

**MÜNCHNER
SYMPHONIKER
KEVIN JOHN
EDUSEI**

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 3

Symphonie Nr. 7 E-Dur



Mitwirkende Musiker/Orchestra Players

Violine I	Viola	Flöte	Horn
Marian Kraew Ulrike Kraew Marta Hunziker Günter Birett Sakura Chiba Stefano Menna Dawn Gingrich Miryam Afkham Tatia Gvantseladze Otto Jussel	Malte Koch Martin Honsalek Christina Kühner Ariane Becker-Bender Tung Ou Yang Birte Razmara	Piet de Boer Julia Maier	Matthias Krön Bastian Schmid Nicolai Oswald Svenja Hartwig
		Oboe	
		Zurab Gvantseladze Mario Kaminski	Trompete
			Márk Marton Frank Uttenreuther
	Violoncello	Klarinette	
	Philipp Wiede Olivier Marron		
Violine II	Jakob Haas Duygu Kaynar Yumin Lee	Nicola Hartwig Mark Göpferich	Posaune
Makoto Arikawa Ulrich Brachat Verena Labich- Eisenberg Alwina Kempf Lee Young Kim Katy Lestrémau Almuth Botzky Clemens Huber			Claus Jäkel Lea Hehnen Philipp Hasselt
	Kontrabass	Fagott	
	Susanne Goderbauer Joachim Kölbl Konstantin Kramer Johann Wagenbauer	Hyunjin Kim Eberhard Melzer	Pauke
			Harald Persicke

Franz Schubert

Symphonie Nr. 3 D-Dur (D 200)

1	Adagio maestoso – Allegro con brio	8:11
2	Allegretto	3:59
3	Menuetto. Vivace – Trio	3:21
4	Presto vivace	5:54

Symphonie Nr. 7 E-Dur (D 729)

5	Adagio – Allegro	10:40
6	Andante	6:58
7	Scherzo und Trio	5:26
8	Allegro giusto	10:33
Total		55:02

Münchner Symphoniker
Kevin John Edusei conductor

Schubert müssen wir machen!

„Auf zu neuen Ufern“ könnte das Motto dieser Veröffentlichung der Symphonien Nr. 3 und 7 heißen. Dieser allgemein hin so positiv besetzte Ausruf eignet sich vollends als Beschreibung für die sprühende Innovationskraft der Symphonie Nr. 3 in D-Dur, mit der Schubert sich zwar noch in einem von jugendlichem Tatendrang gekennzeichneten Experimentierstadium befindet, aber die den vorangegangenen Symphonien Nr. 1 und 2 anhaftenden Kinderkrankheiten überwunden zu haben scheint. Passt dieser Ausruf auch auf die Vervollständigung der Partiturskizze der Symphonie Nr. 7 E-Dur? Ja und nein, muss man sich wohl eingestehen. Einerseits hört sich bereits die langsame Einleitung der Siebten in E-Dur wie etwas vollkommen Neues (und etwas neues Vollkommenes) an, andererseits mag es wohl Gründe gegeben haben, warum Schubert, der ungestüm direkt in die Partiturskizze hineinkomponierte, die Symphonie nur als Skelett hinterließ. Auch in der Vervollständigung durch

andere Hand lohnt sich eine Auseinandersetzung mit diesem Werk, das ein Brücke von der unbeschwerten Symphonie Nr. 6 zu Schuberts Spätwerk mit der Unvollendeten und der Großen Symphonie in C-Dur schlägt.

Zwei Aufbrüche verschiedener Art – und zu zwei verschiedenen Ufern – sind dies, die wir mit dieser Aufnahme dokumentieren.

Aufführungspraxis

Schon in frühen Lebensjahren spielte Franz Schubert als Geiger aktiv im Orchester. Sein Orchesterideal ist stark von diesen frühen Erfahrungen geprägt. Für das Hatwigsche Orchester, in dem Franz Schubert – nach seinem Austritt aus dem Konvikt – als Bratscher wirkte, gibt es aufschlussreiche Angaben über dessen Besetzungsgröße. Joseph von Sonnleithner beziffert die Größe des Streicherapparates mit sieben ersten und sechs zweiten Violinen, jeweils drei Bratschen und Violoncelli sowie zwei Kontrabässen.

