



SCHUBERT

THE SYMPHONIES

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA

THOMAS DAUSGAARD

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

The Symphonies

Funeral March from the opera *Adrast*

Rosamunde Overture (*Die Zauberharfe*)

Rosamunde, incidental music (selection)

Swedish Chamber Orchestra

Thomas Dausgaard *conductor*

Total playing time: 4h 59m 40s

- | | |
|---|-------|
| Symphony No. 1 in D major, D 82 (1813) | 27'21 |
| 1 I. <i>Adagio – Allegro vivace</i> | 10'45 |
| 2 II. <i>Andante</i> | 6'37 |
| 3 III. Menuetto. <i>Allegretto</i> | 4'03 |
| 4 IV. <i>Allegro vivace</i> | 5'40 |
|
 | |
| 5 Funeral March from <i>Adrast</i>, D 137 (1819–20) | 4'23 |
| Opera to a text by Johann Mayrhofer (fragment) | |
| <i>Andantino</i> | |
|
 | |
| Symphony No. 2 in B flat major, D 125 (1814–15) | 33'46 |
| 6 I. <i>Largo – Allegro vivace</i> | 14'06 |
| 7 II. <i>Andante</i> | 8'22 |
| 8 III. Menuetto. <i>Allegro vivace</i> | 3'00 |
| 9 IV. <i>Presto vivace</i> | 8'07 |
|
 | |
| 10 <i>Die Zauberharfe</i>, Overture ('Rosamunde' Overture) | 9'51 |
| to the magic play by Georg von Hofmann, D 644 (1820) | |
| <i>Andante – Allegro vivace</i> | |

Symphony No. 3 in D major, D 200 (1815)

23'00

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Adagio maestoso – Allegro con brio</i> | 8'30 |
| 2 | II. <i>Allegretto</i> | 4'08 |
| 3 | III. Menuetto. <i>Vivace</i> | 3'48 |
| 4 | IV. <i>Presto vivace</i> | 6'22 |

Symphony No. 4 in C minor, D 417 (1816)
'Tragic'

29'23

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. <i>Adagio molto – Allegro vivace</i> | 8'44 |
| 6 | II. <i>Andante</i> | 7'27 |
| 7 | III. Menuetto. <i>Allegro vivace</i> | 2'48 |
| 8 | IV. <i>Allegro</i> | 10'11 |

Symphony No. 5 in B flat major, D 485 (1816)

27'32

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 9 | I. <i>Allegro</i> | 6'23 |
| 10 | II. <i>Andante con moto</i> | 8'49 |
| 11 | III. Menuetto. <i>Allegro molto</i> | 4'25 |
| 12 | IV. <i>Allegro vivace</i> | 7'41 |

Symphony No. 6 in C major, D 589 (1817–18) 30'19

'Little C major'

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. <i>Adagio – Allegro</i> | 9'02 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 6'08 |
| [3] | III. <i>Scherzo. Presto – Trio. Più lento</i> | 6'05 |
| [4] | IV. <i>Allegro moderato</i> | 8'50 |

***Rosamunde*, incidental music (selection), D 797 (1823)** 31'46

- | | | |
|-----|--|------|
| [5] | Entr'acte No. 1 in B minor. <i>Allegro molto moderato</i> | 7'44 |
| [6] | Entr'acte No. 3 in B flat major. <i>Andantino</i> | 6'28 |
| [7] | Entr'acte No. 2 in D major. <i>Andante</i> | 2'55 |
| [8] | Ballet Music No. 2 in G major. <i>Andantino</i> | 7'08 |
| [9] | Ballet Music No. 1 in B minor/G major
<i>Allegro moderato – Andante un poco assai</i> | 7'11 |

Symphony No. 8 in B minor, D 759 (1822) 20'28
'Unfinished'

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 11'02 |
| 2 | II. <i>Andante con moto</i> | 9'15 |

Symphony No. 9 in C major, D 944 (1825–26) 58'02
'Great C major'

- | | | |
|---|---|-------|
| 3 | I. <i>Andante – Allegro ma non troppo</i> | 14'38 |
| 4 | II. <i>Andante con moto</i> | 13'50 |
| 5 | III. <i>Scherzo. Allegro vivace</i> | 13'44 |
| 6 | IV. <i>Finale. Allegro vivace</i> | 15'22 |

These performances are based on the Urtext Edition published by Bärenreiter, as part of the *Neue Schubert Ausgabe*. For practical reasons we have, however, opted to retain the traditional numbering of these two works, which in the *Neue Schubert Ausgabe* have been given the numbers 7 (for the 'Unfinished') and 8 (for the 'Great' C major Symphony).

It was only after his death that **Franz Schubert's** most important symphonic works were rediscovered or made an impact in musical history. The 'Great C major' Symphony, D 944, was discovered by Robert Schumann in Vienna in 1838, whilst the fragmentary B minor Symphony – the 'Unfinished' – first saw the light of day in 1865, 43 years after it had been written. Apart from the 'Great C major' Symphony, all the symphonic projects that Schubert began after the completion in 1818 of his Symphony No. 6 in C major, D 589, became stranded somewhere between conception and realization. In the six symphonies from the period 1813–18, however, the style is above all oriented on Haydn and Mozart, and the misgivings that Schubert was to experience as a result of his intensive study of Beethoven's symphonic works were not yet crippling him. Composed for Vienna's seminary and private orchestras, which consisted mostly of amateurs and enthusiasts, these works allowed Schubert to try his hand at transforming the symphonic tradition, although he did not actually feel that he had found his own particular style. This was long regarded as a weakness of these symphonies: until well into the twentieth century (with just a few exceptions) their existence was of interest primarily to archivists. Johannes Brahms – a great admirer of Schubert's, and co-editor of the symphonies for the old complete edition of his works – would rather have let them remain unpublished, as nothing more than preliminary stops on the way to the 'Great C major' and 'Unfinished'. This approach had the authority of Schubert himself: the composer showed no subsequent interest in his early symphonies, and did not even mention them when talking to prospective publishers.

Disc 1

Schubert's **Symphony No. 1 in D major**, D 82, was completed in October 1813, shortly before the composer left the Vienna Stadtkonvikt (Imperial Seminary): 'Finis et Fine. 28th October 1813', as we can read at the end of the autograph score.

In the manuscript score – Schubert’s first contribution to the awe-inspiring ‘royal genre’ of instrumental music – there are hardly any signs of revisions or improvements; perhaps we should indeed think of the sixteen-year-old composer in the way he was described by a fellow-pupil: ‘Very calmly, and barely disturbed by the unavoidable chattering and noise of the other pupils around him at the Seminary, he sat at the desk... and wrote easily and fluently, not making many corrections, as though it should be just so, and no other way.’

Possibly bearing in mind the realities of the Seminary orchestra, the First Symphony requires only one flute; by choosing the key of D major (here and in various symphonic studies and fragments) Schubert followed the example of Beethoven’s Second Symphony, Op. 36, which he admired greatly. In the splendidly radiant wind writing of the solemn, majestic introduction (*Adagio*) Schubert confidently directs his own entry onto the symphonic stage. The sonata-form structure that follows (*Allegro vivace*) starts with a main theme that nimbly traverses the scale and... is then immediately filed away. In its place, again in the first violins, we hear the more songful ‘subsidiary’ theme; its similarity with the theme of the finale of Beethoven’s ‘Eroica’ Symphony is surely no coincidence. This second subject prepares the way for the final group, which resembles a development, and is also found at the beginning of the development proper. Here the main theme is almost completely ignored, whereas the second theme modulates extensively, eventually condensing into a woodwind farewell. The recapitulation also alludes to the slow introduction – by no means a matter of course in the Classical formal scheme. The lyrical *Andante* shows Schubert’s melodic talent in a nutshell; with artful ease the theme flows through an expanded Lied form. The minuet (*Allegretto*) is firmly rooted in the Haydnesque tradition, with equally spirited accents (woodwind!); the obligatory ländler trio provides greater intimacy. Above an almost incessant quaver accompaniment the last movement (*Allegro*

vivace) charms us with a set of themes and a structure that are as rousing as they are uncomplicated.

