

CHANDOS

SCHUBERT

VOL. 3

Symphonies

Nos 1 and 4 'Tragic'
Overture to 'Fierrabras'



City of Birmingham
Symphony Orchestra

Edward Gardner



Portrait by anonymous artist, now at Kunsthistorisches Museum, Vienna / Bridgeman Images

Franz Schubert, c. 1814

Franz Schubert (1797 – 1828)

Symphony No. 1, D 82 (1813)

27:59

in D major • in D-Dur • en ré majeur

1	Adagio – Allegro vivace	11:44
2	Andante	6:04
3	Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto da capo	4:00
4	Allegro vivace	6:00

	Symphony No. 4, D 417 'Tragic' (1816)	31:16
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
5	Adagio molto – Allegro vivace	9:07
6	Andante	8:25
7	Menuetto. Allegro vivace – Trio – Menuetto da capo	2:56
8	Allegro	10:35
9	Overture to 'Fierrabras', Op. 76, D 796 (1823)	8:28
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
	Heroic-romantic Opera in Three Acts	
	Andante – Allegro ma non troppo	
		TT 67:54

City of Birmingham Symphony Orchestra
Jonathan Martindale leader
Edward Gardner

Schubert: Symphonies Nos 1 and 4 / Overture to 'Fierrabras'

Introduction

During the mere eighteen years that constitute his incredibly productive composing life, Franz Schubert (1797 – 1828) began no fewer than thirteen symphonies. Of these, three – all of them in his favourite orchestral key of D major – were abandoned in fragments, mostly of movement beginnings. Three more were left incomplete, but in quite different ways. The Symphony in E major (No. 7) was sketched complete, fully scored at start and then in skeleton score of main melodic lines to the end. The Symphony in B minor (No. 8) comprised two completed movements and a sketch for part of a scherzo and was eventually dubbed the 'Unfinished'. And a more recently identified final Symphony in D major (No. 10), sketched in piano score in Schubert's last months, proved to be substantial enough to be orchestrated for performance.

The remaining seven symphonies were all completed and fully scored. After Schubert had made an initial abortive attempt at a D major symphony when he was fourteen, the first six appeared regularly between the

ages of sixteen and twenty-one and chart the emergence of his own musical mastery through the assimilation of the styles and procedures of Haydn, Mozart, and early Beethoven. There then ensued a period of apparent uncertainty as Schubert sought to gain financial independence through success in the opera house, while simultaneously expanding the formal and tonal range of his musical language. Fragments of two further D major symphonies date from 1818 and 1820 and 1821 – the year of the more nearly complete Symphony in E major. And then, in 1822, came the unfinished B minor. Thereafter, Schubert set his ambition, as he told his friends, on composing a 'grand symphony' to match his hero Beethoven, duly achieved in the C major Symphony, dated 1828 on the revised manuscript but almost certainly composed in 1825 – 26.

Except to the circles of local Viennese musicians who played through some of the early symphonies, none of this music was known during Schubert's lifetime. Then, in 1839, Schumann disinterred, and Mendelssohn conducted the public première

of, the 'Great' C major – though it remains uncertain whether the entire score was performed – and the work was published in 1840. Yet not till 1865 was the manuscript of the B minor Symphony extracted from the clutches of one of Schubert's surviving friends, then performed and published two years later, while the first six symphonies, though sporadically performed in manuscript, had to wait for publication till 1885 – 86, and the first completed version of the E major till 1934. As a result, it is still possible to find earlier editions of the 'Unfinished' identified as No. 7 instead of 8, and of the C major as either No. 7 or No. 8 instead of 9. And because Schubert first became known as a symphonist through his most striking later scores, the youthful earlier symphonies long tended to be dismissed as charming but derivative, until the loving ministrations of such twentieth-century conductors as Sir Thomas Beecham and István Kertész began to reveal their more Schubertian qualities.

Symphony No. 1 in D major

Although Schubert was still only sixteen, the year 1813 marked a turning point in his life. Since 1808, he had been a choirboy in the Imperial and Royal Chapel in Vienna, a position that brought with it a first-class

musical and general education in the Imperial and Royal Seminary, including, in due course, twice-weekly composition lessons with Salieri. His exceptional gifts were soon noticed and, after his voice broke, an endowment was granted by the Emperor himself to keep Schubert on, providing he maintain standards in his other subjects besides music. Although he had only started composing some three years earlier, Schubert was now set in his resolve; in October 1813, he chose to turn down the grant and leave the Seminary, opting instead to risk a future as freelance composer, if sustained during the next three years by working as an assistant teacher in his father's school. That same month, he completed his First Symphony, probably as a parting gift to the Seminary orchestra in which he had played the violin and which seems to have given the symphony a first performance, but maybe also as a celebration of independence. The predominant mood of the outer movements is certainly one of exuberance, at times to the point of noisiness. Yet the confidence with which Schubert adapts the thematic materials and reworks the classical forms of Haydn and Mozart suggests that he must have listened and learned as intently as he played.

Apparently composed directly into full score for a line-up of one flute, pairs of oboes,

clarinets, bassoons, horns, and trumpets, plus timpani and strings, the work opens *fortissimo* with a grand neo-baroque introduction, marked *Adagio* – violins in dotted rhythms, bass line stepping down from tonic to dominant – but then dies in a sequence of chromatic woodwind turns, hinting at other, more personal touches to come. The ensuing *Allegro vivace* first subject is more routinely classical – an upward-rushing scale, falling back – and, apart from its immediate extension and its return in the recapitulation, Schubert does nothing with it in the rest of the movement. The second subject is more expansive; it comprises a three-fold lyric figure and is then extended in an upward-stepping *tutti* sequence – a sequence Schubert likes so much that, after a wandering transition, he extends it still further.

The development, too, is entirely concerned with the second subject – except towards its end in which the music fades in a yearning chromatic woodwind passage rather unlike Haydn, or even Mozart. At this point, Schubert – maybe thinking of the precedent of Haydn's 'Drumroll' Symphony – brings back the introduction. But expecting the conductor to maintain the *Allegro vivace* beat, Schubert notates the passage in double the note values of the opening *Adagio* in order

that it will sound as though progressing at the same slow speed. This obviously only works, however, if the conductor has established the reverse ratio at the outset of the movement, which is something that conductors occasionally fail to do, taking the opening *Adagio* too slowly. The remainder of the movement is again varied by some extra chromatic extensions.

