

London Symphony Orchestra

SCHUMANN

MANIN

Overture: Genoveva
Symphonies Nos 2 & 4

Sir John Eliot Gardiner

LSO

Robert Schumann (1810–1856)

Overture: Genoveva, Op 81 (1847–49)

Symphony No 4 in D Minor, Op 120 (original version, 1841)

Symphony No 2 in C Major, Op 61 (1845)

Sir John Eliot Gardiner conductor

London Symphony Orchestra

1	Overture: Genoveva	8'16"
---	--------------------	-------

Symphony No 4 in D Minor **

2	I. Andante con moto – Allegro di molto	8'15"
---	--	-------

3	II. Romanza. Andante	3'52"
---	----------------------	-------

4	III. Scherzo. Presto	5'31"
---	----------------------	-------

5	IV. Largo – Finale. Allegro vivace	6'26"
---	------------------------------------	-------

Symphony No 2 in C Major *

6	I. Sostenuto assai – Allegro, ma non troppo	12'11"
---	---	--------

7	II. Scherzo. Allegro vivace	7'06"
---	-----------------------------	-------

8	III. Adagio espressivo	9'14"
---	------------------------	-------

9	IV. Allegro molto vivace	8'13"
---	--------------------------	-------

Total	69'04"
--------------	---------------

Recorded live in DSD 256fs, *11 March and **15 March 2018 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

Programme notes & composer profile © Stephen Johnson

Traduction en français: Claire Delamarche. Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

© 2019 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2019 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)

Overture: Genoveva, Op 81 (1847–49)

Like many of the leading German Romantics, Schumann was strongly drawn to the idea of national opera. Ideally such a work might help create a sense of collective identity amongst the German-speaking peoples, at that time still fragmented into principalities, dukedoms, independent city states and a much-reduced Austria. The great pioneering example here was Weber's *Der Freischütz* (The Free-Shooter, 1817–21), which combined old Germanic legend, magic and a triumphant redemptive love story with music steeped in 'folkish' elements: the hunting and dance songs of the people, and the mysterious, elemental qualities of the great German forests.

It wasn't until the advent of Wagner that *Der Freischütz* found a truly great successor. But although Schumann's only opera, *Genoveva* (1847–49) is still often condemned as a failure from a dramatic point of view, opinions of the music have risen recently – part of a welcome general re-appraisal of Schumann's later works. All the same, the opera's crowning glory remains its overture – which, like Schumann's magnificent 'Manfred' Overture (also written in 1849), works well both as a portrait of the leading character, and as a concise, atmospheric tone poem in its own right.

Genoveva, the opera's heroine, is the wife of the legendary Germanic warrior Siegfried. While Siegfried is away performing heroic feats, his rival Golo attempts to seduce Genoveva. When she rejects him, Golo denounces her as unfaithful and she

is condemned to death, only to be saved at the last moment when Golo's treachery is uncovered. Schumann's Overture begins with a sombre slow introduction, depicting both the anguish and the beauty of wronged Genoveva. The following Allegro provides plenty of Romantic *Sturm und Drang* (Storm and Stress), and evocative touches of colour, including some clearly masculine horn-calls (the absent Siegfried?). Eventually the dark minor key turns to bright major as Genoveva's triumphant vindication grows ever more certain.

Symphony No 4 in D Minor, Op 120

(original version, 1841)

As so often in classical music, the number is misleading. Symphony No 4 is actually the second officially designated 'symphony' Schumann completed. The premiere of Symphony No 1, 'Spring', in March 1841, directed by Felix Mendelssohn, had been a surprise success. Exhilarated, Schumann followed it up quickly with the *Overture, Scherzo and Finale* and this Symphony in D minor.

But when the latter had its premiere in December 1841, its highly original structure baffled the audience. What they heard was not so much four linked movements as four movements interwoven into one continuous dramatic argument – altogether too novel a concept even for some educated ears. One reviewer noted that 'listeners were visibly astonished ... because the composer has joined the movements together, and this embarrassed a number of concertgoers, for many believed in their musical erudition that the whole symphony was a somewhat extended first movement'.



Deflated, Schumann withdrew the symphony, and it remained silent for a decade. It was when he took up the post of Music Director at the Lower Rhineland port of Düsseldorf in 1850 that he decided the time was right to revive it. But his failure to get it published shook his confidence again. Was the structure simply too original for its own good? In 1851 Schumann undertook a thorough revision, and it is in this version, known as 'Symphony No 4', that the work has been familiar for over a century.

Some, including Schumann's protégé Brahms, have argued that the original version is superior – that in reworking the music Schumann thickened the orchestration and, in making the structure more comprehensible, blunted some of its teasing subtleties. Ultimately the best solution might be to see the two scores as different 'takes' on the same idea, and to treasure them equally for their contrasting perspectives. Art lovers have long taken the same attitude to different versions of famous paintings – why not symphonies?

The original version of the D minor Symphony is significantly shorter than the familiar score, largely because in revising the work Schumann added big first section repeats in both the first and last movements. He also rewrote the transitions from the Symphony's slow introduction into the following *Allegro* and between the *Scherzo* and the *Finale*, making much more use of the first movement's main theme as a linking motif. It is clear that in the 1851 revision Schumann wanted to make the symphony not only more unified thematically, but more like a familiar Classical-Romantic symphony in form.

Arguably there are both losses and gains. Take the beginning of the finale for instance: the revision draws itself up portentously, takes a deep breath and then the finale proper begins; but in the original version the slow introduction bubbles over seamlessly into the fast main theme. The revision makes it much clearer where we are in the symphonic argument, but something of the original version's joyous spontaneity is lost.

It's also possible that Schumann was worried about more than audience comprehension. By the early 1850s his fears about his mental condition had grown. It is said that one of his reservations about taking the job in Düsseldorf stemmed from the fact that the town had an asylum – just being near such a place made him terribly anxious. Schumann's revisions to this symphony – paralleled by an increasing formal conservatism in other works composed around that time – may be a reflection of a desire to contain his wayward, delightfully lateral ideas within a strong, secure formal framework. But do they need to be so firmly contained? In its original version, the Fourth Symphony's mercurial brilliance feels a lot closer to the dreamlike logic of Schumann's fantastical piano cycles *Kreisleriana* and *Davidsbündlertänze*, and for some that makes it truer to this composer's complex, enigmatic heart.

As in the revised score, the original Fourth Symphony begins with an ominous, brooding slow introduction, with a falling-rising figure on strings and bassoons whose rhythmic flow seems to tug against the rest of the orchestra's steady three beats to a bar. Then the tempo increases, and a strange, convulsive transition leads into the *Allegro di molto* main movement. The first movement seems to come to



a conclusion in the major key, if a little abruptly; but then a melancholy minor woodwind chord leads into the *Romanza*, and a deliciously scored melody for oboe and solo cello. (So much for the notion that Schumann had no feeling for orchestration.) The music then turns elegantly back into a recollection of the symphony's opening idea on full strings and horns. As if in a dream, this memory morphs deftly back into the oboe and cello melody, and comes to rest.

A warm major-key theme follows, embellished by liquid solo violin triplets. A brief recapitulation then leads into the energetic *Scherzo*, whose two contrasting Trio sections in turn look back to the solo violin-led theme from the heart of the *Romanza*. Here perhaps we can understand the confusion of that 1841 audience: is this a memory of the previous movement, or are we still really in the same movement?

