

ROBERT SCHUMANN

(1810–1856)

SYMPHONIES

“Zwickau” Symphony

Symphonies nos. 1–3

Symphony no. 4

(versions of 1841 and 1851)

Overture, Scherzo and Finale

Konzertstück for 4 Horns

ROGER MONTGOMERY · GAVIN EDWARDS

SUSAN DENT · ROBERT MASKELL

Horns

Orchestre Révolutionnaire et Romantique

JOHN ELIOT GARDINER

SYMPHONY IN G MINOR (1832-33)

[18'35]

("Zwickau" Symphony WoO 29)

Symphonie g-moll »Zwickauer Symphonie«

Symphonie en sol mineur »Symphonie de Zwickau«

- [1] 1. Moderato – Allegro [10'25]
 [2] 2. Andantino quasi allegretto – Intermezzo quasi Scherzo: Allegro assai – Andantino [8'10]

SYMPHONY IN B FLAT MAJOR (1841)

[30'02]

(Symphony no. 1 "Spring" op. 38)

Symphonie B-dur »Frühlings-Symphonie«

Symphonie en si bémol majeur »Le Printemps«

- [3] 1. Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace [10'47]
 [4] 2. Larghetto – (*attacca*) [6'19]
 [5] 3. Scherzo: Molto vivace [5'13]
 [6] 4. Allegro animato e grazioso [7'43]

OVERTURE, SCHERZO AND FINALE op. 52 (1841)

[16'48]

Ouverture, Scherzo und Finale

Ouverture, Scherzo et Finale

- [7] 1. Ouverture: Andante con moto – Allegro [6'00]
 [8] 2. Scherzo: Vivo [4'33]
 [9] 3. Finale: Allegro molto vivace [6'15]

SYMPHONY IN D MINOR (original version, 1841)

[24'02]

Symphonie d-moll (Originalfassung, 1841)

Symphonie en ré mineur (version originale, 1841)

- [1] 1. Andante con moto – Allegro di molto [8'20]
 [2] 2. Romanza: Andante [3'48]
 [3] 3. Scherzo: Presto [5'07]
 [4] 4. Largo – Finale: Allegro vivace [6'47]

SYMPHONY IN C MAJOR (1845-46)

[37'29]

(Symphony no. 2 op. 61)

Symphonie C-dur

Symphonie en ut majeur

- [5] 1. Sostenuto assai – Allegro, ma non troppo [12'03]
 [6] 2. Scherzo: Allegro vivace [6'58]
 [7] 3. Adagio espressivo [10'05]
 [8] 4. Allegro molto vivace [8'23]

KONZERTSTÜCK IN F MAJOR (1849)

[17'50]

for 4 Horns and Orchestra (op. 86)

F-dur für 4 Hörner und Orchester

en fa majeur pour 4 cors et orchestre

1. Lebhaft
2. Romanze: Ziemlich langsam, doch nicht schleppend
3. Sehr lebhaft

[7'09]

[5'02]

[5'39]

ROGER MONTGOMERY · GAVIN EDWARDS

SUSAN DENT · ROBERT MASKELL, *horns*

The quartet of soloists in the *Konzertstück* use horns with three rotary valves crooked in F. All other parts in all pieces are played using natural horns, with the exception of the 1st and 2nd horns in the "Rhenish" Symphony and the D minor Symphony (1851 version).

Die vier Solisten des *Konzertstücks* spielen Hörner in F mit drei Drehventilen. Außer für das erste und zweite Horn in der *Rheinischen Symphonie* und der *Symphonie d-moll* (Fassung von 1851) wurden für alle anderen Hornpartien dieser Aufnahmen Naturhörner eingesetzt.

Les quatre solistes du *Konzertstück* jouent sur des cors en fa à trois pistons. Pour toutes les autres parties de cor du programme on a utilisé des cors naturels, sauf pour les parties de premier et deuxième cor de la *Symphonie rhénane* et de la *Symphonie en ré mineur* (dans la version 1851).

SYMPHONY IN E FLAT MAJOR (1850)

[29'42]

(Symphony no. 3 "Rhenish" op. 97)

Symphonie Es-dur »Rheinische«

Symphonie en mi bémol majeur «Rhénane»

- | | | |
|---|------------------------|--------|
| 4 | 1. Lebhaft | [8'44] |
| 5 | 2. Scherzo: Sehr mäßig | [5'48] |
| 6 | 3. Nicht schnell | [4'37] |
| 7 | 4. Feierlich | [4'57] |
| 8 | 5. Lebhaft | [5'36] |

SYMPHONY IN D MINOR (revised version 1851)

[27'55]

(Symphony no. 4 op. 120)

Symphonie d-moll (revidierte Fassung, 1851)

Symphonie en ré mineur (version révisée, 1851)

- | | | |
|----|--|--------|
| 9 | 1. Ziemlich langsam – Lebhaft = (<i>attacca</i> !) | [9'55] |
| 10 | 2. Romanza: Ziemlich langsam = (<i>attacca</i> !) | [3'39] |
| 11 | 3. Scherzo: Lebhaft = (<i>attacca</i> !) | [5'13] |
| 12 | 4. Etwas zurückhaltend = Langsam = (<i>attacca</i> !) | [1'34] |
| 13 | 5. Lebhaft | [7'34] |

SCHUMANN AND THE IDEAL OF A MODERN SYMPHONY

John Eliot Gardiner

A web of myth, controversy and misconception surrounds Schumann's large-scale compositions even today. Our aim has been to help untangle this web and to explode some of the popular myths, such as the one that Schumann was a gifted amateur who could neither orchestrate nor translate the poetry of his solo piano music and Lieder into full orchestral forms.

Still more, we have set out to make the best possible case for Schumann's large-scale works after more than a century of misunderstanding and comparative neglect: they contain a wealth of fantasy and a disturbing poetic beauty markedly different from the lyrical directness of Beethoven or Schubert.

The emotions implied by Schumann's art, as Charles Rosen has argued, can never seem entirely innocent. More than any other composer of his generation, Schumann brought "a new complexity and a new uneasiness to the art of music, and they are still with us".

From the moment that Schumann forsook law and writing for full-time composition, he claimed new powers for music, both for poetic and intellectual discourse. These he continued to explore and develop throughout his life up to the point at which his mental health gave way.

Schumann felt that he and his generation were acutely "obligated" after Beethoven's death to "create the Ideal of a modern Symphony according to a new standard". The central challenge for him, as for Berlioz, was to reconcile Beethoven's daunting legacy with the imperative of originality. Where Berlioz believed the instrumental language of a symphony to be, in his own words, "richer, more varied, less precise and, by its very indefiniteness, incomparably more powerful" than, say, opera, Schumann believed that symphonic music could supplant literature as *the* contemporary artistic medium for disseminating ideas and for coming to terms with the historic past.

The very ambition and daring of these two composers, so different in temperament and style, make them, for many 20th-century performers and listeners, perhaps the most appealing and seminal of early Romantic composers, yet their are grounds for believing that their symphonic output is still to a degree undervalued. But just as Berlioz's extraordinary originality is beginning to reveal itself anew under the spotlight of period performance, I am convinced that there are equivalent revelations, new secrets waiting to be unlocked in the presentation of Schumann's symphonies, symphonic fantasies and fragments.



Recordings: Watford, Colosseum, Main Hall, 5 & 10/97

Executive Producer: Dr. Peter Czornyj

Recording Producer: Nicholas Parker

Balance Engineer: Erdo Groot

Recording Engineers: Roger de Schot/Jan Wesselink

Editing: Everett Porter (assisted by: Thijs Hoekstra, Carl Schuurbijs, Tjeerd Veeger, Matthijs Ruijter)

Production Manager: Dr. Isabella de Sabata

© 1998 (Symphony in D minor, original version and finale of revised version: 1997)

Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Booklet Editor: Richard Evidon

Cover Photo: Sheila Rock · Typo Design: Seib Werbeagentur

Robert Schumann: Painting by J. Fr. Klima, 1839

Bonn, Robert Schumann Gedenkstätte, Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

R. Schumann: Etching by E. Kaiser · © Lebrecht Collection

John Eliot Gardiner: Photo by Sheila Rock

Art Direction: Lutz Bode

Printed in Germany by / Imprimé en RFA par Münstermann, Hannover

Our starting point is the removal of the false patina of late-Romantic orchestral sonorities which is totally alien to Schumann's aesthetic and ideals, yet persists in some performances today using conventional symphonic forces. So much of what troubled composers and conductors like Mahler and, later, Weingartner about Schumann's symphonic writing – and which caused them to go to extraordinary lengths to alter and “rescue” Schumann's symphonies from what they perceived to be the deadening effect of his misjudged orchestration (“heavy and inflexible ... the colour grey upon grey”) – simply evaporates in an accomplished period performance.

It didn't seem to have occurred to either Mahler or Weingartner that what they saw as grave problems of imbalance in Schumann's symphonic writing had far more to do with the increased size and expanded sonority of their own late 19th-century orchestras than with any ineptitude on Schumann's part. The moment you reduce the proportions of the ensemble, as we have done, to around 50 players, so as to replicate those of the Leipzig Gewandhaus Orchestra of the 1840s, you begin to create those for which Schumann had assiduously fashioned his symphonies.

But that is only the start: choice of instruments, bowing styles, phrasing and articulation, as well as the spatial deployment of the musicians (with violins and violas *standing* for symphonies, as was the custom then in Leipzig), all play a part in creating an idiomatic approach to Schumann's orchestral world that requires no addi-

tional “aeration”, let alone the euphemistic “retouching” which Mahler and subsequent conductors have considered to be necessary.

For although he had none of Berlioz's fascination with the mechanical apparatus of the modern orchestra, nor his sure touch in calculating timbres, textures and spatial relationships, Schumann was, in his own way, an intuitively able and imaginative composer for the orchestra of his day, particularly in his Leipzig years. He was quick to learn from his own mistakes and willing, for example, to learn from Mendelssohn, but also, importantly, to distance himself from him.

The crucial exception to this rule is his D minor symphony – in its first version (1841) one of his most brilliantly conceived through-composed, cyclical works, wonderfully airy and transparent in texture, full of witty rubato, yet apparently baffling to public and critics alike at the first hearing in Leipzig. Ten years later when he was in charge of the Düsseldorf orchestra, Schumann revised the work with a new belt-and-braces approach to orchestration = multiple doubling of the winds and successions of repeated notes in the middle string parts – almost as though he was wilfully expunging some of the more audacious features of the original, replacing them with something safer but, in the process, more commonplace. The listener can judge from these recordings of the two versions: whether to side with Clara (who expressly forbade the publication of the 1841 version) or Brahms, who found the revised version “over-dressed” and insisted on the superiority of the

original – “seine schöne, freie und anmutige Bewegung”.

Towards the end of his life Schumann's four published symphonies were understood by the

more perceptive of his contemporaries as constituting the most significant additions to the repertoire since Beethoven. Our aim is to revalidate that claim.

ROBERT SCHUMANN: ORCHESTRAL WORKS

A Quest for Mastery of the Grand Form

John Daverio

Writing symphonies was no easy task for the composers who came of age in the 1830s and after. In an 1839 review published in his journal, the *Neue Zeitschrift für Musik*, the 29-year-old Robert Schumann expressed his astonishment over the fact that Beethoven's symphonies, in spite of the high regard in which they were held, had failed to leave enduring traces on the younger generation of composers. For Schumann, most of the symphonic works of his contemporaries amounted to little more than “pale imitations” of Beethoven; only rarely – for example, in Berlioz's *Symphonie fantastique* – did he detect signs of “a genuine preservation of mastery of the grand form, where ideas alternate in rapid succession and yet are linked by an inner spiritual bond”. If the aspiring symphonists of the mid-19th century experienced such difficulties in fulfilling their

ambitions, it was in part because they were faced with an almost insurmountable challenge: while compelled to produce works that could bear comparison with an imposing model, they could not merely copy that model. Schumann – along with his great contemporaries Mendelssohn and Berlioz – was one of the few composers of his day who met the challenge. Beginning with the orchestral works of his so-called Symphonic Year (1841), proceeding through the concerto forms of the later 1840s, and arriving at that popular favorite written early in the next decade, the “Rhenish” Symphony, Schumann demonstrated time and again that the possibilities of the symphonic medium had not been exhausted by Beethoven.

In fact, Schumann's engagement with the symphony began well before his successfully com-

pleted efforts of the year 1841. Having nearly finished a C minor Piano Quartet early in 1829 while studying law half-heartedly in Leipzig, he shelved the work with the intention of eventually recasting it as a symphony. But apart from entering a number of orchestration cues into the score, he never pursued the idea. A series of symphonic sketches dating from 1831 or 1832 are probably related to his plan to write an opera on *Hamlet*. Although this project, too, never came to fruition, Schumann recycled some of the sketches in his first serious attempt at orchestral composition, a G minor Symphony that commanded his attention between October 1832 and May 1833. Commonly known as the "ZWICKAU" SYMPHONY, owing to the November 1832 premiere of its first movement in Schumann's hometown, the work was never completed. While Schumann drafted two somewhat different versions of the opening pair of movements, he left only lapidary sketches for the third movement and finale. Thus the symphony remained a torso, but a highly instructive one, not least because it dates from a critical juncture in Schumann's career. His dreams of becoming a concert pianist dashed by lameness in the middle finger of his right hand, he had resigned himself to his fate by the autumn of 1832. During the preceding months, he had initiated a number of Beethoven-related projects: keyboard transcriptions of the Fourth Symphony and Third "Leonore" Overture, and a set of variations for piano on the theme of the slow movement from the Seventh Symphony.