Schubert's **Symphony No. 2 in B flat major**, D 125, composed between December 1814 and March 1815 and dedicated to Innocenz Lang, headmaster of the Seminary, similarly begins with a slow introduction (not until his Fifth Symphony would the composer deviate from this tradition), but in this case it is more like a lead-in to the main part of the movement, towards which it rises up in a *crescendo*. The exuberant staccato main theme (*Allegro vivace*) of this large-scale sonata-form movement almost seems to take the constant quaver motion from the finale of the First Symphony and place it in the centre of the action; its elemental energetic impulse continues to run riot in the background of the long, billowing lines of the second subject. As the movement progresses, small displacements within the motivic and harmonic texture provide striking effects – as if hurrying along a railway network full of junctions and constantly surprising changes of direction. After this *tour de force*, the slow movement (*Andante*) is a gracious theme in E flat major followed by five variations, among which a strikingly harsh *minore* variation is especially prominent; the movement ends with a gentle coda. With its brusque, scherzo-like bearing, the C minor minuet (*Allegro vivace*) alludes to the *minore* variation – and the trio, too, is not a contrast in the true sense but rather a scarcely concealed major-key variant of the main theme: a sunnier version of the minuet, one might say. Introduced by a miniature slow introduction, the finale (*Presto*) rushes towards an apotheosis of the Schubertian 'Wanderer' rhythm (a dactylic 'long-short-short' pattern).

In 1820 the Theater an der Wien commissioned Schubert to compose a melodrama based on the magic play ***Die Zauberharfe*** (*The Magic Harp*) by Georg von Hofmann (1771–1845). Even though the text itself is now lost, the plot can be roughly reconstructed: in accordance with the fashion of the time, Hofmann had

peopled a simple romantic story with knights (including some from King Arthur's Round Table), fairies, troubadours and spirits. With the aid of a magic harp, the sinister fire spirit Sutar is eventually vanquished and a happy end ensues, culminating in a song of praise to the power of music: 'Through the magical power of music, noble deed, through art accomplished!'

Die Zauberharfe itself made a somewhat less positive impression: after eight performances before the end of the same year, 1820, it was taken off the theatre's programme. The principal target of criticism was not, however, the music (which some contemporaries described as 'very beautiful', while others found that it at least showed 'talent here and there'), nor the staging, which featured numerous stage effects, but rather the play itself which, despite its illustrious *dramatis personae*, was hopelessly sentimental. As one reviewer put it, 'The plot is so wearisome that I would be afraid of boring the reader even by recounting it'; another reviewer used one of the stage effects used in the finale of the melodrama to express the audience's lack of enthusiasm: 'On seeing the blue Greek fire, the members of the audience, in wonderment, struck their hands together with such force that the sound was not unlike applause.'

There was a risk that Schubert's music would be dragged into oblivion by the suction of its sinking source material. This was a matter of regret – and not only for Schubert's friends, such as Joseph von Spaun: 'Although this poetic text was totally lacking in significance, the kingdom of the fairies nonetheless allowed the composer's imagination to soar free, and he delivered a work that is full of infinitely beautiful melodies and of the most wonderful effects.' And so parts of the *Zauberharfe* music were salvaged for use in other contexts. The overture, for example, was later used (possibly without Schubert's consent) as a curtain-raiser for *Rosamunde, Fürstin von Zypern*, D 797.

Even if it does not in any way deny its origins (the opening and the main theme

allude to scenes from the play, for instance in Act I, set in the domain of the spirits and the magic forest), the *Zauberharfe* Overture is a work in its own right. As the *Wiener Konversationsblatt* pointed out after the première of the play, the overture had ‘more value as a piece of music than in its relationship to the melodrama’. This was in fact a shrewd observation, as Schubert had also used motifs from his Concert Overture ‘In the Italian Style’, D 590, from 1817. The *Zauberharfe* Overture begins with an ‘uncommonly charming *Andante*’ (as it was termed by the composer’s contemporaries) – admittedly prefaced by a solemn, weighty motto that defiantly sets out both the C minor tonality and the domain of the spirits. Above a triplet accompaniment, the ‘charming’ theme is heard from the oboes and clarinets; its metamorphoses form the slow introduction to an *Allegro vivace*. This begins in the strings, in an animated C major, pauses for a moment to make way for a tender woodwind theme, then rises up in a stirring march of the powers of light, ultimately culminating – unexpectedly – in a coda in 6/8-time.

Around the same time – 1819–20 – Schubert turned for a second time to the genre of opera. Having already composed the fragment *Die Bürgschaft* (*The Hostage*), D 435, he now tried again to compose a serious opera: *Adrast* (*Adrastus*), D 137, to a libretto (now lost) by his friend Johann Mayrhofer (1787–1836), with whom he was sharing an apartment at the time. Mayrhofer, who had a weakness for topics from antiquity and, significantly, had also provided the source material for Schubert’s so-called ‘Antikenlieder’ (Songs of Greek Antiquity), turned on this occasion to a mythical subject from Herodotus’s *Histories*. The Lydian King Croesus has dreamed that his son Atys will be killed by a spear. When Croesus allows Atys – who has been kept away from military action – to go to kill the wild boar that has been terrorizing the Mysian fields, he arranges for him to be protected by the Phrygian Prince Adrastus. (Adrastus had accidentally killed his own brother and had come to the Lydian royal court to atone for this.) While hunting the boar,

Adrastus inadvertently strikes Atys with his spear; Atys perishes. Great despair overwhelms the court, but Croesus – with a heavy heart – forgives Adrastus. Beset by his guilt, however, Adrastus commits suicide at Atys's grave.

For unknown reasons – more urgent composition projects, conceptual difficulties, perhaps also the increasing estrangement of the two friends – Schubert broke off work on *Adrast*, so this opera too remained a fragment; eight complete musical numbers have, however, survived. Among them is the Funeral March in F minor (*Andantino*) which, with its alternation of brass and woodwind, intones a funeral march rhythm similar to that in the famous *Allegretto* from Beethoven's Symphony No. 7 in A major (1811–12) before dying away in a peaceful string epilogue.

Disc 2

The **Symphony No. 3 in D major**, D 200, which Schubert composed in 1815 at the age of eighteen, already shows astonishing command and independence in its approach to this most exalted of instrumental genres. (A few years earlier, E. T. A. Hoffmann had claimed that the symphony was now 'the zenith of instrumental music – so to speak, the opera of instruments'.) The slow, majestic introduction outlines the central theme of the first movement: an eruptive, then resolutely pounding motif that throws the instruments together. Abrupt chromatic modulations create a tense atmosphere that is dispelled by the cheerfully galloping clarinet theme of the *Allegro con brio*. The orchestra's boisterousness soon increases, and is combined with the assertive idea familiar from the introduction, *fortissimo*. The oboe's second subject owes much to the dotted rhythms of the clarinet theme; a little arch-shaped theme is picked out and used as a plaything by the orchestra, which plays many a harmonic trick with it. In the development section, rich in modulations, the arch motif is to the fore, whilst the modified recapitulation elevates the opening idea to become the movement's hallmark, sometimes with dramatic harmonies.

The tranquil *Allegretto* in G major is based on a folk-like theme with a confident, unforced character that defies all chromatic temptations. The clarinet introduces a middle section in C major, which is lent a bucolic quality by the strings' *pizzicati*. This is followed by a *Menuetto vivace* in D major. With its unruly dynamic accents, it provides a flash of Beethovenian wit; a *Ländler* trio with supple melodies (oboe, bassoon) adds Viennese flair. The *Presto vivace* firmly sends such cosiness packing: its 6/8 metre – which triggers a single, dazzlingly orchestrated burst of energy shot through with tiny motivic sparks – alludes to the tarantella, a fabled blend of dance and ecstasy. Finally boldly ponderous modulations, as if from another world, bear down upon the nimble omnipresence of the upward-shooting 'lightning motif'; the carefree *stretta*, however, merely laughs insolently at this.

The following year, in April 1816, Schubert completed his first minor-key symphony, the **Symphony No. 4 in C minor**, D 417, to which he gave the nickname 'Tragic' (a title that would also be given to Mahler's Sixth Symphony, albeit not by its composer). The key of C minor traditionally not only described a tonal area, but also portended musical ideas of particular pathos and weight. With his Fifth Symphony and 'Pathétique' Sonata Beethoven had effectively set the standard, but Schubert's concept of tragedy has little in common with Beethoven's lofty momentousness. As soon as the slow introduction (*Adagio molto*) with its chromatically honed, wide intervals is over, Schubert paints an increasingly bright picture: the main part of the movement, a scurrying *Allegro vivace*, begins plaintively but soon reaches lighter, major-key territory. Compensation for the lack of a dramatic development section, which Schubert more or less casts as a short variant of the exposition, comes in the form of complex harmonic excursions. A gentle melody in A flat major dominates the *Andante*; two intervening minor-key passages quickly dissolve into a series of circling suspensions, which in turn transform themselves reassuringly into the main theme. A sturdy minuet with syncopations and irregular

accents sends the listener reeling, in the manner of Beethoven, whilst the finale, *Allegro*, is written in a single mighty sweep that constantly brings the main motif to the bubbling surface, only to let it disappear into its eddies and rise to the surface again somewhere else. We can here perceive at least the silhouette of the songful quality that was to play a central role in Schubert's later symphonies. The brightening of mood to C major follows relatively early and modestly: it is one stage in a bold process of harmonic development rather than a grandiose final apotheosis of a drama in the manner of Beethoven.