This is one of the things that makes Schumann's D minor Symphony so absorbing: these 'lateral' connections give the symphony something of the character of a Chinese puzzle, or even of the graphic artist M C Escher's brain-teasing architectural prints. The *Scherzo*'s second Trio section gradually comes to rest; then begins a magnificent long transition (*Largo*), with brass figures rising menacingly through smoky fragments of the first movement's main motif. Excited horn and woodwind fanfares whip up the excitement, then the muscular finale theme strides forth. The impetus mounts, along with the tempo, towards the ending for one of the most uplifting of all Schumann's accelerating symphonic codas.

Brahms and Schumann

Schumann met the then-unknown 20-year old Johannes Brahms in 1853, four years after completing the first version of what would become the Fourth Symphony. Brahms quickly became a close friend of both Robert and Clara Schumann. He was dubbed by the elder composer as the musical saviour who would 'give ideal expression to the times'; and Clara wrote in her diary that the young composer 'seemed as if sent straight from God.' She would go on to become the first pianist to perform Brahms' compositions publicly.

Following Robert's attempted suicide and confinement in an asylum in 1854, Brahms moved to Düsseldorf in order to support the family. He dealt with business matters on Clara's behalf and acted as a go-between for Clara and Robert until his death in 1856. It is clear that Brahms was very much in love with Clara and although the two had a deeply emotional connection, the relationship didn't move beyond close friendship. His work *Variations on a Theme of Schumann* (1854) is dedicated to her.

Brahms much preferred the original 1841 version of the Fourth Symphony, and despite strenuous objections by Clara, it was Brahms who published the work in its original form in 1891.

Symphony No 2 in C Major, Op 61 (1845)

For many years, critics and musicians argued strenuously about how successful Schumann was as a composer of symphonies. Was he a true heir to the great Beethoven, or was he really a miniaturist



by nature, ill at ease in purposeful large-scale forms? Of Schumann's four symphonies the Second is the one that polarised opinion most dramatically. For the eminent 19th-century German musicologist Philipp Spitta, the Second Symphony had a 'graver and more mature depth of feeling; its bold decisiveness of form and overpowering wealth of expression reveal distinctively the relationship in art between Schumann and Beethoven'. But for the leading post-War British critic Mosco Carner, the Second was a 'pathetic failure ... Laborious, dull, often mediocre in thematic invention, plodding and repetitive in argument' – all of which, Carner suggested, is directly attributable to Schumann's 'mental state' at the time he wrote it. In part this may have been a case of 'too much information'. It was well known, amongst both admirers and detractors, that the Second Symphony was a product of an acute mental crisis. Schumann himself was quite candid about this:

'I wrote my symphony in December 1845, and I sometimes fear my semi-invalid state can be divined from the music. I began to feel more myself when I wrote the last movement, and I was certainly much better when I finished the whole work. All the same it reminds me of dark days.'

Robert Schumann on his Second Symphony

So what was this 'semi-invalid state'? To understand that, we need to take a longer view. The staggering creative outpouring that began in 1840 (the year of Schumann's long-desired and long-thwarted marriage to Clara Wieck) lasted for three years. Then, in 1844, came collapse – one of those extreme mood-swings that occurred throughout Schumann's adult life.

He fell into terrible depression, accompanied by chronic anxiety and a wealth of mysterious physical complaints, culminating in what Schumann himself called a 'violent and nervous attack'. For about a year he composed virtually nothing, but in May to July 1845 he was at last able to work again, though only with colossal effort. First he completed his Piano Concerto (the first movement had been composed in 1841), and then he started work on the Second Symphony.

If the last two movements of the Piano Concerto give little hint of 'dark days', that may be because their main ideas were conceived before Schumann's terrible depressive collapse. The Second Symphony, however, is another matter. It is possible that Mosco Carner's intensely negative reaction was partly a response to its emotional character, especially to the first movement. When the Symphony starts everything seems reasonably hopeful: a hushed brass fanfare confidently rises above a slowly flowing theme on low strings. It's a wonderful piece of romantic soundpainting, suggesting perhaps a castle or ancient city standing serenely above the waters of a great river. Both these musical ideas will prove fertile later on.

But the fast main movement that emerges from this is dominated by an obsessively repetitive theme, and for some, clearly, this obsessiveness is too much. In the right interpretative hands, however, its dogged determination can be enormously compelling – suggesting not so much a composer caught in the coils of depression, but a creative spirit struggling valiantly to work its way free.

The first movement seems to end with hope renewed, the original hushed brass fanfare now



sounding thrillingly in trumpets. But there is something restless, edgy, even a little claustrophobic about the energy of the *Scherzo* that the two gentler Trio sections do little to mollify. It is in the great *Adagio espressivo* that Schumann finally confronts melancholy and desolation head on. Here, above all, it is hard to understand how anyone could dismiss this music as laborious, dull, and lacking in melodic invention. The opening violin motif recalls Bach, whom Schumann revered, and who in his two great Passions transformed intense suffering into glorious, heart-easing lyricism. Schumann later admitted that composing the 'mournful bassoon' solo at the heart of the movement gave him 'peculiar pleasure', and the calm, major-key ending hints that the process of recovery has truly begun.

'I began to feel more myself when I wrote the last movement ...' The finale is in fact one of Schumann's most original symphonic structures. A rousing first theme is followed by a more lyrical second, itself a transformation of the slow movement's Bachian main motif. Both themes are developed and recapitulated – all very proper and classical, if a bit on the brief side. But then comes something very unusual: a plaintive inversion of the *Adagio* theme brings the music back to the slow movement's sombre minor key, the energy seems to ebb away, and the music comes to a close in the minor – almost as though this were an alternative, tragic ending for the *Adagio*.

How do you follow that? What happens is that Schumann draws breath and simply starts again. The section that follows has been described as a 'coda', but how many codas are longer than the movement they are supposed to round off? First we hear a new theme in woodwind harmonies. This

is a near-quotation from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (To the Distant Beloved), which Schumann had alluded to in several works during his agonisingly protracted courtship of Clara. The words of the song Schumann invokes here are, in English, 'Take, O take these songs I offer'. This has to be a thank-offering to Clara for the devoted support she gave him during the crisis of 1844–5. The Symphony ends with a long but compelling crescendo of affirmation, at the height of which 'Take, O take' is transformed into a triumphant fanfare.

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.

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 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*.