Not surprisingly, Schumann's absorption of his precursor's symphonic style is much in evidence in the "Zwickau" Symphony. Adopting a strategy perfected in Beethoven's middle-period symphonies, Schumann fashioned the main idea of the symphony's first movement less as a singable tune than as a configuration of melodic and rhythmic motives shared by the entire orchestra. Moreover, the solemn tread of the second movement's principal melody calls to mind the slow movement of Beethoven's Seventh Symphony. In neither case, however, is the result a "pale imitation" of a model. The metric freedom and surging lyricism of the first movement bear Schumann's unmistakable stamp. So too does the middle section of the second movement, a madcap Scherzo featuring piquant writing for the woodwinds and horns, and conceived much in the spirit of the composer's extroverted persona, "Florestan".

Although Schumann would not return to orchestral composition until the beginning of the next decade, his keyboard works of the intervening years abound in symphonic touches; in fact, pieces such as the C major Fantasy op. 17 were faulted by contemporary critics for precisely that reason. One of the major catalysts for his renewed interest in the symphony came during the course of his stay in Vienna between October 1838 and April 1839, when he was introduced to Schubert's "Great" C major Symphony by the composer's brother, Ferdinand. Before long, he arranged for a performance of that virtually unknown masterpiece by the Leip-

zig Gewandhaus Orchestra under Mendelssohn's direction. On 11 December 1839, a day after hearing an orchestral reading of the work, he dispatched an enthusiastic report to his future bride, Clara Wieck. Schubert's symphony, he said, was "beyond description; the instruments are made to sound like human voices ... and this instrumentation despite Beethoven — and this length, this heavenly length like a novel in four volumes ... I was totally happy, and wished only that you were my wife and that I too could write such symphonies".

As things turned out, Schumann would have to wait about a year for both wishes to come true. The couple's legal battle with Clara's father over their right to marry extended well into the summer of 1840, and in the interim Schumann devoted himself exclusively to the composition of *Lieder*. He continued writing songs even after the long awaited wedding took place on 12 September 1840, but in mid-October he made a suggestive entry in his and Clara's jointly kept marriage diary: "I have ventured into a territory where, to be sure, not every first step is successful". Schumann's household account books allude specifically to "symphonic attempts" in October 1840, and a pair of entries in the same source from January 1841 mention a Symphony in C minor. Either or both sets of references may relate to the sketches for a symphonic movement in C minor now preserved in the Bonn University Library, though neither should be confused with the four-movement symphony in C minor that Schumann sketched, but never elaborated for

orchestra, in September 1841. The sketches aside, one thing is certain: by late January 1841, Schumann was poised to unleash a steady stream of orchestral masterpieces. Before his Symphonic Year was out, he had completed the First Symphony in B flat, the Overture, Scherzo and Finale, a *Phantasie* in A minor for piano and orchestra (later to become the first movement of the Piano Concerto) and a Symphony in D minor.

Sketched between 23 and 26 January 1841 — in a mere four days and nearly as many sleepless nights — the SYMPHONY IN B FLAT MAJOR (op. 38) was ready in time for a 31 March performance by the Gewandhaus Orchestra. With this event, Schumann was accorded the critical plaudits he had dreamt of for years; at last he was recognized as a master of the grand symphonic form. The First Symphony has been aptly described as a work lying somewhere between absolute and program music. Indeed, Schumann himself originally dubbed it his "Spring Symphony", later revealing its source to be a brief lyric by Adolph Böttger. And no doubt the final couplet of the poem — "O wende, wende deinen Lauf / Im Tale blüht der Frühling auf!" ("O turn from this, your present course / Springtime blossoms in the valley!") — can be easily underlaid beneath the motto announced by the horns and trumpets at the symphony's very beginning. Moreover, Schumann's declamatory opening clearly harks back to the horn motto that introduces Schubert's "Great" C major Symphony. But unlike the

ruminative Schubert, Schumann treats his motto in a thoroughly dynamic manner, employing its distinctive rhythm in the propulsive themes of the first movement's *Allegro molto vivace*, and restating it in a powerful moment of "break-through" after the central development section. The ensuing *Larghetto*, a flexibly designed series of variations on a broad melody, radiates an almost prayerful tone. Yet this shift in character is not as abrupt as it initially appears: Schumann has prepared it by introducing a chorale-like idea in the strings during the coda of the first movement. In other words, the symphony possesses what the composer termed "historical interest", a metaphorical turn of phrase for the premonition and recollection of musical ideas across the span of a multi-movement work. This trait becomes even more evident as we move from the second movement to the third, an expansive *Scherzo* with two trios after the model established in Beethoven's middle-period works – the trombone chorale at the conclusion of the slow movement provides Schumann with the melodic shape of the *Scherzo*'s main idea. After a striking curtain-raiser, the finale takes on the character of a playful dance, but as the movement proceeds the rhythm of its bold opening gesture comes increasingly to the fore, ultimately propelling the work to its close with a flurry of wind and brass fanfares. If spring is an emblem of renewal, it is difficult to imagine a more fitting musical representation of this process.

The OVERTURE, SCHERZO AND FINALE (op. 52), drafted on the heels of the First Symphony in April and May 1841, is more modest in scope than its predecessor. For a time Schumann even thought of calling it a "Symphonette" or "Suite," thereby acknowledging its medial position between symphony and cycle of character pieces for orchestra. Just as it failed to make much of an impression on the Leipzig critics after its premiere on 6 December 1841 (one writer was disturbed by its "sketchiness"), so it is seldom heard today. This is unfortunate. Greater familiarity for the work would do much to dispel the still prevalent myth that Schumann was an inept orchestrator. When Clara Schumann, as stern a judge of her husband's music as any professional critic, pointed to the "delicate" and "bewitching" effects in the Overture, she was certainly reacting to Schumann's creation of a sonic world whose elfin lightness recalls similar textures in Mendelssohn's Overture to *A Midsummer Night's Dream* and Weber's *Oberon*. Clara might well have used the same adjectives to describe the *Scherzo*. An impish movement dominated by a galloping motive in the strings, its closing pages bring an evocative reminiscence of the main *Allegro* theme from the Overture. The sprites and goblins of the first two movements are cast aside by the call-to-arms that opens the Finale and soon evolves into a fugal subject. The fugue, however, is shortlived, giving way at first to a lyrical idea, then to a march and finally, in the coda, to a grandiose chorale based on the opening subject.

Late in May 1841 Clara wrote in the marriage diary: "Sometimes I hear D minor strains resounding wildly from the distance". Obviously Schumann had set to work on the last major project of his Symphonic Year, a SYMPHONY IN D MINOR that occupied him until October. Schumann's labors may have been distracting for Clara – they probably kept her from practicing the piano – yet the new work was closely bound up with her presence. Shortly before he began sketching it, Schumann noted: "My next symphony will be called 'Clara' and I will portray her with flutes, oboes, and harps". It would be misguided to search for traces of this portrait, as some critics have done, in Schumann's putative encipherment of Clara's name into the motivic fabric of his symphony. In the spring of 1841, the composer was still very much like the smitten lover in Walter Benjamin's *One Way Street* (1928): wherever he looked, or listened, he was greeted by the image and voice of his beloved.

In some ways, the D minor Symphony marks the most radical achievement of Schumann's Symphonic Year, particularly by virtue of his attempts to imbue the work with "historical interest". Its principal sections – Andante con moto, *Allegro*, *Romanza*, *Scherzo*, *Largo* and *Allegro vivace* – were intended to dovetail neatly into one another, with the resultant continuity further enhanced by a finely wrought network of motivic relationships. Indeed, none of Schumann's symphonies is as thematically economical as this one. Much of its melodic substance derives from just two ideas: a winding, languor-

ous line stated at the outset by middle-register strings and bassoons, and the steadily driving figure with which the first violins launch the *Allegro*. The former idea recurs as a response to the opening melody of the *Romanza*, underlies the solo violin's arabesques in the same section, and pervades the Trio of the *Scherzo*, while the latter figure reappears in the *Largo* as an agency of the intense surge into the concluding *Allegro vivace*. A third idea also contributes to the continuous sweep of the symphony: a martial figure, first heard in the winds at the point of break-through midway through the *Allegro*, resurfaces as the main theme of the *Allegro vivace*. If, on the one hand, these motivic cross-references look back to Schubert's "Wanderer" Fantasy for piano – a favorite of Schumann's youth – on the other hand, they also look forward to the techniques of thematic transformation associated with Liszt's tone poems.

Little wonder, then, that when Schumann revised the D minor Symphony in 1851 he considered naming it a "Symphonistische Phantasie". When this version was finally issued by Breitkopf and Härtel in 1853, however, it was simply entitled *Symphonie No. IV* op. 120. The span of more than a decade separating the completion of the symphony's first version from the publication of its second has been a source of some puzzlement. At a certain level, Schumann perhaps felt that his public in 1841 was not prepared for the radicality of his symphonic experiment. While the D minor Symphony was received cordially enough at its premiere on 6 December in a special concert at the

Gewandhaus conducted by the orchestra's concertmaster, Ferdinand David (the *Ouverture*, *Scherzo und Finale* had its premiere on the same program), the reviews were definitely mixed. According to a brief notice in the *Leipziger Zeitung*, the new work was "rich in beautiful and singular traits", but the critic for the journal of record, the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, found it wanting in both "content and form". Other factors mitigated against Schumann's achievement of the unqualified success he had hoped for: David was unable to elicit the polished but exciting responses for which Mendelssohn's performances with the Gewandhaus Orchestra were renowned and, even more significantly, Clara's rendition of the *Hexameron Duo* with Liszt plainly stole the show. Some of the changes in the 1851 revision of the D minor Symphony are more or less cosmetic: to this group belong Schumann's use of German instead of Italian tempo indications, and his halving of the note values in the second section (*Lebhaft*). Others are more substantive, including the newly composed transitions into the second and final sections, and the tightening of the motivic argument in the concluding *Lebhaft*. But by far the most striking – and most controversial – of Schumann's alterations involve his treatment of orchestral sonority. Although the thicker scoring of the 1851 version has often been adduced as a sign of Schumann's imperfect grasp of instrumentation, we should keep in mind that he consciously sought to convey an air of solemn grandeur in his orchestral pieces in D minor, other examples

being the *Faust Overture* and the *Violin Concerto*. The *Overture to Hermann und Dorothea*, a work in B minor/major completed just four days after the revised version of the D minor Symphony, is as delicately scored as anything Mendelssohn wrote. At the same time, it must be admitted that the darker hues – and somewhat more stolid accompanimental rhythms – of the revised version represent something of a net loss over the original, in which the greater transparency of texture allows the colors of the individual instrumental families to stand out in bolder relief. (This aspect of Schumann's revision bears comparison with his retouching of several of his earlier keyboard works in the early 1850s, for there too we note a tendency to soften the sharply delineated contours of the original.) Johannes Brahms was probably the first of the great 19th-century composers to recognize the beauties of the earlier version of his mentor's D minor Symphony. In fact, he was so firmly convinced of its merits that he saw to its publication in 1891 over the objections of Clara Schumann – a move that almost cost him a friendship of nearly 40 years.

Picking up the thread of Schumann's symphonic activity, we turn back to the year 1845, just after he and Clara moved from Leipzig to Dresden. Schumann ascribed to this period his adoption of a "completely new manner of composing", one characterized by the invention of musical ideas in his head instead of at the keyboard. Furthermore, the "new manner" in-

volved a shift in his conception of the musical idea itself: no longer simply a single motive or melodic line, it now often takes shape as the combination of two such lines. This approach became a decisive factor in the major symphonic project of Schumann's Dresden years, the SYMPHONY IN C MAJOR, published in 1847 as his Second Symphony op. 61. Inspired in part by a performance of Schubert's C major Symphony in early December 1845, Schumann sketched a symphony in the same key before the year was out. But still in the grips of the psychological and physical ailments that plagued him during a trip to Russia in 1844 (depression, dizziness, auditory distortion), he did not finish drafting it until October 1846. Writing of its genesis to the critic and composer J. C. Lobe, he claimed that the recently finished work reminded him of "a dark time". It is thus all the more remarkable that Schumann's C major Symphony maintains an uplifting tone practically from start to finish. Darker colors infiltrate the Adagio, but even here the melancholy of its principal theme – a deeply affective and chromatically tinged line – is offset by an almost immediate turn from C minor to E flat major. The tone of the symphony as a whole, however, is established by the dignified strains of the brass chorale with which it begins. A powerful emblem of affirmation, the chorale makes a triumphant reappearance in the coda of the first movement, while portions of the melody recur at other key points in the work: its opening motto, a rising fifth, surfaces in the boisterous close of the Scherzo and again during the fi-

nale. Equally affirmative are the motoric dotted rhythms of the first movement's Allegro, *ma non troppo*, the playful twists and turns of the violins in the Scherzo, and the opening march-like theme of the finale. This last movement traces a notable course, proceeding with inexorable logic from lock-step march to a series of variations on yet another chorale melody, this one shared by strings and winds. (Is it a coincidence that just before sketching the C major Symphony Schumann revised the Finale of op. 52, another movement in which a march gives way to a chorale?) In short, the symphony's finale follows a trajectory from the mundane to an almost religious plane, and Schumann crowns the process by combining the brass chorale from the first movement with its counterpart in the last. Comparing Schumann's C major Symphony with Mozart's "Jupiter" and Beethoven's Ninth, mid-19th-century critics felt that the composer had reached a watershed in his development. One can only agree with their judgement.