The variable complement of players of the amateur orchestras for which Schubert wrote clearly had direct ramifications for his music. One such consequence may be that his **Symphony No. 5 in B flat major**, D 485, composed scarcely half a year later in September-October 1816, requires no clarinets, trumpets or timpani, and moreover calls for just two horns as against the four used in the Fourth Symphony. At the same time, the scoring hints that he was aiming for a lighter atmosphere. Unlike his four earlier symphonies, the Fifth does not begin with a slow introduction; instead, a four-bar 'curtain raiser' launches a sonata-form movement that is full of grace and agility – thanks to the dotted main theme, beginning *pianissimo* – and, of course, does not lack the harmonic surprises so typical of Schubert. The E flat major slow movement (*Andante con moto*) is heartfelt in its songfulness; through tireless variations of the main theme it arrives at the remote-sounding C flat major realm of the second subject which, deceptively and magically, also unsettles the coda. The G minor minuet, with a trio in G major, calls to mind the corresponding movement in Mozart's Symphony No. 40 in G minor, K 550, although the Schubertian sound – and the idea of challenging the tender trio by introducing the rhythmic and thematic material (a broken triad) from the opening of the rougher minuet theme – are entirely individual. The finale (*Allegro vivace*) opens with the strings in the manner of a *perpetuum mobile*; a dramatic transition rears

up, only to give way after a pause to the gracious second theme, introduced by the strings. The development section, agile especially in terms of modulation, is largely dominated by metamorphoses of the opening theme, and is followed by a ‘conventional’ recapitulation. It is striking, however, that the theme of the transition (which one might regard as an apotheosis of the triad motifs that are so characteristic of this symphony) is now no longer flanked by string cascades but instead appears almost as a condensed *stretto* – a variant that prepares us for the conclusion of this ‘Great B flat major Symphony’ all the more compellingly.

Schubert never heard his symphonies performed in public, and the three works on this disc did not become known to the musical world until long after his death: 1841 (Fifth Symphony, Vienna), 1849 (Fourth Symphony, Leipzig) and 1881 (Third Symphony, London; there had been a partial performance in Vienna in 1860). Fortunately, however, the publisher Breitkopf & Härtel did not follow the all-too-cautious advice of Brahms, who did not wish to see the early symphonies published, but wanted them ‘merely to be preserved with piety and perhaps made accessible to other people through copies’. In his view, ‘only the artist can take a genuine, most beautiful pleasure in them by seeing them in a clandestine way and – with such joy – studying them!’

Disc 3

On 14th December 1828, when the Society of Music Friends in Vienna arranged a memorial concert for Franz Schubert, who had passed away on 19th November, they did not play the ‘Great C major’ Symphony (No. 9), D 944 – which Schubert had dedicated to the Society but which had been put aside owing to its length and difficulty – but rather his **Symphony No. 6**, D 589, the ‘Little C major’. Written between October 1817 and February 1818, it had thus far only been played through by an amateur orchestra organized by a musician at the Burgtheater, Otto Hatwig – an

orchestra in which Schubert himself played the viola. It was therefore more than ten years after its composition, and a few weeks after the death of its composer, that this work received its first public performance, in the Redoutensaal of Vienna's Hofburg palace. In fact this was the first public performance of any of Schubert's symphonies. Despite all later comparisons with the Ninth, Schubert had given his Sixth Symphony, the last of his 'early' symphonies, the title 'Great Symphony in C major'.

To the audience, the Sixth Symphony will have summoned up the image of a relatively untroubled 20- or 21-year-old paying conspicuous tribute to the 'Rossini fever' of the period ('He is undeniably an exceptional genius', Schubert said of Rossini in 1819). The cavatina style of the *Andante*, for example, and the effervescent spontaneity and uncomplicated (ABAB) form of the finale call to mind the great Italian composer's opera overtures. In the third movement, where for the first time Schubert replaces a minuet with a scherzo, another, even more important role model plays a central part: Ludwig van Beethoven, whose scherzos, especially that of the Seventh Symphony, are the spiritual godfathers of Schubert's movement. We see this for example in the exuberant energy of the *Presto*, contrasted with a relatively static *Più lento* trio, or in the numerous contrasts that abruptly punctuate the music. In this way Schubert, in his Sixth Symphony, to some extent unites the two opposing aesthetic factions of his time, reconciling 'Italian superficiality' with 'Germanic profundity'. An example of the latter is the slow introduction (*Adagio*) to the first movement – although after that, with its sprightly main theme (like the second subject, this is presented by the woodwind instruments, which are prominent overall), the movement immediately moves to sunnier climes. There is a wonderfully shimmering, chamber-music-like alternation of motifs and tone colours which, surely not by coincidence, is brought to a conclusion by a full-blooded stretta (cf. Rossini!). After the première, the *Allgemeine Musikalische Zeitung* praised 'a beautiful, diligently composed work, with a splendidly appealing scherzo and finale. One might perhaps

criticize the fact that the winds are all too richly provided for; by comparison the string instruments, in general, almost seem to play a subordinate role.'

Barely six years after Schubert had completed his Sixth Symphony, on 20th December 1823, the auditorium of the Theater an der Wien was buzzing with excitement and expectant malice: the première of the 'great Romantic play' *Rosamunde, Princess of Cyprus* by Helmina von Chézy (1783–1856), with music by Franz Schubert, was about to begin. A new stage work by a writer prized above all for her poetry, but now making a further foray into the field of drama after her rather crude libretto for the Carl Maria von Weber's Romantic opera *Euryanthe* had demonstrated an unconscious tendency towards the grotesque. How would a more or less autonomous play by such a writer turn out?

In the course of its four acts a virtually unanimous answer was found: it was a fiasco. 'Empty, boring, improbable' was the mildest of the comments; the press tore into the play as a pretentious and worthless effort. The next evening, after its second performance, the moribund *Rosamunde* sank irretrievably into the grave, taking its script with it: it remained unpublished and, until the end of the twentieth century, was believed to be lost. Princess Rosamunde's path from the sheltered seclusion of a Rousseauian education into the harsh world of court intrigues is paved with all sorts of whimsically convoluted perils which, although calculated to create frisson-inducing 'effects', lack any real dramatic power. One critic observed that 'the effect of this play was slight; the first and second acts had none whatsoever', maintaining in particular that he had been able to hear the rattling of 'the machinery of melodramatic poetry'. The 'hopeless Mrs von Chézy' (as she was called by Schubert's friend Moritz von Schwind) immediately fought back, explaining that she had written the play in just five days (which was not entirely true), and furthermore attempted to conceal its shortcomings by pointing out the 'stream of melodious sound' that distinguished Schubert's 'splendid music'. The

critics spoke with one voice about the incidental music: the reviews ascribed ‘genius’ to the 26-year-old composer. At the same time the music – like almost all incidental music – had to struggle against the indifference of its listeners: Moritz von Schwind remarked sarcastically that Schubert’s entr’actes had tended to pass the listeners by ‘without being noticed’. ‘People are just used to start chatting immediately at the end of each act, and I do not understand how one could believe that they would notice such serious and delightful things.’

The music that the audience members failed to notice is among the best that Schubert composed for the theatre. Apart from the three entr’actes it is above all the two pieces of ballet music that merit attention, alongside the items with choral or solo singing. The incidental music comprises a total of ten numbers. There is no overture as such: at the première Schubert used the overture to his opera *Alfonso und Estrella*, D 732 (which remained unperformed during his lifetime), whilst later, perhaps at the composer’s behest, the overture to the melodrama *Die Zauberharfe*, D 644, has been used in conjunction with the *Rosamunde* music.