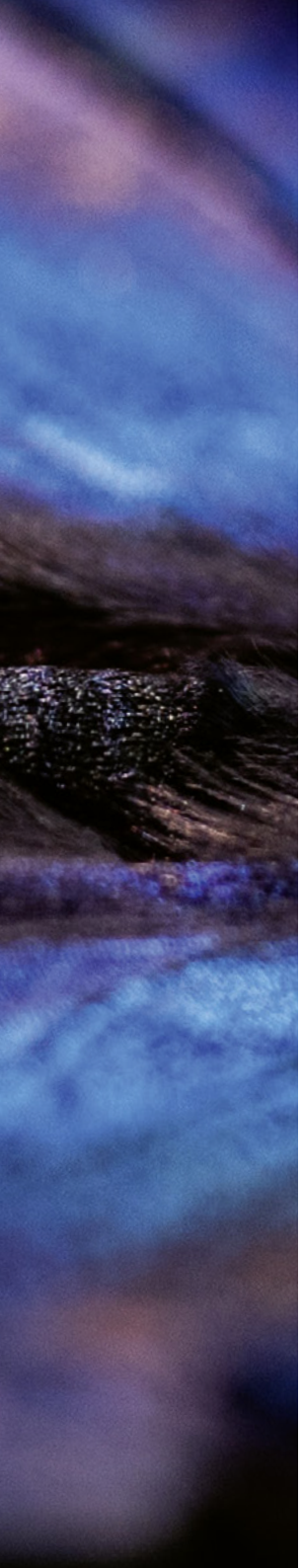
D'une manière similaire à celle dont Mendelssohn relie entre eux tous les mouvements de sa *Symphonie « Écossaise »*, Schumann enchaîne sans pause ceux de sa *Quatrième Symphonie*, comme s'il s'agissait

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)

Ouverture de Genoveva, op. 81 (1847–49)

Comme de nombreux chefs de files du romantisme allemand, Schumann fut fortement attiré par l'idée d'un opéra national. Dans l'idéal, une œuvre de ce type pouvait contribuer à établir un sentiment d'identité collective auprès des populations

germanophones, qui à l'époque étaient encore éclatées en principautés, duchés, villes-États indépendantes et une Autriche très réduite. La voie a été magnifiquement ouverte par Weber avec *Der Freischütz* (*Le Franc-Tireur*, 1817-1821), qui conjugue une vieille légende germanique, des éléments surnaturels et une histoire d'amour triomphant et rédempteur avec une musique empreinte d'éléments destinés à faire « populaire » : la chasse et les chansons à danser du peuple, le caractère mystérieux, primitif des vastes forêts allemandes.

Der Freischütz ne trouva pas de successeur véritablement à sa hauteur avant l'avènement de Wagner. Mais, bien que l'unique opéra de Schumann, *Genoveva* (1847-1849), soit souvent considéré comme un échec sur le plan dramaturgique, sa musique a récemment été réévaluée à la hausse – profitant d'un regain de faveur opportun pour les dernières œuvres du compositeur. Quoi qu'il en soit, le principal titre de gloire de l'ouvrage reste son ouverture – qui, à l'instar de la somptueuse *Ouverture « Manfred »* de Schumann (écrite également en 1849), s'entend tout aussi bien comme un portrait du personnage principal ou comme un poème symphonique autonome, concis et évocateur.

Genoveva, protagoniste de l'opéra, est l'épouse du légendaire guerrier germanique Siegfried. Alors que Siegfried est au loin, occupé à ses hauts faits, son rival Golo tente de séduire Genoveva. Elle le rejette, mais Golo la dénonce pour infidélité et elle est condamnée à mort, sauvée seulement in extremis lorsque la félonnerie de Golo est découverte. L'ouverture de Schumann commence par une sombre introduction lente, qui peint à la fois l'angoisse et la beauté de la malheureuse Genoveva. L'Allegro qui fait suite apporte son lot de *Sturm und Drang*



(Élan et Passion) romantique et offre des touches de couleur suggestives, au nombre desquelles des appels de cor explicitement virils (Siegfried absent ?). La sombre tonalité mineure finit par laisser place à un brillant ton majeur, alors que la disculpation de Genoveva devient de plus en plus certaine.

Symphonie n° 4, en ré mineur, op. 120 (version originale, 1841)

Comme c'est si souvent le cas dans la musique classique, le numéro induit en erreur. La *Symphonie n° 4* est en fait la deuxième partition que Schumann a achevée et désignée officiellement comme « symphonie ». La première audition de la *Symphonie n° 1*, « *Le Printemps* », en mars 1841 sous la direction de Felix Mendelssohn avait été un succès inattendu. Euphorique, Schumann la fit suivre rapidement par l'*Ouverture*, *Scherzo* et *Finale* et cette *Symphonie en ré mineur*.

Mais lorsque celle-ci fut créée, en décembre 1841, sa structure d'une grande originalité laissa le public perplexe. Ce qu'ils entendirent, ce ne fut pas tant quatre mouvements reliés entre eux que quatre mouvements intriqués pour former un argument dramatique ininterrompu – un concept tout à fait nouveau, même pour des oreilles éduquées. Un critique remarqua que « *les auditeurs étaient visiblement étonnés... parce que le compositeur avait relié ensemble les mouvements, et [que] cela mit mal à l'aise un certain nombre de gens dans l'assistance ; car nombre d'entre eux croyaient, dans leur érudition musicale, que la symphonie entière était une sorte de premier mouvement élargi* ».

Abattu, Schumann mit la symphonie de côté, et on ne l'entendit plus pendant une décennie. C'est lorsqu'il prit en 1850 le poste de directeur de la Musique de Düsseldorf, port de Rhénanie du Nord, qu'il pensa venu le temps de la ressusciter. Mais il ne réussit pas à la faire publier, ce qui entama de nouveau sa confiance. N'était-ce pas sa structure trop originale qui lui portait préjudice ? En 1851, Schumann entreprit une révision profonde, et c'est dans cette version, connue comme *Symphonie n° 4*, que l'œuvre s'est imposée pendant plus d'un siècle.

Certains, notamment Brahms, le protégé de Schumann, avaient défendu l'idée que la version originale fût supérieure ; ils affirmaient qu'en retravaillant la musique Schumann avait alourdi l'orchestration et, qu'en rendant la structure plus lisible il en avait émoussé les subtilités les plus séduisantes. En définitive, la meilleure solution serait de considérer les deux partitions comme des « prises » différentes à partir de la même idée et de les chérir à parts égales, comme deux points de vue nettement distincts. Les amateurs d'art adoptent depuis longtemps cette attitude devant les différentes versions de peintures fameuses ; pourquoi pas devant des symphonies ?

La version originale de la *Symphonie en ré mineur* est sensiblement plus courte que la partition habituellement connue, en grande partie parce qu'en révisant l'œuvre Schumann a ajouté de longues reprises de sections dans les premier et dernier mouvements. Il a également réécrit les transitions entre l'introduction lente de la symphonie et l'Allegro qui suit, et entre le Scherzo et le Finale, faisant un usage bien plus développé du thème principal du premier mouvement comme motif de liaison. À l'évidence, par la révision de 1851, Schumann



avait le dessein d'accroître l'unité thématique de la pièce mais aussi de la rapprocher du modèle formel de la symphonie classique et romantique.

Sans doute y a-t-on gagné et perdu à la fois. Prenons par exemple le début du finale : dans la version révisée, l'introduction lente se dresse pompeusement, prend une grande respiration ; puis commence le finale proprement dit. Mais, dans la version originale, l'introduction bouillonne jusqu'à ce que ses débordements engendrent insensiblement le thème principal de la section vive. La révision nous indique plus clairement à quel point nous nous situons du discours symphonique, mais nous perdons au passage une part de la spontanéité joyeuse de l'original.

