



Samuel Barber
First Symphony
Robert Schumann
Symphonie Nr. 4

Wolfgang Sawallisch
Das Bayerische Staatsorchester

Live am 21. Juli 2003



SUPER AUDIO CD

Bayerische
Staatsoper



Samuel Barber (1910–1981)

First Symphony In One Movement, op. 9

Robert Schumann (1810–1856)

Symphonie Nr. 4, d-Moll, op. 120

Wolfgang Sawallisch

Das Bayerische Staatsorchester

Live-Mitschnitt eines Konzertes der Münchner Opern-Festspiele
am 21. Juli 2003 im Nationaltheater München.

Enregistrement en direct d'un concert du Festival lyrique de Munich
le 21 juillet 2003 au Nationaltheater de Munich.

Live recording of a concert from the Munich Opera Festival,
made on 21st July 2003 in the National Theatre in Munich.

Wolfgang Sawallisch und die Bayerische Staatsoper

1954 erschien Wolfgang Sawallisch erstmals als Dirigent in seiner Geburtsstadt München, und zwar am Pult der Münchner Philharmoniker. Im Herbst 1954 war der knapp Dreißigjährige bereits Generalmusikdirektor der Stadt Aachen geworden.

Am 21. Oktober 1954 erfolgte das Debüt an der Bayerischen Staatsoper: Im Prinzregententheater dirigierte er die Neuinszenierung von Verdis *Simone Boccanegra*. Am 14. Oktober 1955 war ein neuinszenierter Orff-Abend mit *Carmina Burana* und *Die Kluge* so erfolgreich, dass Staatsintendant Rudolf Hartmann sich bemühte, ihn als Generalmusikdirektor zu gewinnen. Die „Abendzeitung“ rief Sawallisch am 12. April 1955 schon zum Kronprinzen aus. Parallelen zum jungen Karajan, der auch aus dem süddeutschen Raum stammte und in Aachen Generalmusikdirektor gewesen war, wurden gezogen. Doch Sawallisch schreckte vor dem verfrühten Sprung in eine Spitzenposition zurück. Vierzehn Jahre gastierte er nur sporadisch in München, vornehmlich als Dirigent und Solist reisender Orchester.

Mit dem plötzlichen Tod von Joseph Keilberth am 20. Juli 1968 veränderte sich die Lage: Sawallisch konnte München keine Absage mehr erteilen, war er doch mittlerweile ein Dirigent auf internationalem Spitzenniveau, der richtige Mann für das verwaiste Pult von Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Georg Solti, Rudolf Kempe, Ferenc Fricsay und Joseph Keilberth. Bei den Festspielen 1969 dirigierte er eine Neuinszenierung von *Ariadne auf Naxos* und setzte damit ein klares Zeichen: Richard Strauss sollte einen wichtigen Platz in seinem Spielplan einnehmen.

1971 übernahm Wolfgang Sawallisch das Amt des Generalmusikdirektors. Schnell wurde klar, daß München wieder eine universelle Musikerpersönlichkeit gewonnen hatte, wie sie seit Bruno Walter und Clemens Krauss nicht mehr dagewesen war. Sawallischs Repertoire gründete sich zwar auf den Münchner Hausgöttern Mozart, Strauss und Wagner, bezog aber die italienische Oper genauso ein wie die slawische, reichte von der frühen Klassik bis zur Moderne. Dazu bekam München sozusagen gratis noch den Pianisten und Kammermusiker gleichen Namens. Die aus dem Jahr 1811 stammende Konzertreihe der Musikalischen Akademie verlegte Sawallisch aus dem unwirtlichen Kongressaal ins Nationaltheater und machte aus einer lustlos fortgeführten Tradition eine lebendige, attraktive Konzertreihe.

Seine erste Bewährungsprobe im administrativen Bereich bestand Sawallisch in der Saison 1976/77, als er nach dem Weggang Günther Rennerts und vor dem Amtsantritt August Everdings interimistisch die Gesamtleitung der Staatsoper übernahm.

Dieses erfolgreiche Jahr legte den Grundstein für die Übernahme des Amts des Staatsoperndirektors 1982. Zehn Jahre lang, bis 1992, hatte er neben den musikalischen Leitungsaufgaben auch die Intendanz der Bayerischen Staatsoper inne. Einige Höhepunkte: 1983 zum 100jährigen Todestag Richard Wagners, brachte Sawallisch einen Gesamtzyklus aller seiner Werke heraus, einschließlich der in Bayreuth verpönten Frühwerke. 1987 präsentierte er in nur zehn Tagen den gesamten Ring in einer Neuproduktion aller

vier Werke, was bis dahin noch kein Repertoire-Theater gewagt hatte. 1988 folgte ein bisher einmaliger Richard-Strauss-Zyklus mit den 16 Bühnenwerken des Komponisten. Ein Zyklus des Musiktheaters des 20. Jahrhunderts erregte Aufsehen.