Wir sind von einer etwas größeren Streicherbesetzung ausgegangen, um die gesteigerte Durchsetzungskraft der modernen Blasinstrumente zu kompensieren. Schubert komponierte für Inventionshörner und Naturtrompeten. Trotz der Expertise unserer Bläser und dem Vorhandensein historischer Instrumente haben wir uns bei unseren Aufnahmen, abgesehen von den Pauken, für eine

Lesart auf modernem Instrumentarium entschieden.

Dies ist keine Entscheidung aus der Not heraus, wollten wir doch bewusst abbilden, dass der Schubert-Klang ein Klang unserer Zeit ist. Ein Klang, der sich in unseren aktuellen Konzertprogrammen nahtlos neben den jüngerer Kompositionen stellt. Dies erfordert einen agilen, nicht zu großen Streicherapparat und einen differenzierten Umgang mit dem Vibrato.

Grundlage für den Notentext ist die Neue Schubert-Ausgabe, die vom Kasseler Bärenreiter-Verlag veröffentlicht wird.

Symphonie Nr. 3 in D-Dur (D 200)

neue ufer

Die dritte Symphonie sei ganz „ein Werk der Jugend [...] und ihres vergnügten lärmenden Thatendranges, der sich regt und bewegt, ohne sich noch um Ziel und Erfolg Großes zu kümmern“, notierte sich Eduard Hanslick, der führende Musikkritiker seiner Zeit, im Anschluss an die Aufführung von 1860 in seine Kladder (Hanslick, S. 207; zitiert aus Schubert-Handbuch).

Wir möchten ihm beipflichten, denn es gilt als durch die Musikforschung erwiesen, dass der Tatendrang Schuberts in dem kurzen Kompositionsprozess nur durch die Verfügbarkeit des damals kostbaren Notenpapiers gebremst wurde. Der Komponist hatte die konkrete Aussicht, seine neueste Kreation mit dem Laienorchester Hatwigs im „Schottenhof“ aufgeführt zu wissen. Dies mag für den jungen Schubert ein immenser Ansporn gewesen sein, sich im geschützten Raum

auf symphonischem Terrain auszuprobieren. Zumindest eine öffentliche Aufführung des Final-Satzes in einem kuriosen Potpourri-Konzert ist belegt.

Dennoch zeigt bereits die kluge Verquickung der Motive von Einleitung und anschließendem Sonatensatz, dass Schubert bei allem Tatendrang vom ersten Takt an eine Gesamtkonzeption für den ganzen Satz anvisiert. Die Einleitung bedient sich erprobter Mittel. Der Paukenwirbel der Eingangsfermate heischt um Aufmerksamkeit. Das Bläser-Portato und die zunächst spärlichen Einwürfe der Streicher machen uns neugierig auf das, was da kommen mag. Erst mit dem keck punktierten Klarinetten-Thema des Allegro con brio wird bedeutungsschwangerer Ballast über Bord geworfen.

Die hüpfenden Spiccato-Achtel der Streicher lassen im Allegretto des zweiten Satzes einen heiteren, durchaus als naiv zu bezeichnenden Ton mit feiner Ironie

anklingen. Die dreiteilige ABA-Form mit kurzer Codetta unterstreicht den schlichten Charakter dieser Musik. Den Moll-Varianten der Motive und Themen mag man nicht immer in ihrer Aufrichtigkeit trauen. Treibt hier jemand mit uns Schabernack?

Spätestens mit Beginn des dritten Satzes wird die aus dem Allegretto hinübergerettete Vermutung Gewissheit. Ja, Schubert hat hier seinen „Haydn-Spaß“ mit seinen Hörern und setzt uns schon ab dem allerersten Auftakt mit der Verrückung des Taktschwerpunktes auf das falsche Bein. Doch der Satz bietet bei allem Schabernack auch ein liebliches Duett von Oboe und Fagott, das dazu angetan ist, uns mit allen Streichen zu versöhnen.

Erstmals in Schuberts symphonischen Schaffen tritt mit dem quirligen Schlusssatz die Stilkomponente der Italianità in Erscheinung. Wir werden ihr in der Symphonie Nr. 6, die dem Vorbild Gioachino

Rossinis und der Mode der Zeit huldigt, begegnen – in noch ausgeprägterer Form. Die buffaesken Girlanden der Violinen münden in einen die Tonika bejubelnden Rausch, der die Symphonie beschließt.

Symphonie Nr. 7 in E-Dur (D 729)

wegweiser

Nicht weniger als sechs kompositorische Anläufe in den Jahren zwischen 1813 und 1818 und die dabei entstandenen Fragmente dokumentieren, wie hoch Schuberts Anspruch an die Gattung der Symphonie unter dem Einfluss seines Vorbilds – Beethoven – gestiegen war.