The *Andante* movement, in G major, opens in the character of a gently swinging siciliana for strings, but with a curious foreshortening of the second phrase as the woodwind cut in with their own extension – an alternation of string and wind textures that will be a feature of the movement. Suddenly, a tense episode on contrasting material, in E minor, bursts in. Yet not for long. The siciliana theme returns, but is now developed in a seemingly endless, and very beautiful, sequence of modulations and returns, which lasts until the close. One waits, meanwhile, for another eruption of the E minor material to restore the movement's balance. It never arrives – leaving the form with a most unclassical asymmetry.

The fast *Menuetto*, by contrast, is very much after the Haydn model, if a little heavily scored, while its Trio is a country dance, complete with birdsong. The headlong finale, marked *Allegro vivace*, is again in sonata form,

its two main themes riding on an almost incessant stream of busy quavers, though its most striking moment comes with a passage of hushed uncertainty that inaugurates the brief development section. Although the First Symphony may sound only intermittently Schubertian to ears accustomed to the many, familiar works that would follow, it remains a remarkable achievement for a sixteen-year-old novice; and it is no less remarkable that the work had to wait until 1884 for its first appearance in print – edited by Brahms, no less.

Symphony No. 4 in C minor ‘Tragic’

By 1816, Schubert had probably heard his first two symphonies tried through by the Seminary orchestra, and possibly his third by a local, semi-amateur orchestra in which he also participated. Yet, whatever the vitality and freshness of those earlier works, it would seem that, at nineteen, he was now anxious to achieve something weightier. In adding two further horns to his orchestral line-up and casting his Fourth Symphony in C minor, he was doubtless hoping to emulate the heroic tension of Beethoven’s great works in that key. He also seems to have made a more conscious effort than before to unify his thematic material across all four movements.

Immediately after the work’s *Adagio molto* octave-C call to attention, the first violins play the notes A, F sharp, G – a three-note figure comprising the intervals of a tone plus a semitone which, variously permuted and transposed, run through the symphony like a kind of musical DNA.

Although Schubert appears to have attached the sub-title ‘Tragic’ only sometime after completing the work, in April 1816, it certainly opens in a mood of pathos by way of a tortuous contrapuntal introduction which seems to echo the C minor ‘Representation of Chaos’ that launches Haydn’s oratorio *Die Schöpfung* (The Creation). The ensuing *Allegro vivace*, though driven and fraught enough, is perhaps a little disappointing, in that the development of its agitated first subject and more emollient second fall rather too readily into regular, squared-off periods and mechanical sequences – as though, in seeking a more authoritative symphonic voice, Schubert felt that he also needed to be more correct. After a relatively brief development, the recapitulation, which, unusually, begins in the dominant minor, finds its way to C major for a conventional triumphant ending.

The second movement, *Andante*, is on a higher level, falling broadly into Schubert’s favoured ABABA form. The A sections

comprise a sweetly elegant duple-time melody in A flat major, the three-note tone-semitone figure written all over it, which Schubert gently varies on each of its two returns. The B sections, in F minor and B flat minor respectively, begin abruptly with upward thrusting scales, but soon evolve into the most hauntingly Schubertian passages of the work, the falling three-note figure like a sigh, passed from instrument to instrument over strangely roaming harmonies – the very sound of romantic longing. The same three-note figure, variously twisted, generates the material of the ensuing *Menuetto* third movement, in E flat, though its character could not be more down to earth; together with its Trio the minuet remains very much in the Viennese ‘rustic’ vein.

The *Allegro* finale reverts to the fraught impetus of the first movement and, initially, seems open to the same qualifications. Yet, its second subject takes off playfully from A flat major, the development section is more extended and tonally varied than in the first movement, and the recapitulation arrives with a teasing ambiguity between C major and A minor, before C major ultimately prevails. In the end, the work is a fine achievement, one that breaks some new ground for Schubert. Whether or not he ever heard an orchestral

try-out, there seems to be no record of a public performance until the Euterpe Musical Society of Leipzig gave one, in 1849.

Overture to ‘Fierrabras’

In the summer of 1823, his hitherto blighted prospects of breaking through as an opera composer took a positive turn when Schubert was invited to compose a full-length, three-act work with spoken dialogue for the Vienna Court Opera. The proffered libretto, by Josef Kupelwieser, was a typical farrago of early romantic mediaevalry: Moors battling Christians, with complicating love interests, much in the spirit of Weber’s *Euryanthe*, already in preparation for the same company. When *Euryanthe* proved a flop, however, the management slid out of its commitment to Schubert and *Fierrabras* would not reach the stage – and in a less-than-complete version – until 1897. At least the Overture was published, in 1827, in a four-hand piano arrangement by Carl Czerny, and a full score of it appeared in 1867; thereafter it became an occasional concert item in its own right.

Cast in sonata form with a slow introduction, the piece hovers ambiguously between F minor and major. The ominously scudding strings and glowing brass chorale of the *Andante* introduction evoke something

of the same dark romanticism as Weber's *Der Freischütz* which Schubert certainly admired. The *Allegro ma non troppo* begins with a halting, plaintive minor-key subject, suddenly overtaken by a brash major-key *tutti* – an abrupt cross-cutting of textures that will recur several times in the piece. There is also a curiously serpentine second subject, inaugurated by the oboe, sounding as though the phrases of a conjunct melody had been cut up and reassembled in a different order. In addition to his usual line-up of double woodwind, four horns, and two trumpets, Schubert provides busy parts for three trombones, which brings an extra Schubertian richness and weight to the sonority of his score.

© 2023 Bayan Northcott

One of the world's great orchestras, the **City of Birmingham Symphony Orchestra** is the flagship of musical life in Birmingham and the West Midlands. It is resident at Symphony Hall, in Birmingham, and performs more than 150 concerts each year in Birmingham, across the UK, and around the world, playing music that ranges from the classical repertoire to contemporary works, film music to symphonic disco, and everything in between.