Am 29. Juli 1992 dirigierte Wolfgang Sawallisch zum letzten Mal eine Oper im Nationaltheater, die 1165. Aufführung in seiner 22jährigen Tätigkeit als Generalmusikdirektor und Operndirektor. Nach einem unjubelten Japan-Gastspiel im Herbst 1992 legte Wolfgang Sawallisch auf eigenen Wunsch zum Jahresende 1992 die Leitung der Bayerischen Staatsoper nieder. Oper wollte er seither nicht mehr dirigieren, er kehrte aber zu Festspielkonzerten ans Pult des Bayerischen Staatsorchesters zurück. Die Position des Music Directors des renommierten Philadelphia Orchestra lockte ihn 1993 in die Neue Welt. Im Januar 2004 feierte die New York Times Wolfgang Sawallischs 10 Jahre dauernde Ära als die bedeutendste seit der des legendären Leopold Stokowski.

Als Wolfgang Sawallisch nach 22 Jahren die Bayerische Staatsoper verließ, übergab er seinem Nachfolger eine emotional gesunde künstlerische Maschinerie, eine Compagnie mit großen künstlerischen Fähigkeiten und großem Selbstbewußtsein, was künstlerische Qualität betrifft, allen voran das Orchester, den Chor, die Solisten, aber auch alle die anderen Berufssparten, die eines der international führenden Opernhäuser braucht. Wolfgang Sawallisch hat Talente sofort erkannt und sie mit sicherer Hand gefördert und inspiriert, so dass sie alle ihre Fähigkeiten entfalten und international akklamierte Hochleistungen erbringen konnten. Wolfgang Sawallischs musikalische Interpretationen sind bis heute maßstabsetzend und bleiben auf zahlreichen Einspielungen und Mitschnitten der Nachwelt erhalten. Dass es ihm darüber hinaus gelungen ist, die Eigenschaften, die ihn als Künstler und Mensch auszeichnen – außergewöhnliches künstlerisches Talent und untrügliches Stilbewußtsein gepaart mit Bescheidenheit- auf einen der größten Theaterbetriebe der Welt mit einer unvergleichlichen Tradition seit 1653 zu übertragen, ist sein bleibender Verdienst als Intendant der Bayerischen Staatsoper.

Den vorliegenden Mitschnitt von Teilen seines bisher letzten Festspielkonzertes widmete die Bayerische Staatsoper Wolfgang Sawallisch zugunsten der von ihm ins Leben gerufenen Stiftung zum 80. Geburtstag am 26. August 2003.

Dr. Ulrike Hessler

Wolfgang Sawallisch and the Bavarian State Opera

The first time Wolfgang Sawallisch conducted in his home town of Munich was in 1954, with the Munich Philharmonic Orchestra. In the autumn of 1954 having just turned 30 years old, he had already become General Music Director of the city of Aachen.

His debut at the Bavarian State Opera followed on October 21st of that year. It was in the Prinzregententheater where he conducted a new production of Verdi's *Simone Boccanegra*. His success on October 14th in a new production of Orff's *Carmina Burana* together with Die Kluge, was such that State Theatre Director Rudolf Hartmann attempted to contract him as General Music Director. On April 12th 1955, the "Abendzeitung" newspaper hailed him as Crown Prince. Parallels were drawn between him and the young Karajan who also hailed from the southern regions of Germany and who had also been General Music Director in Aachen. But Sawallisch shied away from an early leap into such a high position. For fourteen years he only occasionally made guest appearances in Munich, for the most part as conductor and soloist with touring orchestras.

But the situation changed on July 20th 1968 with the sudden death of Joseph Keilberth. Sawallisch could no longer refuse the offer from Munich, since being as he was, a top flight international conductor, he was the right man for the podium which had been handed down from Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Georg Solti, Rudolf Kempe, Ferenc Fricsay, and Joseph Keilberth. During the 1969 Opera Festival he conducted a new production of *Ariadne auf Naxos* which was to set a clear signal for the future: The works of Richard Strauss were to assume a significant place in his program plan.

In 1971 Wolfgang Sawallisch assumed the position of General Music Director, and it soon became clear that Munich had won a musical personality such as had not been seen since the times of Bruno Walter and Clemens Krauss. Sawallisch's repertoire was based upon the three "House Gods": Mozart, Strauss and Wagner, but also included the Italian just as much as the Slavic repertoire, extending from early classical to modern. Into the bargain, so to speak, Munich also obtained a pianist and chamber music artist all in the same name. Sawallisch moved the concert series called the Musical Academy, which had been founded in 1811, from the inhospitable Congress Hall into the National Theatre, changing what had been a rather listless tradition into a vibrant and attractive series of concerts.

His first trial period in administrative matters proved successful when, in the 1976/1977 season he temporarily took over from Günther Rennert as director of the entire State Opera, before August Everding came onto the scene.

The success of this year was to be the foundation of his appointment to the position of General Manager in 1982. In addition to the musical administration, he held the post of Intendant or General Manager for ten years, up until 1992. Here are some of the highlights of this period: In 1983 on the 100th anniversary of the death of Richard Wagner, Sawallisch performed a complete cycle of all of Wagner's

works, including the early works which are frowned upon in Bayreuth. In 1987 he presented within the space of just ten days the complete Ring cycle in which all four evenings were made up of new productions; a feat which had not been ventured by any repertoire theatre before. In 1988 another unique event took place in which all of Richard Strauss' 16 stage works were performed. Great excitement was also caused by a cycle of 20th century stage works.