Wahrscheinlich im August 1821 beginnt Schubert mit der Niederschrift einer mit „Sinfonia“ überschriebenen Komposition in E-Dur. Eine Besonderheit dieses Fragments ist, dass Schubert ohne das Hilfsmittel des Particells direkt in die Partiturskizze notierte. Die ersten 110 Takte der Einleitung dieser Skizze, die über Schuberts Bruder Franz in die Hände von Felix Mendelssohn Bartholdy, später in den Besitz von George Grove und durch ihn zum Royal College of Music London gelangte, sind komplett notiert. Im weiteren Verlauf der Komposition verzichtet Schubert auf die Ausarbeitung

der Mittelstimmen. Stattdessen deutet er neben dem Melodieverlauf die Bässe und wichtige Wechsel in der Instrumentation nur fragmentarisch an.

fine?

Nicht nur der erste Satz, auch die restlichen drei Sätze wurden auf diese Weise fertiggestellt. Zwei Drittel der Symphonie bestehen in der Partiturskizze allerdings ausschließlich aus einer einzelnen Stimme. Auf der letzten Seite der Partitur ist ein dicker Doppelstrich und das verzierte Wort *Fine* eingezeichnet. Nach Schuberts eigener Definition war das Werk damit also als Komposition vollendet. Eine abschließende Ausarbeitung sah er wohl als eher handwerklichen Teil der Arbeit an. Es lässt sich nur vermuten, warum Schubert diesen Teil nicht in Angriff nahm. Eine Rolle mag dabei gespielt haben, dass es keinen direkten Anlass gab, das Werk aufzuführen und er deshalb die weitere Ausarbeitung ruhen ließ. Dies ist umso

schmerzlicher, da die komplett vorliegende langsame Einleitung des ersten Satzes eine sinistre Sonorität eröffnet, die die Klangwelt der letzten beiden Symphonien in voller Schönheit vorausahnen lässt.

An die Ausarbeitung der Skizze haben sich mehrere – unter anderem der Dirigent Felix Weingartner – gewagt. Wir folgen hier der Ausarbeitung des britischen Schubert-Forschers Brian Newbould, der eine sorgfältige Vervollständigung der fehlenden Stellen Anfang der Achtziger Jahre vorgelegt hat. Die Instrumentation mit vier Hörnern und drei Posaunen ist die größte Besetzung, für die Schubert je komponiert hat (Die Unvollendete und die Große C-Dur-Symphonie kommen jeweils mit nur zwei Hörnern und drei Posaunen aus). Und nicht nur die Besetzung stellt Vervollständiger vor eine große Herausforderung: Es gilt, Leerstellen zu füllen, die Schubert mit der Hilfe der Gedächtnisstütze seiner Skizze mit Leichtigkeit ergänzt hätte. Aber die Gedanken sind

bekanntlich frei, und das Sich-Hineinversetzen erfordert großes stilistisches Feingefühl. Brian Newbould hat sich der Aufgabe aus der Perspektive der Musikwissenschaft heraus angenommen und legt einen Notentext vor, der es vermeidet, unvollkommene Stellen zu kaschieren oder Schuberts mitunter gewagtere harmonische Verläufe zu glätten. Es ist also ein überwiegend sachlicher Blick auf das, was man nach dem Stand der Quellenforschung mit einiger Sicherheit über dieses Fragment sagen kann. Und dennoch ist das Ergebnis nicht bloße musikwissenschaftliche Fingerübung, sondern lebendige, faszinierende Musik.

Auf Bedeutung und Schönheit der langsamen Einleitung haben wir bereits hingewiesen. Das Allegro-Thema mit seinen flotten Punktierungen erinnert an den von Schubert gerne aufgegriffenen italienischen Gestus, ist aber durch seine ungerade, fünftaktige Anlage ganz und gar Schubert.

Der zweite Satz weckt spätestens mit dem Einsatz des zweiten Themas mit seinen Holzbläser-Kantilenen romantische Sehnsüchte und erprobt sich in einer Miniatur in den „himmlischen Längen“, die Robert Schumann später in der Großen C-Dur-Symphonie erkennen wollte.