Operating a far-reaching community programme and a family of choruses and ensembles, it is involved in every aspect of music-making in the Midlands, but at its centre is a team of ninety superb professional musicians and a one-hundred-year-old tradition of making great music in the heart of Birmingham.

That local tradition started with the Orchestra's very first symphonic concert, in 1920 – conducted by Sir Edward Elgar. Ever since, through war, recessions, social change, and civic renewal, the Orchestra has been proud to be Birmingham's orchestra. Under principal conductors including Sir Adrian Boult, George Weldon, Sir Andrzej Panufnik, and Louis Frémaux, it won an artistic reputation that spread far beyond the Midlands, but it was when, in 1980, it discovered the young British conductor Simon Rattle that the Orchestra became internationally famous – and showed how the arts can help give a new sense of direction to a whole city.

Rattle's successors Sakari Oramo and Andris Nelsons helped cement that global reputation and continued to build on the Orchestra's tradition of flying the flag for Birmingham. Under the dynamic leadership of Mirga Gražinytė-Tyla, the Orchestra continued to

do what it does best – play great music for the people of Birmingham, the Midlands, and beyond. In September 2021, the City of Birmingham Symphony Orchestra announced that the Japanese conductor Kazuki Yamada had been appointed as its Chief Conductor and Artistic Advisor with effect from 1 April 2023 – having been the Orchestra’s Principal Guest Conductor since October 2018.

Edward Gardner OBE is Principal Conductor of the London Philharmonic Orchestra and Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra, a position he will relinquish at the end of the 2023 / 24 season. Having commenced the role of Artistic Advisor of the Norwegian Opera and Ballet in February 2022, he will hold the company’s Music Directorship from August 2024. In demand as a guest conductor, he has most recently worked with the Cleveland Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Wiener Symphoniker, and Staatskapelle Berlin. He has also enjoyed return engagements with the Gewandhausorchester Leipzig, Montreal

Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. He has continued his longstanding collaborations with the City of Birmingham Symphony Orchestra, where he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom he has conducted at both the First and the Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for eight years (2007 – 15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *La Damnation de Faust*, *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. In London he will continue his work with The Royal Opera, Covent Garden, where he made his début in 2019, in a new production of *Kát’a Kabanová*, and the following season returned to conduct *Werther*. During the 2021 / 22 season, he made his début with Bayerische Staatsoper, in a new production of *Peter Grimes*. Elsewhere, he has conducted at Teatro alla Scala, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra, in 2002, and regularly

conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014.

Born in Gloucester, in 1974, Edward Gardner was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to

become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, he was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.



City of Birmingham Symphony Orchestra, in rehearsal, February 2022

Schubert: Sinfonien Nr. 1 und 4 / Ouvertüre zu “Fierrabras”

Einführung

In den kaum achtzehn Jahren seines unglaublich reichhaltigen Schaffens nahm Franz Schubert (1797 – 1828) nicht weniger als dreizehn Sinfonien in Angriff. Drei davon – alle in seiner bevorzugten Orchestertonart D-Dur – gab er auf und sind uns nur fragmentarisch erhalten, überwiegend in Form von Satzanfängen. Drei weitere blieben auf andere Weise unvollendet. Die Sinfonie E-Dur (Nr. 7) liegt als vollständiger Entwurf vor, bis an einen bestimmten Punkt komplett orchestriert und dann aus Hauptmelodien bis zum Ende skizzenhaft ausgeführt. Die Sinfonie h-Moll (Nr. 8), die zwei fertige Sätze und eine Teilskizze für ein Scherzo umfasste, wurde als “Unvollendete” bekannt, und eine erst in neuerer Zeit identifizierte letzte Sinfonie D-Dur (Nr. 10), die Schubert gegen Ende seines Lebens für Klavier skizzierte, erwies sich als substanziell genug, um in einer Orchesterfassung ausführbar gemacht zu werden.

Die anderen sieben Sinfonien wurden alle vollendet und voll orchestriert. Nachdem der vierzehnjährige Schubert mit einem frühen

Ansatz zu einer D-Dur-Sinfonie nicht weit gekommen war, ließ er wenig später, zwischen 1813 und 1818, in regelmäßigem Abstand seine ersten sechs Sinfonien folgen, die unter Verinnerlichung dessen, was er von Haydn, Mozart und dem jungen Beethoven stilistisch und verfahrenstechnisch lernen konnte, seine wachsende musikalische Kunstfertigkeit dokumentieren. Daran schloss sich eine Zeit scheinbarer Verunsicherung an, als sich Schubert der Oper zuwandte, um finanzielle Unabhängigkeit zu erlangen, während er gleichzeitig den formalen und tonalen Wirkungsbereich seiner musikalischen Sprache erweiterte. Fragmente für zwei weitere D-Dur-Sinfonien stammen aus den Jahren 1818 und 1820, bevor er 1821 eine fast vollständige Sinfonie E-Dur hervorbrachte und schließlich 1822 die Arbeit an der “Unvollendeten”, der Sinfonie h-Moll, abbrach. Danach setzte Schubert – wie er Freunden gegenüber bekannte – seinen Ehrgeiz daran, eine “große Sinfonie” zu komponieren, die ihn in die Nähe seines Helden Beethoven rücken sollte, was ihm mit der Sinfonie C-Dur auch gelang. Das Werk

ist im revidierten Manuskript 1828 datiert, entstand aber mit Sicherheit in den Jahren 1825 / 26.

Außerhalb des Kreises der mit ihm befreundeten Wiener Musiker, die einige der frühen Sinfonien durchspielten, war diese Musik zu Schuberts Lebzeiten niemandem bekannt. Dann aber grub Schumann 1839 die "Große Sinfonie C-Dur" aus, Mendelssohn dirigierte die öffentliche Uraufführung des Werkes (wobei ungewiss bleibt, ob es in voller Länge gegeben wurde), und 1840 erschien die Partitur im Druck. Doch erst 1865 konnte das Manuskript der Sinfonie h-Moll einem der noch lebenden Freunde Schuberts entronnen, was zwei Jahre später die Aufführung und Veröffentlichung ermöglichte, während die ersten sechs Sinfonien, obwohl sporadisch in Manuskriptform aufgeführt, sogar erst 1885 / 86 einen Verleger fanden und die erste vervollständigte Fassung der Sinfonie E-Dur bis 1934 warten musste. Man kann deshalb immer noch frühere Editionen der "Unvollendeten" finden, die als Nr. 7 statt 8 ausgewiesen sind, während die Sinfonie C-Dur früher entweder als Nr. 7 oder 8 statt Nr. 9 erschien. Und weil Schubert zuerst als Sinfoniker mit seinen beiden eindrucksvollsten Spätwerken bekannt

wurde, galten die Jugendsinfonien lange Zeit als charmant, aber zweitrangig, bis im zwanzigsten Jahrhundert die liebevollen Bemühungen von Dirigenten wie Sir Thomas Beecham und István Kertész ihre schubertschen Qualitäten zu offenbaren begannen.