The last time Wolfgang Sawallisch was to conduct an opera at the Munich Nationaltheater was on July 29th 1992. It was to be the 1165th performance of his time there as General music Director and as General Manager. After a very highly praised tour of Japan in 1992, Wolfgang Sawallisch relinquished his tenure at the Bavarian State Opera, of his own volition. He has had no desire to conduct opera since that time, but has returned to conduct the Bavarian State Orchestra in the Opera Festival concerts. Lured to the New World in 1993 by the position of Music Director of the famous Philadelphia Orchestra, his 10 year tenure there was fêted by the New York Times as the most significant since the era of the legendary Leopold Stokowsky.

When Wolfgang Sawallisch left the Bavarian State Opera after twenty two years, he handed down an emotionally healthy artistic organisation, a company of great artistic capability and as far as artistic quality is concerned, great confidence in itself, first and foremost the orchestra, the chorus and the soloists, but also all the other professions which are needed in what is internationally seen as one of the world's leading opera houses. Wolfgang Sawallisch could recognise people with talent immediately and with his careful hand promoted and inspired them, to be able to develop their abilities to the full and reach internationally acclaimed standards of achievement. Wolfgang Sawallisch's interpretations are to this day regarded as the standards by which others are judged, and remain available to posterity through his many recordings, both live and from the studio. In addition to this, it will always be to his great merit that as General Manager he has been able to make an impression on one of the greatest theatres in the world which has a tradition dating back to 1653, with the characteristics that make him stand out as an artist and human; that is to say exceptional musical talent and unerring self confidence.

The present live recording of parts of his most recent Opera Festival concert was donated to Wolfgang Sawallisch on the occasion of his 80th birthday on August 26th 2003 by the Bavarian State Opera for the benefit of the foundation which he created.

Dr. Ulrike Hessler

Wolfgang Sawallisch et le « Bayerische Staatsoper » (Opéra de l'État de Bavière)

En 1954, Wolfgang Sawallisch se produisit pour la première fois comme chef d'orchestre dans sa ville natale de Munich, et ce au pupitre du Philharmonique de Munich. A l'automne 1954, âgé d'à peine trente ans, il avait été nommé directeur général de la musique à Aix-la-Chapelle.

Le 21 octobre 1954, il fit ses débuts au Bayerische Staatsoper : il dirigea au Prinzregententheater la nouvelle production de Simon Boccanegra de Verdi. Le 14 octobre 1955, une soirée Orff, avec une nouvelle mise en scène de Carmina Burana et Die Kluge eut tant de succès que l'intendant Rudolf Hartmann lui proposa le poste de directeur général de la musique. Le 12 avril 1955, le journal « Abendzeitung » avait déjà désigné Sawallisch comme prince héritier. On le comparait à Karajan jeune, originaire lui aussi du sud de l'Allemagne et qui avait été directeur général de la musique à Aix-la-Chapelle. Mais Sawallisch recula devant la responsabilité trop précoce d'une telle position. Pendant quatorze ans, il ne se produisit qu'occasionnellement à Munich, notamment en tant que chef d'orchestre et soliste d'orchestres en tournée.

La situation se modifia avec la mort soudaine de Joseph Keilberth, le 20 juillet 1968 : Sawallisch ne pouvait plus dire non à Munich, car il était désormais un chef d'orchestre au premier rang de la scène internationale, exactement celui qu'il fallait pour un pupitre qui avait été mené par Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Georg Solti, Rudolf Kempe, Ferenc Fricsay et Joseph Keilberth. Lors du Festival de 1969, il dirigea une nouvelle production de Ariane à Naxos, le message étant clair : Richard Strauss devait occuper une place de choix dans son programme.

En 1971, Wolfgang Sawallisch endossa donc la fonction de directeur général de la musique. Il devint vite évident que Munich avait retrouvé une personnalité musicale universelle, de l'envergure d'un Bruno Walter ou d'un Clemens Krauss. Le répertoire de Sawallisch s'appuyait certes sur les compositeurs fétiches de Munich, Mozart, Strauss et Wagner, mais sut imposer autant l'opéra italien que slave, des débuts du classicisme à notre époque. Et Munich reçut en prime pour ainsi dire le pianiste et le musicien de chambre du même nom. Sawallisch transféra les concerts de l'Académie musicale, remontant à l'an 1811, de la Salle du congrès inhospitalière au Nationaltheater, redonnant à une tradition devenue routinière un second souffle, vivant et séduisant.

Sawallisch passa sa première épreuve du feu administrative lors de la saison 1976/77, lorsqu'il se chargea à titre intermittent de la direction générale de l'Opéra, après le départ de Günther Rennert et avant l'entrée en fonction d'August Everding.

Cette année de succès jeta les bases de la prise de fonction de directeur de l'opéra en 1982. Pendant dix ans, jusqu'en 1992, il s'occupa, en dehors des tâches de direction musicale, également de l'intendance de l'Opéra. Quelques grands moments : en 1983, pour le 100^{ème} anniversaire de la mort de Richard Wagner,

Sawallisch donna un cycle intégral de toutes ses oeuvres, y compris les oeuvres de jeunesse dédaignées par Bayreuth. En 1987, il présenta en seulement dix jours tout le Ring dans une nouvelle production des quatre opéras, ce que n'avait encore jamais osé un théâtre de répertoire jusque là. En 1988, ce fut un cycle Richard Strauss, unique en son genre, avec les 16 oeuvres scéniques du compositeur. Un cycle d'opéras du 20^{ème} siècle provoqua un grand intérêt.