During the late 1840s Schumann devoted much of his energy to a variety of dramatic projects – the opera *Genoveva*, music for Byron's *Manfred*, and settings of scenes from Goethe's *Faust* – but he found time for orchestral music as well. In March of 1849, he completed the draft of a composition that he described as "something completely unusual", a KONZERTSTÜCK IN F MAJOR for four valve horns and orchestra (op. 86). Two years earlier he had examined Bach's A minor Concerto for four harpsichords and strings (BWV 1065); an arrangement of

Vivaldi's op. 3 no. 10), and now his study paid off in a thoroughly up-to-date revival of the Baroque *concerto grosso* form. Having already begun to explore the possibilities of the valve horn in a chamber work with piano, the *Adagio and Allegro* op. 70 (completed in February 1849), Schumann determined to essay its soloistic potential against the backdrop of a symphony orchestra. A full-fledged concerto in which the second movement flows into the third, as in his A minor Piano Concerto, the *Konzertstück* exploits the horn's entire, multi-faceted character. Long associated with military fanfares, the instrument is also a medium for suave *cantabile* writing, both of which qualities are represented in the memorable entrance of all four soloists in the first movement of the *Konzertstück*. Arguably the romantic instrument *par excellence*, the horn can evoke great distances in space, and this is precisely the effect Schumann creates with the canon between the first and second solo horns in the slow movement, entitled *Romanze*. A once-upon-a-time aspect pervades the movement's middle section, where the composer introduces a sumptuous and broadly unfolding melody that recurs during the finale. Apart from this moment of sublime remoteness, the last movement emphasizes jubilant virtuosity and the rapid exchange of motivic fragments between the four horns and the orchestra, which comes into its own as a virtuosic ensemble on a par with the soloists.

In September 1850, Schumann and his family moved to Düsseldorf, capital of the Prussian

Rhine Province, where he had accepted a position as Municipal Music Director. Responsible for the orchestral subscription concerts of the city's Allgemeiner Musikverein, the rehearsals of the local choral society and overseeing special musical events at two large Catholic churches, he took up his duties with renewed vigor. According to Wilhelm Wasielewski, his first biographer, and for a time the concertmaster of his Düsseldorf orchestra, the sight of the magnificent Cologne Cathedral stimulated Schumann to compose his final symphony, the SYMPHONY IN E FLAT MAJOR (op. 97), in November and December of 1850, while the festivities surrounding the elevation of Archbishop Johannes von Geißel to the rank of cardinal lay behind Schumann's placing an additional slow movement, impressive above all for its contrapuntal density, before the finale. The first part of the story is accurate, the second part less so. Schumann did originally subtitle the penultimate movement of the symphony "In the character of an accompaniment to a solemn ceremony", but on the day of Geißel's elevation in Cologne, Schumann was home sick in bed in Düsseldorf. Although the symphony's nickname, "Rhenish," was not given it by the composer, he would probably have approved of it. Writing to the publisher Simrock in March 1851, Schumann conceded that his symphony "here and there reflects a bit of local color", and in conversation with Wasielewski he spoke of the predominantly "folkish, popular" character of the work.

A popular tone unquestionably does sound

forth in the exuberant dance rhythms of the first movement, the leisurely pace of the Ländler in the second, the intimate lyricism of the third, and the good humor of the fifth. It was probably these features that inspired the sometimes phlegmatic Düsseldorf audience to break out into a three-fold cheer after the first performance on 6 February 1851. At the same time, Schumann raises the folkish elements in the "Rhenish" Symphony to the level of high art through a sophisticated process of motivic transformation-and-recall, which embraces the entire work but is most evident in its closing pages, when the main idea of the penultimate movement is swept up in the brilliance of the last movement's coda.

The peroration in the finale of the "Rhenish" Symphony is ushered in by an emphatic gesture in the winds and brass to which the strings supply

a cascading response. This moment of breakthrough, comparable to those in Schumann's earlier symphonies, was not lost on Gustav Mahler, who alluded to it in the last movement of his First Symphony. Nor was he the only later composer who embraced Schumann's "Rhenish". For Tchaikovsky, there was "no mightier or deeper manifestation of an artist's creative power" than that in its penultimate movement. Moreover, the great Russian composer firmly believed that Schumann was the most important symphonist of the German tradition after Beethoven. Mahler and Tchaikovsky are only two of many composers who remind us that just as Schumann's orchestral achievements are unthinkable without those of Beethoven and Schubert, so the symphonic music of the late 19th century could not have come into being without Schumann's contributions to the "grand form".

SCHUMANN UND DAS IDEAL EINER MODERNEN SYMPHONIE

John Eliot Gardiner

Selbst heute noch umgibt ein Gespinnst aus Legende, Meinungsstreit und Mißverständnis Schumanns große Orchesterwerke. Wir haben uns deshalb zum Ziel gesetzt, diese Fäden entwirren zu helfen und ein paar weitverbreitete Vorurteile auszuräumen, so zum Beispiel die Be-

hauptung, Schumann sei ein begabter Dilettant gewesen, der weder zu orchestrieren noch das Poetische seiner solistischen Klaviermusik und Lieder in orchestrale Formen umzusetzen verstand.

Darüber hinaus wollen wir nach mehr als einem

Jahrhundert der Fehlurteile und relativen Vernachlässigung Schumanns großen Werken zu ihrem Recht verhelfen: Sie weisen einen Reichtum an Phantasie und eine bestürzende poetische Schönheit auf, die sich deutlich von der lyrischen Unmittelbarkeit eines Beethoven oder Schubert unterscheiden.

Wie Charles Rosen feststellte, erscheinen die in Schumanns Kunst ausgedrückten Gefühle niemals ganz unschuldig. Mehr als jeder andere Komponist seiner Generation brachte Schumann »eine neue Komplexität und ein neues Unbehagen in die Musik, und wir empfinden beides noch heute«.

Von dem Augenblick an, als Schumann mit der Juristerei und Schriftstellerei Schluß machte, um sich ganz dem Komponieren zu widmen, trat er für neue Kräfte in der Musik ein, für ihre poetischen wie intellektuellen Möglichkeiten. Ein Leben lang ging er diesen Dingen forschend und vorantreibend nach, bis seine Geisteskrankheit ihn überwältigte.

Schumann meinte, er und seine Zeitgenossen seien nach Beethovens Tod zutiefst verpflichtet, das Ideal einer modernen Symphonie nach neuen Grundsätzen zu schaffen. Das Hauptproblem lag für ihn wie für Berlioz darin, Beethovens einschüchterndes Vermächtnis mit dem Gebot der Originalität in Einklang zu bringen. Während Berlioz meinte, die instrumentale Sprache der Symphonie sei »reicher, vielfältiger, weniger exakt und dafür, aufgrund ihrer großen Unbestimmtheit, unvergleichlich stärker in ihrer Wirkung« als beispielsweise die Oper, war Schumann der Ansicht, die symphonische

Musik könne als *das* künstlerische Medium seiner Zeit die Literatur in ihrem Bestreben ersetzen, Ideen zu verbreiten und die historische Vergangenheit aufzuarbeiten.

Gerade dieser wagemutige Ehrgeiz, der die beiden in Temperament und Stil so verschiedenen Komponisten auszeichnete, läßt sie vielen heutigen Interpreten und Hörern als die vielleicht ansprechendsten, ja wichtigsten Musiker der Frühromantik erscheinen. Und doch gibt es Grund zu der Annahme, daß ihr symphonisches Schaffen immer noch in einem gewissen Grad unterschätzt wird. Doch ebenso, wie sich Berlioz' außergewöhnliche Originalität im Licht historischer Aufführungspraxis neu zu zeigen beginnt, sind nach meiner Überzeugung auch bei Schumanns Symphonien, symphonischen Phantasien und Fragmenten entsprechende Entdeckungen zu machen und Geheimnisse zu enthüllen.

Wir begannen damit, die falsche Patina spätromantischen Orchesterklangs zu entfernen, der ganz und gar nicht Schumanns Idealvorstellungen, seiner Ästhetik entspricht und sich doch sogar heute noch in manchen Interpretationen hält, die den herkömmlichen symphonischen Apparat einsetzen. Vieles, was Komponisten und Dirigenten wie Mahler und, nach ihm, Weingartner an Schumanns Symphonik störte – und was sie dazu brachte, sich unendlich zu abzumühen, um Schumanns Symphonien vor dem zu bewahren und zu »retten«, was nach ihrer Meinung die angeblich lähmende Wirkung seiner mißverständenen Instrumentierung ausmachte (die

als dickflüssig und ungelent, farblich grau in grau beschrieben wurde) –, ist bei einer vollen und stilgerechten Aufführung einfach nicht mehr vorhanden.

Mahler wie auch Weingartner ist es anscheinend entgangen, daß das, was sie in Schumanns Symphonik als höchst problematische Unausgewogenheit ansahen, weit mehr mit der vergrößerten Zahl der Orchestermusiker und der damit verbundenen gesteigerten Klangkraft ihrer eigenen spätromantischen Orchester des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu tun hatte als mit Schumanns Unvermögen. Sobald man nur, wie wir es getan haben, die Größe des Orchesters auf ungefähr fünfzig Mann reduziert und damit in etwa die Verhältnisse im Leipziger Gewandhausorchester um die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts herstellt, kommt man dem Klangkörper nahe, für den Schumann seine Symphonien maßgeschneidert hatte.

Aber das ist nur der Anfang. Wahl der Instrumente, Bogentechnik, Phrasierung und Artikulation wie auch die räumliche Anordnung der Orchestermusiker (Violinen und Bratschen spielen bei den Symphonien *im Stehen*, wie es damals in Leipzig üblich war) – alles das trägt dazu bei, einen musikalischen Zugang zu Schumanns orchesterlicher Welt zu schaffen, die keiner zusätzlichen »Auffrischung« bedarf, ganz zu schweigen von den sogenannten »Bearbeitungen« und »Einrichtungen«, wie sie Mahler und spätere Dirigenten für nötig erachteten.

Schumann war zwar nicht so von dem mechanischen Apparat des modernen Orchesters

fasziniert wie Berlioz und besaß auch nicht dessen sicheres Gespür für die Einschätzung von Klangfarbe, Struktur und räumlicher Wirkung der Orchesteraufstellung; aber in seiner Art war er – besonders in seinen Leipziger Jahren – ein inspirierter, fähiger und phantasievoller Komponist für das Orchester seiner Zeit. Er vermochte rasch aus eigenen Fehlern zu lernen und war zum Beispiel auch willens, von Mendelssohn zu lernen, aber sich ebenso, und das ist wichtig, von ihm abzugrenzen.

Die bedeutende Ausnahme von dieser Regel ist die d-moll-Symphonie – in der ersten Fassung (1841) eines seiner am glänzendsten konzipierten, zyklisch durchkomponierten Werke, von wunderbar klarer, transparenter Struktur, mit viel geistreichem Rubato. Doch bei der Leipziger Uraufführung wirkte die Symphonie offenbar auf Publikum und Kritiker gleichermaßen verwirrend.

Zehn Jahre später, als Leiter des Düsseldorfer Orchesters, überarbeitete er das Werk durch eine hieb- und stichfeste Orchestrierung – mit häufigen Verdopplungen der Bläser und zahlreichen Tonrepetitionen in den mittleren Streicherstimmen –, gerade so, als habe er bewußt manche der gewagteren Züge des Originals ausmerzen und durch Elemente ersetzen wollen, die sicherer, aber letztlich auch uninteressanter waren. Der Hörer kann sich anhand unserer Einspielung der beiden Fassungen ein Urteil bilden: ob er es mit Clara halten will, die ausdrücklich die Veröffentlichung der Fassung von 1841 untersagte, oder mit Brahms, der die überarbeitete Version zu üppig fand und die Über-

legenheit des Originals betonte, »seine schöne, freie und anmutige Bewegung«.

Gegen Ende seines Lebens wurden Schumanns vier veröffentlichte Symphonien von den scharfsichtigeren Zeitgenossen als wichtigster Beitrag

ROBERT SCHUMANN: ORCHESTERWERKE

Auf der Suche nach »Beherrschung der großartigen Form«

John Daverio

Symphonien zu schreiben war keine leichte Aufgabe für die Komponisten, die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts und später ans Licht traten. In einem Artikel seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* drückte der 29-jährige Robert Schumann 1839 sein Erstaunen darüber aus, daß Beethovens Symphonien trotz des hohen Ansehens, das sie genossen, keine bleibenden Spuren bei der jüngeren Komponistengeneration hinterlassen hätten. Für Schumann waren die meisten symphonischen Werke seiner Zeitgenossen kaum mehr als »Anklänge« an Beethoven; nur selten – zum Beispiel in Berlioz' *Symphonie fantastique* – fand er Anzeichen einer »Aufrichtung oder Beherrschung ... der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet« sind. Die angehenden Symphoniker um die Mitte des

zum Orchesterrepertoire nach Beethoven erkannt. Unser Ziel ist es, diesem Anspruch neue Gültigkeit zu verschaffen.

(Übersetzung: Horst Leuchtmann)

19. Jahrhunderts machten in ihrem Streben unter anderem so frustrierende Erfahrungen, weil sie mit einer fast unüberwindlichen Aufgabe konfrontiert waren: Sie waren zwar gezwungen, Werke zu schaffen, die den Vergleich mit einem übermächtigen Vorbild aushalten konnten, durften aber dieses Vorbild nicht einfach nachahmen. Schumann – und mit ihm seine großen Zeitgenossen Mendelssohn und Berlioz – gehörte zu den wenigen Komponisten der Epoche, die dieser Herausforderung gewachsen waren. Von den Orchesterwerken seines sogenannten »symphonischen Jahrs« (1841) über die Konzert-Formen der späten vierziger Jahre bis hin zur höchst populären »Rheinischen« Symphonie aus den frühen fünfziger Jahren zeigte Schumann immer wieder, daß Beethoven die Möglichkeiten des Symphonischen nicht erschöpft hatte.