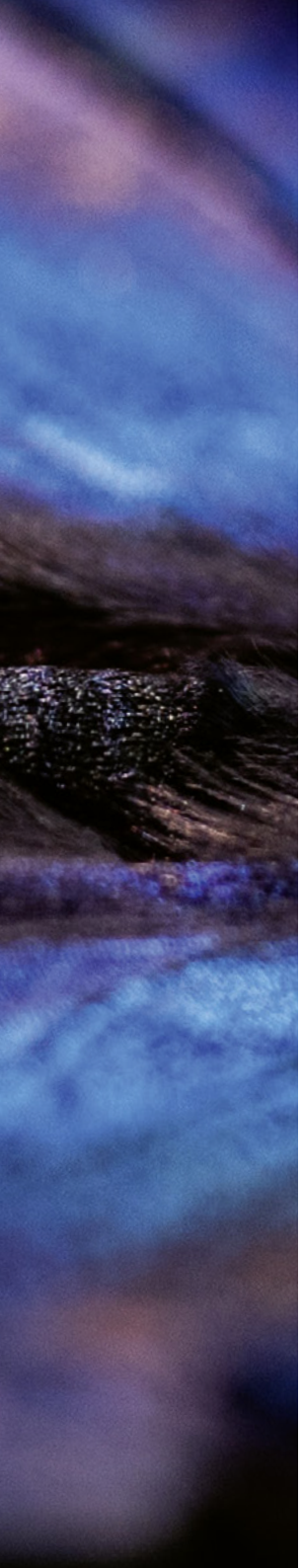
Il se peut également que les préoccupations de Schumann aient largement dépassé le seul souci de ce que le public pouvait comprendre. Au début des années 1850, il était plus inquiet à propos de sa santé mentale. Selon la rumeur, ses réticences à accepter le poste à Düsseldorf tenaient notamment au fait que la ville possédait un asile d'aliénés – la seule proximité d'un tel endroit le rendait terriblement anxieux. Les révisions apportées à la symphonie – qui allaient de pair avec un conservatisme formel croissant dans les autres partitions composées à l'époque – pourraient refléter le désir de contenir ses idées les plus délicieusement insolites et fantasques à l'intérieur d'un cadre formel solide et rassurant. Mais avaient-elles besoin d'être contraintes de la sorte ? Dans sa version originale, la *Quatrième Symphonie* fait montre d'un brio insaisissable qui se rapproche beaucoup plus de la logique onirique des cycles pianistiques fantastiques de Schumann *Kreisleriana* et *Davidsbündlertänze*, et certains

pensent qu'en vertu de cela elle est plus fidèle à la nature complexe et énigmatique du compositeur.

Comme la version révisée, la *Quatrième Symphonie* d'origine s'ouvre par une introduction lente menaçante, lugubre, avec un motif qui tombe et remonte aux cordes et bassons, motif dont l'écoulement régulier semble se heurter au reste de l'orchestre, avec ses trois temps réguliers par mesure. Puis le tempo accélère, et une transition étrange et convulsive conduit au mouvement principal *Allegro di molto*. Le premier mouvement semble vouloir se conclure dans le mode majeur, même si c'est de manière un peu abrupte ; mais un accord mineur mélancolique des bois fait entrer dans la *Romanza*, avec sa mélodie de hautbois et violoncelle solo délicieusement orchestrée. (Tant pis pour ceux qui déniaient à Schumann tout sens de l'orchestration.) Ensuite, la musique retourne élégamment à l'idée initiale de la symphonie, jouée à présent par l'ensemble des cordes et des cors. Comme dans un rêve, cette réminiscence se métamorphose habilement pour ramener la mélodie de hautbois et violoncelle, avant de s'immobiliser.

S'ensuit un thème chaleureux dans le mode majeur, orné de triolets fluides du violon solo. Une brève réexposition conduit à l'énergique *Scherzo*, dont les deux sections contrastantes de Trio font écho à leur tour au thème mené par le violon solo au cœur de la *Romanza*. C'est alors, peut-être, que nous pouvons comprendre le désarroi du public de 1841 : s'agit-il d'une réurgence du mouvement précédent, ou sommes-nous en fait toujours dans le même mouvement ?

Voilà un des éléments qui rend la *Symphonie en ré mineur* de Schumann si captivante : ces connections



« transversales » donnent à la partition un petit air de casse-tête chinois, voire la rapprochent des dessins de l'artiste graphique M. C. Escher, avec ses constructions défiant l'entendement. Le second Trio du *Scherzo* s'immobilise progressivement ; commence alors une longue et magnifique transition (*Largo*), avec de motifs de cuivres s'élevant, menaçants, à travers le brouillard des fragments du thème principal du premier mouvement. Des fanfares nerveuses de cors et bois font monter la tension, puis le robuste thème du finale s'élance. La fougue s'accroît en même temps que le tempo augmente, jusqu'à la conclusion, l'une des plus réjouissantes codas symphoniques accélératives de Schumann.

Brahms et Schumann

C'est en 1853 que Schumann rencontra Johannes Brahms, alors âgé de 20 ans et parfaitement inconnu, quatre ans après avoir achevé la première version de ce qui deviendrait la *Quatrième Symphonie*. Brahms devint rapidement un ami intime aussi bien de Schumann que de son épouse, Clara. Il fut salué par son aîné comme le sauveur qui, en musique, saurait « traduire d'une façon idéale la plus haute expression de l'époque » ; et Clara écrivit dans son journal que le jeune compositeur « semblait envoyé directement par Dieu ». Elle serait plus tard la première pianiste à jouer les œuvres de Brahms en public.

Après la tentative de suicide de Schumann et son internement psychiatrique en 1854, Brahms s'installa à Düsseldorf afin de soutenir la famille. Il régla des affaires au nom de Clara et fit office d'intermédiaire entre Clara et Robert jusqu'à la mort de celui-ci en 1856. De toute évidence, Brahms était profondément

épris de Clara mais, malgré un profond lien émotionnel, leur relation ne dépassa jamais celle d'amis intimes. Brahms dédia à Clara ses *Variations sur un thème de Schumann* (1854).

Brahms préférait de loin la version originale de 1841 de la *Quatrième Symphonie* et, malgré l'opposition farouche de Clara, c'est lui qui la fit publier en 1891.

Symphonie n° 2, en ut majeur, op. 61 (1845)

Pendant de nombreuses années, critiques et musiciens se sont livré un combat acharné pour évaluer à quel point Schumann était ou non un bon compositeur de symphonies. Était-il le digne héritier du grand Beethoven, ou était-il par nature plus porté sur la miniature et mal à l'aise dans des formes délibérément plus vastes ? Des quatre symphonies de Schumann, la *Deuxième* est celle qui a polarisé les opinions de la manière la plus extrême. Pour l'éminent musicologue du XIX^e siècle Philipp Spitta, la *Deuxième Symphonie* avait « plus de gravité et de maturité dans la profondeur des sentiments ; sa détermination formelle audacieuse et son irrésistible richesse expressive témoignent avec clarté des liens artistiques entre Schumann et Beethoven ». Mais pour Mosco Carner, l'un des critiques britanniques les plus influents de l'après-guerre, la *Deuxième* était un « échec pathétique... Laborieuse, terne, souvent médiocre dans son invention thématique, besogneuse et répétitive dans son discours » – autant d'éléments directement imputables, selon Carner, à l'« état mental » de Schumann à l'époque où il la composa. Ce jugement résulte peut-être en partie d'un « excès d'information ». Il était de notoriété publique, chez les admirateurs comme chez les détracteurs,



que la *Deuxième Symphonie* était le produit d'une crise mentale aiguë. Schumann lui-même n'en avait pas fait mystère :