Le 29 juillet 1992, Wolfgang Sawallisch dirigea pour la dernière fois un opéra au Nationaltheater, la 1165^{ème} représentation de son activité de 22 ans en qualité de directeur général de la musique et directeur d'opéra. Après une tournée magistrale au Japon en automne 1992, Wolfgang Sawallisch renonça volontairement à la direction de l'Opéra à la fin de l'année 1992. A partir de là, il ne voulut plus diriger d'opéras, mais il revint au pupitre de l'Orchestre de l'État de Bavière à l'occasion des concerts du Festival. La fonction de directeur musical du renommé Philadelphia Orchestra l'attira en 1993 dans le Nouveau Monde. En janvier 2004, le New Yorks Times rendit hommage à la décennie dominée par Wolfgang Sawallisch comme l'ère artistique la plus significative depuis celle du légendaire Léopold Stokovski.

Lorsque Wolfgang Sawallisch quitta le Bayerische Staatsoper au bout de 22 années, il laissait à son successeur une machinerie artistique au bon fonctionnement émotionnel, une compagnie dotée de grandes capacités artistiques et d'une grande assurance sur le plan de la qualité artistique, à commencer par l'orchestre, le chœur, les solistes mais aussi toutes les autres catégories professionnelles indispensables à l'un des opéras dominants sur la scène internationale. Wolfgang Sawallisch savait identifier aussitôt les talents, les encourager et les inspirer d'une main sûre, leur donnant la possibilité d'épanouir toutes leurs qualités et d'en donner des performances saluées au niveau international. Les interprétations musicales de Wolfgang Sawallisch font référence jusqu'à aujourd'hui et sont conservées pour la postérité dans de nombreux enregistrements. Lui revient à jamais le mérite, en sa qualité d'intendant du Bayerische Staatsoper, d'être parvenu à transférer les qualités qui le distinguent en tant qu'artiste et homme – talent artistique exceptionnel et sûreté de style infaillible, alliés à une grande modestie – à l'un des plus grands théâtres d'opéra du monde, riche d'une tradition incomparable depuis 1653.

Le Bayerische Staatsoper a dédié à Wolfgang Sawallisch l'enregistrement présent d'extraits de son dernier concert de festival jusqu'ici, au profit de la fondation qu'il a créée, à l'occasion de son 80^{ème} anniversaire, le 26 août 2003.

Dr. Ulrike Hessler

Dr. Hanspeter Krellmann: Kein Versteckspiel hinter der Tradition. Samuel Barbers Symphony In One Movement

Mit dem Namen des amerikanischen Komponisten Samuel Barber verbindet man sein Adagio for Strings, die Orchestrierung des langsamen Satz aus seinem Streichquartett op. 11 von 1936.

Es ist nicht falsch, von diesem populären Stück auf Denkweise und Ästhetik Barbers rückzuschließen. Sentimentalisch ausschwingender Melodiestrom, Geradlinigkeit der musikalischen Idee und deren harmonisch unkomplizierte, formal deutliche, handwerklich perfekte Umsetzung – diese Charakteristika bezeugen Barbers Vertrauen in die Kraft der aus dem 19. Jahrhundert herzuliehenden musikalischen Stilmittel.

Ebenfalls 1936 entstand Barbers Symphony In One Movement op. 9. Zu dieser Zeit – der ästhetische Umbruch in der zeitgenössischen Musik war abgeschlossen – schien die Legitimität der Gattung Symphonie nach Mahler und Sibelius in Frage gestellt, spielte zumindest eine Sonderrolle. Wer sich trotzdem in ihrer traditionalistischen Ausprägung bewegen wollte, stand vor einer nicht zu unterschätzenden Herausforderung. Daß Barber zu dieser Zeit Schönbergs einsätzig Kammersymphonie op. 9 von 1906 kannte, ist anzunehmen. Auf jeden Fall übernahm er deren formale Disposition eines Sonatenhauptsatzes mit Einschluß von Elementen anderer Satzcharaktere. Barbers Symphony wurde ein Werk in einem Teil, in den er die vier seit Haydn vertrauten Satztypen – schneller Kopfsatz, Scherzo, langsamer Satz, Finale – integrierte.

Eine innerformale Eigentümlichkeit der Symphony In One Movement besteht darin, daß Barber den vier Abschnitten ein identisches kompositorisches Material aus drei Themen, die er in der Introduction zum Kopfsatz eingeführt hatte, zugrundelegte. Nicht ohne weiteres lassen sie sich, weil ständig verändert, im Verlauf der Musik wiedererkennen. Die von Barber angewendete Durchführungsarbeit in der Symphony entspricht einer aus der Vergangenheit abgeleiteten Arbeitspraxis, die auch die Vertreter der radikaleren Moderne nie gänzlich in Frage gestellt haben. Entscheidend war, wie Barber sich musikstilistisch ausdrücken würde. Oft bestand die Neigung, auf der Grundlage traditioneller Formmuster inzwischen veraltete Ausdruckshaltungen zu wiederholen. Das heißt: Die Komponisten versteckten sich sozusagen hinter der Tradition.

