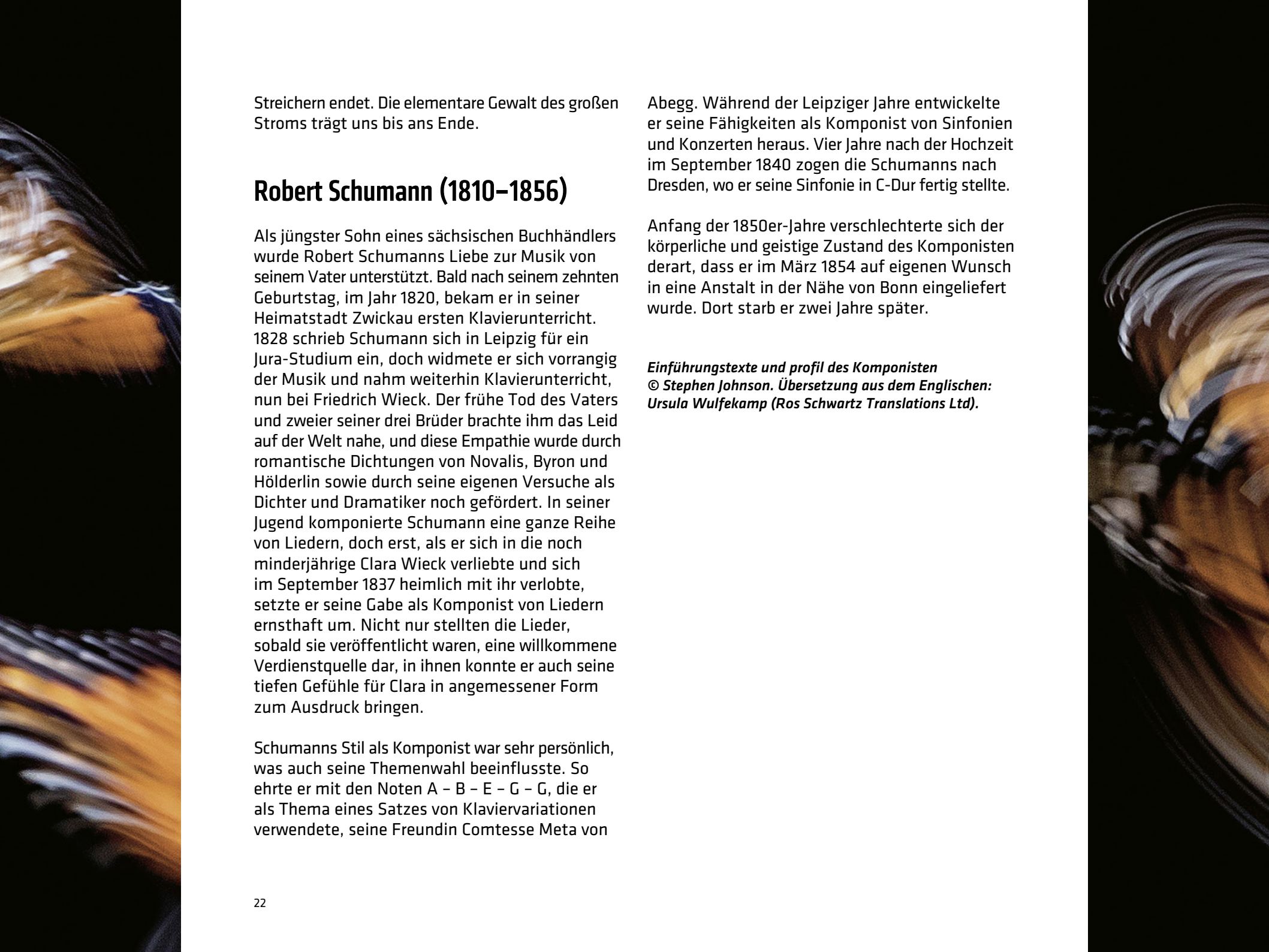
Klangfarben der Dritten Sinfonie in nicht geringem Maße. Allerdings ist der von Schumann gewählte Titel „Rheinische“ auch ein Hinweis auf seine wachsenden nationalen Sympathien – ebenso wie der Umstand, dass er mittlerweile deutsche und nicht die üblichen italienischen Tempovorgaben verwendete. Im deutschsprachigen Raum galt „Vater Rhein“ als bedeutendes Nationalsymbol und natürlich auch als Hort des Nibelungenschatzes, wie von Wagner im „Rheingold“ vertont.