« J'ai écrit ma symphonie en décembre 1845, et j'ai craint parfois qu'on pût deviner mon état de semi-invalidité à partir de la musique. J'ai commencé à me sentir davantage moi-même lorsque j'ai écrit le dernier mouvement, et j'étais certainement mieux lorsque j'ai mis un point final à l'œuvre entière. Quoi qu'il en soit, elle me rappelle des jours sombres. »

Robert Schumann à propos de sa *Deuxième Symphonie*

Quel était donc cet « état de semi-invalidité » ? Afin de le comprendre, nous avons besoin de prendre un peu de recul. L'incroyable jaillissement créatif qui débuta en 1840 (l'année du mariage tant espéré et si longtemps entravé de Schumann avec Clara Wieck) dura trois ans. Puis, en 1844, ce fut l'effondrement – un de ces changements d'humeur extrêmes qui se produisirent tout au long de la vie d'adulte de Schumann.

Il tomba dans une terrible dépression, accompagnée d'une anxiété chronique et d'un cortège de troubles physiques mystérieux, culminant dans ce qu'il désigna comme une « violente crise de nerfs ». Pendant un an environ, il ne composa pour ainsi dire rien. De mai à juillet 1845, toutefois, il fut enfin capable de se remettre au travail, même si cela lui coûta un effort colossal. Il finit tout d'abord son *Concerto pour piano* (le premier mouvement avait été écrit en 1841), puis il se mit à la *Deuxième Symphonie*.

Si les deux derniers mouvements du *Concerto pour piano* laissent peu deviner les « jours sombres »,

c'est peut-être parce que leurs idées principales furent conçues avant que Schumann ne sombre dans cette terrible dépression. Mais, pour la *Deuxième Symphonie*, c'est une autre histoire. Il est possible que le jugement si négatif de Mosco Carner ait été en partie une réaction au caractère émotionnel de la partition, particulièrement dans le premier mouvement. Lorsque la symphonie débute, tout semble raisonnablement optimiste : une fanfare de cuivres feutrée s'élève avec confiance au-dessus d'un thème qui s'écoule lentement aux cordes graves. C'est un magnifique exemple de peinture sonore romantique, évoquant peut-être un château ou une cité ancienne surplombant les eaux d'un grand fleuve. Ces deux idées musicales se révéleront fertiles par la suite.

Mais le mouvement principal rapide qui émerge de cette introduction est dominé par un thème répétitif jusqu'à l'obsession et, pour certains, ce caractère obsessionnel est clairement exagéré. Aux mains des bons interprètes, toutefois, cette détermination à toute épreuve peut se montrer extrêmement convaincante ; et l'on découvre alors non plus un compositeur pris dans la spirale de la dépression, mais un esprit créateur luttant vaillamment pour se frayer une issue.

Le premier mouvement semble s'achever sur un regain d'espoir, car la fanfare de cuivres, feutrée à l'origine, résonne à présent de manière électrisante aux trompettes. Mais il y a une pointe d'inquiétude, de nervosité, presque un sentiment de claustrophobie dans l'énergie du *Scherzo*, que les deux Trio, pourtant plus doux, ne parviennent pas à atténuer. C'est dans le vaste *Adagio espressivo* que Schumann fait enfin face à la mélancolie et à la désolation. Dans ce



mouvement, plus encore qu'ailleurs, on peine à comprendre que quelqu'un puisse honnir cette musique au motif qu'elle serait laborieuse, insipide, et manquerait d'imagination mélodique. Le motif de violon initial évoque Bach, que Schumann révérait et qui, dans ses deux grandes *Passions*, transforma la souffrance intense en un lyrisme superbe et consolateur. Schumann avoua plus tard qu'écrire le solo de « *basson lugubre* » au cœur du mouvement lui procura un « *plaisir particulier* », et la conclusion sereine, dans le mode majeur, laisse à penser que le processus de guérison était véritablement enclenché.

« *J'ai commencé à me sentir davantage moi-même lorsque j'ai écrit le dernier mouvement ...* » Le finale est effectivement l'une des structures symphoniques les plus originales de Schumann. Le premier thème, ascendant, est suivi d'un second plus lyrique, qui est lui-même une métamorphose du motif bachien du mouvement lent. Les deux thèmes sont développés et réexposés – tout cela dans les règles de l'art, même si le processus est plutôt bref. Mais on assiste ensuite à un phénomène inhabituel : un renversement plaintif du thème de l'*Adagio* ramène à la sombre tonalité mineure du mouvement lent, l'énergie semble refluer, et la musique se conclut dans le mode mineur – presque comme s'il s'agissait ici d'une conclusion alternative, tragique, de l'*Adagio*.

Comment poursuivre après cela ? Schumann prend sa respiration et repart tout simplement. La section qui suit a pu être décrite comme une « coda », mais comment considérer comme une coda une section plus longue que le mouvement qu'elle est censée couronner ? Nous entendons tout d'abord un nouveau thème, dans des harmonies de bois. Il s'agit d'une citation presque textuelle du recueil

de lieder *An die ferne Geliebte* (À la bien-aimée lointaine) de Beethoven, auquel Schumann avait fait allusion dans plusieurs pièces, dans la période d'attente interminable pour épouser Clara. Voici ce que dit le lied ici évoqué : « *Prends, oh prends ces chants que je t'offre.* » Il s'agit certainement d'un hommage à Clara pour la remercier de son soutien dévoué pendant la crise de 1844-1845. La symphonie se conclut sur un ton de plus en plus affirmatif, long mais irrésistible crescendo au sommet duquel le motif « Prends, oh prends » se métamorphose en une fanfare triomphale.

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.

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 Schlusssatz, 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)

Ouvertüre: Genoveva op. 81 (1849)

Wie zahlreiche führende deutsche Romantiker war auch Schumann von der Idee einer Volksoper stark fasziniert. Im Idealfall würde so ein Werk helfen, ein Gefühl gemeinsamer Identität unter den deutschsprachigen Gruppen zu schaffen, die zu jener Zeit noch in Fürstentümer, Herzogtümer, selbstständige Stadtstaaten und ein sehr verkleinertes Österreich zersplittert waren. Der großartige Vorreiter hier war Webers Oper *Der Freischütz* (1817-21), die eine alte deutsche Legende, Zauberei und eine siegende, erlösende Liebesgeschichte mit Musik verbindet, die voller Elemente aus der „Volkskultur“ wie zum Beispiel die Jagd- und Tanzlieder der Masse und die mysteriösen, naturverbundenen Elemente aus den großen deutschen Wäldern ist.

Erst mit der Ankunft von Wagner fand *Der Freischütz* einen wahren brillanten Nachfolger. Aber auch wenn Schumanns einzige Oper Genoveva (1847-49) aus einer dramaturgischen Perspektive immer noch häufig als Versagen gewertet wird, sieht man der Musik in letzter Zeit mehr wohlwollend entgegen – Teil einer willkommenen allgemeinen Neubewertung von Schumanns Spätwerken. Wie dem auch sei, bleibt die Ouvertüre das Kronjuwel der Oper. Wie in Schumanns hervorragender Ouvertüre „Manfred“ (die ebenfalls 1849 komponiert wurde) funktioniert



die *Genoveva*-Ouvertüre sowohl als ein Portrait der Titelrolle wie auch als eigenständige kompakte, atmosphärische Tondichtung.