Barber hat das nicht getan, obwohl er andererseits eine den Atonalen und Zwölftönern entgegengesetzte Ausdrucksgebung kultivieren wollte. So hat er in einem Stil komponiert, der regressiv ausgerichtet war, sich aber gleichzeitig dem musikalischen Zeitbild verweigerte.

Diese autonome, als oberflächlich durchaus nicht abzuqualifizierende Haltung gilt seit der Postmoderne anerkannt. Des jungen Barber Symphony In One Movement fügt sich in diese Bewertungslage ein. In seiner Symphony präsentiert sich der 26jährige Komponist jedenfalls als er selbst. Er beweist selbständige Eigenwertigkeit und behauptet damit seine bis heute oft in Abrede gestellte Bedeutung.

Dr. Hanspeter Krellmann: No hiding behind tradition. Samuel Barber's Symphony In One Movement

The name Samuel Barber is most readily associated with his Adagio for Strings, the orchestration of the slow movement of his string quartet Op. 11 written in 1936.

It would be not far from the mark to draw parallels between this piece and Barber's mode of thought and sense of aesthetics. Consider his straightforward musical ideas and the way he carries them out in ways which are harmonically uncomplicated, clear in form and perfectly crafted. These characteristics are a sign of Barber's conviction in the power of 19th century musical style.

It was also in 1936 that Barber's Symphony In One Movement Op.9 was composed. The legitimacy of the symphonic form, in the time after Mahler and Sibelius, was being questioned. Composers who still wished to tread this long-established ground found themselves confronted by a considerable challenge. One may assume that Barber was acquainted with Schönberg's Chamber Symphony Op.9 from 1906. At any rate, he drew on its formal arrangement of first movement sonata form containing elements of reference to other movements. Barber's Symphony became a work in one part by integrating into it the typical four-movement form which had been familiar since the time of Haydn; a fast first movement, a Scherzo, a slow movement and a Finale.

One characteristic of the Symphony In One Movement consists of the fact that Barber laid as a basis to the four sections of the work identical material derived from three themes which he had presented in the introduction to the main first part. Since these are continually changing, they are none too easy to recognise in the course of the music. Barber's method of development in the symphony corresponds to methods use in past practice, and which representatives of the radical modern school never completely questioned. The deciding factor was the way in which Barber was to express himself in his musical style. There was often the inclination to reiterate outdated expressive tendencies within a basis of traditional concepts of form. That is to say composers would hide themselves behind tradition.

Barber was not among this company, although he did, on the other hand, want to cultivate a means of expression that was in opposition to the advocates of atonal and twelve tone music. Thus he composed in a regressive style but one which at the same time repudiated the musical picture of his time. This self-directed stance, which however should not at all be considered superficial, has since the Post Modern period gained recognition. It is in this category that the young composer's Symphony In One Movement finds its place. In his symphony, the twenty six year old Barber presents himself as himself. He shows an independent individual importance and stands his ground proving a significance of his own, which even today is often questioned.

Dr. Hanspeter Krellmann: Pas de jeu de cache-cache derrière la tradition. La Symphonie en un mouvement de Samuel Barber

Le nom du compositeur américain Samuel Barber est associé à son Adagio pour cordes, l'orchestration du mouvement lent de son Quatuor à cordes op. 11 de 1936.

Il n'est pas faux de déduire la pensée esthétique de Barber de ce populaire morceau. Un courant mélodique aux épanchements sentimentaux, une idée musicale franche, réalisée de main de maître mais avec simplicité dans ses harmonies, avec clarté dans sa forme – caractéristiques qui attestent la confiance de Barber dans la force des moyens stylistiques issus du 19ème siècle.

La Symphonie en un mouvement op. 9 date elle aussi de 1936. A cette époque – la musique con-

temporaire avait achevé son processus de mutation esthétique – la légitimité du genre symphonique après Mahler et Sibelius semblait remise en question, jouant tout au moins un rôle à part. Celui qui voulait quand même se mouvoir dans le sillon de sa tradition avait à relever un défi non négligeable. On peut supposer que Barber connaissait à cette époque la Symphonie de chambre en un mouvement op. 9 de 1906 de Schönberg. Quoi qu'il en soit, il en reprit la disposition formelle de mouvement principal de sonate, en y intégrant des éléments caractéristiques d'autres mouvements. La Symphonie de Barber devint une oeuvre d'un seul tenant, intégrant les quatre types de mouvement habituels depuis Haydn – mouvement de tête rapide, scherzo, mouvement lent, finale.

Le signe distinctif formel de la Symphonie en un mouvement est que Barber prête aux quatre segments un matériau thématique identique, fait de trois sujets qu'il expose dans l'introduction au mouvement de tête. On ne les reconnaît pas toujours facilement dans le déroulement musical car ils sont constamment modifiés. La technique de développement utilisée par Barber dans la Symphonie correspond à une méthode dérivée du passé que les représentants de la musique moderne plus radicale n'ont eux non plus jamais totalement remise en question. Décisive était la manière dont Barber allait s'exprimer sur le plan du style musical. On tendait souvent à reprendre des attitudes expressives vieilles, sur la base de modèles formels traditionnels. A savoir que les compositeurs se dissimulaient pour ainsi dire derrière la tradition.