Man darf nicht vergessen, dass Deutschland zu Schumanns Lebzeiten als politische Einheit nicht existierte, sondern sich lediglich aus Fürsten- und Herzogtümern und Stadtstaaten zusammensetzte. Die Vorstellung eines gesamtdeutschen Nationalstaats war ein utopischer Traum und seinerzeit noch weit entfernt von der unheilvollen Bedeutung, die „national“ im 20. Jahrhundert erlangen sollte. National gesinnt zu sein, war damals gleichbedeutend mit progressiv.

Schumann mochte also national gedacht haben, die großartige Eröffnung – ein Thema, das ohne jede Vorankündigung einsetzt und seine Melodie beibehält, als würde sie von einer starken Strömung vorwärts getragen – übte auch jenseits der Grenzen des deutschsprachigen Raums großen Einfluss aus: Dvořák, Borodin, Elgar und Nielsen waren von dem eigensinnigen $\frac{3}{4}$ -Takt hörbar beeindruckt. Für Schumann war dies zweifellos eine Reflektion des Stroms selbst: Es gibt stillere Momente, aber die mitreißende Energie verliert sich bis zum Ende nicht. Auch im anschließenden *Scherzo* dachte der Komponist womöglich an den Rhein. Dieser Satz wird häufig als Ländler bezeichnet – der ländliche Verwandte des anspruchsvollen städtischen Walzers –, und das Hauptthema besitzt in der Tat

eine volksmusikartige „deutsche“ Qualität. Allerdings sind Schumanns Metronomangaben relativ schnell, was zusammen mit dem nachdrücklichen Niederschlag der Musik den Charakter eines kraftvollen Ruderlieds verleiht.

Der dritte Satz ist ein zurückhaltendes Intermezzo von anschaulicher Bildsprache: Die fließenden geteilten tieferen Streicher (dezent vom Solo-Cello unterstützt) im zweiten Thema und die laufenden Sechzehntel im Bass in der Koda lassen an tiefe, verborgene Unterströmungen denken. Dieser Verweis auf etwas Kraftvolles, das sich unterhalb der Oberfläche bewegt, bereitet den vierten Satz vor. Hier wird die Tonart zum wehevollen es-Moll, Schumann schildert seine Eindrücke von der Zeremonie im Kölner Dom. Bislang haben die drei Posaunen die gesamte Sinfonie hindurch geschwiegen, jetzt aber erklingen sie in feierlicher Pracht und ahmen den Kontrapunkt einer ehrfürchtigen Motette nach. es-Moll wählte Schumann für einige seiner düstersten Musiken; die tragische *Manfred*-Ouvertüre etwa und das von dunkler Vorahnung erfüllte „Ich hab im Traum geweinet“ aus dem Liederzyklus *Dichterliebe* sind in derselben Tonart gehalten. Mit großem Kontrast wartet der letzte Satz auf. Ohne jede Vorbereitung stürzt er sich ins Leben – womöglich eine Erinnerung an die abrupten Stimmungsschwankungen, die Schumann zeit seines Lebens begleiteten. Man hat den Eindruck, als träte man aus dem Dämmerlicht eines gewaltigen Doms, in dem alles an Leiden und Sterblichkeit gemahnt, in das helle Sonnenlicht einer geschäftigen rheinländischen Marktstadt. Langsam webt Schumann Erinnerungen an Motive aus früheren Sätzen ein, bevor der Satz in einem mitreißenden Trubel von Blechbläserfanfaren und aufwogenden



Streichern endet. Die elementare Gewalt des großen Stroms trägt uns bis ans Ende.