Genoveva, die Heldin der Oper, ist Frau des legendären deutschen Kriegers Siegfried. Als Siegfried fort ist, um seine Siegestaten zu vollbringen, versucht sein Rivale Golo, Genoveva zu verführen. Als sie ihn abweist, beschuldigt Golo sie, untreu zu sein. Sie wird zum Tode verurteilt und erst in letzter Minute durch Enthüllung von Golos Betrug gerettet. Schumanns Ouvertüre beginnt mit einer düsteren, langsamen Einleitung, die die Verzweiflung und Schönheit der ungerecht behandelten Genoveva darstellt. Das darauffolgende Allegro liefert reichlich romantischen *Sturm und Drang* sowie bildhafte Klangmomente wie zum Beispiel ein paar deutlich männliche Hornrufe (der abwesende Siegfried?). Schließlich verwandelt sich die dunkle Molltonart mit zunehmender Überzeugung von Genovevas triumphierender Entlastung zu hellem Dur.

Sinfonie Nr. 4 in d-Moll op. 120 (Urfassung, 1841)

Wie so häufig in klassischer Musik ist die Zahl irreführend. Die 4. Sinfonie ist eigentlich die zweite von Schumann abgeschlossene „Sinfonie“ mit diesem offiziellen Gattungsnamen. Die Uraufführung der 1. Sinfonie („Frühling“) im März 1841 unter der Leitung von Felix Mendelssohn erntete überraschend viel Erfolg. Angespornt komponierte Schumann schnell danach die *Ouvertüre*, *Scherzo* und *Finale* sowie die hier vorliegende Sinfonie in d-Moll.

Aber als das letztgenannte Werk im Dezember 1841 zur Uraufführung kam, löste seine äußerst originelle Struktur Verwunderung beim Publikum aus. Es hörte weniger vier ineinander übergehende Sätze, sondern eher vier Sätze, die miteinander zu einer einzigen dramaturgischen Erzählung verflochten waren – selbst für gebildete Ohren ein allzu neuartiges Konzept. Ein Rezensent bemerkte: „Die Hörer wurden... sichtlich überrascht, da er [der Komponist] die Sätze verbunden hatte, und viele Konzertbesucher in Verlegenheit brachte, denn Manche glaubten in ihrer musikalischen Weihe, die ganze Symphonie sei ein etwas langer erster Satz.“

Mit dem Wind aus den Segeln genommen zog Schumann die Sinfonie zurück, und ein Jahrzehnt lang blieb sie ungehört. Erst als Schumann 1850 die Stelle als Städtischer Musikdirektor in der Hafenstadt im Niederrheinischen Tiefland Düsseldorf übernahm, hielt er die Zeit für gekommen, die Sinfonie wiederzubeleben. Da Schumann keinen Verleger für sie fand, kam sein Selbstvertrauen erneut ins Schwanken. War die Struktur einfach zu originell? 1851 bearbeitete Schumann das Werk erheblich. In dieser Fassung, gezählt als Sinfonie Nr. 4, ist das Werk nun seit über einem Jahrhundert bekannt.

Einige, wie zum Beispiel Schumanns Schützling Brahms, behaupteten, die ursprüngliche Fassung sei der überarbeiteten überlegen: In der Bearbeitung der Musik verdichtete Schumann die Orchestrierung, und bei dem Versuch, die Struktur verständlicher zu machen, habe Schumann einige faszinierende Spitzfindigkeiten abgestumpft. Am Besten wäre es, die beiden Partituren als zwei unterschiedliche „Auslegungen“ der gleichen Idee zu sehen und sie dank ihrer unterschiedlichen Perspektiven



gleichermaßen zu schätzen. Liebhaber bildender Kunst bewerten seit langem unterschiedliche Versionen berühmter Bilder auf diese Weise. Warum sollte das nicht auch bei Sinfonien gehen?

Die Urfassung der D-Moll-Sinfonie ist erheblich kürzer als die bekannte Partitur, hauptsächlich weil Schumann in der Bearbeitung lange Anfangsabschnitte in sowohl dem ersten wie auch dem letzten Satz wiederholen lässt. Schumann schrieb auch neue Überleitungen von der langsamen Sinfonieeinleitung zum darauffolgenden *Allegro* sowie zwischen dem Scherzo und dem *Finale*, wobei der Komponist viel stärker das Hauptthema des ersten Satzes als verbindendes Motiv heranzieht. In der 1851er Fassung wird nicht nur deutlich, dass Schumann die Sinfonie thematisch mehr vereinheitlichen wollte, sondern auch, dass er eine vertraute klassisch-romantische Sinfonieform anstrebte.

Zweifellos gibt es dabei Vor- und Nachteile. Man braucht sich zum Beispiel nur den Anfang des Schlusssatzes anschauen: In der Bearbeitung zieht sich die Musik pompös am Kragen und holt tief Luft. Erst dann beginnt der Schlusssatz richtig. Im Gegensatz dazu fließt die langsame Einleitung in der Urfassung nahtlos in das schnelle Hauptthema über. Die Bearbeitung verdeutlicht viel stärker, wo im sinfonischen Verlauf man sich befindet, aber etwas von der freudigen Spontaneität der Urfassung ging verloren.

Es ist gut möglich, dass sich Schumann nicht nur um das Verständnis des Publikums kümmerte. In den frühen 1850er Jahren sorgte er sich zunehmend über seinen mentalen Zustand. Man sagt, einer der Bedenken, warum er zögerte, die Stelle in Düsseldorf

anzunehmen, war der Umstand, dass die Stadt eine Irrenanstalt hatte. Einfach die Nähe einer solchen Anstalt jagte Schumann schreckliche Angst ein. Schumanns Bearbeitungen dieser Sinfonie – parallel zu den zunehmend konservativen Formlösungen in anderen zu jener Zeit komponierten Werken – spiegeln womöglich den Wunsch des Komponisten wider, die zerstreuten, herrlich lateralen Ideen in einer starken, sicheren Form einzugrenzen. Aber bedarf es denn einer solchen starken Eingrenzung? In der Urfassung liegt die quicksilbrige Brillanz der 4. Sinfonie sehr viel näher an der verträumten Logik von Schumanns fantastischen Klavierzyklen *Kreisleriana* und *Davidsbündlertänze*. Viele sehen darin einen besseren Ausdruck von Schumanns komplexer, rätselhafter Persönlichkeit.