Not without reason has posterity treated the substantial first entr’acte (*Allegro molto moderato*, B minor) as a potential finale to the ‘Unfinished’ Symphony. Its strikingly swaggering main theme contrasts with a tender subsidiary idea from the strings, closely related motivically; diffidently a dramatically profiled movement develops, ending in a radiant B major. Above pizzicato basses and in dotted rhythm, the second entr’acte (*Andante*) begins in D major and passes through gloomy B minor regions; in modified form it appears later in the incidental music as a ‘Chorus of Spirits’ accompanying a poison-mixing scene (‘In der Tiefe wohnt das Licht’ [‘(In the Deep Dwells the Light)’]). The third entr’acte (*Andantino*, B flat major) is entirely different: it is an other-worldly weft of sound in rondo form, beginning with Schubert’s favourite dactylic rhythm (long–short–short) and containing two woodwind-dominated *minore* dance sections. With good reason Schubert reused its opulently

blooming main theme in the *Andante* of his ‘Rosamunde’ Quartet, D 804, composed shortly afterwards, and in the third of his Four Impromptus, D 935. Ballet Music No. 1 (*Allegro moderato*, B minor) returns to the main theme of the first entr’acte, taking advantage of its march character, and then culminates unexpectedly in an *Andante un poco assai* in G major, rendered magical by the blissful sound of the wind instruments. In Ballet Music No. 2, the 2/4 rhythm of which at times rumbles on in a threatening minor key, the fussy but rigid string section is gradually seduced into buoyant triplets by mischievous wind interjections – an act of negligence for which it pays the price, however, falling back promptly to its original state.

Disc 4

‘If I tried to sing of love, it turned into pain. And then, if I wanted to sing of pain, it turned into love. Thus love and pain rent me asunder.’ These enigmatic words appear in an account of a dream written by Franz Schubert from 1822, a document which hovers between being an authentic diary entry and a piece of Romantic fiction. There are still conflicting interpretations regarding this dream protocol, which – regardless of how autobiographical it may be – seems to express in a symbolic manner Schubert’s tense relationship to his father, his traumas, grief and loneliness, his revitalization in the company of like-minded people, and his reconciliation with his father. In it many have detected a kind of secret programme for **Symphony No. 8 in B minor**, D 759, conceived in the same year. Even though specific details of such interpretations are open to debate, it is difficult not to recognize certain aspects of the symphony in the inner conflict between love and pain, beauty and destruction, idyll and chaos.

The B minor Symphony is one of Schubert’s most important achievements, the innovative conception of which testifies to his long and fruitful preoccupation with Beethoven’s symphonic writing. The fact that it remains a two-movement torso –

the ‘Unfinished’ – has stuck to it like an enigmatic stigma: for a projected third movement there are just a few jotted-down bars (in B minor, marked *Allegro*), and no outlines for a fourth movement appears ever to have existed. There could be any number of reasons for this, possibly the most likely one being that Schubert remained unsatisfied with all of his attempts to match the degree of innovation achieved in the first two movements.

Together with the ‘Wanderer’ Fantasy for piano (also composed in 1822), the ‘Unfinished’ marks a new, decidedly ‘Romantic’ vein in Schubert’s instrumental music. This is apparent right from the outset, with the secretive *unisono* theme in the low strings, which will be of immense importance for the first movement (*Allegro moderato*). Without delay the actual main theme of this sonata-form movement ensues; charged with anticipation, it undulates in oboes and clarinets above the restlessly flickering strings. A transition in the horns and bassoons seems to try to suspend time; it stretches to the point of breaking and then dissolves into the second theme emerging from the cellos. Intimidated by the syncopated accompaniment, however, this trickles away unexpectedly, leaving behind an impression of a blissful Ländler which is abruptly slashed by massive *tutti* chords, made all the more severe by the inclusion of three trombones. (Should we have forgotten it, the repeat of the exposition reminds us that already the main theme was haunted by *sforzato* accents.)

Based almost entirely on the opening theme, the development section intensifies into an operatic ‘ombra scene’ of high drama. Involving the entire orchestra in this doom-laden transfiguration, it carries on the processes to which the second theme was subjected. Sudden contrasts, *stretti*, motivic deconstruction, manic marching-in-place and Gordian strikes for harmonic and formal freedom – this development section is nothing less than a musical battlefield. Like perhaps nowhere else, Schubert here composes ‘with a hammer’, to paraphrase Nietzsche. No

wonder, then, that the recapitulation begins immediately with the main theme (if indeed that term is still relevant). This, like the second theme, now has a much more conciliatory ring to it than previously in the exposition. The ensuing coda does offer us the opening theme, however, in order for the movement to end with a thorough examination of its various components.

The second movement (*Andante con moto*) begins with a supernaturally luminous, lyrical string theme, arching up over a descending bass line. It soon shades into the minor, bringing forth a gruff string *unisono* to which the brass lends an additional lustre. The second theme from the clarinet is once again accompanied by syncopated rhythms. Out of it a dialogue between oboe and flute evolves, but, as in the corresponding place in the first movement, it is interrupted by harsh *tutti* blows and startled string passages. This time, however, the commotion is caused by a metamorphosis of the theme itself, which, Janus-like, is up to unexpected mischief in the double basses. Events gradually calm down and, foregoing a development section, the movement passes into a slightly varied recapitulation, after which a coda sets forth the main musical ideas in chamber-like clarity.

Schubert's 'Unfinished' was not premièred until 17th December 1865, 37 years after the composer's death. Its existence had been known about, but for many years the manuscript had remained the closely guarded treasure of Schubert's friend, the composer Anselm Hüttenbrenner. He was to surrender it only through a cannily handled deal: programming an overture by Hüttenbrenner, the conductor Johann Herbeck visited the composer in Graz on the pretext of wanting to discuss this piece in detail. Under these favourable conditions he was ultimately able to extract permission to perform Schubert's score.

Likewise discovered posthumously (in 1839) but in less complicated circumstances, a symphony was found in Schubert's estate by Robert Schumann, who was immediately overwhelmed by the work. He had hypothesized regarding it in 1835,

when speculating that Schubert might have been the composer who ‘after the Beethovenian nine Muses perhaps would have borne a tenth to us’ (i.e. after the climax and supposed swansong of the symphonic genre in Beethoven’s *Ninth Symphony*). Here it was then, the post-Beethovenian symphony *par excellence*, showing a new direction for the genre: the **Symphony No. 9, ‘Great C major’**, D 944. Bowled over by its richness – ‘life in every fibre, colour even in the most delicate nuance, significance everywhere, the keenest expression of the particular’ – Schumann arranged for the score to be sent to Felix Mendelssohn, who gave the work its first performance on 21st March 1839 in the Leipzig Gewandhaus. Summarizing his first impressions Schumann wrote: ‘Today I heard parts of the symphony by Franz Schubert in rehearsal – in it all the ideals of my life found their realization. It is the greatest achievement in instrumental music since Beethoven, not excepting even Spohr and Mendelssohn.’

The C major Symphony is the only one that Schubert completed during the years after 1818: all his other symphonic projects remained incomplete. Reasons for this may be found in Schubert’s aim to articulate his own concept of symphonic form, paying particular heed to the incorporation of Lied-style thematicism; a form distinct from that of Beethoven, if not, as Schumann claimed, completely independent of it (for instance Schubert makes what appear to be conscious references to the *Ode to Joy* theme from the Ninth Symphony and to the ‘Eroica’.) This ambition had already been present in the ‘Unfinished’, but would find its comprehensive expression only in the C major Symphony, largely conceived in 1825–26. Schubert also trod unfamiliar ground in the field of harmony, in which the accustomed chain of events is subtly undermined through the use of mediant relationships and deceptive cadences. Cyclical references (such as the repetition of the opening melody in the coda of the first movement) are similarly important, as are certain central, rhythmic motifs.

The ‘Great C major’ Symphony earns its nickname first of all because it represents the goal of ‘the road towards the great symphony’, which Schubert had set out to find in 1824, secondly as it belongs to the indubitable masterworks of its genre, and thirdly – and for more pragmatic reasons – in order to distinguish it from another of Schubert’s symphonies, namely the ‘little’ Symphony No. 6 in C major from 1818. In view of its almost hour-long duration alone, this distinction is of course quite obvious: such a ‘heavenly length’ (to quote Schumann) had not been required by any previous, purely instrumental symphony. (It was precisely its duration and the technical difficulties it posed that put a stop to the one performance that Schubert could have attended.)