Sinfonie Nr. 1 D-Dur

Für den erst sechzehnjährigen Schubert markierte das Jahr 1813 einen Wendepunkt in seinem Leben. Seit 1808 hatte er als Sängerknabe der k.u.k. Hofmusikkapelle in Wien eine erstklassige musikalische und allgemeine Ausbildung im kaiserlichen Konvikt genossen, wozu auch zweimal wöchentlicher Kompositionsunterricht bei Salieri gehörte. Seine außergewöhnlichen Begabungen zeigten sich bald, und nach dem Stimmbruch wurde ihm vom Kaiser ein Stipendium gewährt, um ihn am Konvikt zu halten, wobei allerdings verlangt wurde, dass er in den außermusikalischen Fächern nicht enttäuschte. Doch obwohl er erst drei Jahre zuvor mit dem Komponieren begonnen hatte, wusste der Junge, was er wollte: Im Oktober 1813 beschloss er, das Stipendium abzulehnen und das Konvikt zu verlassen, um eine Zukunft als freischaffender Komponist anzustreben, wobei ihm in den nächsten drei Jahren eine Stellung

als Hilfslehrer in der Schule seines Vaters die Existenz sichern konnte. Im selben Monat vollendete er seine erste Sinfonie, vermutlich als Abschiedsgeschenk an das Konviktorchester, in dem er Geige gespielt hatte und das anscheinend die Uraufführung gab, aber vielleicht auch zur Feier seiner Unabhängigkeit. Die vorherrschende Stimmung der Ecksätze ist sicherlich überschwänglich, zuweilen bis hin zum Lärm. Doch die Zuversicht, mit der Schubert den thematischen Stoff adaptiert und die klassischen Formen von Haydn und Mozart überarbeitet, legt nahe, dass er genauso aufmerksam zugehört und gelernt haben muss, wie er gespielt hat.

Anscheinend direkt in vollständiger Partitur für eine Flöte und je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten sowie Pauken und Streicher komponiert, beginnt das Werk *fortissimo* mit einer großen neobarocken Einleitung unter der Anweisung *Adagio* – Violinen in punktierten Rhythmen und eine Bassstimme, die von der Tonika zur Dominante abfällt – verklingt dann aber in einer Folge chromatischer Holzbläserwendungen und deutet auf andere, persönlichere Noten, die noch kommen werden. Das erste Thema des folgenden *Allegro vivace* ist eher klassischer Natur –

eine aufwärts strebende Skala, die zurückfällt – und abgesehen von der sofortigen Erweiterung und der Rückkehr in der Reprise macht Schubert im weiteren Verlauf des Satzes davon keinen Gebrauch. Das zweite Thema ist expansiver; es besteht aus einer dreifachen lyrischen Figur und wird dann in einer aufsteigenden *Tutti*-Sequenz erweitert – eine Folge, die Schubert so sehr gefällt, dass er sie nach einem wandernden Übergang noch weiter ausdehnt.

Auch die Durchführung beschäftigt sich ausschließlich mit dem zweiten Thema – nur dass am Ende die Musik in einer sehnsuchtsvollen chromatischen Holzbläserpassage ausklingt, ganz anders als bei Haydn oder sogar Mozart. An dieser Stelle bringt Schubert – vielleicht in Erinnerung an den Präzedenzfall von Haydns “Sinfonie mit dem Paukenwirbel” – die Einleitung zurück. Aber in der Erwartung, dass der Dirigent den *Allegro vivace*-Takt beibehält, notiert Schubert die Passage mit doppelten Notenwerten des einleitenden *Adagios*, damit es so klingt, als würde es in dem gleichen langsamen Tempo fortschreiten. Das funktioniert aber natürlich nur, wenn der Dirigent zu Beginn des Satzes das umgekehrte Verhältnis etabliert hat, was Dirigenten gelegentlich versäumen,

weil sie das einleitende *Adagio* zu langsam angehen. Der Rest des Satzes wird wiederum durch einige zusätzliche chromatische Erweiterungen variiert.

Das *Andante* in G-Dur beginnt im Stil einer sanft schwingenden *Siciliana* für Streicher, aber mit einer sonderbaren Verkürzung der zweiten Phrase, wenn die Holzbläser mit ihrer eigenen Erweiterung einstimmen – ein Wechsel von Streicher- und Bläserstrukturen, die diesen Satz kennzeichnen werden. Plötzlich erscheint eine spannungsgeladene Episode mit kontrastierendem Material in e-Moll. Doch nicht für lange. Das *Siciliana*-Thema kehrt zurück, wird aber nun in einer scheinbar unentwegten und sehr schönen Folge von Modulationen und Wiederholungen entwickelt und bis zum Ende geführt. Ein weiterer Ausbruch des e-Moll-Materials würde nun das Gleichgewicht des Satzes wiederherstellen, aber man wartet vergeblich – und die Form bleibt in einer höchst unklassischen Asymmetrie suspendiert.