Wie in der bearbeiteten Fassung beginnt die ursprüngliche 4. Sinfonie mit einer unheilvollen, nachdenklichen, langsamen Einleitung einschließlich einer auf- und absteigenden Figur in den Streichern und Fagotten, deren rhythmischer Fluss an den gleichmäßigen Schlägen im Dreiertakt aus dem restlichen Orchester zu zerren scheint. Dann nimmt das Tempo zu, und eine merkwürdige, krampfartige Überleitung führt zum Hauptsatz *Allegro di molto*. Der erste Satz scheint in der Durtonart zu schließen, wenn auch ein wenig abrupt. Dann leitet jedoch ein melancholischer Holzbläserakkord in Moll zur *Romanza* und einer reizend orchestrierten Melodie für Oboe und Solocello über. (Da sag mal einer, Schumann hätte kein Gefühl für Orchestrierung gehabt.) Daraufhin wendet sich die Musik elegant zurück zu einer Wiederaufnahme der die Sinfonie einleitenden Idee in allen Streichern und Hörnern. Wie in einem Traum verwandelt sich diese Erinnerung geschickt wieder in die Oboen- und Cellomelodie und kommt zu einem Stillstand.



Ein warmes Durthema schließt sich an, verziert von fließenden Soloviolintriole. Eine kurze Reprise führt dann zu dem energischen *Scherzo*, dessen zwei kontrastierende Trioabschnitte jeweils an das von der Solovioline angeführte Thema aus dem Zentrum der *Romanza* erinnern. Hier kann man vielleicht die Verwirrung des Publikums von 1841 nachvollziehen: Ist das ein Anklang an den vorherigen Satz, oder befinden wir uns eigentlich noch im gleichen Satz?

Das ist eines der Gründe, warum Schumanns D-Moll-Sinfonie so faszinierend ist: Diese „Querverbindungen“ verleihen der Sinfonie ein bisschen den Charakter eines chinesischen Tangrams oder erinnern sogar an die kniffligen architektonischen Drucke des Grafikers M. C. Escher. Der zweite Trioabschnitt des *Scherzos* beruhigt sich allmählich. Danach beginnt eine hervorragend lange Überleitung (*Largo*) mit Blechbläserfiguren, die bedrohlich aus dem Rauch auftauchen, der sich aus Fragmenten des Hauptmotivs aus dem ersten Satz zusammensetzt. Aufgeregte Horn- und Holzbläserfanfaren heizen die Stimmung an, worauf das muskulöse Thema des Schlusssatzes in Erscheinung tritt. Nun kommt das Geschehen bei wachsendem Tempo in Bewegung und steuert auf einen Abschluss mit einer der mitreißendsten Kehrauskodas zu, die Schumann jemals in einem sinfonischen Werk komponiert hat.

Brahms und Schumann

Schumann traf den damals unbekannten zwanzigjährigen Johannes Brahms 1853, vier Jahre nach Abschluss der Urfassung jener Sinfonie, die später als Schumanns vierte gezählt werden sollte. Brahms wurde bald enger Freund von sowohl Robert

als auch Clara Schumann. Der ältere Komponist bezeichnete Brahms als einen musikalischen Erlöser, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre“, und Clara schrieb in ihrem Tagebuch, der Komponist „kommt eigens, von Gott gesandt“. Sie sollte Brahms' Klavierkompositionen zum ersten Mal öffentlich aufführen.

Nach Roberts Selbstmordversuch und Unterbringung in einer Irrenanstalt 1854 zog Brahms nach Düsseldorf, um die Familie zu unterstützen. Er kümmerte sich im Auftrag von Clara um Geschäftliches und vermittelte zwischen Clara und Robert bis zum Tode Roberts 1856. Eindeutig war Brahms sehr in Clara verliebt. Auch wenn die beiden eine tiefe emotionelle Verbindung zueinander hatten, entwickelte sich die Beziehung nie über eine enge Freundschaft hinaus. Brahms' *Variationen über ein Thema von Schumann* (1854) ist Clara gewidmet.

Brahms gefiel die Urfassung der 4. Sinfonie von 1841 weit mehr, und trotz Claras energischen Einsprüchen veröffentlichte Brahms 1891 das Werk in seiner ursprünglichen Form.

Sinfonie Nr. 2 in C-Dur op. 61 (1845)

Jahrelang stritten sich Journalisten und Musiker heftig über die Frage, ob Schumann ein erfolgreicher Komponist von Sinfonien gewesen sei. War er ein wahrer Erbe des großartigen Beethovens, oder war er von Natur aus eigentlich ein Komponist von Miniaturen, der sich in dramaturgisch großangelegten Formen unwohl fühlte? Unter den vier Sinfonien Schumanns schieden sich die Geister am meisten an der zweiten. Für den eminenten deutschen



Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts Philipp Spitta hatte die 2. Sinfonie eine „ernstere und reifere Tiefe des Gefühls; ihre forsche Entschlossenheit der Form und der überwältigende Reichtum des Ausdrucks lassen unbedingt die künstlerische Beziehung zwischen Schumann und Beethoven erkennen“. [Rückübersetzung aus dem Englischen, d. Ü.] Für den führenden Nachkriegsrezensenten Mosco Carner war die 2. Sinfonie allerdings ein „pathetisches Versagen... Mühsam, langweilig, häufig zweitklassig, was die thematischen Einfälle betrifft, schwerfällig und repetitiv in der Dramaturgie.“ All das, meint Carner, lässt sich direkt auf Schumanns „mental Zustand“ zurückführen, in dem sich der Komponist befand, als er die Sinfonie schrieb. Aber das Wissen um das Eine mag nicht die Ursache für das Andere erklären. Es war weithin bekannt, sowohl unter Schumanns Bewunderern wie auch seinen Gegnern, dass die 2. Sinfonie aus einer akuten mentalen Krise erwuchs. Schumann war selbst ziemlich offen damit:

Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 noch halb krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit.

Robert Schumann über seine 2. Sinfonie

Was meinte Schumann denn mit „halb krank“? Zum Verständnis müssen wir das Blickfeld erweitern. Der erstaunliche kreative Fluss, der 1840 (das Jahr von Schumanns langersehnter und lange verhinderte Eheschließung mit Clara Wieck) begann, hielt drei Jahre an. Dann kam 1844 der Zusammenbruch –

einer der extremen Stimmungswandel, die immer wieder in Schumanns Leben stattfanden.

Er glitt in eine tiefe Depression ab begleitet von chronischen Angstzuständen und einer Reihe mysteriöser körperlicher Beschwerden, die in einem Zustand kulminierten, den Schumann selbst eine „heftige Nervenaffektion“ bezeichnete. Ungefähr ein Jahr lang komponierte er so gut wie nichts, aber im Mai bis Juli 1845 konnte er zumindest wieder arbeiten, wenn auch nur mit kolossaler Mühe. Zuerst schloss er sein Klavierkonzert ab (der erste Satz entstand schon 1841), dann begann er mit der Arbeit an der 2. Sinfonie.

Wenn die letzten zwei Sätze des Klavierkonzerts kaum Anzeichen von einer „dunklen Zeit“ enthalten, liegt es vielleicht daran, dass ihre musikalischen Hauptgedanken vor Schumanns schrecklich depressivem Zusammenbruch entworfen wurden. Die 2. Sinfonie ist allerdings eine ganz andere Sache. Womöglich lässt sich Mosco Carners starke negative Beurteilung teilweise als eine Reaktion auf den emotionalen Charakter der Sinfonie erklären, und besonders auf den ersten Satz. Zu Beginn der Sinfonie scheint alles einigermaßen hoffnungsvoll: Eine gedämpfte Blechbläserfanfare erhebt sich selbstbewusst über einem langsam fließenden Thema in den tiefen Streichern. Das ist ein wunderbares Beispiel romantischer Klangmalerei, wo man sich vielleicht ein Schloss oder eine antike Stadt vorstellen kann, die sich beschaulich hinter einem großen Fluss abzeichnet. Beide musikalische Gedanken erweisen sich später als fruchtbar.