That there is a point to this expansiveness becomes clear right from the first bars of the slow introductory *Andante*: the serene, inward-looking, folk-like horn tune forsakes the purposeful drive typical of, for instance, Beethoven’s use of motifs – it aims not at becoming, but at being. And thus a truly Romantic world, made up of a multifaceted sonic spectrum, comes to life. It is only after some harmonic detours and with apparent reluctance that this moves into an *Allegro*. Once there, however, any resentment dissolves, and the orchestra takes up a powerful dotted rhythm, which had already been an important element in the horn tune. Even the second theme (in E minor) seems more intent on enjoying its marked *staccato* accents than yielding to the noose tightened around it by intricate harmonic events. These nevertheless keep pushing it onwards until distant key of A flat minor is reached, and to a passage in which the earnestly questioning trombones seem to distrust their own answers. Persistently turning these over and over, they and the rest of the orchestra arrives at G major, the key of the dominant which we have learned to expect at the end of the exposition of a sonata movement. Having been brought about by this abrupt semitone modulation, the development section grows ever more passionate (bringing Schumann’s Fourth Symphony to mind). The

initially so heroic-sounding triplet pulse nevertheless gradually settles into a gentle background for the concluding soloistic interplay between the winds. The following recapitulation is then crowned by a coda which in turn culminates with the horn theme from the start of the movement, now in a royally resplendent garb.

The ensuing *Andante con moto* is one of the most remarkable ‘slow’ movements in the symphonic literature. It moves dancingly, as it were, along the edge of a precipice, initially avoiding its gloomy pull – consisting of accents and contrasts in terms of dynamics, tonality and instrumental colour – with a constant blitheness and a mischievous, Haydnesque humour. A lyrical intermezzo invites us into magical worlds, but falters alarmingly at the return to the tonic. Although more strained than previously, the movement nevertheless perseveres, until disaster – long anticipated and unavoidable – strikes: a diminished seventh chord in *forte fortissimo*, general pause...

A new beginning? Only shadows remain, but unfolding once again the intermezzo miraculously provides new energy. There is no more challenging of fate, however – casting its shadow over the coda, the sword of Damocles is too oppressive, crushing all signs of self-reliance. This oppressiveness is all but ignored by the bucolic scherzo; mock-gruffly it plays around with a *ländler* tune, and then serves up a melodious trio. By contrast, the opening *fortissimo* bars of the finale are a signal of salvation – and what a salvation: by means of boisterously gyrating triplets and – not least – the spell cast by the irresistibly eccentric second theme, all the dark clouds and rifts undergo a timely transformation into an all-encompassing mood of festivity. With its euphoric ending – coda and stretta in radiant tutti – the Ninth conclusively proclaims that it is ‘Finished’.

© **Horst A. Scholz 2009, 2012 & 2014**

The **Swedish Chamber Orchestra** (SCO) was founded in 1995 and was joined by Thomas Dausgaard as chief conductor only two years later. For the following 22 years Dausgaard and the ensemble worked closely together to create their own dynamic sound, placing them on the international arena. As of August 2019, the orchestra's chief conductor is Martin Fröst, and Dausgaard now has the title of conductor laureate.

The tightly knit ensemble of 39 regular members is internationally established as a unique voice with a wide range of repertoire and styles. The orchestra made its UK and USA débuts in 2004, performing at the BBC Proms and the Lincoln Center's Mostly Mozart Festival. Since then the SCO has toured regularly throughout Europe, made its debut in Japan and been invited to the Salzburg Festival. Recent highlights include performances at New York's Lincoln Center (Beethoven's *Missa Solemnis*) in 2017, the BBC Proms in 2018 (*The Brandenburg Project*) and in the spring of 2019 a mini-residency at the Vienna Konzerthaus.

The Swedish Chamber Orchestra continues to expand its repertoire and open doors to new challenges; together with Dausgaard the ensemble has recorded the complete Schubert, Schumann and Brahms symphony cycles for BIS, but it is also dedicated to performing contemporary works and regularly collaborates with conductor/composers HK Gruber and Brett Dean. Through its high level of commitment, the orchestra has additionally built up an impressive list of visiting artists, including Pierre-Laurent Aimard, Håkan Hardenberger, Lisa Batiashvili, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Richard Tognetti, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann and Francois Leleux.

Danish conductor **Thomas Dausgaard** is music director of the Seattle Symphony and chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra. He also holds titles as conductor laureate of the Swedish Chamber Orchestra (having served as its chief conductor from 1997 until 2019), honorary conductor of the Danish National Symphony Orchestra (having served as its chief conductor from 2004 until 2011) and honorary conductor of the Orchestra della Toscana. He has been awarded the Cross of Chivalry by the Queen of Denmark, and elected to the Royal Academy of Music in Sweden. Dausgaard enjoys a distinctive profile as an artist ‘of huge conviction and outrageously good musicianship’ (Europadisc), renowned for his creativity and innovation in programming, an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, and an ‘uncanny ability to project a sense of the necessity of the musical trajectory’ (Bachtrack). He is passionate about music’s engagement with society and the issues of our time, and its relevance and potential as a vital and innovative force in the life of current and future generations.

As a guest conductor Dausgaard maintains close connections with many of the world’s leading orchestras including the Gewandhausorchester Leipzig, the Vienna and Bavarian Radio Symphonies, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Toronto Symphony and the Bergen Philharmonic Orchestra with which he is recording a cycle of Bruckner symphonies for BIS. He has also appeared with the New York, Los Angeles, Munich and St Petersburg Philharmonics, Orchestre Philharmonique de Radio France, Cleveland and Philadelphia Orchestras, London Symphony Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe, and regularly at prestigious festivals worldwide, notably the BBC Proms, the Edinburgh International Festival, the Salzburg Festival, Mostly Mozart, the George Enescu Festival and Tanglewood.

<http://thomasdausgaard.com>

Franz Schuberts bedeutendste symphonische Werke sind erst posthum aufgefunden bzw. musikgeschichtlich wirksam geworden: Die jahrelang vergessene C-Dur-Symphonie D 944 entdeckte Robert Schumann 1838 in Wien, die fragmentarische h-moll-Symphonie („Unvollendete“) erblickte gar erst 1865, 43 Jahre nach ihrer Entstehung, das Licht der Öffentlichkeit. Alle symphonischen Projekte, die Schubert nach seiner 1818 abgeschlossenen Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589 in Angriff nahm, blieben – mit Ausnahme der C-Dur-Symphonie D 944 – zwischen Konzeption und Realisation stecken. Derlei kompositorische Skrupel, die Schuberts intensive Auseinandersetzung mit Beethovens Symphonik widerspiegeln, sind in den sechs Symphonien der Jahre 1813 bis 1818, die sich vor allem an Haydn und Mozart orientieren, noch kaum relevant. Komponiert für zumeist aus Amateuren und Liebhabern bestehende Wiener Konvikts- und Privatorchester, erprobte Schubert sich hier in der Anverwandlung der symphonischen Tradition, ohne dass er damit seine eigene Sprache in emphatischem Sinne gefunden zu haben glaubte. Dies galt lange Zeit als ihr Makel; bis weit ins 20. Jahrhundert fristeten sie, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, ein eher archaisches Dasein. Johannes Brahms – ein großer Bewunderer Schuberts und Mitherausgeber der Schubert-Symphonien im Rahmen der alten Gesamtausgabe – hätte sie als bloße „Arbeiten und Vorarbeiten“ auf dem Weg zur Großen C-Dur-Symphonie und der Unvollendeten am liebsten unveröffentlicht gelassen. Diese Ansicht konnte sich nicht zuletzt auf Schubert selber berufen, der seinen frühen Symphonien späterhin keine Aufmerksamkeit mehr schenkte und sie möglichen Verlegern gegenüber unerwähnt ließ.