Wer im Thema des stürmisch beginnenden Scherzos des dritten Satzes eine Anspielung auf Mozarts „Komm lieber Mai und mache“ (Bärenreiter/Metzler, Schubert Handbuch, S. 629) hören möchte, erkennt bei aller melodischer Verwandtschaft die recht üppige Instrumentation, in der drei Posaunen ein gewichtiges Wort mitzureden haben, bevor sich das Blatt mit der zweiten Phrase zum filigraneren Klang hinwendet. Vielmehr weist dieses Scherzo „maestoso“ schon auf die spätere Große C-Dur-Symphonie oder die Scherzi Brucknerscher Ausprägung hin.

Die Eröffnung des Allegro giusto lässt noch nicht erahnen, zu welchem Klangplateau sich der vierte Satz noch hinaufschaukeln wird. Zunächst bietet sich eine synkopierte Begleitfigur dem verspielten ersten Thema als Nährboden an. Im Übergang zum zweiten Thema zeigt sich, dass auch dieser Satz die bei Schubert so besondere melancholische Tiefe hat. Der zuweilen geäußerten These, Schubert habe diesen mit einer stürmischen Coda endenden Finalsatz nicht zu Ende bringen können, wie auch in der Unvollendeten, können wir uns nicht anschließen.

Um mit Brian Newboulds Worten zu sprechen: „Für Generationen von Schubert-Liebhabern hat ihre Begeisterung mit der Unvollendeten und der Großen C-Dur-Symphonie begonnen, um dann Schuberts Siebte kennenzulernen. Es stellt sich die Frage, wie Schubert den tiefgreifenden stilistischen Wandel von der vier Jahre zuvor entstandenen Symphonie Nr. 6 hin zur Achten voll-

bracht hat. Die Symphonie Nr. 7 in E-Dur liefert ein faszinierendes Bindeglied, das einerseits die mittlere Periode Schuberts reflektiert, das (insbesondere in den Themen) Schuberts aktuelles Interesse an Rossini bekundet, und andererseits [...] in seinen Übergängen – mehr noch als in seinen Themen – zahlreiche Facetten der Klangwelt der kurz darauffolgenden Meisterwerke des gereiften Symphonikers vorwegnimmt.“ (Brian Newbould, „Schubert and the Symphony“, S. 178)

Kevin John Edusei

Kevin John Edusei

CHEFDIRIGENT

Kevin John Edusei zählt zu den herausragenden Dirigenten seiner Generation. Immer wieder wird er für die musikalische Spannung und Dramatik gelobt, die er seinem von einem klaren Gefühl für Architektur und Detailtreue charakterisierten Dirigat verleiht.

Edusei dirigiert ein facettenreiches Repertoire mit einem besonderen Fokus auf die Musik der Frühromantik und der deutschen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Seit dem Jahr 2014 ist er Chefdirigent der Münchner Symphoniker. 2019 schloss er seine erfolgreiche Zeit als Chefdirigent am Konzert Theater Bern ab.

Als Gastdirigent dirigierte Edusei so renommierte Klangkörper wie das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, die Bamberger Symphoniker, das BBC Scottish Symphony Orchestra, das Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, das Rotterdam Philharmonic,

das Philharmonia Orchestra, das Scottish Chamber Orchestra und in den USA das Colorado Symphony Orchestra. Mit dem Chineke! Orchestra bestritt er 2017 ein aufsehenerregendes Debüt bei den BBC Proms. Im selben Jahr machte er im Rahmen der NTR ZaterdagMatinee im Concertgebouw Amsterdam Furore mit der konzertanten Aufführung von John Adams' *Nixon in China*. In der Saison 2021/22 wird er erstmals am Pult des Royal Liverpool Philharmonic, des Royal Scottish National Orchestra und des Orchestre de la Suisse Romande stehen.

Während seiner Zeit als Chefdirigent der Münchner Symphoniker hat er unermüdlich das künstlerische Potenzial seines Orchesters erweitert, für neue programmatische Zugänge gesorgt und einen engen Kontakt zum Publikum etabliert. 2018 wurden die Münchner Symphoniker in die Exzellenz-Initiative des Bundesministeriums für Kultur aufgenommen. In der Saison 2019/20 leitete

er das Orchester während der Tournee nach China und Korea.