Barber s'en garda bien, tout en voulant d'autre part cultiver une expressivité à l'encontre des formes atonale et dodécaphonique. Il composa donc dans un style orienté vers le passé, refusant en même temps les modes musicales de son temps.

Cette attitude autonome, qu'il faut éviter de qualifier de superficielle, a trouvé une reconnaissance depuis l'époque postmoderne. La Symphonie en un mouvement du jeune Barber s'insère dans cette catégorie. Dans sa Symphonie, le compositeur de 26 ans se présente en tous les cas tel qu'il est. Il donne la preuve de sa propre valeur autonome et affirme ainsi sa signification, souvent contestée jusqu'à aujourd'hui.

Peter Heilker: „Freude im Ganzen“ – Zu Schumanns Symphonie Nr. 4 d-moll op. 120

Zu Beginn des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts galt es als nahezu unmöglich, der Gattung Symphonie noch Weiteres oder gar Neues abzurufen. Auch Robert Schumann, der bis 1839 vor allem Klavierwerke schrieb und 1840, durch die Verbindung mit Clara inspiriert, seine großen Liedzyklen schuf, befasste sich erst 1841 mit dem Problem des Symphonischen.

Schumann näherte sich dem Komplex in diesem Jahr von mehreren Seiten, darunter die als Nr. 1 gezählte „Frühlingssymphonie“ op. 38 und die erste Fassung der Symphonie d-Moll, die heute in ihrer überarbeiteten Fassung als Nr. 4 op. 120 bekannt ist. Schlüsselerlebnis und Initialzündung zugleich waren für Schumann kurz zuvor die Wiederaufführungen von Schuberts sogenannter Großer C-Dur Symphonie. Die dort zu hörende langsame und prägnante Einleitung der Kopfsätze etwa – bereits von Beethoven erprobt – findet in den Introduktionen zu Schumanns erster und vierter Symphonie ihren Widerhall.

Auch wenn Schumann selbst doppeldeutig nach der Probe im Leipziger Gewandhaus am 4. Dezember 1841 „Freude im Ganzen“ äußerte, teilte das Publikum bei der Uraufführung zwei Tage später die-

ses Empfinden nicht und ließ die neue Symphonie durchfallen. Verstimmt und verunsichert ließ Schumann das Werk ungedruckt liegen und arbeitete erst zehn Jahre später wieder daran. Schumann errang mit ihr als Komponist und Dirigent an Pfingsten 1853 beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf seinen letzten großen künstlerischen Erfolg.

Die Symphonie beginnt ziemlich langsam mit einer schwermütigen d-Moll-Introduction, deren erste fünf Töne als Motto-Thema das gesamte Werk durchziehen. In unterschiedlichstem Kontext zitiert Schumann dieses Motto, verwandelt es oder lässt es in Umkehrung (etwa zu Beginn des Scherzos) erscheinen. Die Tonfolge wird auch zur Keimzelle für das Hauptthema des ersten Satzes. Nach der düsteren Stimmung des Beginns wechselt das Zeitmaß stringendo von $\frac{3}{4}$ auf $\frac{2}{4}$, und es folgt lebhaft die energetische Exposition. Schumann macht sich in diesem Kopfsatz die traditionelle Erwartenshaltung der Zuhörer zunutze, um mit der Verschiebung der formalen Funktionen des Sonatenhauptsatzes zu überraschen: Im hohen Holz und den Violinen erklingt hier das Mottothema wiederum eingearbeitet in den Melodieverlauf, bevor ein Marschthema, gekennzeichnet durch drei wuchtige, aufeinanderfolgende Akkordschläge, zu hören ist. Erst in der Durchführung werden die beiden kontrastierenden Zentralthemen exponiert, und die traditionelle Reprise ist gestrichen, so dass die Coda unmittelbar auf die Durchführung folgt. Vor dem kantablen Thema des zweiten, Romanze betitelten Satzes erklingt erneut das Motto der Introduction. Schumann spielte sogar mit dem Gedanken, den (hispanisierenden) Romanzen-Charakter des langsamen Satzes durch den in einer Symphonie Mitte des 19. Jahrhunderts ausgesprochen exotisch anmutenden Klang einer Gitarre hervorzuheben. Ein Einfall, der schließlich in der zweiten Fassung zugunsten des konventionellen Streicherpizzicatos verworfen wurde. Im folgenden lebhaften Scherzo verfolgt Schumann seine Idee der „Symphonie in einem Satz“ durch die Wiederholung des Mittelteils der Romanze an Stelle des traditionellen Trios ebenfalls weiter. Und auch die Überleitung zum Finalsatz erscheint wieder als Reprise, indem zwei zentrale Motive des ersten Satzes in modifizierter Form gleichsam als Erinnerungsmusik und thematische Klammer zu hören sind. Mögen hier die Grenzen der Konzeption hörbar werden, ist doch in der ungewöhnlichen Struktur, in der sich nichts an seinem angestammten Platz befindet, einen neuartigen, unräumlicher Zeitbegriff zu erkennen, wie er erst wieder im Zeit-Fluss der voraus- und zurückschauenden Leitmotivik Richard Wagners weiterhören lässt.