SACD 1

Schuberts **Symphonie Nr. 1 D-Dur** D 82 wurde im Oktober 1813 fertig gestellt, kurz vor seinem Austritt aus dem Wiener Stadtkonvikt – „Finis et Fine. Den 28. October 1813“, so steht es am Ende des Partiturautographs. In diesem Autograph,

mit dem Schubert sich immerhin die ehrfurchtgebietende instrumentale Königsgattung erschloss, finden sich kaum Spuren von Überarbeitung oder Verbesserung; vielleicht hat man sich den 16-Jährigen tatsächlich so vorzustellen, wie ihn einer seiner Mitschüler beschrieben hat: „Ganz ruhig und wenig beirrt durch das im Konvikte unvermeidliche Geplauder und Gepolter seiner Kameraden um ihn her, saß er am Schreibtischchen [...] und schrieb leicht und flüssig, ohne viele Korrekturen fort, als ob es gerade so und nicht anders sein müsste.“

Mit Rücksicht vielleicht auf die Gegebenheiten des Konviktsorchesters sieht die Symphonie Nr. 1 nur eine einzige Flöte vor; in der Wahl der Tonart folgte Schubert, ebenso wie in verschiedenen symphonischen Studien und Fragmenten, Beethovens Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36, die er sehr schätzte. Im strahlenden Bläserglanz einer feierlichen, majestätischen Eröffnung (*Adagio*) inszeniert Schubert selbstgewiss seinen Auftritt als Symphoniker. Der Sonatensatz (*Allegro vivace*) beginnt mit einem Hauptthema, das leichtfüßig den Tonraum durchmisst und ... flugs *ad acta* gelegt wird. Stattdessen präsentiert sich, wiederum in den 1. Violinen, das kantablere „Seiten“-Thema (seine Nähe zum Finalthema aus Beethovens „Eroica“-Symphonie Nr. 3 ist wohl kaum zufällig); es baut der durchführungsartigen Schlussgruppe vor und steht am Beginn der Durchführung. Diese übergeht das Hauptthema denn auch fast durchweg, um das zweite Thema mannigfach zu modulieren und sich schließlich in einem Abgesang der Holzbläser zu verdichten. Die Reprise berücksichtigt dafür nun auch die langsame Einleitung – keine Selbstverständlichkeit im klassischen Formschema. Das lyrische *Andante* zeigt Schuberts melodische Gabe *in nuce*; auf kunstvoll zwanglose Weise ergießt sich das Thema in eine erweiterte Liedform. Das Menuett (*Allegretto*) wurzelt fest im Haydnschen Gattungsmodell und vermag dabei ebenso geistreich Akzente zu setzen (Holzbläser!); ein verbindliches Ländler-Trio sorgt für innigere Momente. Über einem nahezu allgegenwärtigen Achtel-Akkompagnement bestrickt der Finalsatz (*Allegro vivace*)

mit so mitreißender wie unkomplizierter Anlage und Thematik.

Die **Symphonie Nr. 2 B-Dur** D 125, komponiert in den Monaten Dezember 1814 bis März 1815 und dem Konviktsdirektor Innocenz Lang gewidmet, beginnt ebenfalls mit einer langsamen Einleitung (erst die Fünfte wird mit dieser Tradition brechen), die hier indes eher ein Auftakt zum Hauptteil ist, dem sie im Crescendo entgegenströmt. Das quirlige Stakkato-Hauptthema (*Allegro vivace*) dieses umfangreichen Sonatensatzes übernimmt gleichsam die unablässige Achtelbewegung aus dem Finale der Ersten und macht sie nun zum Zentrum des Geschehens; noch im Untergrund des weit ausschwingenden Seitenthemas tobt sich ihr blanker Energieimpuls aus. Kleine Verschiebungen im motivischen und harmonischen Gefüge sorgen im weiteren Verlauf für frappierende Wirkungen – es ist, als jage man auf einem Schienennetz dahin, das fortwährend mit neuen Weichenstellungen überrascht. Nach dieser Tour de force erklingt als langsamer Satz (*Andante*) eine Variationenfolge: An die graziöse Themenvorstellung (Es-Dur) der Streicher schließen sich fünf Variationen an, unter denen eine effektiv voll unwirsch Minore-Variation hervorsticht; eine sanfte Coda beschließt den Satz. Das c-moll-Menuett (*Allegro vivace*) knüpft mit seinem barschen Scherzo-Gestus an die Minore-Variation an, und auch das Trio ist kein eigentlicher Gegenentwurf, sondern eine kaum verhohlene Dur-Variante des Ausgangsthemas: das Menuett sozusagen im Sonnenlicht. Von einer langsamen Einleitung *en miniature* eröffnet, prescht das Finale (*Presto*) zu einer Apotheose des Schubertschen „Wanderer-Rhythmus“ (das „lang-kurz-kurz“ des Daktylus) voran.

1820 gab das Theater an der Wien bei Schubert ein Melodram nach dem Zauberspiel **Die Zaubrerharfe** von Georg von Hofmann (1771–1845) in Auftrag. Ganz *à la mode* hatte Hofmann eine krud romantische Rahmenhandlung mit Rittern (u. a. aus König Artus' Tafelrunde), Feen, Troubadouren und Geistern ausstaffiert (auch wenn das Textbuch verloren ist, lässt sich die Handlung annähernd rekonstruieren); mittels einer Zaubrerharfe wird der finstere Feuergeist Suttur schlussendlich besiegt

und das Happy End herbeigeführt, das in einem Loblied auf die Macht der Musik gipfelt: „Durch der Töne Zaubermacht, / schönes Werk, bist du vollbracht!“.

Weniger schlagkräftig war die *Zauberharfe* selber, die nach acht Aufführungen noch im Jahr 1820 von der Bühne verschwand. Hauptziel der Kritik war indes nicht die Musik (die manche Zeitgenossen „wunderschön“ fanden, während andere immerhin „hie und da Talent“ entdeckten), auch nicht die mit zahlreichen Bühneneffekten gespickte Inszenierung, sondern das Schauspiel selber, das trotz seines illustren Personals hoffnungslos fad war. „Die Handlung“, resümierte ein Kritiker, „ist so langweilig, dass ich die Leser zu ermüden fürchte, wenn ich sie auch nur nacherzählte“; ein anderer Kritiker nutzte einen beliebten Bühneneffekt, der im Finale des Melodrams zum Einsatz kam, um die zurückhaltende Begeisterung des Publikums zu erwähnen: „Als man das blaue, griechische Feuer sah, schlug man über dieses blaue Wunder die Hände so mächtig zusammen, dass dieses einem Applause nicht unähnlich war.“

Schuberts Musik drohte im Schlepptau ihrer Vorlage in der Versenkung zu verschwinden. Nicht nur Freunde wie Joseph von Spaun bedauerten das sehr: „Obgleich auch diese Dichtung ohne alle Bedeutung war, so ließ doch das Reich der Feen der Phantasie des Tonsetzers einen freieren Flug, und er lieferte ein Werk voll unendlich schöner Melodien und von dem wunderbarsten Effekte“. Und so wurden Teile der *Zauberharfen*-Musik in andere Zusammenhänge hinübergerettet; namentlich die Ouvertüre wurde später – ob mit Schuberts Billigung, ist unbekannt – der Schauspielmusik zu *Rosamunde, Fürstin von Zypern* D 797 zugeordnet und vorangestellt.

Auch wenn sie ihre Herkunft keineswegs verleugnet – Beginn und Hauptthema verweisen auf Szenen u. a. des 1. Akts, die im Geisterreich und im Zauberwald spielen –, ist die *Zauberharfen*-Ouvertüre ein Solitär eigenen Rechts; schon das *Wiener Konversationsblatt* merkte anlässlich der Uraufführung der *Zauberharfe*

an, die Ouvertüre habe „mehr Verdienst als Tonstück an sich als in ihrem Verhältnisse zum Melodram“. (Dies ist übrigens fein empfunden, hatte Schubert doch auch Motive aus seiner Ende 1817 entstandenen Konzertouvertüre „im italienischen Stile“ D-Dur D 590 verwendet.) Sie beginnt mit einem bereits von den Zeitgenossen gerühmten „ungemein lieblichen *Andante*“ – freilich erst nach einem wuchtig-pathetischen Eingangsmotto, das, wenn auch trotzig, den c-moll-Tonraum und zugleich das Geisterreich markiert. Über triolischer Begleitung erklingt in den Oboen und Klarinetten das „liebliche“ Thema, dessen Metamorphosen die langsame Einleitung zu einem *Allegro vivace*-Hauptteil bilden. Dieser wird von den Streichern in beschwingtem C-Dur eröffnet, hält für ein zartes Holzbläserthema inne und steigert sich zu einem mitreißenden Marsch der Mächte des Lichts, der zu guter Letzt überraschend in eine Coda im 6/8-Takt mündet.

Ungefähr zur selben Zeit, 1819/20, nahm Schubert nach dem Opernfragment *Die Bürgschaft* D 435 zum zweiten Mal eine ernste Oper in Angriff: **Adrast** D 137, auf ein (heute verschollenes) Libretto seines Freundes Johann Mayrhofer (1787–1836), mit dem er damals die Wohnung teilte. Mayrhofer, der ein Faible für antike Stoffe hatte und maßgeblich auch die Vorlagen für Schuberts sogenannte „Antikenlieder“ geliefert hatte, griff hier ein mythisches Sujet aus Herodots *Historien* auf: Der lydische König Krösus hat vom Tod seines Sohnes Atys durch eine Lanze geträumt; als er den seither vom Kriegeinsatz Ferngehaltenen nun ziehen lässt, den wilden Eber zu erlegen, der die Felder des Königreichs verwüstet, lässt er ihn von dem phrygischen Prinzen Adrast beschützen. (Dieser hatte versehentlich seinen eigenen Bruder getötet und war zur Entsöhnung an den lydischen Königshof gekommen.) Bei der Jagd auf den Eber trifft Adrast Atys versehentlich mit seiner Lanze; Atys stirbt. Große Verzweiflung überkommt den Königshof, schweren Herzens jedoch verzeiht Krösus Adrast. Dieser aber begeht unter der Last seiner Schuld am Grab des Atys Selbstmord.