In seiner Zeit als Chefdirigent am Opernhaus Bern dirigierte er neben einem von der Presse als „mitreißend, leuchtend und historisch informiert“ beschriebenen Mozart-Da-Ponte-Zyklus u. a. *Peter Grimes*, *Salome*, *Herzog Blaubarts Burg*, *Kát'a Kábanová*, *Tannhäuser* und *Tristan und Isolde*. Sein Dirigat von *Ariadne auf Naxos* brachte ihm das Lob der Neuen Zürcher Zeitung ein, „die Entdeckung“ der Produktion zu sein. Edusei gastierte mehrfach an der Semperoper Dresden, der Volksoper Wien und leitete das Orchester der Komischen Oper Berlin in den Produktionen *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*. 2018 feierte Edusei sein erfolgreiches Debüt an der Staatsoper Hamburg. In der Saison 2019 debütierte er mit der Neuproduktion von *Tosca* an der Staatsoper Hannover und mit *The Marriage of Figaro* an der English National Opera.

Die Diskographie Eduseis umfasst CD-Veröffentlichungen mit dem Berner Symphonieorchester, dem Chineke! Orchestra, dem Tonkünstler-Orchester und einen Schubert-Zyklus mit den Münchner Symphonikern.

Geboren im Jahr 1976 in Bielefeld, studierte Edusei an der Universität der Künste Berlin und dem Koninklijk Conservatorium Den Haag bei Jac van Steen und Ed Spanjaard. Während des Aspen Music Festivals 2004 ernannte Maestro David Zinman ihn zum Academy Conductor. Er ist Preisträger des von Pierre Boulez und Peter Eötvös initiierten Dirigentenwettbewerbs beim Lucerne Festival 2007 und erlangte mit seinem ersten Preis beim Dimitris Mitropoulos Dirigentenwettbewerb 2008 in Athen internationale Aufmerksamkeit.

www.kevinjohndusei.com
Twitter: @kevinjohndusei
facebook.com/kevinjohndusei

Münchner Symphoniker

Im September 1945 betrat ein Orchester die Bühnen der Stadt, um ein Konzert für Münchens Bürger zu geben – und wurde dann zum festen Bestandteil ihrer Musiklandschaft. Rund 100 Konzerte realisieren die Münchner Symphoniker mittlerweile jährlich in Bayern, auf Tourneen im In- und Ausland sowie bei Festspielen. Musiker aus 17 unterschiedlichen Nationalitäten spielen im experimentierfreudigsten Orchester Münchens abwechslungsreiche Programme im großen und kleinen Rahmen. Das Repertoire reicht von Barockmusik über klassische und romantische Werke bis zur Filmmusik, von Klassikern der Moderne bis ins 21. Jahrhundert. Seit der Spielzeit 2014/2015 bringt Kevin John Edusei als Chefdirigent seinen Sinn für musikalische Qualität und Originalität der Programmgestaltung bei den Münchner Symphonikern ein. Traditionell bieten die Konzerte des Orchesters ein Forum für hervorragende Musikerinnen und Musiker der jüngeren Generation, und

namhafte Dirigenten und international renommierte Solisten schaffen musikalische Höhepunkte. Das unkonventionelle Spiel mit der Tradition zeichnet das Orchester ebenso aus wie die Zusammenarbeit mit Musikern anderer Musikgenres. Seine Vielfältigkeit zeigt das Orchester auch bei der Entwicklung von innovativen Konzepten und individuellen Ideen für Unternehmen und kulturelle Einrichtungen.

Auch zahlreiche CD-Einspielungen spiegeln die Bandbreite des Orchesters sowie dessen Mut zum Experimentieren wider. Die Münchner Symphoniker gestalten Konzerte als Ort für gemeinsames Erleben sowie spontanen Austausch mit ihrem Publikum und luden als erstes Orchester in Deutschland mit der Konzert-App „Wolfgang“ das Smartphone ins Konzert ein.



We Must Play Schubert!

The motto of this CD release of Schubert's Symphonies Nos. 3 & 7 in E-major might be "On to new horizons!" In general, this phrase has positive connotations, and it offers an apt description for the sparkling innovative force driving forward Symphony No. 3 in D-major. Here, Schubert is still in a state of experimentation characterized by youthful energy, having overcome the teething troubles which plagued the previous Symphonies Nos. 1 and 2. Does the phrase, however, also apply to the completion of the score fragment of Symphony No. 7 in E-major? One has to admit that the answer is: yes and no. On the one hand, the slow introduction of the Seventh in E-major sounds like something perfectly new (and something newly perfect), on the other, there may have been reasons why Schubert, who impatiently began composing straight into the sketched-out score, left the symphony a mere skeleton. Even in a version completed by another hand,

this work is worth exploring, as it builds a bridge from the carefree Symphony No. 6 to Schubert's late works, the *Unfinished Symphony* and the *Great Symphony* in C-major.