Robert Schumann (1810–1856)

Als jüngster Sohn eines sächsischen Buchhändlers wurde Robert Schumanns Liebe zur Musik von seinem Vater unterstützt. Bald nach seinem zehnten Geburtstag, im Jahr 1820, bekam er in seiner Heimatstadt Zwickau ersten Klavierunterricht. 1828 schrieb Schumann sich in Leipzig für ein Jura-Studium ein, doch widmete er sich vorrangig der Musik und nahm weiterhin Klavierunterricht, nun bei Friedrich Wieck. Der frühe Tod des Vaters und zweier seiner drei Brüder brachte ihm das Leid auf der Welt nahe, und diese Empathie wurde durch romantische Dichtungen von Novalis, Byron und Hölderlin sowie durch seine eigenen Versuche als Dichter und Dramatiker noch gefördert. In seiner Jugend komponierte Schumann eine ganze Reihe von Liedern, doch erst, als er sich in die noch minderjährige Clara Wieck verliebte und sich im September 1837 heimlich mit ihr verlobte, setzte er seine Gabe als Komponist von Liedern ernsthaft um. Nicht nur stellten die Lieder, sobald sie veröffentlicht waren, eine willkommene Verdienstquelle dar, in ihnen konnte er auch seine tiefen Gefühle für Clara in angemessener Form zum Ausdruck bringen.

Schumanns Stil als Komponist war sehr persönlich, was auch seine Themenwahl beeinflusste. So ehrte er mit den Noten A – B – E – G – G, die er als Thema eines Satzes von Klaviervariationen verwendete, seine Freundin Comtesse Meta von

Abegg. Während der Leipziger Jahre entwickelte er seine Fähigkeiten als Komponist von Sinfonien und Konzerten heraus. Vier Jahre nach der Hochzeit im September 1840 zogen die Schumanns nach Dresden, wo er seine Sinfonie in C-Dur fertig stellte.

Anfang der 1850er-Jahre verschlechterte sich der körperliche und geistige Zustand des Komponisten derart, dass er im März 1854 auf eigenen Wunsch in eine Anstalt in der Nähe von Bonn eingeliefert wurde. Dort starb er zwei Jahre später.

Einführungstexte und profil des Komponisten
© Stephen Johnson. Übersetzung aus dem Englischen:
Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations Ltd).

Orchestra featured on this recording

First Violins

Carmine Lauri *Leader*
Clare Duckworth
Rhys Watkins
Gerald Gregory
Ginette Decuyper
William Melvin
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Sylvain Vasseur
Morane Cohen-Lamberger
Gabrielle Painter

Second Violins

David Alberman *
Miya Väisänen
Julian Gil Rodriguez
Iwona Muszynska
Matthew Gardner
Csilla Pogany
Paul Robson
Lucy Jeal
Greta Mutlu
Erzsebet Racz

Violas

Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Robert Turner
Stephen Doman
Anna Bastow
May Dolan
Alistair Scahill
Martin Schaefer

Cellos

Tim Hugh *
Alastair Blayden
Amanda Truelove
Noel Bradshaw
Daniel Gardner
Hilary Jones

Double Basses

Graham Mitchell **
Colin Paris
Patrick Laurence
Thomas Goodman
Matthew Gibson

Flutes

Gareth Davies *
Julian Sperry

Oboes

Olivier Stankiewicz * Ov, 1
Juliana Koch * 3
Rosie Jenkins

Clarinets

Andrew Marriner * Ov
Chris Richards * 1, 3
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough * Ov
Daniel Jemison * 1, 3
Joost Bosdijk

Horns

Martin van de Merwe **
Angela Barnes
James Pillai
Stephen Craigen
Fabian van de Geest