Aus unbekannten Gründen – dringendere Kompositionsprojekte, konzeptionelle Probleme, vielleicht auch wachsende Entfremdung der Freunde – brach Schubert die Arbeit an *Adrast* ab, so dass auch diese Oper nur als Fragment vorhanden ist; immerhin acht abgeschlossene Nummern sind überliefert. Zu ihnen gehört der Trauermarsch f-moll (*Andantino*), der im Wechsel von Blech- und Holzbläsern den an Beethovens berühmtes *Allegretto* aus der Symphonie Nr. 7 A-Dur (1811/12) anklingenden Trauermarschduktus intoniert und in einem stillen Streicherepilog verklingt.

SACD 2

Die **Symphonie Nr. 3 D-Dur** D 200, die Schubert 1815 im Alter von 18 Jahren komponierte, zeigt bereits eine erstaunliche Souveränität und Eigenständigkeit im Umgang mit der instrumentalen Königsgattung. (Die Symphonie, so hatte E. T. A. Hoffmann wenige Jahre zuvor formuliert, sei nunmehr das „Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam die Oper der Instrumente“.) Die langsame, majestätische Einleitung umreißt das Kernthema des Kopfsatzes: ein aufwärtsstürmendes, dann resolut pochendes Motiv, das die Instrumente einander zuwerfen. Chromatische Rückungen erzeugen eine knisternde Atmosphäre, die durch das munter galoppierende Klarinettenthema des *Allegro con brio* aufgelöst wird. Schnell steigert sich das orchestrale Ungestüm und bündelt sich *fortissimo* zu dem aus der Einleitung bekannten forschenden Gedanken. Das Seitenthema der Oboe ist den Punktierungen des Klarinettenthemas verpflichtet; ein kleines Bogenmotiv wird abgespalten und zum Spielball des Orchesters, das mit ihm harmonisch mancherlei Schabernack treibt. In der modulationsfreudigen Durchführung dominiert das Bogenmotiv, während die veränderte Reprise den Einleitungsgedanken zum mitunter dramatisch harmonisierten Signum des Satzes erhebt. Das beschauliche *Allegretto* in G-Dur basiert auf einem volksliedhaften Thema, dessen selbstgewisse Natürlichkeit allen

chromatischen Versuchungen trotz. Die Klarinette leitet einen C-Dur-Mittelteil ein, dem das *pizzicato* der Streicher einen bukolischen Charakter verleiht. Ein *Menuetto vivace* in D-Dur schließt sich an und lässt mit seinen widerborstigen dynamischen Akzenten Beethovens Witz aufblitzen; ein Ländler-Trio mit geschmeidiger Melodik (Oboe/Fagott) steuert wienerisches Flair bei. Mit solcher Gemütlichkeit räumt das *Presto vivace* gründlich auf: Sein 6/8-Takt, der ein einziges, von kleinen motivischen Blitzen durchzucktes und blendend orchestriertes Voranstürmen entfacht, greift auf die Tarantella zurück, jene legendären Mischung aus Tanz und Ekstase. Der behenden Allgegenwart des aufwärtsschießenden „Blitzmotivs“ rücken schließlich, wie aus einer anderen Welt, kühn-gravitätische Modulationen zu Leibe; die sorglose Stretta aber hat hierfür nur ein übermütiges Lachen übrig.

Im Jahr darauf, im April 1816, beendete Schubert mit seiner **4. Symphonie c-moll** D 417 seine erste Moll-Symphonie, der er den Beinamen „Tragische Symphonie“ gab (ein Titel, den später, freilich nicht von ihrem Komponisten, auch Gustav Mahlers 6. Symphonie erhalten sollte). Die c-moll-Tonart zumal umriss traditionellerweise keinen bloßen Klangraum, sondern verhiess musikalische Gedanken von besonderem Pathos und Gewicht. Mit seiner 5. Symphonie und der Sonate „pathétique“ hatte Beethoven einschlägige Maßstäbe gesetzt, doch Schuberts Tragikbegriff teilt mit Beethovens erhabener Schicksalsschwere wenig Gemeinsamkeiten. Schon nach der langsamen Einleitung (*Adagio molto*) und ihrer chromatisch geschärften, weiten Intervallik konturiert sich bei Schubert denn auch eine zusehends hellere Szenerie: Der anfänglich noch klagend hastende *Allegro vivace*-Hauptteil erreicht alsbald lichtere Dur-Regionen, wobei der Verzicht auf eine dramatische Durchführung, die Schubert hier mehr oder weniger als kurze Variante der Exposition anlegt, durch komplexe harmonische Fortschreitungen ausgeglichen wird. Eine sanfte As-Dur-Weise bestimmt das *Andante*; zwei dreinfahrende Moll-Passagen lösen sich alsbald in eine Kette kreisender Vorhalt-

bildungen auf, die sich wiederum beschwichtigend in das Hauptthema verwandeln. Ein wuchtiges Menuett lässt den Hörer durch Synkopen und querständige Akzente nach Beethovenscher Manier taumeln, während das Finale, *Allegro*, von einem übermächtigen Sog durchwirkt ist, der das Hauptmotiv immer wieder an die bewegte Oberfläche spült, um es doch wieder in seinen Strudeln verschwinden und an anderer Stelle erneut auftauchen zu lassen. Jenes „Liedhafte“, das in Schuberts späteren Symphonien eine zentrale Rolle spielt, wäre hier allenfalls in Schemen erkennbar. Die Aufhellung nach C-Dur erfolgt relativ früh und eher unspektakulär: Sie ist eine Station auf dem Wege eines kühnen harmonischen Entwicklungsgangs und nicht, wie bei Beethoven, grandiose Schlussapotheose eines Dramas.

Die wechselnden Besetzungen der von Schubert bedachten Liebhaberorchester hatten offenbar direkte Konsequenzen für sein Komponieren. Der Umstand, dass die kaum ein halbes Jahr später, im September/Oktober 1816, komponierte **Symphonie Nr. 5 B-Dur** D 485 weder Klarinetten noch Trompeten und Pauken vorsieht (und nur zwei statt der vier in der Vierten verlangten Hörner), mag eine Folge dieser besonderen Gegebenheiten sein; zugleich deutet dies auf die Hinwendung zu einer lichtereren Atmosphäre. Anders als die vier vorangegangenen Symphonien wird die Fünfte nicht durch eine langsame Einleitung eröffnet; stattdessen gibt ein viertaktiger Vorhang den Blick frei auf einen Sonatenhauptsatz voller Anmut und Beschwingtheit, für den namentlich das punktierte, *pianissimo* einsetzende Hauptthema verantwortlich zeichnet – natürlich ohne auf die für Schubert so charakteristischen harmonischen Überraschungen zu verzichten. Der langsame Satz in Es-Dur (*Andante con moto*) ist von inniger Kantabilität; in unermüdlichen Variationen des Hauptthemas erreicht er die fremd anmutende Ces-Dur-Sphäre des Seitenthemas, die, trugschlüssig und zauberhaft, noch die Coda irritiert. Das g-moll-Menuett mit G-Dur-Trio legt den Gedanken an das analoge Menuett aus Mozarts Symphonie Nr. 40 KV 550 nahe; gleichwohl ist der Schubertsche Tonfall, aber auch die Idee,

das zarte Trio mit dem rhythmischen und thematischen Ausgangsmaterial (Dreiklangsbrechung) des raueren Menuett-Themas zu bestreiten, ganz eigener Art. Das Sonatensatz-Finale (*Allegro vivace*) wird von den Streichern in *perpetuum mobile*-Manier eröffnet; eine dramatische Überleitungspassage bäumt sich auf, um nach einer Generalpause dem graziösen, ebenfalls von den Streichern angestimmten zweiten Thema zu weichen. Die insbesondere modulatorisch agile Durchführung wird maßgeblich von Metamorphosen des Eingangsthemas bestimmt, woran sich eine „formgerechte“ Reprise anschließt; bemerkenswert aber, dass das Überleitungsthema (das sozusagen eine Apotheose der diese Symphonie weithin prägenden Dreiklangsmotivik ist) nun nicht mehr von Streicher-kaskaden flankiert wird, dafür aber gleichsam in verdichteter Engführung erscheint – eine Variante, die den Abschluss dieser „Großen B-Dur-Symphonie“ umso zwingender vorbereitet.