Two departures for new horizons – and they are two different horizons – are what we seek to document with this recording.

Performance Practice

Even during his youth, Franz Schubert was an active orchestra violinist. His orchestral ideal was strongly influenced by these early experiences. For the *Hatwigsches Orchester*, in which Schubert played viola – after he had left the seminary – we have revealing information as to its numbers of players. Joseph von Sonnleithner described the string section as having seven first and six second violins, three violas and cellos each and two double basses.

We have used a somewhat larger string section in order to compensate the increased assertiveness of modern wind instruments. Schubert was composing for natural horns and trumpets. Despite the expertise of our wind and brass players and the availability of historical instruments, we have decided to play modern instruments on these recordings – except for the timpani.

This decision was not made for lack of alternatives – on the contrary, we wish to consciously convey a Schubert sound of and for our own times. It is a sound which fits in seamlessly with that of younger compositions on our concert programmes. This requires an agile string section which is not too large and a differentiated approach to vibrato.

Our parts are based on the New Schubert Edition published by Bärenreiter in Kassel.

Symphony No. 3 in D-major (D 200)

new horizons

Schubert's third symphony was described by Eduard Hanslick, the leading music critic of his time, as "a work of youth [...] and its cheerfully noisy zest for action, which stirs and moves without really caring for goals or success yet," in his notebook after a performance in 1860 (Hanslick, p. 207, quoted from *Schubert-Handbuch*).

We are inclined to agree with him, for musicological research has demonstrated that Schubert's "zest for action" in the short process of composition was hindered only by the availability of music paper, a luxury at the time. The composer had a concrete prospect of having his latest creation performed by Hatwig's amateur orchestra at the "Schottenhof". This may have been an enormous incentive for the young Schubert: an opportunity to try his hand at symphonic writing in a protected environment. We have evidence at

least for a public performance of the final movement in a concert with a curious potpourri of a programme.

Still, the clever intermixing of the motifs of the introduction and the following sonata movement demonstrates that despite all his zestful drive, Schubert had an overall concept for the entire movement from the very beginning. The introduction uses tried-and-true devices: the timpani roll in the opening fermata calls for attention. The *portato* from the winds and brass and the interjections of the strings, beginning sparingly, arouse our curiosity regarding what is yet to come. Only when the insouciantly syncopated clarinet theme of the *Allegro con brio* begins, is superfluous ballast, weighed down with meaning, thrown overboard.

The *spiccato* eighth-notes in the strings in the *Allegretto* of the second movement with their skipping movement sound a cheerful, almost naïve note with a

delicate shot of irony. The three-part ABA form with a short *codetta* emphasizes the simple character of this music. It is difficult to fully trust the honesty of the minor-key variations of the motifs and themes. Might someone be pulling our leg here?

When the third movement begins, it is clear that the suspicion that dawned in the *Allegretto* has now become certainty. Yes, Schubert was definitely playing games with his listeners – even from the very first upbeat, he shifts the accent so that we come out wrong-footed. Even with all this tomfoolery, however, the movement offers a gentle duet between oboe and bassoon which is likely to make the listener forget any practical joke.

For the first time in Schubert's symphonic output, the vivacious final movement bears the stylistic mark of *italianità*. We will encounter it again in Symphony No. 6 – which recalls his role model Gioachino

Rossini and the fashion of the time – in even more characteristic form. Burlesque garlands offered by the violins lead into a delirious celebration of the tonic on which the symphony ends.

Symphony No. 7 in E-major (D 729)

signposts

No less than six attempts at composing a symphony between 1813 and 1818 and the remaining fragments thereof document the high, and ever-rising, standards Schubert aspired to, influenced by his role model Beethoven.

Presumably in August 1821, Schubert began writing down a composition in E-major entitled “Sinfonia”. One of the special features of this fragment is that Schubert did not use the help of a part-cel (a reduced version of a score), but started writing straight into the sketch of the score. The first 110 measures of the introduction of this sketch – which passed via Schubert’s brother Franz into the hands of Felix Mendelssohn Bartholdy and later into those of George Grove, which is why it is now held by the Royal College of Music in London – are notated in full. In the further course of the composition, Schubert neglected to write out

the middle voices. Instead, apart from the melody line, he only indicates fragments of the bass line and important changes in instrumentation.

fine?