Peter Heilker: “Unrestricted joy” – On Schumann’s Symphony Nr.4. in D minor Op. 120

At the beginning of the second third of the nineteenth century it was considered just about impossible to attain anything further from the symphonic form. Even Robert Schumann who had written mostly piano works until 1839, and who, inspired by his association with Clara created his great song cycles, did not engage himself with the problems of symphonic form until 1841.

Schumann approached this complex art form in various ways, resulting among other things, in the “Spring Symphony”, counted as Nr. 1, Op. 38, and the first version of the D minor symphony, which in its revised form is known today as Nr. 4, Op. 120. For Schumann, an inspiration and at the same time the stimulation which started him going were the recently repeated performances of Schubert’s so-cal-

led "Great C Major" symphony. Echoes of the slow and heavily charged introductions which can be heard in the main movements of the piece, and which had also been tried out by Beethoven, can also be heard in the introduction to Schumann's first and fourth symphonies.

Even though Schumann himself expressed "Unrestricted joy", after the rehearsal in the Gewandhaus concert hall in Leipzig, the new symphony received no such enthusiasm from the audience, and was a failure. Upset and demoralised, Schumann left the work unprinted and not until ten years later did he work on it again. This effort would then bring him as composer and conductor at the Rhineland Music festival in Düsseldorf his final great artistic success.

The symphony begins fairly slowly with a heavy hearted introduction in D minor, the first five notes of which pervade the entire work as a recurring theme. Schumann quotes this theme in quite differing contexts, transforming it or turning it back to front (as for example at the beginning of the Scherzo). The theme also becomes the germ-cell for the main theme of the first movement. After the sombre mood of the opening, the time signature changes in an accelerando from $\frac{3}{4}$ to $\frac{2}{4}$ and the energetic exposition follows on immediately. Schumann used the audience's traditional expectation of how a first movement should be in order to surprise them with his restructuring of the formal functions of a sonata form movement. In the high woodwind and violins the motto theme is heard worked into the course of the melody, before a march theme starts up which is announced by three hefty chords in a row. It is not until the development that the two contrasting main themes are expounded, and the traditional recapitulation is completely done away with so that the coda follows immediately after the development. In the second movement, entitled Romance, before the cantabile theme appears, the introduction motto is heard again. Schumann even toyed with the idea of bringing out the Spanish style Romance character of the slow movement with a guitar, which for a mid nineteenth century symphony would have been an extraordinarily exotic sound. This idea however, was in the end thrown out in favour of the more conventional pizzicato in the strings. In the lively Scherzo which follows, Schumann further pursues his idea of the "Symphony In One Movement" by way of repeating the middle section of the Romance in lieu of the traditional Trio. And even the transitional passage which leads into the last movement appears as a reprise, in that the two central motifs from the first movement can be heard in a modified form as a sort of reminiscence and musical parenthesis, so to speak. If the very limits of perception become audible here, then one can also discern, in the unusual structure of the piece, in which nothing is to be found in its usual place, a new one dimensional sense of time, akin to the chronological ebb and flow that was not to be heard again until the forward looking and retrospective Leitmotifs of Richard Wagner.

Peter Heilker: « De la joie dans l'ensemble ». A propos de la Symphonie n° 4 en ré mineur de Schumann op. 120

Au début du deuxième tiers du 19^{ème} siècle, il paraissait pratiquement impossible de repousser encore les limites de la symphonie, voire de renouveler le genre. Robert Schumann, qui avait écrit surtout pour le piano jusqu'en 1839 et qui, inspiré par sa relation à Clara, composa en 1840 ses grands cycles de lieds, ne se confronta qu'à partir de 1841 au problème de l'écriture symphonique.

Cette année-là, Schumann aborda ce genre à travers plusieurs facettes, dont entre autres la « Symphonie du Printemps » op. 38, considérée comme la Symphonie n° 1, et la première version de la Symphonie en ré mineur, aujourd'hui connue en tant que n° 4 op. 120 dans sa version remaniée. Quelques temps auparavant, ladite Grande Symphonie en ut majeur de Schubert avait été redonnée en concert, évènement décisif et inspiration initiale pour Schumann. L'introduction lente et marquée des mouvements de tête par exemple ^ déjà éprouvée par Beethoven ^ trouve un écho dans les introductions des Première et Quatrième Symphonies de Schumann.

Même si Schumann, après la répétition au Gewandhaus de Leipzig, le 4 décembre 1841, exprima avec ambiguïté sa « joie dans l'ensemble », le public ne partagea pas ce sentiment lors de la création deux jours plus tard, réservant un échec à cette nouvelle symphonie. Contrarié et déconcerté, Schumann laissa l'oeuvre à l'état manuscrit et n'y revint que dix ans plus tard. C'est avec elle que Schumann connut son dernier grand succès artistique en tant que compositeur et chef d'orchestre à la Pentecôte 1853, lors du Festival rhénan de Düsseldorf.