Im Gegensatz dazu folgt das schnelle *Menuetto* getreu dem Vorbild Haydns, wenn auch vielleicht etwas stark besetzt, während sein Trio als ländlicher Tanz ausgeführt ist, komplett mit Vogelgesang. Das stürmische Finale, *Allegro vivace*, steht wieder in Sonatenhauptsatzform, in der die beiden

Hauptthemen einen fast unaufhörlichen Strom geschäftiger Achtel beherrschen, obwohl der eindrucksvollste Moment mit einer Passage gedämpfter Unsicherheit kommt, die die kurze Durchführung einleitet. Wenn man an die vielen vertrauten Werke aus dem späteren Schaffen gewöhnt ist, mag einem die Erste Sinfonie vielleicht nur hin und wieder nach Schubert klingen, doch für einen sechzehnjährigen Anfänger ist sie zweifellos eine bemerkenswerte Leistung; und nicht weniger bemerkenswert ist, dass das Werk bis 1884 auf seine erste Drucklegung warten musste – betreut von keinem Geringeren als Brahms.

Sinfonie Nr. 4 c-Moll “Tragische”

Im Jahr 1816 hatte Schubert wahrscheinlich seine ersten beiden Sinfonien vom Konviktorchester spielen gehört, möglicherweise auch die dritte mit einem örtlichen Liebhaberorchester, in dem er selber mitspielte. Doch ungeachtet der Vitalität und Frische dieser früheren Werke scheint es, dass er jetzt mit neunzehn darauf bedacht war, etwas Gewichtigeres zu erreichen. Indem er der Besetzung zwei weitere Hörner hinzufügte und für die vierte Sinfonie die Tonart c-Moll wählte, hoffte er zweifellos, der heroischen Spannung der großen Werke

Beethovens in dieser Tonart nachstreben zu können. Er scheint sich auch stärker als zuvor bemüht zu haben, sein thematisches Material über alle vier Sätze hinweg zu vereinheitlichen. Unmittelbar nach dem aufrüttelnden Oktav-C zu Beginn des *Adagio molto* spielen die ersten Violinen die Töne A, Fis, G – eine Dreitonfigur aus den Intervallen eines Tons plus einem Halbton, die sich, unterschiedlich permutiert und transponiert, wie eine Art musikalische DNS durch die Sinfonie ziehen.

Obwohl Schubert den Titel “Tragische” offenbar erst einige Zeit nach Vollendung des Werks im April 1816 hinzugefügt hat, beginnt es auf jeden Fall in pathetischer Stimmung mit einer gewundenen kontrapunktischen Einleitung, die an die in c-Moll gesetzte “Vorstellung des Chaos” aus Haydns Oratorium *Die Schöpfung* zu erinnern scheint. Das darauf folgende *Allegro vivace* ist bei aller Unruhe und Anspannung vielleicht ein wenig enttäuschend, da die Entwicklung und Verarbeitung seines aufgewühlten ersten Themas und des besänftigenden zweiten Themas eher zu leicht in regelmäßige, abgetrennte Perioden und mechanische Sequenzen abfallen – so als ob Schubert im Bemühen um eine ernst zu nehmende sinfonische Stimme das Empfinden hatte, auch korrekter vorgehen zu müssen. Nach

einer relativ kurzen Durchführung findet die Reprise, die ungewöhnlich in der Molldominante beginnt, ihren Weg nach C-Dur und zu einem konventionellen, triumphalen Abschluss.

Der zweite Satz, *Andante*, steht auf einem höheren Niveau und fällt weitgehend in Schuberts bevorzugte ABABA-Form. Die A-Teile beinhalten eine lieblich-elegante Zweiertakt-Melodie in As-Dur, ganz im Zeichen der dreinotigen Ton-Halbton-Figur, die Schubert bei der Rückkehr in beiden Fällen sanft variiert. Die B-Teile in f-Moll bzw. b-Moll beginnen abrupt mit aufwärts drängenden Tonleitern, entwickeln sich aber bald zu den eindringlichsten schubertschen Passagen des Werks, wobei die fallende Drei-Noten-Figur wie ein Seufzer über seltsam wandernden Harmonien von einem Instrument zum anderen gereicht wird – der Klang romantischer Sehnsucht schlechthin. Dieselbe Drei-Noten-Figur liefert in diverser Gestalt den Stoff für den folgenden dritten Satz, ein *Menuetto* in Es-Dur, der aber kaum bodenständiger wirken könnte; zusammen mit seinem Trio hält sich das Menuett ganz im Wiener “rustikalen” Stil.

Das *Allegro*-Finale kehrt zum spannungsgeladenen Schwung des ersten Satzes zurück und scheint zunächst den

gleichen Einschränkungen zu unterliegen. Doch sein zweites Thema hebt spielerisch von As-Dur ab, die Durchführung ist ausgedehnter und klanglich vielfältiger als im ersten Satz, und die Reprise kommt mit einer neckenden Zweideutigkeit zwischen C-Dur und a-Moll, bevor sich schließlich C-Dur durchsetzt. Alles in allem ist das Werk eine ausgezeichnete Leistung, in der sich Schubert Neuland erschließt. Ob er selbst je eine Orchesteraufführung gehört hat, wissen wir nicht, und nichts deutet auf ein öffentliches Konzert hin, bevor der Musikverein Euterpe 1849 in Leipzig das Werk zu Gehör brachte.

Ouvertüre zu „Fierrabras“

Im Sommer 1823 nahmen seine bis dahin frustrierten Hoffnungen auf den Durchbruch als Opernkomponist eine positive Wendung, als Schubert eingeladen wurde, für die Wiener Hofoper einen abendfüllenden Dreiakter mit gesprochenen Dialogen zu komponieren. Das angebotene Libretto von Josef Kupelwieser war ein typischer Mischmasch des frühromantischen Mittelalters: Mauren kämpften gegen Christen, während komplizierte Liebesinteressen das Geschehen bestimmten, ähnlich wie in der Weber-Oper *Euryanthe*,

die bereits für die Hofoper vorbereitet wurde. *Euryanthe* erwies sich jedoch als derartiger Misserfolg, dass *Fierrabras* zum Leidwesen Schuberts abgesagt wurde. Erst 1897 sollte das Werk schließlich in einer stark gekürzten Fassung auf die Bühne kommen. Immerhin wurde die Ouvertüre 1827 in einer von Carl Czerny erarbeiteten Fassung für Klavier zu vier Händen veröffentlicht. Eine vollständige Partitur erschien dann 1867, und in der Folge setzte sich die Ouvertüre als eigenständiges Konzertstück durch.