Trumpets

Chris Dicken **
Niall Keatley
Toby Street Ov

Trombones

Rebecca Smith **
James Maynard Ov, 1
Ryan Hume 3

Bass Trombone

Paul Milner *

Timpani

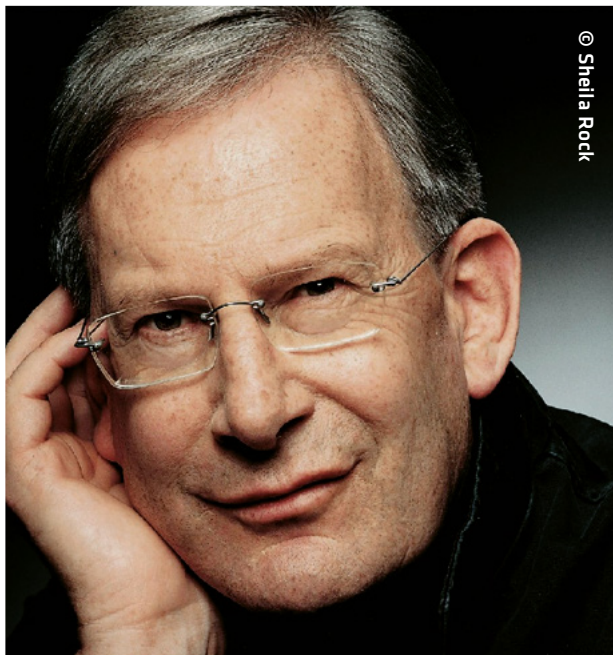
Antoine Bedewi **

Percussion

Tom Edwards ** 1

Key

* Principal
** Guest Principal
Ov Overture only
1 Symphony No 1 only
3 Symphony No 3 only