Aber der daraus auftauchende schnelle Hauptsatz wird von einem zwanghaft wiederholten Thema



beherrscht. Für manche war diese Zwanghaftigkeit offenbar zu viel. Jedoch kann diese verbissene Entschlossenheit in den richtigen interpretierenden Händen äußerst anziehend sein. Hier mag weniger ein im Strudel der Depression gefangener Komponist angedeutet werden, sondern eher ein kreativer Geist, der tapfer kämpft, um einen Weg in die Freiheit zu finden.

Der erste Satz scheint mit erneuter Hoffnung zu enden, die gedämpfte Blechbläserfanfare vom Anfang erklingt nun schmetternd in den Trompeten. Der Energie des *Scherzos* wohnt allerdings etwas Ruheloses, Gespanntes, fast schon Klaustrophobisches inne, dem selbst die zwei sanfteren Trioabschnitte keine Abhilfe leisten können. Erst in dem großartigen *Adagio espressivo* konfrontiert Schumann offen Melancholie und Verzweiflung. Zumindest hier kann man nur schwer verstehen, wie jemand diese Musik als mühsam, langweilig und ohne musikalische Einfälle abweisen kann. Das einleitende Violinmotiv erinnert an Bach, den Schumann verehrte und der in seinen zwei großartigen *Passionen* intensives Leiden in herrliche, tröstliche Lyrik verwandelte. Schumann gab später zu, dass ihm das Komponieren des „melancholischen Fagotts“ im Zentrum dieses Satzes „am meisten Freude“ gemacht habe. Das ruhige Ende in Dur legt nahe, dass der Erholungsprozess ernsthaft begonnen hat.

„Erst im letzten Satz begann ich mich wieder zu fühlen.“ Der Schlusssatz ist tatsächlich eines der originellsten sinfonischen Strukturen Schumanns. Einem zündenden ersten Thema schließt sich ein stärker lyrisches zweites Thema an, das wiederum eine Transformation des an Bach mahnenden Hauptmotivs aus dem langsamen Satz ist. Beide

Themen werden verarbeitet und wiederholt – alles sehr ordentlich und nach klassischem Vorbild, wenn auch ein bisschen kurz gehalten. Dann kommt etwas sehr Ungewöhnliches: Eine wehmütige Umkehrung des *Adagio*-Themas bringt die Musik zurück zum düsteren Moll des langsamen Satzes, die Energie scheint zu verebben, und die Musik schließt in Moll, fast als wäre das ein alternatives, tragisches Ende für das *Adagio*.

Wie geht man von hier weiter? Schumann holt tief Luft und wagt einfach einen neuen Anfang. Der darauffolgende Abschnitt wurde als eine „Koda“ beschrieben. Kann man jedoch von einer Koda sprechen, wenn sie länger als der Satz ist, den sie abrunden soll? Zuerst hören wir ein neues Thema in Holzbläserharmonien. Das ist fast ein Zitat aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, auf den Schumann in verschiedenen Werken während seiner schmerzhaft hinausgezögerten Werbung um Clara Bezug nahm. Die Worte des Liedes, die Schumann hier beschwört sind: „Nimm sie hin denn, diese Lieder/ Die ich dir, Geliebte, sang.“ Das ist doch wohl eine Danksagung an Clara für ihre aufopfernde Unterstützung, die sie Robert in der Krise 1844-45 gab. Die Sinfonie endet mit einem langen, aber unwiderstehlichen Crescendo der Affirmation, auf dessen Höhepunkt „Nimm sie hin denn“ in eine triumphierende Fanfare verwandelt wird.

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.

Orchestra featured on this recording

First Violins

Carmine Lauri *Leader*
Lennox Mackenzie
Clare Duckworth
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Maxine Kwok-Adams
William Melvin
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Sylvain Vasseur
Morane Cohen-Lamberger

Second Violins

David Alberman *
Thomas Norris
Miya Väisänen
Paul Robson
Matthew Gardner
Julian Gil Rodriguez
Naoko Keatley ^{Ov, 2}
Iwona Muszynska
Erzsebet Racz
Dmitry Khakhamov

Violas

Edward Vanderspar *
Malcolm Johnston
Jonathan Welch
Julia O'Riordan
Anna Bastow
Lander Echevarria
Michelle Bruil

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Daniel Gardner
Hilary Jones
Noel Bradshaw
Amanda Truelove

Double Basses

Colin Paris *
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Joe Melvin
Jani Pensola

Flutes

Gareth Davies *
Julian Sperry

Oboes

Olivier Stankiewicz *
Rosie Jenkins

Clarinets

Andrew Marriner * ^{Ov}
Chris Richards * 2, 4
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Joost Bosdijk

Horns

Timothy Jones * 2, 4
Vittorio Schiavone ** ^{Ov}
Angela Barnes
Alexander Edmundson ^{Ov, 4}
Jonathan Lipton ^{Ov, 4}

Trumpets

David Elton *
Gerald Ruddock

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

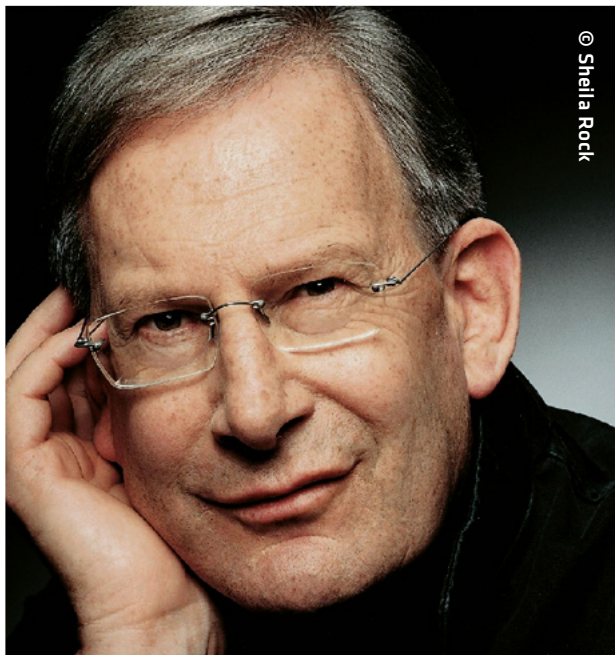
Paul Milner *

Timpani

John Chimes **

Key

- * Principal
- ** Guest Principal
- ^{Ov} Overture only
- 2 Symphony No 2 only
- 4 Symphony No 4 only



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 or to download from all good stores

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

Mendelssohn

Symphonies Nos 1–5, Overtures,
A Midsummer Night's Dream

Sir John Eliot Gardiner, LSO



4SACD+BDA (LSO0826) or download

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) or download

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

Beethoven

Symphonies Nos 1–9

Bernard Haitink, LSO



6SACD (LSO0598) or download

Benchmark Beethoven Cycle

BBC Music Magazine

Classical Recordings of the Year

New York Times

Nominated for Best Classic Album

Grammy Awards

CDs of the Year

Philadelphia Inquirer

CDs of the Year

Svenska Dagbladet