La Symphonie débute *assez lentement* par une introduction mélancolique en ré mineur, dont les cinq premières notes parcourent tout le morceau en guise de thème. Schumann cite ce thème dans les contextes les plus divers, le transforme ou le présente en inversion (par exemple au début du scherzo). Cette succession de tons est aussi le germe du thème principal du premier mouvement. Après l'atmosphère sombre du début, la mesure passe *stringendo* de $\frac{3}{4}$ à $\frac{2}{4}$, et il s'ensuit une exposition énergique et vivace. Dans ce mouvement de tête, Schumann se joue des auditeurs s'attendant au déroulement traditionnel, pour les surprendre en décalant les fonctions formelles du mouvement principal de sonate : le thème apparaît dans les bois aigus et aux violons, tissé dans le cours de la mélodie, avant que ne survienne un thème de marche, caractérisé par trois accords successifs plaqués avec force. Les deux thèmes centraux contrastés ne sont exposés que dans le développement et la reprise traditionnelle est supprimée, de sorte que la coda enchaîne directement sur le développement. Le matériau thématique de l'introduction refait surface avant le sujet lyrique du deuxième mouvement intitulé *Romance*. Schumann jouait même avec l'idée de souligner le caractère de romance (hispanisant) du mouvement lent par la sonorité de la guitare, que l'on ressentait comme extrêmement exotique dans une symphonie au milieu du 19ème siècle. Une idée qu'il abandonna finalement dans la deuxième version au profit du conventionnel pizzicato des cordes. Dans le scherzo animé qui suit, Schumann poursuit également son idée de la « Symphonie en un mouvement » par la répétition de la partie médiane de la romance à la place du traditionnel trio. Et la transition au finale réapparaît elle aussi comme reprise, deux motifs centraux du premier mouvement survenant sous une forme modifiée, en quelque sorte réminiscence sonore et parenthèse thématique. Même si les limites conceptuelles en sont perceptibles, on reconnaît ici un concept temporel nouveau, non spatial dans la structure inhabituelle, dans laquelle rien ne se trouve à sa place habituelle ; un concept tel qu'on ne le retrouvera que dans le flux temporel de la technique de leitmotiv de Richard Wagner, se projetant à la fois dans l'avenir et dans le passé.





Ein Teil des Erlöses dieser Aufnahme kommt der Wolfgang Sawallisch Stiftung zugute.

Die Wolfgang Sawallisch Stiftung ist gemeinnützig und fördert musikbegeisterte begabte junge Menschen in Verbindung mit der Musikschule Grassau. Die Musikschule hat durch zahlreiche Erfolge in der Fortbildung von Musikern einen besonders guten Namen.

The Wolfgang Sawallisch Foundation is a non-profit making organisation which in co-operation with the music school in Grassau Germany, promotes enthusiastic and talented young musicians. The music school has made a special name for itself through its many successes in higher education for musicians.

La Fondation Wolfgang Sawallisch est d'utilité publique et encourage de jeunes musiciens doués, en coopération avec l'École de musique de Grassau. Cette école jouit d'une excellente réputation grâce au succès qu'elle connaît dans la formation de musiciens.

Produzenten / Producers / Producteurs: Felix Gargerle / Andreas Caemmerer **Aufnahmeleitung und Schnitt / Executive producer and editing / Producteurs exécutifs et Montage:** Felix Gargerle **Aufnahme und Mischung / Recording and mixing / Enregistrement et Mixage:** Andreas Caemmerer **Redaktion und Produktion / Editorial Staff / Rédaction et production:** Alexander Martin **Tontechnische Assistenz / Audio assistant / Assistance de technique de son:** Alessandro Binetti **SACD-Mastering:** Mastering Studio München **Titelphotografie und Photos / Title photography and Photography / Photographie de couverture et photos:** © Wilfried Hösl **Text / Text / Texte:** Dr. Ulrike Hessler, Dr. Hanspeter Krellmann, Peter Heilker **Übersetzungen / Translation / Traductions:** Englisch / English / Anglais: Tim Marchmont, Französisch / French / Français: Sylvie Coquillat, **Design / Design / Design:** www.suessdesign.com

Unser besonderer Dank gilt / Our special thanks to / Nous adressons nos plus vifs remerciements à

Wolfgang Sawallisch und der Wolfgang Sawallisch Stiftung
Dem Bayerischen Staatsorchester
Dr. Ulrike Hessler und der Bayerischen Staatsoper
Gerhard Breinl und der tontechnischen Abteilung der Bayerischen Staatsoper

Verlag: G. Schirmer, Inc. New York

FARAO Musikproduktions- und Vertriebsgesellschaft mbH
Widenmayerstraße 18 Fgb.
80538 München

Telefon +49 (0) 89 143300-80

www.farao-classics.de
info@farao-classics.de



Samuel Barber (1910–1981)

1 **First Symphony In One Movement, op. 9** **23:05**

Robert Schumann (1810–1856)

Symphonie Nr. 4, d-Moll, op. 120

2 Ziemlich langsam – Lebhaft **11:22**

3 Romanze (Ziemlich langsam) **3:44**

4 Scherzo (Lebhaft) **6:37**

5 Lebhaft – Schneller – Presto **8:55**

Total Playing Time **53:47**

Wolfgang Sawallisch

Das Bayerische Staatsorchester

Live-Mitschnitt eines Konzertes der Münchner Opern-Festspiele
am 21. Juli 2003 im Nationaltheater München.

Enregistrement en direct d'un concert du Festival lyrique de Munich
le 21 juillet 2003 au Nationaltheater de Munich.

Live recording of a concert from the Munich Opera Festival,
made on 21st July 2003 in the National Theatre in Munich.