© Stella Rock

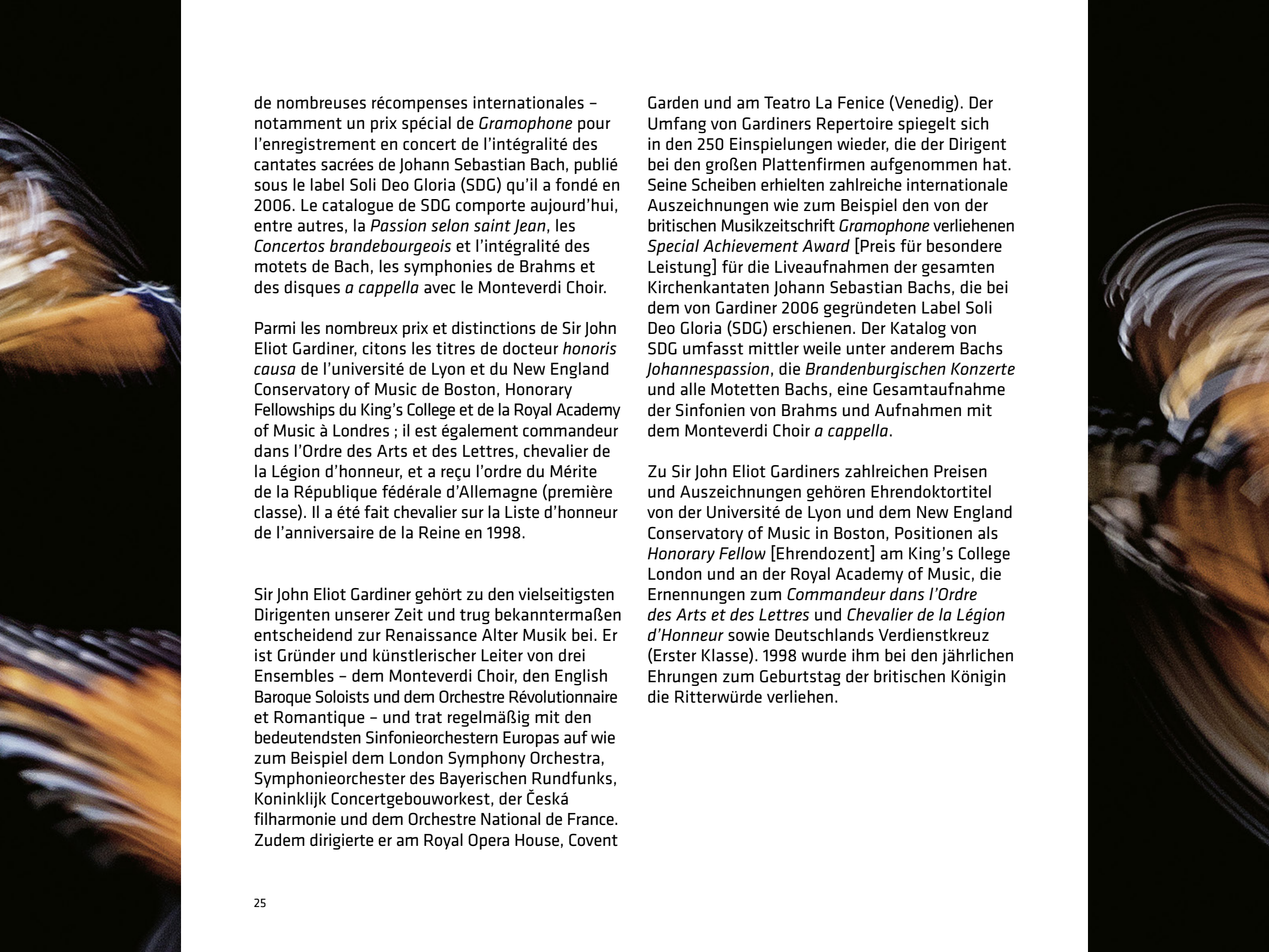
Sir John Eliot Gardiner Conductor

Sir John Eliot Gardiner, one of the most versatile conductors of our time, is acknowledged as a key figure in the early music revival. Founder and artistic director of three ensembles – the Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists, and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique – he also appears regularly with Europe's most important symphony orchestras, including the LSO, Bayerischer Rundfunk, Royal Concertgebouw, Czech Philharmonic, and the Orchestre National de France, as well as at the Royal Opera House (London), and La Fenice (Venice). The extent of Gardiner's repertoire is illustrated by over 250 recordings he has made for major record

companies, and by numerous international awards including *Gramophone's* Special Achievement Award for live recordings of the complete church cantatas of Johann Sebastian Bach, released on the label Soli Deo Gloria (SDG) that he established in 2006. SDG's catalogue now includes recordings of, among others, Bach's *St John Passion*, *Brandenburg Concertos*, and complete Motets, a Brahms symphony cycle, and a *cappella* recordings with the Monteverdi Choir.

Sir John Eliot Gardiner's numerous awards and honours include Honorary Doctorates from the University of Lyon and the New England Conservatory of Music in Boston, Honorary Fellowships of King's College, London, and of the Royal Academy of Music, *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres*, *Chevalier de la Légion d'Honneur*, and Germany's Verdienstkreuz (first class). He received a knighthood in the 1998 Queen's Birthday Honours List.

Sir John Eliot Gardiner, l'un des chefs au talent le plus éclectique de notre temps, est reconnu comme l'une des figures clefs dans le renouveau de la musique ancienne. Fondateur et directeur artistique de trois ensembles – le Monteverdi Choir, les English Baroque Soloists et l'Orchestre révolutionnaire et romantique –, il se produit par ailleurs régulièrement à la tête des principaux orchestres symphoniques d'Europe, notamment le LSO, l'Orchestre de la Radio bavaroise, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique tchèque et l'Orchestre national de France, ainsi qu'à Couvent Garden (Londres) et à la Fenice (Venise). L'étendue du répertoire de Gardiner est illustrée par plus de 250 enregistrements, réalisés pour les plus grandes maisons de disques, et par



de nombreuses récompenses internationales – notamment un prix spécial de *Gramophone* pour l'enregistrement en concert de l'intégralité des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach, publié sous le label Soli Deo Gloria (SDG) qu'il a fondé en 2006. Le catalogue de SDG comporte aujourd'hui, entre autres, la *Passion selon saint Jean*, les *Concertos brandebourgeois* et l'intégralité des motets de Bach, les symphonies de Brahms et des disques *a cappella* avec le Monteverdi Choir.

Parmi les nombreux prix et distinctions de Sir John Eliot Gardiner, citons les titres de docteur *honoris causa* de l'université de Lyon et du New England Conservatory of Music de Boston, Honorary Fellowships du King's College et de la Royal Academy of Music à Londres ; il est également commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres, chevalier de la Légion d'honneur, et a reçu l'ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne (première classe). Il a été fait chevalier sur la Liste d'honneur de l'anniversaire de la Reine en 1998.