Eigentlich begann Schumanns Beschäftigung mit der Symphonie schon lange vor den so erfolgreich vollendeten Arbeiten des Jahres 1841. Anfang 1829, als er noch halbherzig in Leipzig Jura studierte, legte er das nahezu fertige c-moll-Klavierquartett in der Absicht beiseite, daraus am Ende eine Symphonie zu machen. Doch er trug nur ein paar Hinweise für die Instrumentierung in die Partitur ein und verfolgte den Gedanken nicht weiter. Eine Reihe symphonischer Skizzen aus den Jahren 1831 oder 1832 beziehen sich vermutlich auf seinen Plan, eine Oper über *Hamlet* zu schreiben. Dieses Projekt sollte ebenfalls nicht Gestalt annehmen; immerhin benutzte er ein paar Skizzen daraus bei seinem ersten ernsthaften Versuch einer Orchesterkomposition, einer g-moll-Symphonie, die ihn zwischen Oktober 1832 und Mai 1833 intensiv beschäftigte. Aber auch dieses Werk – »ZWICKAUER« SYMPHONIE genannt, weil der erste Satz im November 1832 in Schumanns Geburtsort uraufgeführt wurde – vollendete er nicht. Zwar skizzierte Schumann noch zwei leicht abweichende Fassungen der beiden ersten Sätze, hinterließ aber nur sehr knappe Entwürfe für den dritten Satz und das Finale. Die Symphonie blieb also ein Torso – der allerdings nicht zuletzt deshalb höchst aufschlußreich ist, weil er aus einer kritischen Phase in Schumanns Laufbahn stammt. Seinem Traum, Konzertpianist zu werden, hatte die Lähmung des Mittelfingers der rechten Hand jäh ein Ende bereitet, und er hatte sich im Herbst 1832 mit seinem Schicksal abgefunden. In den Monaten zuvor hatte er mehrere von

Beethoven inspirierte Arbeiten begonnen: Klavierbearbeitungen der Vierten Symphonie und der Dritten »Leonoren«-Ouvertüre sowie eine Reihe von Klaviervariationen über das Thema des langsamen Satzes aus der Siebten Symphonie.

Wie zu erwarten, zeigt die »Zwickauer« Symphonie sehr deutlich Schumanns intensive Beschäftigung mit dem symphonischen Stil seines Vorgängers. Schumann übernahm ein kompositorisches Verfahren, das Beethoven in den Symphonien seiner mittleren Periode vervollkommen hatte: Er gestaltete den Hauptgedanken des ersten Satzes nicht so sehr gesänglich, sondern mehr als eine Kombination aus melodischen und rhythmischen Motiven, an denen das gesamte Orchester teilhat. Überdies erinnert das feierliche Schreiten des Hauptthemas aus dem zweiten Satz an den langsamen Satz in Beethovens Siebter Symphonie. Beide Male zeigt das Ergebnis jedoch keinesfalls nachahmende »Anklänge« an das Vorbild. Die metrischen Freiheiten und das lyrische Wogen des ersten Satzes tragen unverwechselbar Schumanns Handschrift. Dasselbe gilt für den Mittelteil des zweiten Satzes, ein übermütiges Scherzo mit reizvollen Partien für die Holzbläser und die Hörner, ganz im Geiste des extravertierten alter ego des Komponisten, »Florestan«.

Schumann kehrte zwar erst zu Beginn des nächsten Jahrzehnts zu Orchesterkompositionen zurück, aber seine Klavierwerke aus den dazwischenliegenden Jahren weisen eine Vielzahl symphonischer Züge auf. Stücke wie die C-dur-

Fantasie op. 17 wurden aus eben diesem Grund von der zeitgenössischen Kritik bemängelt. Sein Interesse an der Symphonie wurde besonders bei seinem Wiener Aufenthalt von Oktober 1838 bis April 1839 erneut angeregt, als ihn Ferdinand Schubert mit der »großen« C-dur-Symphonie seines Bruders Franz bekanntmachte. Bald darauf veranlaßte Schumann eine Aufführung dieses so gut wie unbekannten Meisterwerks mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter der Leitung Mendelssohns. Am 11. Dezember 1839, einen Tag nachdem er eine Orchesteraufführung des Werks erlebt hatte, schickte er einen begeisterten Bericht an seine Braut, Clara Wieck. Schuberts Symphonie sei »nicht zu beschreiben; das sind Menschenstimmen, alle Instrumente ... und diese Instrumentation trotz Beethoven – auch diese Länge, diese himmlische Länge, wie ein Roman in vier Bänden ... Ich war ganz glücklich, und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Symphonien schreiben.« Es zeigte sich, daß Schumann noch ungefähr ein Jahr warten mußte, bis beide Wünsche in Erfüllung gingen. Die gerichtlichen Auseinandersetzungen mit Claras Vater über ihr Recht zur Heirat zogen sich bis in den Sommer 1840 hin, und in der Zwischenzeit widmete sich Schumann ausschließlich der Komposition von Liedern. Er blieb sogar noch nach der langersehnten Heirat am 12. September 1840 bei der Liedkomposition, doch Mitte Oktober notierte er vielsagend in dem mit Clara gemeinsam geführten *Eheteagebuch*, daß er sich in ein Gebiet gewagt habe, in welchem natürlich nicht jeder

erste Schritt erfolgreich sein könne. Das Haushaltsbuch spielt im Oktober 1840 ausdrücklich auf »Symphonistische Versuche« an, und einige Einträge vom Januar 1841 erwähnen eine Symphonie in c-moll. Einer oder mehrere dieser Hinweise beziehen sich vielleicht auf die Skizzen zu einem Symphoniesatz in c-moll, der heute in der Bonner Universitätsbibliothek aufbewahrt wird, aber diese Skizzen dürfen nicht mit der viersätzigen c-moll-Symphonie verwechselt werden, die Schumann im September 1841 skizzierte, aber nie orchestrierte. Was immer es mit den Skizzen auf sich hat, eines ist sicher: Ende Januar 1841 fühlte Schumann sich sicher genug, um eine kontinuierliche Reihe meisterhafter Orchesterwerke hervorzubringen. Sein »symphonisches Jahr« war noch nicht vorüber, da hatte er die Erste Symphonie B-dur vollendet, *Ouvertüre, Scherzo und Finale*, die a-moll-Fantasie für Klavier und Orchester (die später zum ersten Satz des Klavierkonzerts werden sollte) und eine Symphonie in d-moll. Zwischen dem 23. und 26. Januar 1841 in nur vier Tagen und fast ebenso vielen schlaflosen Nächten skizziert, konnte die SYMPHONIE B-DUR (op. 38) am 31. März vom Gewandhausorchester aufgeführt werden. Mit dieser Aufführung errang Schumann den jahrelang ersehnten Beifall der Kritiker. Jedenfalls galt er nun als Meister der großen symphonischen Form. Die Erste Symphonie hat man zutreffend als ein Werk bezeichnet, das zwischen absoluter und Programm-Musik anzusiedeln ist. Schumann selbst bezeichnete sie ursprüng-

lich als seine »Frühlings-Symphonie« und nannte später als Inspirationsquelle ein kurzes Gedicht von Adolph Böttger. In der Tat kann man die beiden Schlußverse des Gedichts – »O wende, wende deinen Lauf/Im Tale blüht der Frühling auf!« – mühelos dem Motto unterlegen, das gleich zu Anfang der Symphonie von Hörnern und Trompeten vorgetragen wird. Zudem geht Schumanns deklamatorischer Beginn deutlich auf das Horn-Motto zurück, mit dem Schubert seine »große« C-dur-Symphonie einleitet. Ganz anders aber als der grüblerische Schubert behandelt Schumann sein Motto in durchaus dynamischer Weise, indem er den markanten Rhythmus in den vorwärtsdrängenden Themen des Allegro molto vivace verwendet und in dem kraftvollen »Durchbruch« nach der Hauptdurchführung wiederholt. Das folgende Larghetto, flexibel angelegte Variationen über eine breit strömende Melodie, ist von einer geradezu frommen Stimmung durchglüht. Und doch ist dieser Wechsel nicht so abrupt, wie es zunächst erscheinen mag: Schumann hatte ihn durch einen choraltartigen Gedanken der Streicher in der Coda des ersten Satzes vorbereitet. Mit anderen Worten: Die Symphonie besitzt ein »historisches Interesse«, wie der Komponist mit einer metaphorischen Wendung die Vorahnung eines musikalischen Gedankens und die Erinnerung daran über ein ganzes mehrsätziges Werk hinweg bezeichnete. Dieses Charakteristikum tritt noch deutlicher beim Übergang vom zweiten zum dritten Satz zutage, einem breitangelegten Scherzo mit zwei Trios nach dem Vorbild von Beethovens Wer-

ken der mittleren Schaffenszeit: Der Posaunenchoral am Ende des langsamen Satzes liefert Schumann die melodische Gestalt für das Hauptthema des Scherzos. Nach einem eindrucksvollen Vorspiel gewinnt der Schlußsatz den Charakter eines ausgelassenen Tanzes, im weiteren Verlauf jedoch tritt der Rhythmus des kecken Beginns immer stärker in den Vordergrund und treibt das Werk mit jagenden Bläserfanfaren dem Ende zu. Wenn der Frühling für Erneuerung steht, kann man sich eine passendere musikalische Darstellung kaum vorstellen.

OVERTÜRE, SCHERZO UND FINALE (op. 52), unmittelbar nach der Ersten Symphonie im April und Mai 1841 skizziert, ist im ganzen bescheidener angelegt als das vorangehende Werk. Eine Zeitlang dachte Schumann daran, die Komposition »Symphonette« oder »Suite« zu nennen, um sie damit als Mischform von Symphonie und einem Zyklus von Charakterstücken für Orchester zu kennzeichnen. Die Leipziger Kritiker waren von der Uraufführung am 6. Dezember 1841 nicht besonders beeindruckt (einer störte sich daran, daß es »noch nicht Fertiges« sei), und auch heute wird sie selten gespielt. Das ist bedauerlich. Denn größere Vertrautheit mit dem Werk könnte viel dazu beitragen, die Legende von Schumanns Unbeholfenheit in Fragen der Instrumentation auszuräumen. Wenn Clara, eine ebenso strenge Richterin der Musik ihres Mannes wie die Berufskritiker, »zarte« und »sirenenartige« Wirkungen der Ouvertüre hervorhebt, zeigt sie sich

gewiß berührt von einer Klangwelt Schumanns, deren elfenhafte Leichtigkeit an ähnliche Texturen in Mendelssohns *Sommernachtstraum-Ouvertüre* und Webers *Oberon* erinnert. Mit denselben Adjektiven hätte sie auch das Scherzo beschreiben können. Es ist ein schelmischer Satz, der von einem galoppierenden Motiv in den Streichern beherrscht wird und in den letzten Takten das Allegro-Hauptthema aus der Ouvertüre beschwört. Die Geister und Kobolde der ersten beiden Sätze werden von den militärischen Signalen vertrieben, die den Schlußsatz eröffnen und sich rasch zu einem Fugenthema entwickeln. Diese Fuge ist allerdings recht kurzlebig und macht zunächst einem lyrischen Thema Platz, dann einem Marsch und zuletzt, in der Coda, einem großartigen Choral, der auf das erste Thema zurückgreift.

Ende Mai 1841 notierte Clara in ihrem Eheetagebuch: »ich ... höre manchmal das *D moll* wild aus der Ferne her tönen«. Offensichtlich hatte Schumann mit dem letzten großen Projekt seines »symphonischen Jahres« begonnen, der SYMPHONIE D-MOLL, die ihn bis zum Oktober beschäftigte. Schumanns Mühen müssen für Clara quälend gewesen sein – sie hinderten sie vermutlich daran, Klavier zu üben –, doch das Werk hing ganz eng mit ihrer Gegenwart zusammen. Kurz bevor er mit den Skizzen begann, hielt Schumann fest: »meine nächste Symphonie soll »Klara« heißen und ich will sie darin abmalen mit Flöten, Hoboen und Harfen.« Man sollte nicht, wie einige Kritiker es

getan haben, nach Spuren dieses Porträts in Schumanns vermeintlicher Verschlüsselung von Claras Namen im Stimmengewebe seiner Symphonie suchen. Im Frühjahr 1841 wirkte der Komponist immer noch wie der hingerissene Liebhaber in Walter Benjamins *Einbahnstraße* (1928): Wohin er auch blickte oder horchte, immer war es das Bildnis der Geliebten, das ihn grüßte, war es ihre Stimme.

In mehrfacher Hinsicht stellt die d-moll-Symphonie die kompositorisch konsequenteste Leistung in Schumanns »symphonischem Jahr« dar, vor allem kraft seiner Versuche, das Werk mit »historischem Interesse« zu durchdringen. Die Hauptteile – Andante con moto, Allegro, Romanza, Scherzo, Largo und Allegro vivace – sollten nahtlos ineinander übergehen, und die daraus erwachsende Kontinuität des Ganzen sollte noch durch ein ausgearbeitetes Netz motivischer Beziehungen verstärkt werden. Tatsächlich ist keine von Schumanns Symphonien thematisch so ökonomisch angelegt wie diese. Die melodische Substanz ist zu einem guten Teil aus nur zwei Gedanken abgeleitet: einer gewundenen, weichen Linie, zu Beginn von Streichern und Fagotten in der Mittellage gespielt, und der stetig vorwärtsdrängenden Figur, mit der die ersten Geigen das Allegro beginnen. Der erstgenannte Gedanke kehrt als Antwort auf die einleitende Melodie der Romanza wieder, untermalt die Arabesken der Solovioline in demselben Abschnitt und durchsetzt das Trio des Scherzos, wohingegen der zweite Gedanke im Largo als Antrieb für den vehementen Aufschwung in das abschließende Allegro vivace

wieder auftaucht. Eine dritte Idee trägt zum ungebrochenen Schwung der Symphonie bei: eine martialische Figur, die zuerst in den Bläsern beim *Durchbruch* im Zentrum des Allegros erklingt und dann als das Hauptthema des Allegro vivace wieder erscheint. Gehen diese motivischen Querverweise einerseits auf Schuberts »Wanderer«-Fantasie für Klavier zurück, die ein Lieblingsstück des jungen Schumann war, so deuten sie andererseits auf die Technik der für Liszts Tondichtungen typischen thematischen Transformation voraus.