Not only the first movement, the three remaining ones were also completed in this manner. Two thirds of the symphony, however, consist of a single voice in the sketch of the score. On the last page of the score, we find a thick double line and the ornamented word *Fine*. Therefore, by Schubert’s own definition, the work was finished as a composition. Presumably he considered the elaboration of the remaining voices as a more artisanal task. We can only speculate why Schubert failed to tackle this part of the work. The fact that there was no concrete occasion for the work to be performed may have played a role, leading him to leave filling in the voices for another time. This is all the more painful as the slow introduction to

the first movement has a sinister earnestness which gives us a mere taste of the full beauty of his last two symphonies.

Several musicians have tried their hand at completing the sketch, the conductor Felix Weingartner among them. In the present recording, we used the version by the British Schubert scholar Brian Newbould, who presented a painstaking completion of the missing passages in the early 1980s. The instrumentation with four horns and three trombones is the largest Schubert ever used (both the *Unfinished* and the *Great Symphony* in C-major make do with two horns and three trombones). And it is not only the instrumentation which poses great challenges to anyone attempting completion: the goal is to fill blank spaces which Schubert would easily have added, using his sketch as an aide-memoire. Yet the mind knows no limits, as we know, and putting oneself in Schubert’s place requires great stylistic empathy. Brian

Newbould tackled the task from a musicological perspective, producing a score which avoids masking imperfect spots, or flattening Schubert’s more daring harmonic passages. The result is a mostly objective view of what can be said with some certainty about this fragment, based on research on all available sources. Yet it is not merely a musicological exercise, but living, fascinating music.

The meaning and beauty of the slow introduction has already been pointed out. The *Allegro* theme with its lively syncopations is reminiscent of the Italian attitude Schubert favoured, but with its uneven number of five measures, it remains quintessentially Schubert. The second movement awakens romantic longing, at the latest when the second theme with its cantilenas in the winds set in. It also offers a miniature version of the “heavenly lengths” which Robert Schumann later described in the *Great Symphony* in C-major.

Anyone recognizing an allusion to Mozart's *Komm lieber Mai und mache* in the theme of the stormy beginning of the *Scherzo* (thus Bärenreiter/Metzler, *Schubert Handbuch*, p. 629) has been tempted by melodic similarities to ignore the rather opulent instrumentation in which the three trombones have quite a bit to say before the second phrase turns our attention to a more filigree sound. Instead, this *Scherzo* "maestoso" already points ahead to the later *Great Symphony* in C-major or Bruckner's scherzi.

The opening of the *Allegro giusto* gives no inkling of the sonic heights the fourth movement will eventually scale. First, a syncopated accompanying figure nurtures a playful first theme. In the transition toward the second one, it becomes clear that this movement also has the special melancholic depth so typical of Schubert. We find it impossible to agree with the theory occasionally voiced that, as was the case in the *Unfinished*, Schubert was

unable to complete this final movement, which closes with an agitated *Coda*.

In Brian Newbould's words: „Generations of Schubert-lovers have begun with the *Unfinished* and *Great*, and known the Seventh. The inverted question, raised by the *Unfinished* and *Great*, and to be answered by the Seventh, is thus: how did Schubert accomplish the vast stylistic step that marks off the Eighth Symphony from the Sixth of four years earlier? The Seventh provides a fascinating link, reflecting the familiar middle-period Schubert, assimilating (especially in its themes) his current interest in Rossini, and anticipating - in its transitions rather than its themes, but not exclusively so - several facets of the sound-worlds to come in the imminent masterpieces of the fully mature symphonist.” (Brian Newbould, *Schubert and the Symphony*, p. 178

Kevin John Edusei
Translated by JMB Translations, Berlin



Kevin John Edusei

CHIEF CONDUCTOR

Kevin John Edusei is praised repeatedly for the drama and tension that he brings to his music-making, for his clear sense of architecture and attention to detail. A suave and elegant figure on the podium, he divides his time equally between the concert hall and opera house with a particular interest in German music from the early romantic period and early 20th century. He is Chief Conductor of the Munich Symphony Orchestra.