In Sonatenhauptsatzform mit langsamer Einleitung gesetzt, schwebt das Stück mehrdeutig zwischen f-Moll und F-Dur. Die bedrohlich klingenden Streicher und der strahlende Blechbläserchoral der *Andante*-Einleitung beschwören etwas von der gleichen dunklen Romantik wie Webers *Der Freischütz* herauf, den Schubert sicherlich bewunderte. Das *Allegro ma non troppo* beginnt mit einem stockenden, klagenden Moll-Thema, das plötzlich von einem forschenden Dur-*Tutti* überholt wird – ein abruptes Überschneiden von Strukturen, die mehrmals im Stück wiederkehren werden. Es erscheint auch ein seltsam gewundenes zweites Thema, das von der Oboe eingeleitet wird und so klingt, als wären die Phrasen einer konjunktiven Melodie zerschnitten und in

einer anderen Reihenfolge wieder verbunden worden. Zusätzlich zu seiner üblichen Besetzung mit doppelten Holzbläsern, vier Hörnern und zwei Trompeten bietet Schubert lebhaft Stimmen für drei Posaunen, was

die Klangfülle seiner Partitur um typische Farbigkeit und Bedeutsamkeit bereichert.

© 2023 Bayan Northcott
Übersetzung: Andreas Klatt



Alexander James

Edward Gardner, right, with the producer, Brian Pidgeon, in the control room during playback

Schubert: Symphonies nos 1 et 4 / Overture de “Fierrabras”

Introduction

La période créatrice de la vie de Franz Schubert (1797 – 1828) se résume à dix-huit années, d’une étonnante productivité, au cours desquelles il ne commença pas moins de treize symphonies. Trois d’entre elles – toutes dans sa tonalité orchestrale préférée de ré majeur – furent laissées à l’état de fragments, essentiellement des débuts de mouvements. Trois autres sont restées incomplètes, mais de manières très différentes. La Symphonie en mi majeur (no 7) fut entièrement esquissée, avec un début totalement orchestré, le reste réduit à une partition squelettique qui se limite aux principales lignes mélodiques jusqu’à la fin. La Symphonie en si mineur (no 8), avec deux mouvements achevés et l’esquisse partielle d’un scherzo, fut finalement surnommée l’“Inachevée”. Et une dernière symphonie identifiée à une date plus récente, la Symphonie en ré majeur (no 10), esquissée sous forme de réduction pianistique au cours des derniers mois de la vie de Schubert, s’avéra assez substantielle pour être orchestrée à des fins d’exécution.

Les sept autres symphonies furent toutes achevées et entièrement orchestrées. Après

que Schubert ait fait une première tentative avortée de symphonie en ré majeur à l’âge de quatorze ans, les six premières virent le jour à intervalle régulier entre l’âge de seize ans et de vingt-et-un ans; elles retracent l’émergence de sa propre maîtrise musicale au fil de l’assimilation des styles et procédés de Haydn, Mozart et du jeune Beethoven. Vint ensuite une période d’incertitude apparente lorsque Schubert chercha à acquérir son indépendance financière grâce au succès au théâtre lyrique, tout en élargissant la palette formelle et tonale de son langage musical. Des fragments de deux autres symphonies en majeur datent de 1818 et de 1820 et 1821 – l’année de la Symphonie en mi majeur, la plus proche d’un état complet. Et puis, en 1822, vint l’“Inachevée” en si mineur. Par la suite, comme il le dit à ses amis, Schubert eut pour ambition d’écrire une “grande symphonie” afin d’être à la hauteur de son héros Beethoven, ambition dûment concrétisée avec la Symphonie en ut majeur, datée 1828 sur le manuscrit révisé, mais très probablement composée en 1825 – 1826.

À l’exception des cercles de musiciens viennois locaux qui firent des lectures

complètes de certaines des premières symphonies, toute cette musique est restée inconnue du vivant de Schubert. Puis, en 1839, Schumann exhuma la “Grande” Symphonie en ut majeur dont Mendelssohn dirigea la création publique même s’il reste incertain qu’elle ait été jouée dans son intégralité – et cette œuvre fut publiée en 1840. Pourtant, il fallut attendre 1865 pour que le manuscrit de la Symphonie en si mineur soit arraché aux griffes des amis survivants de Schubert, puis joué et publié deux ans plus tard; alors que les six premières symphonies, bien qu’exécutées sporadiquement d’après le manuscrit, durent attendre 1885 – 1886 pour être publiées, et 1934 pour la première version complète de la Symphonie en mi majeur. En conséquence, on peut encore trouver des éditions antérieures de l’“Inachevée” identifiées sous le no 7 au lieu du no 8, et de la “Grande” Symphonie en ut majeur sous le no 7 ou le no 8 au lieu de 9. En outre, comme Schubert, le symphoniste, commença à être reconnu grâce à ses dernières partitions les plus frappantes, les symphonies de jeunesse antérieures furent longtemps écartées, considérées comme charmantes, mais sans originalité, jusqu’à ce que les soins attentifs de chefs d’orchestre du vingtième siècle comme Sir Thomas Beecham et István

Kertész commencent à révéler leurs qualités plus schubertiennes.

Symphonie no 1 en ré majeur

Même si Schubert n’avait encore que seize ans, l’année 1813 marqua un tournant dans sa vie. Depuis 1808, il était Petit Chanteur de la Chapelle impériale et royale de Vienne, ce qui incluait une éducation musicale et générale de premier ordre au Séminaire impérial et royal, notamment, en temps utile, des leçons de composition deux fois par semaine avec Salieri. Ses dons exceptionnels furent vite remarqués et, lorsqu’il mourut, l’empereur lui-même lui accorda une bourse pour qu’il continue, à condition de se maintenir au niveau requis dans les autres matières, en dehors de la musique. Même s’il n’avait commencé à composer que quelque trois ans plus tôt, le choix de Schubert était maintenant bien arrêté; en octobre 1813, il décida de renoncer à la bourse et de quitter le Séminaire, choisissant plutôt un avenir risqué de compositeur indépendant, mais soutenu au cours des trois années suivantes par son travail d’enseignant dans l’école de son père. Ce même mois, il termina sa Première Symphonie, probablement un cadeau d’adieu à l’orchestre du Séminaire où il avait joué du violon et qui semble avoir donné une première

exécution de cette symphonie, mais peut-être aussi une célébration d'indépendance. L'atmosphère prédominante des mouvements externes est vraiment exubérante, parfois jusqu'à des excès sonores. Pourtant l'assurance avec laquelle Schubert adapte les matériaux thématiques et retravaille les formes classiques de Haydn et de Mozart suggère qu'il devait avoir écouté et appris aussi intensément qu'il jouait.