Es überrascht also nicht, daß Schumann die Bezeichnung »Symphonistische Phantasie« in Betracht zog, als er 1851 die d-moll-Symphonie überarbeitete. Als diese Fassung aber 1853 bei Breitkopf & Härtel erschien, hieß sie ganz einfach *Symphonie No. IV* op. 120. Daß zwischen der Vollendung der Erstfassung und der Veröffentlichung der zweiten Fassung mehr als ein Jahrzehnt liegt, hat immer wieder für Verwirrung gesorgt. Schumann mag irgendwie gespürt haben, daß das Publikum von 1841 für die Radikalität seines symphonischen Experiments nicht reif war. Die d-moll-Symphonie war zwar bei der Uraufführung am 6. Dezember in einem »Extraconcert« im Gewandhaus unter der Leitung des Konzertmeisters Ferdinand David durchaus freundlich aufgenommen worden (im selben Konzert wurden auch *Ouvertüre, Scherzo und Finale* uraufgeführt), aber die Kritiken waren deutlich gespalten. In einer kurzen Notiz der *Leipziger Zeitung* hieß es, das neue Werk sei »voll schöner und eigentümlicher Züge«, doch der Kritiker der einfluß-

reichen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* merkte an, es fehle an »Gehalt und Form«. Weitere Umstände schwächten den von Schumann erhofften ungeteilten Erfolg ab: David konnte den eleganten und doch mitreißenden Klang nicht hervorbringen, der das Gewandhausorchester unter Mendelssohn berühmt gemacht hatte, und noch wichtiger war, daß Clara und Liszt mit ihrer Aufführung des Klavierduos *Hexameron* allem anderen einfach die Schau gestohlen hatten.

Einige Änderungen bei der Überarbeitung der d-moll-Symphonie von 1851 waren mehr oder weniger Schönheitskorrekturen. Dazu gehören deutsche Tempobezeichnungen statt der italienischen und die Halbierung der Notenwerte im zweiten Teil (Lebhaft). Andere haben dagegen mehr Gewicht, wie beispielsweise die neukomponierten Übergänge zum zweiten und zum letzten Teil und die motivische Straffung im abschließenden Lebhaft. Die auffälligsten – und umstrittensten – Änderungen betreffen jedoch den Orchesterklang. Zwar wird der dichtere Orchestersatz der Fassung von 1851 häufig als Zeichen Schumannscher Unbeholfenheit in Fragen der Instrumentierung verstanden, doch sollte man nicht vergessen, daß Schumann ganz bewußt einen Eindruck feierlicher Größe in seinen d-moll-Orchesterwerken vermitteln wollte – andere Beispiele dafür sind die *Faust-Ouvertüre* und das Violinkonzert. Die Ouvertüre zu Goethes *Hermann und Dorothea* in h-moll/H-dur, die er nur vier Tage nach der Bearbeitung der d-moll-Symphonie vollendete, ist so zart instrumentiert wie ein Werk von Mendelssohn.

Zugleich muß man jedoch einräumen, daß die dunkleren Farben – und ein wenig schwerfälligeren Rhythmen in der Begleitung – der Zweitfassung letztlich ein Verlust gegenüber der ersten Fassung sind, deren transparentere Struktur die Klangfarben der einzelnen Instrumentgruppen deutlicher hervortreten läßt. (In dieser Hinsicht ist Schumanns Revision mit der Bearbeitung einiger seiner frühen Klavierwerke Anfang der fünfziger Jahre vergleichbar, in der ebenfalls eine Neigung deutlich wird, die scharf gezeichneten Linien des Originals abzuschwächen.) Vermutlich war Johannes Brahms der erste große Komponist des 19. Jahrhunderts, der die Schönheiten der frühen Fassung der d-moll-Symphonie seines Mentors Schumann erkannte. Er war sogar so überzeugt von ihren Vorzügen, daß er 1891 gegen Clara Schumanns Einwände die Veröffentlichung der Originalfassung durchsetzte – ein Schritt, der ihn beinahe eine fast vierzigjährige Freundschaft gekostet hätte.

Kehren wir nun wieder zu Schumanns symphonischem Schaffen und ins Jahr 1845 zurück, kurz nachdem er mit Clara von Leipzig nach Dresden gezogen war. In dieser Zeit hat Schumann nach eigener Aussage eine »ganz andere Art zu komponieren« angenommen, indem er seine musikalischen Gedanken im Kopf und nicht mehr am Klavier entwickelte. Außerdem bedeutete diese »andere Art« eine Änderung seiner Vorstellung vom musikalischen Gedanken überhaupt: Er ist nicht länger nur ein einzelnes Motiv oder eine einzelne melodische Linie,

sondern erscheint nun häufig als Kombination zweier derartiger Linien. Diese Auffassung wurde zu einem entscheidenden Faktor im wichtigsten symphonischen Projekt seiner Dresdener Jahre, der SYMPHONIE C-DUR, die 1847 als Zweite Symphonie op. 61 im Druck erschien. Unter anderem durch eine Aufführung von Schuberts C-dur-Symphonie Anfang Dezember 1845 angeregt, skizzierte er noch vor Jahresende eine Symphonie in derselben Tonart. Immer noch von den psychischen und physischen Leiden beeinträchtigt, die ihn während der Rußlandreise 1844 gequält hatten (Depressionen, Schwindel, Hörstörungen), schloß er die Entwürfe jedoch erst im Oktober 1846 ab. Dem Kritiker und Komponisten J. C. Lobe schrieb er über die Entstehung des erst kurz zuvor vollendeten Werks, es erinnere ihn an »eine dunkle Zeit«.

Es ist daher um so bemerkenswerter, daß Schumanns C-dur-Symphonie praktisch von Anfang bis Ende einen durchaus positiven, bejahenden Charakter aufweist. Dunklere Farben erscheinen im Adagio, aber selbst hier wird die Melancholie des Hauptthemas – eine tief anrührende, chromatisch gefärbte Linie – durch eine fast unmittelbare Wendung von c-moll nach Es-dur kompensiert. Der Ton der ganzen Symphonie wird jedoch gleich zu Beginn durch die erhabene Weise des Bläserchors festgelegt. Dieser Choral, ein kraftvolles Sinnbild der Lebensbejahung, erlebt eine triumphale Wiederkehr in der Coda des ersten Satzes, und Teile der Melodie tauchen an anderen wichtigen Stellen des Werks wieder auf: Das Eingangsmotto, eine auf-

steigende Quinte, erscheint erneut im ungestümen Schluß des Scherzos und im Finale. Ähnlich affirmativ wirken die pochenden punktierten Rhythmen im Allegro, ma non troppo des ersten Satzes, das ausgelassene Wirbeln der Violinen im Scherzo und das marschartige Thema zu Beginn des Finales. Dieser Schlußsatz nimmt einen merkwürdigen Verlauf, der unerbitlich vom Marsch im Gleichschritt zu einer Reihe von Variationen über eine weitere Choralmelodie übergeht, die diesmal von Streichern und Bläsern gespielt wird. (Ob es Zufall ist, daß Schumann just vor der Skizzierung der C-dur-Symphonie das Finale von Opus 52 überarbeitet hatte, einen Satz, in dem ebenfalls ein Marsch durch einen Choral abgelöst wird?) Kurz gesagt, der Schluß der Symphonie folgt einer Bahn von der irdischen zu einer ans Religiöse grenzende Sphäre, und Schumann krönt diesen Verlauf durch die Kombination des Bläserchors aus dem ersten Satz mit dessen Gegenstück im letzten. Die zeitgenössischen Kritiker spürten, daß der Komponist einen Gipfel in seiner Entwicklung erreicht hatte, und verzogen Schumanns C-dur-Symphonie mit Mozarts »Jupiter«-Symphonie und Beethovens Neunter. Man kann ihrem Urteil nur zustimmen.

Ende der vierziger Jahre wandte Schumann viel Kraft an eine Reihe verschiedener dramatischer Pläne: die Oper *Genoveva*, die Musik zu Byrons *Manfred* und die Vertonung von Szenen aus Goethes *Faust*. Trotz alledem fand er noch Zeit für Orchestermusik. Im März 1849 schloß er

die Entwürfe für eine Komposition ab, die er als »etwas ganz curioses« bezeichnete; ein KONZERTSTÜCK F-DUR für vier Ventilhörner und Orchester (op. 86). Zwei Jahre zuvor hatte er Bachs a-moll-Konzert für vier Cembali und Streicher analysiert (BWV 1065; eine Bearbeitung von Vivaldis Opus 3 Nr. 10), und jetzt trug die Arbeit in einer gänzlich modernisierten Fassung der barocken Form des Concerto grosso ihre Früchte. Nachdem er zunächst die Möglichkeiten des Ventilhorns in einem kammermusikalischen Werk mit Klavier, dem *Adagio und Allegro* op. 70 (vollendet im Februar 1849), erkundet hatte, wollte Schumann jetzt das solistische Potential des Instruments vor dem Hintergrund eines Symphonieorchesters ausprobieren. Als ausgewachsenes Konzert, in dem der zweite Satz, wie in Schumanns a-moll-Klavierkonzert in den dritten übergeht, nutzt dieses *Konzertstück* sämtliche Facetten des vielseitigen Ventilhorns. Das Instrument wurde lange Zeit mit militärischen Fanfarenstößen in Verbindung gebracht, kann aber auch liebenswürdig und kantabel eingesetzt werden, und diese beiden Klangcharaktere bestimmen auch den denkwürdigen Einsatz der vier Solisten zu Beginn des ersten Satzes. Zweifellos kann das Horn, wohl das romantische Instrument par excellence, den Eindruck großer räumlicher Entfernungen hervorrufen, und das ist genau die Wirkung, die Schumann mit dem Kanton zwischen erstem und zweiten Solohorn im langsamen, *Romanze* überschriebenen Satz erreicht. Ein Märchentön herrscht im Mittelteil, in dem der Komponist eine prächtige, sich weit entfal-

tende Melodie einführt, die im Schlußsatz wiederkehrt. Neben diesem Augenblick erhabener Entrücktheit dominieren im letzten Satz jubelnde Virtuosität und der rasche Austausch von Motivpartikeln zwischen den vier Hörnern sowie zwischen den Hörnern und dem Orchester, das als virtuos Ensemble gleichrangig mit den Solisten zur Geltung kommt.

Im September 1850 zog die Familie Schumann nach Düsseldorf, der Hauptstadt der preußischen Rheinprovinz, in der Robert eine Stellung als Städtischer Musikdirektor angenommen hatte. Verantwortlich für die Orchester-Abonnementskonzerte des städtischen Allgemeinen Musikvereins, die Proben der örtlichen Chorgesellschaft und die Betreuung besonderer musikalischer Veranstaltungen in zwei großen katholischen Kirchen, ging er seine zahlreichen Aufgaben mit neuem Schwung an. Nach Wilhelm von Wasielewski, seinem ersten Biographen und zeitweiligen Konzertmeister des Düsseldorfer Orchesters, regte der Anblick des großartigen Kölner Doms Schumann zur Komposition seiner letzten Symphonie, der *SYMPHONIE ES-DUR* (op. 97), im November und Dezember 1850 an; die Festlichkeiten zur Erhebung des Erzbischofs Johannes von Geißel zum Kardinal sollen Schumann dagegen inspiriert haben, noch einen langsamen Satz vor dem Finale einzuschieben, der vor allem durch seine kontrapunktische Dichte beeindruckt. Der erste Teil dieser Geschichte stimmt, der zweite nicht ganz. Schumann hatte zwar dem vorletzten Satz ursprünglich den Titel »Im Cha-

rakter der Begleitung einer feierlichen Cereemonie« gegeben, lag am Tage von Geißels Inthronisation jedoch krank in Düsseldorf im Bett. Der volkstümliche Titel der Symphonie, »Rheinische«, stammt zwar nicht vom Komponisten, aber der hätte ihn vermutlich gutgeheißen. In einem Brief an seinen Verleger Simrock vom März 1851 räumte Schumann ein, daß die Symphonie »hier und da ein Stück Leben widerspiegelt«, und in einer Unterhaltung mit Wasielewski sprach er vom vorherrschend »volkstümlichen« Charakter des Werks. Ein volkstümlicher Ton macht sich fraglos in den überschwenglichen Tanzrhythmen des ersten Satzes bemerkbar, im gemächlichen Ländlerschritt des zweiten, in der lyrischen Intimität des dritten und der launigen Stimmung des fünften. Es waren wohl diese Charakteristika, die das zuweilen phlegmatische Düsseldorfer Publikum nach der Aufführung am 6. Februar 1851 zu einem dreifachen Hoch hinriß. Schumann hob diese volkstümlichen Elemente in der »Rheinischen« Symphonie allerdings auf die Ebene hoher Kunst durch einen raffinierten Prozeß motivischer Transformation und Erinnerung, der das ganze Werk durchdringt, vor allem aber gegen Ende deutlich wird, wenn der Hauptgedanke des vorletzten Satzes in der brillanten Coda des letzten Satzes aufgeht.