Highlights of Edusei's symphonic engagements include the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Bamberg Symphony, BBC Scottish Symphony Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic, Rotterdam Philharmonic, Scottish Chamber Orchestra and in the United States the Colorado Symphony. In 2017 he made his debut at the BBC Proms with the Chineke! Orchestra and in the same year conducted John Adams *Nixon in China* at the Zaterdag Matinee at the Concertgebouw. Highlight's for the

season 2020/21 will include his debuts at the Royal Liverpool Philharmonic, the Royal Scottish National Orchestra and the Orchestre de la Suisse Romande.

Edusei was appointed Chief Conductor of the Munich Symphony Orchestra in 2014. He has been applauded for introducing an eclectic range of repertoire into the MSO concert programmes and cultivating a loyal, trusting audience. In recognition of these achievements the orchestra was awarded the Excellence Initiative of the German Federal Government in 2018. In 2019 Edusei led the MSO on their first tour of China and Korea.

Edusei concluded his tenure as Chief Conductor of Bern Opera House in 2019, where he led many new productions including Britten *Peter Grimes*, Strauss *Salome*, Bartók *Bluebeard's Castle*, Wagner *Tannhäuser*, Janáček *Káťa Kabanová*, a cycle of the Mozart *Da Ponte operas* – described in the press

as “rousing and brilliant” – and Strauss *Ariadne auf Naxos* which led the Neue Zürcher Zeitung to describe him as „the discovery of the production“. Elsewhere, Edusei has conducted at the Semperoper Dresden (Mozart *Die Entführung aus dem Serail* and Hindemith *Cardillac*), and in 2018 he made his debut at the Hamburg State Opera. He conducted Mozart *Die Zauberflöte* and *Don Giovanni* at the Volksoper Wien and Komische Oper Berlin. In 2019/20 he made his debut at the Hannover State Opera in a new production of Puccini *Tosca* and at English National Opera in a new production of Mozart *The Marriage of Figaro*.

Edusei has a varied discography, which includes recordings with the Bern Symphony Orchestra, Chineke! Orchestra and Tonkünstler Orchestra, and he is currently mid-way through a cycle of the complete Schubert symphonies with the Munich Symphony Orchestra.

Born in 1976 in Germany Edusei studied orchestral conducting at the Royal Conservatory The Hague and the University of the Arts Berlin with Jac van Steen and Ed Spanjaard. In 2004 he was awarded the fellowship for the American Academy of Conducting at the Aspen Music Festival by David Zinman, in 2007 he was a prize-winner at the Lucerne Festival conducting competition under the artistic direction of Pierre Boulez and Peter Eötvös, and in 2008 he won the International Dimitris Mitropoulos Competition.

www.kevinjohnedusei.com
Twitter: @kevinjohnedusei
facebook.com/kevinjohnedusei

Munich Symphony Orchestra

Founded in 1945: Strongly committed to Munich and its music traditions, the Munich Symphony Orchestra is one of the city's four symphony orchestras. The Orchestra takes as its motto and as its remit the maxim „The Sound of our City“; with its four subscription concert series in Munich's grand venues it is well-established as one of the city's most renowned ensembles, and when on tour, it takes that „Sound of our City“ far and wide beyond the city limits.

Classical-Romantic orchestral repertoire is at the heart of the MSO's mission to uphold musical traditions while offering new listening experiences. Famous soloists and talented newcomers in the classical field are always happy to make guest appearances with the orchestra. Experienced conductors and those just starting out on a career can regularly be seen on the rostrum directing the orchestra. Since the 2014/2015 season Bielefeld-born Kevin John Edusei has

been the MSO's Principal Conductor, who has been cultivating a loyal, trusting audience together with the orchestra.

In addition to the classical repertoire, the Munich Symphony Orchestra also excels in top-flight productions in the fields of film music and musical side projects with others musicians, for example with the House Music-DJs from Milk & Sugar, the Bavarian band Dreiviertelblut and the German Hip-Hop combo EINS-HOCH6. The programme comprises over 100 concerts per year, offering audiences a wide repertoire in which the orchestra's extrovert style of music-making is on show.





Recording Dates: 18.-22.6.2019
Recorded at Bavaria Musikstudios Munich
Recording Producer, Editing: Florian B. Schmidt
Recording Engineer: Aki Matusch
Assistant Engineer: Jakob Mäsel
Recorded in 192 kHz/24 bit high-resolution audio
Studio recording
Photos: © Marco Borggreve
English translation: J&M Berridge, Alexa Nieschlag
Artwork: Clausen & Partner, München
© & © 2020 Münchner Symphoniker

www.muenchner-symphoniker.de
Labelmanagement by Solo Musica