Apparemment composée directement en partition d'orchestre pour un ensemble de musiciens comprenant une flûte, les hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes par deux, des timbales et des cordes, cette œuvre commence *fortissimo* avec une magnifique introduction néobaroque, marquée *Adagio* – violons en rythmes pointés, ligne de basse descendant de la tonique à la dominante –, mais s'éteint ensuite dans une séquence de grupettos chromatiques des bois, faisant allusion à d'autres touches plus personnelles à venir. Le premier sujet de l'*Allegro vivace* qui suit est plus couramment classique – une gamme ascendante très rapide, qui revient sur ses pas – et, à part son extension immédiate et son retour dans la réexposition, Schubert n'en fait rien dans le reste du mouvement. Le second sujet est plus expansif; il comprend une triple figure lyrique et se prolonge ensuite

dans une séquence *tutti* dans l'aigu – une séquence que Schubert aime tant qu'il la prolonge encore davantage, après une transition vagabonde.

Le développement aussi repose entièrement sur le second sujet – sauf vers la fin où la musique s'estompe dans un passage chromatique languissant des bois plutôt différent de Haydn, ou même de Mozart. À ce stade, Schubert – pensant peut-être au précédent de la Symphonie "Le Roulement de timbales" de Haydn – rappelle l'introduction. Mais s'attendant à ce que le chef d'orchestre conserve la battue de l'*Allegro vivace*, Schubert note le passage en dédoublant les valeurs de notes de l'*Adagio* initial, afin de donner l'impression d'avancer à la même vitesse lente. Cela ne fonctionne, bien sûr, que si le chef d'orchestre a établi le rapport inverse au début du mouvement. Mais parfois, les chefs d'orchestre n'y pensent pas, prenant l'*Adagio* initial trop lentement. Le reste du mouvement est à nouveau varié par quelques extensions chromatiques supplémentaires.

Le mouvement *Andante*, en sol majeur, débute dans le caractère d'une sicilienne légèrement rythmée pour les cordes, mais avec un curieux raccourci de la seconde phrase lorsque les bois interviennent avec leur propre extension – une alternance de textures de

cordes et de bois qui sera une caractéristique du mouvement. Soudain, survient un épisode tendu sur du matériau contrasté, en mi mineur. Mais pas pour longtemps. Le thème de la sicilienne revient, maintenant développé dans une séquence apparemment interminable et absolument magnifique de modulations et de retours à la tonalité de départ, qui dure jusqu'à la fin. Pendant ce temps, on attend une nouvelle éruption du matériau en mi mineur pour rétablir l'équilibre du mouvement. Elle n'arrive jamais – laissant la forme avec une asymétrie très peu classique.

En revanche, le rapide *Menuetto* est très proche du modèle de Haydn, même si l'orchestration en est un peu lourde, alors que son trio est une danse rustique, avec chant d'oiseaux. Le finale effréné, marqué *Allegro vivace*, est à nouveau en forme sonate, ses deux principaux thèmes évoluant sur un flot presque incessant de croches animées, mais son moment le plus frappant vient avec un passage d'incertitude feutrée qui ouvre le bref développement. Même si la Symphonie no 1 peut ne paraître schubertienne que par intermittence pour des oreilles habituées aux nombreuses œuvres bien connues qui allaient suivre, c'est une remarquable réussite pour un débutant de seize ans; et il n'est pas moins remarquable que cette œuvre ait dû attendre

jusqu'en 1884 pour sa première publication – éditée par Brahms en personne.

Symphonie no 4 en ut mineur "Tragique"

En 1816, Schubert avait sans doute entendu jouer entièrement ses deux premières symphonies par l'orchestre du Séminaire, et peut-être la troisième par un orchestre local semi-amateur auquel il participa également. Pourtant, quelle que soit la vitalité et la fraîcheur de ces premières œuvres, il semblerait qu'à dix-neuf ans, il avait très envie de réaliser quelque chose de plus important. En ajoutant deux autres cors à son effectif orchestral et en écrivant sa Quatrième Symphonie en ut mineur, il espérait sans doute rivaliser avec la tension héroïque des grandes œuvres de Beethoven dans cette tonalité. Il semble aussi avoir fait un effort plus délibéré qu'auparavant pour unifier son matériau thématique dans l'ensemble des quatre mouvements. Juste après l'octave d'ut qui ouvre l'*Adagio molto* de cette œuvre et qui attire l'attention, les premiers violons jouent les notes la, fa dièse, sol – une figure de trois notes comprenant les intervalles d'un ton et d'un demi-ton qui, permutés et transposés de différentes façons, parcourent la symphonie comme une sorte d'ADN musical.

Bien que Schubert semble n'avoir attaché le sous-titre "Tragique" que quelque temps

seulement après avoir achevé cette œuvre, en avril 1816, elle débute vraiment dans une atmosphère de pathos par le biais d'une introduction contrapuntique alambiquée qui semble rappeler la "Représentation du chaos" en ut mineur au début de l'oratorio de Haydn *Die Schöpfung* (La Création). L'*Allegro vivace* qui suit, même s'il est assez passionné et tendu, est peut-être un peu décevant, en ceci que le développement de son premier sujet agité et de son second sujet plus conciliant s'inscrit un peu trop facilement dans des carrures régulières et des séquences mécaniques – comme si, en cherchant une voix symphonique faisant autorité, Schubert sentait qu'il lui fallait aussi être plus respectueux des usages. Après un développement relativement court, la réexposition, qui, chose inhabituelle, commence à la dominante mineure, se fraie un chemin jusqu'en ut majeur pour une conclusion triomphale conventionnelle.