Die Schlußwendung im Finale der »Rheinischen« wird durch eine nachdrückliche Geste der Holz- und Blechbläser vorbereitet, die in Streicheraskaden eine Antwort findet. Dieser *Durchbruch*, der sich ähnlich in Schumanns früheren Symphonien findet, hat seine Wir-

kung auf Gustav Mahler nicht verfehlt, der im letzten Satz seiner Ersten Symphonie darauf anspielt. Und Mahler war nicht der einzige Komponist, der Schumanns »Rheinische« liebte. Für Tschairowsky gab es »keine größere oder tiefere Äußerung der künstlerischen Schaffenskraft« als hier im vorletzten Satz. Überdies hielt der große russische Komponist Schumann mit Gewißheit für den bedeutendsten Symphoni-

ker der deutschen Tradition nach Beethoven. Mahler und Tschairowsky sind nur zwei von vielen Komponisten, die uns ins Gedächtnis rufen, daß ebenso, wie Schumanns orchestrales Werk ohne Beethoven und Schubert undenkbar ist, auch die symphonische Musik des späten 19. Jahrhunderts ohne Schumanns Beitrag zur »großartigen Form« nicht hätte entstehen können. (Übersetzung: Horst Leuchtmann)

SCHUMANN ET LA SYMPHONIE MODERNE IDÉALE

John Eliot Gardiner

Aujourd'hui encore, les grandes compositions de Schumann sont empiétrées dans un écheveau de mythes, de controverses et d'idées fausses. Notre but a été de contribuer à démêler cet écheveau et de tordre le cou à certains mythes fortement ancrés dans les esprits, notamment celui qui fait de Schumann un amateur doué, ne sachant ni orchestrer ni exprimer la poésie de sa musique pour piano ou de ses lieder dans les grandes formes orchestrales. Plus encore, nous avons cherché à défendre le mieux possible les grandes œuvres orchestrales de Schumann, après plus d'un siècle de malentendus et de relatif oubli: elles contiennent des trésors de fantaisie et une beauté poétique troublante, se démarquant ainsi du lyrisme direct de Beethoven ou de Schubert.

Les émotions suscitées par l'art de Schumann ne peuvent jamais paraître entièrement innocentes, comme l'a montré Charles Rosen. Plus que tout autre compositeur de sa génération, Schumann a apporté «à l'art musical une nouvelle complexité et une nouvelle inquiétude, qui demeurent parmi nous». Dès l'instant où Schumann abandonna ses études de droit et ses essais littéraires pour se consacrer entièrement à la composition, il revendiqua de nouveaux pouvoirs pour la musique, tant sur le plan poétique qu'intellectuel. Il continua d'explorer de nouvelles voies tout au long de sa vie, jusqu'au moment où sa santé mentale se dégrada. Schumann estimait que les musiciens de sa génération et lui-même «n'avaient pas d'autre

choix», après la mort de Beethoven, que de «concevoir une symphonie moderne idéale à partir de critères nouveaux». Concilier l'imposant héritage beethovenien avec l'impératif d'originalité représentait pour lui, comme pour Berlioz, le principal défi. Berlioz considérait le langage instrumental d'une symphonie plus riche, plus varié, moins précis et, du fait même de son caractère indéfini, plus puissant que, disons, l'opéra; Schumann, quant à lui, était persuadé que la musique symphonique pouvait supplanter la littérature et devenir l'art contemporain par excellence qui permettrait de disséminer les idées et de rivaliser avec le passé. L'ambition et l'audace de ces deux compositeurs, si différents de tempérament et de style, en font, pour beaucoup d'interprètes et d'auditeurs du XX^e siècle, les musiciens peut-être les plus captivants et les plus fondamentaux de la première génération romantique; pourtant, on a toutes les raisons de croire que leur production symphonique continue d'être sous-estimée. Cela dit, de même qu'on commence à redécouvrir l'extraordinaire originalité de Berlioz à la lumière des interprétations sur instruments d'époque, je suis convaincu que l'exécution des symphonies, fantaisies symphoniques et divers fragments de Schumann permettra également de faire des découvertes et de percer des secrets. Notre but premier a été d'éliminer les sonorités orchestrales postromantiques, cette patine tout à fait étrangère à l'esthétique et aux idéaux de Schumann, qui demeure parfois aujourd'hui lorsque sa musique est interprétée avec des formations symphoniques conventionnelles. Tant

de choses, dans l'écriture symphonique de Schumann, qui gênaient des compositeurs et chefs comme Mahler et plus tard Weingartner – et qui les incita à se donner énormément de mal pour remanier et «affranchir» les symphonies de Schumann de ce qu'ils percevaient comme l'effet déplorable d'une orchestration mal conçue («lourde et inflexible ... gris sur gris») – s'évanouissent comme par enchantement dès lors qu'on joue ses œuvres correctement sur instruments d'époque.

Il semble que Mahler et Weingartner ne se soient jamais demandé si ce qu'ils considéraient comme de graves problèmes de déséquilibre dans l'écriture symphonique de Schumann ne tenait pas plus aux dimensions plus importantes et à la sonorité plus puissante de leurs orchestres de la fin du XIX^e siècle qu'à des maladresses de Schumann. Dès lors qu'on réduit les proportions de l'ensemble, comme nous l'avons fait, à une cinquantaine de musiciens, à l'image de l'orchestre du Gewandhaus des années 1840, on commence à retrouver les conditions pour lesquelles Schumann avait conçu ses symphonies.

Mais ce n'est qu'un début: le choix des instruments, les coups d'archet, le phrasé et l'articulation, ainsi que la disposition spatiale des musiciens (avec les violons et les altos *debouts* pour les symphonies, comme c'était l'usage alors à Leipzig) sont autant d'éléments qui jouent leur rôle dans une approche idéale de l'univers orchestral schumannien, lequel n'a pas besoin d'être «aéré», et encore moins «retouché», pour employer un euphémisme, contrairement à ce que croyaient Mahler et certains chefs après lui.

Car même s'il n'était pas fasciné par la mécanique de l'orchestre moderne comme Berlioz, même s'il n'avait pas son assurance dans le choix des timbres, des textures et des relations spatiales, Schumann ne manquait pas d'intuition et d'imagination lorsqu'il composait pour l'orchestre de son temps, en particulier dans ses années leipzigoises. En outre, il fut prompt à tirer la leçon de ses propres erreurs et ne demandait qu'à apprendre de Mendelssohn – mais il chercha aussi, et c'est important, à prendre ses distances par rapport à lui.

Il existe cependant une exception de taille à l'audace schumannienne: la symphonie en ré mineur, dans sa première version (1841) l'une des œuvres cyclopiques d'un seul tenant les plus brillantes qu'aient conçues le compositeur, admirablement aérienne et transparente de texture, parsemée d'un rubato plein d'esprit, et pourtant apparemment déroutante pour le public et les critiques de la première audition, à Leipzig. Dix ans plus tard, alors qu'il avait l'orchestre de Düsseldorf sous sa responsabilité, Schumann

révisa son œuvre en l'abordant cette fois-ci d'une façon très prudente: ainsi naquirent de multiples doublures des bois et des successions de notes répétées dans les parties intermédiaires des cordes, presque comme si le compositeur voulait à dessein supprimer les traits les plus audacieux de son œuvre et les remplacer par quelque chose de plus sûr – mais par là même de plus conventionnel. L'auditeur pourra juger sur pièces à l'écoute des deux versions enregistrées ici et décider lui-même de se ranger aux côtés de Clara (qui interdit la publication de la version de 1841) ou de Brahms, qui trouvait la version révisée «trop habillée» et ne cessa de faire valoir la supériorité de l'original, évoquant «son mouvement beau, libre et gracieux». A la fin de la vie de Schumann, ses quatre symphonies étaient perçues par les plus sensibles de ses contemporains comme la contribution la plus significative au répertoire depuis Beethoven. Notre but est de montrer le bien-fondé de ce jugement.

(Traduction: Dennis Collins)

ROBERT SCHUMANN: ŒUVRES POUR ORCHESTRE

Comment maîtriser la grande forme

John Daverio

Écrire des symphonies n'était pas une tâche aisée pour les compositeurs des années 1830 et suivantes. En 1839, un jeune Robert Schumann de vingt-neuf ans s'étonnait, dans sa revue *Neue Zeitschrift für Musik*, que les symphonies de Beethoven, malgré la haute estime dont elles jouissaient, n'aient pas laissé de traces durables sur la nouvelle génération de compositeurs. A ses yeux, la plupart des œuvres symphoniques de ses contemporains n'étaient guère que de « pâles imitations » de Beethoven; il ne décela que rarement – comme, par exemple, dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz – les signes d'une authentique préservation ou maîtrise de la grande forme, où les idées alternent dans une succession rapide tout en étant reliées par un lien spirituel intérieur. Si les aspirants symphonistes du milieu du XIX^e siècle avaient de telles difficultés à réaliser leurs ambitions, c'est en grande partie parce qu'ils étaient confrontés à un défi presque insurmontable: contraints de produire des œuvres qui puissent supporter la comparaison avec un modèle imposant, ils ne pouvaient cependant se contenter de copier ce modèle. Schumann – avec ses grands contemporains Mendelssohn et Berlioz – fut à cette époque l'un des rares com-

positeurs à relever le défi. Depuis les œuvres orchestrales de ce qu'on a appelé son « année symphonique » (1841) jusqu'à la fameuse « Rhénane », qui date de 1850, en passant par les pages concertantes écrites à la fin des années 1840, il ne cessa de démontrer que Beethoven n'avait pas épuisé les possibilités du genre symphonique. En fait, Schumann commença à s'intéresser au genre bien avant « l'année symphonique » 1841. Début 1829, après avoir pratiquement achevé un quatuor avec piano en ut mineur tandis qu'il poursuivait à Leipzig ses études de droit, sans grand enthousiasme, il mit l'œuvre de côté dans l'intention d'en tirer plus tard une symphonie. Mais s'il nota un certain nombre d'indications d'orchestration dans la partition, il ne donna jamais suite à cette idée. Il existe par ailleurs une série d'esquisses symphoniques datant de 1831 ou de 1832 qui est probablement liée à un projet d'opéra sur *Hamlet*. Bien que ce projet n'ait pas plus abouti, Schumann réutilisa une partie des esquisses dans sa première véritable tentative de composition orchestrale, une symphonie en sol mineur qui l'occupa d'octobre 1832 à mai 1833. Cette SYMPHONIE, qui doit son appellation « DE ZWICKAU » au fait que son

premier mouvement fut créé à Zwickau, la ville natale du compositeur, ne fut jamais achevée. Schumann ébaucha deux versions quelque peu différentes des deux premiers mouvements, mais il ne laissa que des esquisses laconiques du troisième mouvement et du finale. Pour être restée inachevée, l'œuvre n'en est pas moins très instructive, d'autant plus qu'elle date d'un moment crucial dans la vie de Schumann. A l'automne 1832, suite à l'infirmité irrémédiable de son majeur droit (qu'il avait lui-même causée), ses rêves de concertiste furent brisés et il dut se résigner à son destin. Au cours des mois précédents, il avait amorcé un certain nombre de projets liés à Beethoven: des transcriptions pour piano de la Quatrième Symphonie et de l'Ouverture *Leonore III*, ainsi qu'une série de variations pour piano sur le thème du mouvement lent de la Septième Symphonie. L'intérêt de Schumann pour le style symphonique de son prédécesseur est manifeste dans la Symphonie « de Zwickau » – ce qui n'est pas pour surprendre. Reprenant à son compte un principe que Beethoven avait mis au point dans les symphonies de sa période médiane, Schumann a fait de l'idée principale du premier mouvement, plutôt qu'un air facile à chanter, un groupe de motifs mélodiques et rythmiques partagés par tout l'orchestre. En outre, la pulsation solennelle de la mélodie principale du deuxième mouvement rappelle le mouvement lent de la Septième Symphonie de Beethoven. Dans aucun des deux cas, toutefois, le résultat n'est une « pâle imitation » du modèle. La liberté métrique et le lyrisme débordant du premier

mouvement portent l'empreinte caractéristique de Schumann. Il en va de même de la section médiane du deuxième mouvement, un scherzo endiablé présentant une écriture incisive des bois et des cors, qui doit beaucoup à l'un des deux personnages dans lesquels se reconnaissait le compositeur: « Florestan » l'extraverti.

Bien que Schumann ne soit revenu à la composition pour orchestre qu'au début de la décennie suivante, ses œuvres pour piano des années intermédiaires abondent en touches symphoniques – c'est d'ailleurs pour cette raison que des compositions comme la Fantaisie en ut majeur op. 17 furent dénigrées par les critiques contemporains. Quelque chose joua un rôle déterminant dans son regain d'intérêt pour la symphonie: au cours du séjour qu'il fit à Vienne entre octobre 1838 et avril 1839, Ferdinand Schubert lui fit découvrir la « Grande » Symphonie en ut majeur de son frère. Schumann organisa bientôt un concert où ce chef-d'œuvre pratiquement inconnu fut donné par l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Mendelssohn. Le 10 décembre 1839, il entendit l'orchestre répéter l'œuvre, et dès le lendemain, il envoya un compte-rendu enthousiaste à sa future épouse, Clara Wieck. La symphonie de Schubert, écrivit-il, « dépasse tout ce qu'on peut décrire; elle fait sonner les instruments comme des voix humaines [...] et cette orchestration se moquant de Beethoven – et ces longueurs, ces divines longueurs comme un roman en quatre volumes [...] j'étais parfaitement heureux, et je souhaitais seulement que tu

fusses ma femme et que je pusse moi aussi écrire de telles symphonies».

Schumann dut attendre une année environ avant que ses deux souhaits ne se réalisent. La bataille juridique qu'il mena contre Wieck père pour obtenir le droit d'épouser Clara se prolongea jusqu'au cœur de l'été de 1840, et entre-temps il se consacra exclusivement à la composition de lieder. Il continua d'en écrire même après que le mariage tant attendu eut lieu, le 12 septembre 1840; à la mi-octobre, cependant, il nota une phrase éloquent dans le journal conjugal qu'il tenait avec Clara: «Je me suis aventuré sur des terres où il faut bien dire que le premier pas n'est pas toujours une réussite.» Les livres de comptes de la maison Schumann font spécifiquement allusion à des «essais symphoniques», en octobre 1840, et on trouve à deux reprises, en janvier 1841, une référence à une Symphonie en ut mineur. Dans l'un et l'autre cas, il pourrait s'agir d'esquisses destinées à un mouvement symphonique en ut mineur conservé aujourd'hui à la bibliothèque de l'Université de Bonn, qu'il ne faut cependant pas confondre avec la Symphonie en ut mineur en quatre mouvements que Schumann esquissa, sans jamais l'orchestrer, en septembre 1841. Ces esquisses mises à part, une chose est certaine: fin janvier 1841, Schumann était sur le point de donner naissance à toute une série de chefs-d'œuvre orchestraux. Au cours de son «année symphonique», il écrivit la Première Symphonie en si bémol majeur, l'*Ouverture*, *Scherzo* et *Finale*, une Fantaisie en la mineur pour piano et orchestre (qui devait par la suite devenir le pre-

mier mouvement du Concerto pour piano), ainsi qu'une Symphonie en ré mineur.