Sir John Eliot Gardiner gehört zu den vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit und trug bekanntermaßen entscheidend zur Renaissance Alter Musik bei. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter von drei Ensembles – dem Monteverdi Choir, den English Baroque Soloists und dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique – und trat regelmäßig mit den bedeutendsten Sinfonieorchestern Europas auf wie zum Beispiel dem London Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Koninklijk Concertgebouworkest, der Česká filharmonie und dem Orchestre National de France. Zudem dirigierte er am Royal Opera House, Covent

Garden und am Teatro La Fenice (Venedig). Der Umfang von Gardiners Repertoire spiegelt sich in den 250 Einspielungen wieder, die der Dirigent bei den großen Plattenfirmen aufgenommen hat. Seine Scheiben erhielten zahlreiche internationale Auszeichnungen wie zum Beispiel den von der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* verliehenen *Special Achievement Award* [Preis für besondere Leistung] für die Liveaufnahmen der gesamten Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, die bei dem von Gardiner 2006 gegründeten Label Soli Deo Gloria (SDG) erschienen. Der Katalog von SDG umfasst mittlerweile unter anderem Bachs *Johannespassion*, die *Brandenburgischen Konzerte* und alle Motetten Bachs, eine Gesamtaufnahme der Sinfonien von Brahms und Aufnahmen mit dem Monteverdi Choir *a cappella*.

Zu Sir John Eliot Gardiners zahlreichen Preisen und Auszeichnungen gehören Ehrendokortitel von der Universität de Lyon und dem New England Conservatory of Music in Boston, Positionen als *Honorary Fellow* [Ehrendozent] am King's College London und an der Royal Academy of Music, die Ernennungen zum *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres* und *Chevalier de la Légion d'Honneur* sowie Deutschlands Verdienstkreuz (Erster Klasse). 1998 wurde ihm bei den jährlichen Ehrungen zum Geburtstag der britischen Königin die Ritterwürde verliehen.

London Symphony Orchestra

Patron Her Majesty The Queen

Music Director Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda

Principal Guest Conductor François-Xavier Roth

Conductor Laureate Michael Tilson Thomas

Choral Director Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev was Principal Conductor from 2007–15 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été premier chef entre 2007 et 2015, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le

plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev war von 2007 bis 2015 Chefdirigenten und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

W Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Available on disc and via all major digital music services

For further information on the entire LSO Live catalogue, previews and to order online visit Isolive.co.uk

Schumann
Symphonies Nos 2 & 4
Overture: Genoveva
Sir John Eliot Gardiner, LSO



SACD (LSO0818)

Album of the Week
Saarländischer Rundfunk

***** 'Lively and agile, slender and full of tension' *Pizzicato*

Recording of the Week
Presto Classical

**** *Classical Source*

'Crisp, authoritative and joyful playing from the London Symphony Orchestra.'
BBC Radio 3, Record Review

Mendelssohn
Symphonies Nos 1–5, Overtures,
A Midsummer Night's Dream
Sir John Eliot Gardiner, LSO



4SACD+BDA (LSO0826)

Winner: Recordings of the Year 2017
Presto Classical
[*A Midsummer Night's Dream*]

Editor's Choice Gramophone
[*Symphonies Nos 1, 2, 3 & 4*]

Choc de l'année 2017 Classica
[*A Midsummer Night's Dream*]

Foreign Classical CD of the Year
Gramofon [*Symphony No 3*]

Diapason de l'année 2017 Diapason
[*A Midsummer Night's Dream*]

Mendelssohn Symphony No 3
Schumann Piano Concerto
Sir John Eliot Gardiner
Maria João Pires, LSO



SACD+BDA (LSO0765)

Record of the Week Sverige Radio

Featured Album Classic FM Drive

Discs of 2002 The New Yorker

Performance *****

Recording *****

Fono Forum

Performance *****

Recording ***½**

SA-CD.net