Le deuxième mouvement, *Andante*, se situe à un niveau plus élevé, relevant dans une large mesure de la forme ABABA qu'appréciait particulièrement Schubert. Les sections A comprennent une élégante et douce mélodie binaire en la bémol majeur, la figure de trois notes ton-demi-ton omniprésente, que Schubert varie à chacune de ses deux

réapparitions. Les sections B, en fa mineur et si bémol mineur respectivement, commencent de façon abrupte avec des gammes ascendantes dynamiques, mais deviennent bientôt les passages les plus obsédamment schubertiens de l'œuvre, la figure de trois notes descendantes comme un soupir, passant d'un instrument à un autre sur des harmonies étrangement itinérantes – le son même de la nostalgie romantique. La même figure de trois notes, déformée de différentes façons, sert de base au matériau du troisième mouvement qui suit, le *Menuetto* en mi bémol majeur, quoique son caractère ne puisse être plus terre à terre; avec son trio, le menuet reste tout à fait dans la veine "rustique" viennoise.

Le finale *Allegro* reprend l'impulsion tendue du premier mouvement, et, au départ, les mêmes qualifications semblent lui correspondre. Pourtant, son second sujet décolle malicieusement à partir de la bémol majeur, le développement est plus étendu et varié tonalement que dans le premier mouvement, et la réexposition arrive avec une ambiguïté taquine entre ut majeur et la mineur, avant qu'ut majeur finisse par l'emporter. En fin de compte, cette œuvre est une belle réussite, qui innove pour Schubert. L'a-t-il jamais entendue à l'orchestre? Il semble n'y avoir aucune trace d'une exécution

publique avant celle de la Société musicale Euterpe de Leipzig, en 1849.

Ouverture de “Fierrabras”

Au cours de l’été 1823, ses perspectives jusqu’alors compromises de faire une percée dans le domaine de l’opéra prirent une tournure positive lorsque Schubert fut invité à composer un grand ouvrage en trois actes avec dialogues parlés pour l’Opéra de la cour de Vienne. Le livret proposé, de Josef Kupelwieser, était un ramassis typique de médiévalerie du début du romantisme: les Maures combattant les chrétiens, avec des intérêts amoureux qui compliquent la situation, assez dans l’esprit d’*Euryanthe* de Weber, déjà en préparation pour la même troupe. Toutefois, quand *Euryanthe* s’avéra être un fiasco, la direction renonça à son engagement envers Schubert et *Fierrabras* ne connut pas les feux de la scène avant 1897 – et dans une version qui était loin d’être complète. Au moins l’ouverture fut publiée, en 1827, dans un arrangement pour piano à quatre mains de Carl Czerny, et une partition d’orchestre parut en 1867; par la suite, elle est devenue un morceau de concert à part entière, donné de temps en temps.

En forme sonate avec une introduction lente, cette pièce oscille de façon ambiguë entre fa mineur et fa majeur. Les cordes qui filent de façon menaçante et le choral de cuivres éclatant de l’introduction *Andante* évoquent un peu le même romantisme sombre que celui du *Freischütz* de Weber que Schubert admirait certainement. L’*Allegro ma non troppo* commence par un sujet saccadé et plaintif dans une tonalité mineure, soudain rattrapé par un *tutti* agressif en majeur – une brusque coupe transversale des textures qui se représentera plusieurs fois dans la pièce. Il y a aussi un second sujet étrangement sinueux, amorcé au hautbois, qui donne l’impression que les phrases d’une mélodie conjointe ont été coupées et reconstituées dans un ordre différent. En plus de son effectif habituel de bois par deux, quatre cors et deux trompettes, Schubert ajoute des parties chargées pour trois trombones, ce qui donne une richesse et un poids schubertiens supplémentaires à la sonorité de sa partition.

© 2023 Bayan Northcott

Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available

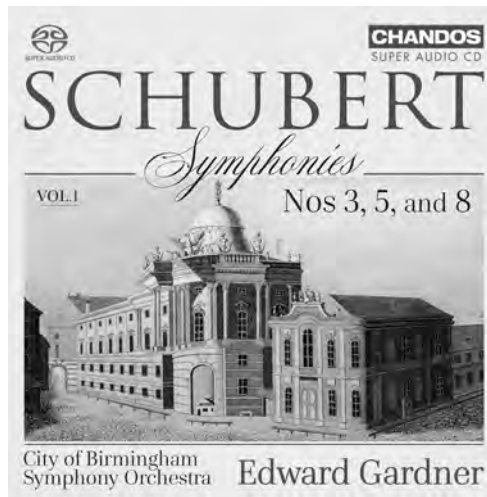


CHSA 5245

Schubert
Symphonies Nos 2 and 6 • Overtures in the Italian Style



Also available



CHSA 5234

Schubert
Symphonies Nos 3, 5, and 8



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at behallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thuesson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineers Alexander James and Jonathan Cooper

Editor Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Town Hall, Birmingham; 15 and 16 July 2022

Front cover Hofburg Square, Vienna; nineteenth-century colour print now in a private collection

© De Agostini Editore / Alfredo Dagli Orti / agefotostock

Back cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Breitkopf & Härtel, Leipzig (Overture to *Fierrabras*), Bärenreiter, Kassel (other works)

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

© Benjamin Ealovega Photography



Edward Gardner

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5265

CHANDOS

CHANDOS

FRANZ SCHUBERT

(1797–1828)

- | | | |
|-----|--|----------|
| 1-4 | Symphony No. 1, D 82 (1813)
in D major · in D-Dur · en ré majeur | 27:59 |
| 5-8 | Symphony No. 4, D 417 ‘Tragic’ (1816)
in C minor · in c-Moll · en ut mineur | 31:16 |
| 9 | Overture to ‘Fierrabras’, Op. 76, D 796 (1823)
in F major · in F-Dur · en fa majeur | 8:28 |
| | | TT 67:54 |



Birmingham
City Council



supported using public funding by
ARTS COUNCIL
ENGLAND

City of Birmingham Symphony Orchestra
Jonathan Martindale leader

Edward Gardner

City of Birmingham SO / Gardner

SCHUBERT: SYMPHONIES, VOLUME 3

CHSA 5265

CHSA 5265

© 2023 Chandos Records Ltd © 2023 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD
can be played on most
standard CD players.