Esquissée entre le 23 et le 26 janvier 1841 – en l'espace de quatre jours seulement, et presque autant de nuits sans sommeil – la SYMPHONIE EN SI BÉMOL MAJEUR (op. 38) fut prête à temps pour le concert de l'Orchestre du Gewandhaus du 31 mars suivant. Ce concert valut à Schumann les éloges dont il rêvait depuis des années: enfin lui était reconnue la maîtrise de la grande forme symphonique. On a dit, non sans raison, que la Première Symphonie se situait quelque part entre la musique pure et la musique à programme. De fait, Schumann la surnomma par la suite «Symphonie du printemps», révélant que sa source était un bref poème d'Adolph Böttger. Le dernier couplet du poème – «*O wende, wende deinen Lauf/Im Tale blüht der Frühling auf!*» («Oh, tourne par ici tes pas/le printemps fleurit dans le val!») – peut facilement se placer sous le motif énoncé par les cors et les trompettes au début de la symphonie. En outre, l'entrée en matière déclamatoire renvoie clairement au motif de cor qui introduit la «Grande» Symphonie en ut majeur de Schubert. Mais à la différence de Schubert, qui usait d'un ton méditatif, Schumann traite son motif d'une manière tout à fait dynamique, employant son rythme caractéristique dans les thèmes énergiques de l'*Allegro molto vivace*, et le reprenant pour créer une puissante percée après le développement central. Le *Larghetto* qui suit, une série de variations soûplement agencées sur une mélodie ample, dégage

presque un climat de prière. Pourtant, ce changement de caractère n'est pas aussi abrupt qu'il y paraît au premier abord: Schumann l'a préparé en introduisant une sorte de choral, aux cordes, au cours de la coda du premier mouvement. Autrement dit, la symphonie possède ce que le compositeur appelait un «intérêt historique», métaphore renvoyant à la préfiguration et la réminiscence d'idées musicales tout au long d'une œuvre en plusieurs mouvements. Ce trait devient encore plus évident lorsqu'on passe du deuxième mouvement au troisième, un vaste Scherzo à deux trios qui suit le modèle établi par Beethoven dans sa période médiane: Schumann tire du choral de trombones de la fin du mouvement lent la mélodie de l'idée principale du Scherzo. Après un lever de rideau saisissant, le finale prend le caractère d'une danse enjouée; mais à mesure que le mouvement progresse, le rythme de l'audacieux geste initial passe de plus en plus au premier plan, propulsant l'œuvre vers sa conclusion à grand renfort de fanfares de bois et de cuivres. Si le printemps est un symbole de renouveau, il est difficile d'imaginer une représentation plus éloquente de ce processus.

L'OUVERTURE, SCHERZO ET FINALE (op. 52), ébauchée dans la foulée de la Première Symphonie, en avril et mai 1841, est de proportions plus modestes que celle-ci. Pendant un temps, Schumann songea même à l'intituler «Symphonette» ou «Suite», reconnaissant ainsi sa position intermédiaire entre une symphonie et une suite de pièces de caractère. De même

qu'elle ne fit pas grande impression sur les critiques de Leipzig à sa création, le 6 décembre 1841 (un chroniqueur fut gêné par son «caractère d'esquisse»), elle reste méconnue aujourd'hui. C'est regrettable. Une meilleure diffusion de cette œuvre contribuerait à dissiper le mythe encore répandu selon lequel Schumann serait un piètre orchestrateur. Clara Schumann, juge aussi sévère de la musique de son époux que n'importe quel critique, souligna les effets «délicats» et «ensorcelants» de l'*Ouverture*, y reconnaissant un monde sonore raffiné dont la légèreté féerique rappelle l'*Ouverture* du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn et *Oberon* de Weber. Clara aurait fort bien pu utiliser les mêmes adjectifs pour décrire le Scherzo. Ce mouvement espiègle, dominé par un motif galopant aux cordes, amène dans ses dernières pages une réminiscence évocatrice du thème principal de l'*Ouverture*. Les elfes et les lutins des deux premiers mouvements sont balayés par l'appel aux armes ouvrant le Finale, qui se transforme bientôt en un sujet de fugue. Cette fugue est cependant éphémère: elle cède la place à une idée lyrique qui s'enchaîne à une marche, elle-même suivie, dans la coda, d'un choral grandiose fondé sur le thème initial.

Fin mai 1841, Clara nota dans le journal conjugal: «Parfois j'entends des phrases en ré mineur qui résonnent sauvagement dans la pièce voisine». Schumann s'était manifestement attelé au dernier grand projet de son «année symphonique», une SYMPHONIE EN RÉ MINEUR qui l'occupa jusqu'en octobre. Si son travail

dérangeait sans doute Clara – l'empêchant de travailler son piano –, la nouvelle œuvre était étroitement liée à sa présence. Peu de temps après avoir commencé à l'esquisser, Schumann nota: «Ma prochaine symphonie sera intitulée "Clara" et je la peindrai avec des flûtes, des hautbois et des harpes.» Ce serait une erreur de chercher des traces tangibles de ce portrait, de tenter de déceler le nom de Clara dissimulé dans le tissu thématique de la symphonie, comme certains critiques l'ont fait. Au printemps 1841, le compositeur était encore comme l'amoureux éperdu de *Sens unique* (1928) de Walter Benjamin: où qu'il regardât ou qu'il écoutât, il était accueilli par l'image et la voix de sa bien-aimée.

A certains égards, la Symphonie en ré mineur représente la création la plus radicale de l'«année symphonique» de Schumann, notamment parce qu'elle reflète sa tentative de conférer à l'œuvre un «intérêt historique». Le compositeur a conçu les principales sections – *Andante con moto*, *Allegro*, *Romanza*, *Scherzo*, *Largo* et *Allegro vivace* – de façon à ce qu'elles s'emboîtent parfaitement l'une dans l'autre, la continuité qui en résulte étant soulignée par un réseau finement ouvragé de relations motiviques. En effet, aucune des symphonies de Schumann n'est aussi économe que celle-ci sur le plan thématique. Une grande partie des éléments mélodiques est issue de deux idées seulement: une ligne sinueuse, langoureuse, énoncée au début par les cordes dans le registre médian et les bassons, et le motif dynamique avec lequel les premiers violons lancent l'*Allegro*.

La première idée revient dans la Romance, où elle sert de réponse à la mélodie initiale, sous-tend les arabesques du violon solo dans la même section et imprègne le trio du *Scherzo*; le second motif, lui, réapparaît dans le *Largo*, créant l'intense progression qui mène à l'*Allegro vivace* final. Une troisième idée – un motif martial, entendu d'abord aux vents au point culminant de l'*Allegro* (à mi-chemin du mouvement) – contribue également à la continuité de la symphonie: il revient dans l'*Allegro vivace* où il fait office de thème principal. Si ces renvois motiviques rappellent la *Wanderer-Fantaisie* de Schubert – l'une des œuvres préférées du jeune Schumann –, elles préfigurent également les techniques de transformation thématique de Liszt.

Il n'est donc pas étonnant qu'au moment où Schumann révisa sa Symphonie en ré mineur, en 1851, il ait songé à l'intituler *Symphonistische Phantasie* («Fantaisie symphonique»). Lorsque cette version fut finalement publiée par Breitkopf & Härtel, en 1853, elle portait toutefois le simple titre: *Symphonie n° IV*, op. 120. Les douze années qui séparent l'achèvement de la première version de la symphonie de la publication de la seconde ont suscité bien des interrogations. D'une certaine manière, Schumann avait peut-être le sentiment qu'en 1841 son public n'était pas prêt pour la nouveauté de son expérience symphonique. Si la Symphonie en ré mineur fut accueillie chaleureusement lorsqu'elle fut donnée au Gewandhaus, le 6 décembre, dans le cadre d'un concert spécial dirigé

par le premier violon de l'orchestre, Ferdinand David (la première de l'*Ouverture*, *Scherzo* et *Finale* fut donnée lors du même concert), les réactions de la presse furent mitigées. Selon un bref compte-rendu du *Leipziger Zeitung*, l'œuvre était «riche en traits beaux et originaux», mais le critique du célèbre *Allgemeine musikalische Zeitung* trouva qu'elle manquait à la fois «de contenu et de forme». Les circonstances empêchèrent Schumann de remporter le succès incontestable qu'il avait espéré: David fut incapable d'obtenir le jeu raffiné et captivant qui avait fait la renommée des interprétations de Mendelssohn à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus et – fait encore plus significatif – Clara lui vola la vedette en jouant avec Liszt le duo *Hexameron*.

Certains changements de la révision de 1851 sont superficiels: c'est le cas de l'emploi d'indications de tempo allemandes et non plus italiennes, et de la division par deux des valeurs de notes dans la deuxième section (*Lebhaft*). D'autres sont plus substantiels, notamment les nouvelles transitions menant à la deuxième section et à la dernière, et le resserrement de la thématique dans le *Lebhaft* final. Mais le remaniement le plus frappant – et le plus controversé – qu'ait fait Schumann concerne la sonorité orchestrale. Bien que l'orchestration plus dense de la version de 1851 soit souvent citée comme un signe de son manque de maîtrise dans le traitement de l'orchestre, il ne faut pas oublier qu'il chercha délibérément à rendre un climat de grandeur solennelle dans ses œuvres orchestrales en ré mineur: on en trouve d'autres

exemples dans l'*Ouverture de Faust* et le Concerto pour violon. L'*Ouverture de Hermann und Dorothea*, en si mineur/majeur, qui fut achevée quatre jours seulement avant la version révisée de la Symphonie en ré mineur, est aussi délicatement orchestrée que n'importe quelle composition de Mendelssohn.

En même temps, il faut reconnaître que les teintes plus sombres – et les rythmes d'accompagnement quelque peu figés – de la version révisée représentent une perte par rapport à l'original, où la plus grande transparence de texture permet à Schumann de mieux mettre en relief les couleurs des différentes familles instrumentales (cet aspect de la révision peut se comparer au remaniement de plusieurs compositions pour piano que Schumann entreprit au début des années 1850, car là aussi on note une tendance à adoucir les contours vifs de la version originale). Johannes Brahms fut probablement le premier des grands compositeurs du XIX^e siècle à reconnaître les beautés de la version primitive de la Symphonie en ré mineur. Il était d'ailleurs tellement persuadé des mérites de cette version qu'il se chargea de la faire publier en 1891, malgré les objections de Clara Schumann – geste qui faillit briser une amitié de plus de quarante ans.

Pour reprendre le fil de la création symphonique schumannienne, revenons à l'année 1845, juste après que Robert et Clara eurent quitté Leipzig pour s'installer à Dresde. C'est de cette période que Schumann date sa «manière entièrement nouvelle de composer», fai-

sant référence au fait qu'il inventait désormais les idées musicales dans sa tête et non plus au piano. En outre, la «nouvelle manière» supposait un changement dans sa conception même de l'idée musicale: il ne s'agissait plus d'un motif ou d'une ligne mélodique unique, mais souvent d'une combinaison de deux lignes mélodiques. Cette nouvelle conception joua un rôle décisif dans le grand projet symphonique que Schumann mena à bien à Dresde, la SYMPHONIE EN UT MAJEUR, publiée en 1847 sous l'appellation de Deuxième Symphonie op. 61. Inspiré entre autres par une exécution de la Symphonie en ut majeur de Schubert au début de décembre 1845, le compositeur esquaissa au cours du même mois une symphonie dans la même tonalité. Mais encore en proie aux malaises psychologiques et psychiques qui l'avaient tourmenté pendant son voyage en Russie en 1844 (dépression, vertiges, troubles de l'audition), il ne mit un point final à son œuvre qu'en octobre 1846. Evoquant la genèse de sa symphonie récemment achevée dans une lettre au critique et compositeur J. C. Lobe, Schumann expliqua qu'elle lui rappelait «une période sombre».

Il est donc d'autant plus remarquable que la Symphonie en ut majeur conserve un ton optimiste pratiquement du début à la fin. Des couleurs plus sombres apparaissent dans l'Adagio, mais même ici la mélancolie du thème principal – une ligne profondément sentimentale, aux nuances chromatiques – est contrebalancée par une modulation presque immédiate d'ut mineur à mi bémol majeur. Le ton général

de la symphonie est cependant défini par les appels solennels de cuivres formant le choral initial. Puissant symbole affirmatif, ce choral fait une triomphale réapparition dans la coda du premier mouvement, tandis que des fragments de sa mélodie reviennent à d'autres endroits-clés de l'œuvre: ainsi le motif initial, une quinte ascendante, refait surface dans la bruyante conclusion du Scherzo puis à nouveau dans le finale. Tout aussi affirmatifs sont les rythmes pointés énergiques de l'*Allegro, ma non troppo* (section principale du premier mouvement), les tours et détours enjoués des violons dans le Scherzo, ainsi que le thème initial du finale, qui s'apparente à une marche. Ce dernier mouvement suit un parcours remarquable, procédant avec une logique inexorable de la marche régulière à une série de variations sur une nouvelle mélodie de choral, partagée cette fois par les cordes et les vents (est-ce une coïncidence si, juste avant d'esquisser la Symphonie en ut majeur, Schumann révisa le Finale de l'*Ouverture, Scherzo et Finale*, autre mouvement où la marche cède la place à un choral?) Bref, le finale de la symphonie suit une trajectoire qui conduit du terrestre à un plan quasi religieux, et Schumann couronne le processus en combinant le choral de cuivres du premier mouvement à sa contrepartie dans le dernier. En comparant la Symphonie en ut majeur de Schumann avec la «Jupiter» de Mozart et la Neuvième de Beethoven, les critiques du milieu du XIX^e siècle eurent le sentiment que le compositeur avait franchi un cap décisif dans son évolution. On ne peut que partager leur opinion.

A la fin des années 1840, Schumann consacra une grande part de son énergie à divers projets dramatiques – l'opéra *Genoveva*, la musique de scène de *Manfred* (Byron) et les *Scènes de Faust* –, mais il trouva malgré tout le temps de composer de la musique orchestrale. En mars 1849, il acheva l'ébauche d'une composition qu'il qualifia de «quelque chose de complètement inhabituel», un *KONZERTSTÜCK EN FA MAJEUR* pour quatre cors à pistons et orchestre (op. 86). Deux ans auparavant, il s'était penché sur le Concerto pour quatre clavecins et cordes en la mineur de Bach (BWV 1065, transcription de l'opus 3 n° 10 de Vivaldi); ainsi lui vint l'idée de renouer avec la forme baroque du concerto grosso en la remettant entièrement au goût du jour. Après avoir commencé à explorer les possibilités du cor à pistons dans une œuvre de chambre avec piano, l'*Adagio et Allegro* op. 70 (achevé en février 1849), Schumann décida d'expérimenter les capacités solistes de l'instrument avec un orchestre symphonique en toile de fond. Le *Konzertstück* est un concerto à part entière, dans lequel le deuxième mouvement s'enchaîne au troisième, comme dans le Concerto pour piano en la mineur du compositeur, et qui exploite les nombreuses facettes du cor. Longtemps associé aux fanfares militaires, l'instrument est également capable du *cantabile* le plus suave; ces deux qualités apparaissent dès l'entrée mémorable des quatre solistes. Instrument romantique par excellence, le cor peut en outre évoquer de grandes distances dans l'espace, un effet auquel recourt Schumann dans le mouvement

lent, intitulé *Romanze*, qui développe un canon entre le premier et le deuxième cor solo. Un climat de conte de fées imprègne la section médiane du mouvement, où le compositeur introduit une somptueuse mélodie amplement déployée, qui revient ensuite dans le finale. Mis à part cet instant de sublime distance, le dernier mouvement met l'accent sur la virtuosité jubilatoire et l'échange rapide de courts motifs entre les quatre cors et l'orchestre, celui-ci s'affirmant par sa virtuosité comme l'égal des solistes.

En septembre 1850, Schumann s'installa avec sa famille à Düsseldorf, capitale de la province prussienne de Rhénanie, où il avait accepté la charge de directeur de la musique municipale. Responsable des concerts symphoniques par abonnement de l'*Allgemeiner Musikverein* de la ville, des répétitions de la société chorale locale et de la supervision des manifestations musicales exceptionnelles dans les deux grandes églises catholiques, il prit ses nouvelles fonctions avec un regain d'énergie. D'après Wilhelm Wasielewski, son premier biographe, qui fut pendant un temps premier violon de son orchestre de Düsseldorf, c'est la vue de la magnifique cathédrale de Cologne qui l'incita à composer en novembre et décembre 1850 sa dernière symphonie, la SYMPHONIE EN MI BÉMOL MAJEUR (op. 97), tandis que les festivités célébrant l'élévation de l'archevêque Johannes von Geißel au rang de cardinal expliqueraient qu'il ait placé un mouvement lent supplémentaire, impressionnant avant tout par sa densité contrapuntique, avant le finale. La première

partie de l'histoire est vraie, la seconde un peu moins. A l'origine, Schumann a effectivement indiqué en sous-titre à l'avant-dernier mouvement de la symphonie: «Dans le caractère d'un accompagnement de cérémonie solennelle»; mais le jour où Geißel fut fait cardinal à Cologne, le compositeur était souffrant et alité à Düsseldorf. Bien que le surnom de la symphonie, «Rhénane», n'ait pas été donné par Schumann, celui-ci l'aurait probablement approuvé. Dans une lettre à l'éditeur Simrock de mars 1851, il reconnut que l'œuvre «reflétait ici et là un peu de couleur locale», et dans une conversation avec Wasielewski il évoqua son caractère essentiellement «traditionnel, populaire».

C'est incontestablement un ton populaire qui ressort des exubérants rythmes de danse du premier mouvement, de l'allure nonchalante du ländler du deuxième, du lyrisme intime du troisième et de la bonne humeur du cinquième. Sans doute ces aspects expliquent-ils que le public parfois flegmatique de Düsseldorf fit une triple ovation au compositeur après la première exécution, le 6 février 1851. En même temps, Schumann traite les éléments populaires de la *Symphonie rhénane* avec un art consommé, usant d'un subtil processus de rappel et de transformation des motifs; ce processus se

manifeste dans toute l'œuvre, mais plus particulièrement dans les pages finales, où l'on voit l'idée principale de l'avant-dernier mouvement reprise avec brio dans l'éclatante coda.

La péroration de la *Symphonie rhénane* est introduite par un geste emphatique aux bois et aux cuivres auquel les cordes apportent une réponse en cascade. Cette percée, comparable à celles des symphonies antérieures de Schumann, n'échappa pas à Mahler, qui y fit allusion dans le premier mouvement de sa Première Symphonie. Il ne fut du reste pas le seul compositeur à s'enflammer pour la *Symphonie rhénane*. Selon Tchaïkovski, il n'y avait «pas de manifestation plus puissante ou plus profonde de la force créatrice de l'artiste» que l'avant-dernier mouvement de l'œuvre. Le grand compositeur russe pensait en outre que Schumann était le symphoniste le plus important de la tradition allemande après Beethoven. Mahler et Tchaïkovski ne sont que deux des nombreux compositeurs à nous rappeler que, de même que les œuvres orchestrales de Schumann seraient impensables sans celles de Beethoven et de Schubert, la musique symphonique de la fin du XIX^e siècle n'aurait pu voir le jour sans les contributions de Schumann à la «grande forme».

(Traduction: Dennis Collins)

ORCHESTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE

SYMPHONIES NOS. 1 & 4; OVERTURE, SCHERZO & FINALE

violin I: Peter Hanson, Jennifer Godson, Pauline Nobes, Nancy Elan, Kati Debretzeni, Roy Mowatt, Kyra Humphreys, Alison Kelly, David Randall, Jayne Spencer, Peter Stevens, Stefanie Heichelheim

violin II: Lucy Howard, Andrew Roberts, Desmond Heath, Hildburg Williams, Gregory Squire, Elizabeth Wilson, Jane Gillie, Catherine Ford, Stephen Rouse, Richard Blayden

viola: Alan George, Annette Isserlis, Peter Collyer, Lisa Cochrane, Kate Heller, Colin Kitching, Kenneth Mitchell, Katherine Burgess

violoncello: David Watkin, Ruth Alford, Lynden Cranham, Helen Verney, Marilyn Sansom, Nia Harries

double bass: Valerie Botwright, Judith Evans, Amanda MacNamara, Andrew Durban

flute: Marten Root, Neil McLaren

oboe: Michael Niesemann, James Eastaway

clarinet: Lesley Schatzberger, Michael Harris, Timothy Lines (Overture, Scherzo & Finale)

bassoon: Philip Turbett, Meyrick Alexander

horn: Roger Montgomery, Gavin Edwards, Susan Dent, Robert Evans, Huw Evans

trumpet: Mark Bennett, Neil Brough

trombone: Peter Bassano, Susan Addison, Robert Goodhew

timpani: John Chimes

triangle: Nicholas Ormrod (Symphony no. 1)

KONZERTSTÜCK

violin I: Peter Hanson, Jennifer Godson, Pauline Nobes, Kati Debretzeni, Kyra Humphreys, Roy Mowatt, Maya Magub, Charles Mutter, David Randall, Jayne Spencer, Catherine Martin, Stefanie Heichelheim

violin II: Lucy Howard, Andrew Roberts, Desmond Heath, Hildburg Williams, Gregory Squire, Jane Gillie, Catherine Ford, Richard Blayden, Elizabeth Wilson, Stephen Rouse

viola: Alan George, Annette Isserlis, Gustav Clarkson, Peter Collyer, Kate Heller, Colin Kitching, Katherine Burgess, Colin Start

violoncello: David Watkin, Ruth Alford, Lynden Cranham, Marilyn Sansom/Nia Harries, Helen Verney, Catherine Rimer

double bass: Chi Chi Nwanoku, Cecelia Bruggemeyer, Andrew Durban, Dawn Baker

flute: Marten Root, Utaka Ikeda, P. Rachel Beckett

oboe: Michael Niesemann, James Eastaway

clarinet: Lesley Schatzberger, Timothy Lines/Jane Booth

bassoon: Alastair Mitchell, Philip Turbett

horn: Roger Montgomery*, Gavin Edwards*, Susan Dent*, Robert Maskell*, Huw Evans, Martin Lawrence

trumpet: Mark Bennett, Michael Harrison

trombone: Peter Bassano, Susan Addison, Stephen Saunders

timpani: John Chimes

* soloist

SYMPHONIES NOS. 2 & 3

violin I: Peter Hanson, Jennifer Godson, Pauline Nobes, Kati Debretzeni, Kyra Humphreys, Roy Mowatt, Maya Magub, Charles Mutter, David Randall, Jayne Spencer, Catherine Martin, Stefanie Heichelheim, Ursula Gough, Jessica O'Leary

violin II: Lucy Howard, Andrew Roberts, Desmond Heath, Hildburg Williams, Gregory Squire, Jane Gillie, Catherine Ford, Richard Blayden, Elizabeth Wilson, Stephen Rouse, Silvia Schweinberger, Carla Mastrandreas

viola: Alan George, Annette Isserlis, Gustav Clarkson, Peter Collyer, Kate Heller, Colin Kitching, Katherine Burgess, Colin Start

violin cello: David Watkin, Ruth Alford, Lynden Cranham, Marilyn Sansom, Helen Verney, Catherine Rimer

double bass: Chi Chi Nwanoku, Cecelia Bruggemeyer, Andrew Durban, Dawn Baker

flute: Marten Root, Utaka Ikeda

oboe: Michael Niesemann, James Eastaway

clarinet: Lesley Schatzberger, Timothy Lines

bassoon: Alastair Mitchell, Philip Turbett

horn: Susan Dent, Gavin Edwards, Roger Montgomery (Symphony no.3), Robert Maskell, Huw Evans (Symphony no.3)

trumpet: Mark Bennett, Michael Harrison

trombone: Peter Bassano, Susan Addison, Stephen Saunders

timpani: John Chimes

SYMPHONY IN G MINOR "ZWICKAU"

violin I: Peter Hanson, Jennifer Godson, Pauline Nobes/Jessica O'Leary, Kati Debretzeni, Kyra Humphreys, Roy Mowatt, Maya Magub, Charles Mutter, David Randall, Jayne Spencer, Catherine Martin, Stefanie Heichelheim

violin II: Lucy Howard, Andrew Roberts, Desmond Heath, Hildburg Williams, Gregory Squire, Jane Gillie, Catherine Ford, Richard Blayden, Elizabeth Wilson, Stephen Rouse

viola: Alan George, Annette Isserlis, Gustav Clarkson, Peter Collyer, Kate Heller, Colin Kitching, Katherine Burgess, Colin Start

violin cello: David Watkin, Ruth Alford, Lynden Cranham, Marilyn Sansom, Helen Verney, Catherine Rimer

double bass: Chi Chi Nwanoku, Cecelia Bruggemeyer, Andrew Durban, Dawn Baker

flute: Marten Root, Utaka Ikeda

oboe: Michael Niesemann, James Eastaway

clarinet: Lesley Schatzberger, Timothy Lines

bassoon: Alastair Mitchell, Philip Turbett

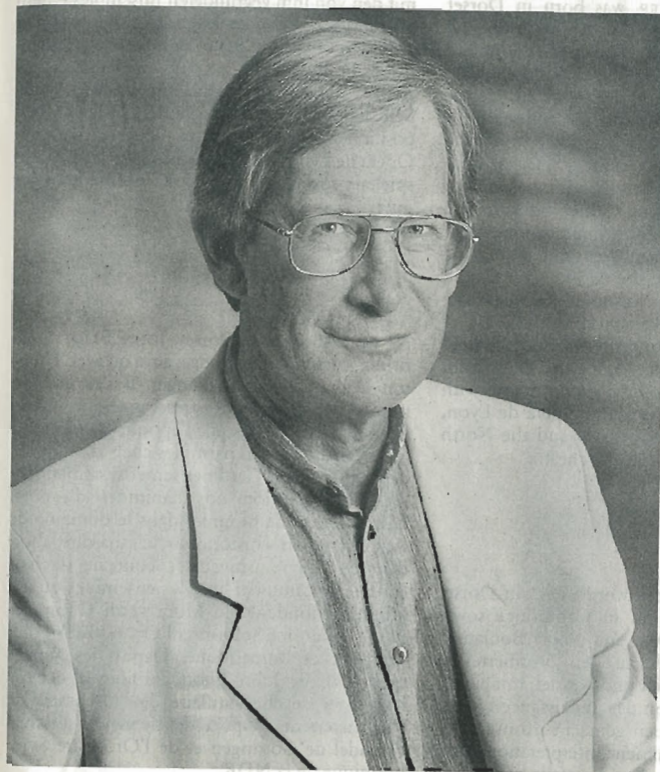
horn: Roger Montgomery, Gavin Edwards

trumpet: Mark Bennett, Michael Harrison

trombone: Peter Bassano, Susan Addison, Stephen Saunders

timpani: John Chimes

Pitch: $a' = 435$ Hz



JOHN
ELIOT
GARDINER