Shubert hat keine öffentliche Aufführung seiner Symphonien erlebt, und auch diese drei wurden erst lange nach seinem Tod der Musikwelt bekannt: 1841 (5. Symphonie, Wien), 1849 (4. Symphonie, Leipzig) und 1881 (3. Symphonie, London; eine Teilaufführung 1860 in Wien). Erfreulich aber, dass der Verlag Breitkopf & Härtel nicht dem allzu vorsichtigen Vorschlag von Brahms folgte, der die frühen Symphonien nicht publiziert, sondern „nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehreren zugänglich gemacht“ wissen wollte. „Eine eigentliche und schönste Freude daran“, so Brahms, „hat doch nur der Künstler, der sie in ihrer Verborgenheit sieht und – mit welcher Lust – studiert!“

SACD 3

Als die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde am 14. Dezember 1828 eine Gedenkfeier für den am 19. November 1828 verstorbenen Franz Schubert veranstaltete, erklang dort mitnichten die „Große“ C-Dur-Symphonie Nr. 9 (bzw. Nr. 8) D 944, die Schubert eigens der Gesellschaft gewidmet hatte und die von dieser

wegen ihrer Länge und Schwierigkeit erst einmal zurückgelegt worden war, sondern die „Kleine“ C-Dur-Symphonie Nr. 6 D 589. Zwischen Oktober 1817 und Februar 1818 komponiert, war sie bislang allein von jenem privaten Liebhaberorchester des Burgtheatermusikers Otto Hatwig durchgespielt worden, zu dem auch Schubert (Bratsche) gehörte. Mehr als zehn Jahre nach ihrer Entstehung und wenige Wochen nach dem Tod ihres Schöpfers also erlebte die letzte der frühen Symphonien – die von Schubert selber, aller späteren Rangordnung zum Trotz, den Titel „Große Sinfonie in C“ erhalten hat! – im Redoutensaal der Wiener Hofburg ihre öffentliche Uraufführung. Es war die erste öffentliche Uraufführung einer Schubert-Symphonie überhaupt.

Dem Publikum vermittelte die Sechste das Bild eines vergleichsweise unbeschwerten 20- bzw. 21-Jährigen, der nicht zuletzt dem „Rossini-Taumel“ seiner Zeit deutlichen Tribut zollte („Außerordentliches Genie kann man ihm nicht absprechen“, so Schubert 1819 über Rossini) – beispielsweise im Kavatinenstil des *Andante* oder im Finale, dessen quirlige Spontaneität und unkomplizierte Form (ABAB) an die Opernouvertüren des großen italienischen Meisters denken lassen. Ein anderes, für Schubert noch bedeutenderes Vorbild freilich spielt im dritten Satz, in dem er das Menuett erstmals explizit durch ein Scherzo ersetzt, eine zentrale Rolle: Ludwig van Beethoven, dessen Scherzos (insbesondere das aus der 7. Symphonie) hier Pate gestanden haben – in der überbordenden Energie des *Presto* gegenüber einem gleichsam statischen *Più lento*-Trio oder in den zahlreichen Kontrasten, die den Tonsatz jäh zerfurchen. Auf diese Weise verbindet Schubert in seiner Sechsten gewissermaßen die beiden ästhetischen Lager seiner Zeit, versöhnt die „italienische Oberflächlichkeit“ mit der „deutschen Tiefe“. Ein Tribut an letztere ist etwa die langsame Einleitung (*Adagio*) des Kopfsatzes, der indes mit seinem quecksilbrigen Holzbläser-Hauptthema (auch das Seitenthema wird von den insgesamt prominent eingesetzten Holzbläsern vorgestellt) sogleich in sonnigere Ge-

filde aufbricht: zu einem wunderbar schillernden, kammermusikalisch anmutenden Wechselspiel der Motive und Klangfarben, das nicht von ungefähr schließlich durch eine zünftige Stretta (Rossini!) zum Abschluss gebracht wird. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* lobte nach der Uraufführung „ein schönes, fleissig gearbeitetes Werk, dessen vorzüglich ansprechende Sätze das Scherzo und Finale sind. Was man vielleicht daran tadeln könnte, wäre, dass das blasende Orchester allzu reichlich bedacht ist, wogegen die Streichinstrumente fast im Durchschnitt nur subordiniert erscheinen.“

Knapp sechs Jahre nach Fertigstellung der Sechsten, am 20. Dezember 1823 knisterte der Zuschauerraum des Wiener Theaters auf der Wieden vor Spannung und erwartungsfroher Häme. Die Premiere des „Großen romantischen Schauspiels“ ***Rosamunde, Fürstin von Zypern*** von Helmina von Chézy (1783–1856) mit der Musik von Franz Schubert stand bevor. Ein neues Bühnenwerk einer vor allem ihrer Gedichte wegen geschätzten Autorin, ein weiterer Vorstoß in dramatische Gefilde, nachdem ihr etwas krudes Libretto zu der wenige Monate zuvor uraufgeführten Romantischen Oper *Euryanthe* (Musik: Carl Maria von Weber) deutlich gemacht hatte, dass sie in diesem Bezirk zu unfreiwillig Groteskem neigte. Wie also würde sich ein mehr oder weniger selbständiges Schauspiel präsentieren?

Im Laufe von vier Akten geriet die Antwort relativ einmütig: als Fiasko. „Leer, langweilig, unwahrscheinlich“, war noch der mildeste Kommentar – die Presse verriß das Stück als prätentioses Machwerk. Am nächsten Abend, nach der zweiten Aufführung also, sank die moribunde *Rosamunde* unrettbar ins Grab – und nahm dabei gleich ihr Textbuch mit: Es blieb ungedruckt und galt bis Ende des 20. Jahrhunderts als verschollen. Prinzessin Rosamundes Weg aus wohlbehüteter, reformpädagogisch fundierter Abgeschlossenheit in das raue Klima höfischer Intrigen ist von allerlei wunderlich verschlungenen Fährnisse gepflastert, die, obschon auf schaudererregende „Effekte“ berechnet, eine eigentlich dramatische Wirkung vermissen

lassen: „Der Effekt dieses Schauspiels war gering; im ersten und zweiten Akt war gar keiner vorhanden“, resümierte ein Kritiker, der vor allem das „Maschinenwerk der Melodramendichtung“ hatte rattern hören. Die „heillose Frau von Chézy“ (so Schuberts Freund Moritz von Schwind) holte alsbald entschuldigend aus, sie habe das Stück in nur fünf Tagen verfasst (was nicht ganz der Wahrheit entsprach), und verdeckte dessen Blößen im Übrigen mit dem Hinweis auf den „Strom des Wohllauts“, der die „herrliche Musik“ Schuberts auszeichne. In der Wertschätzung der Schauspielmusik war man sich in der Tat einig; die Zeitungen bescheinigten dem sechsundzwanzigjährigen Komponisten „Genialität“. Gleichwohl hatte sie offenbar, wie nahezu alle Schauspielmusik, mit der Indifferenz ihrer Hörer zu kämpfen: Der sarkastische Schwind berichtet, Schuberts Zwischenaktmusiken seien am Theaterpublikum eher „unbemerkt“ vorübergegangen – „Die Leute sind halt gewohnt, gleich nach dem Akt zu plaudern, und ich begreife nicht, wie man ihnen zutrauen konnte, so ernste und liebeiche Sachen zu bemerken.“

Solchen Besuchern ist eine Musik entgangen, die zum Besten gehört, was Schubert für das Theater komponiert hat. Außer den drei Zwischenaktmusiken (Entr'actes) sind es vor allem die beiden Ballettmusiken, die neben den Stücken mit Chor- und Sologesang besondere Aufmerksamkeit verdienen. Insgesamt besteht die Schauspielmusik aus zehn Nummern; eine eigene Ouvertüre fehlt, denn Schubert verwendete bei der Premiere hierfür die Ouvertüre seiner (zu Lebzeiten unaufgeführten) Oper *Alfonso und Estrella* D 732, während später, vielleicht auf Schuberts Geheiß, die Ouvertüre zum Melodram *Die Zauberharfe* D 644 der *Rosamunde*-Musik zugeordnet wurde.

Nicht ohne Grund wurde das gewichtige erste Entr'acte (*Allegro molto moderato*, h-moll) von der Nachwelt als möglicher Finalsatz der Unvollendeten gehandelt: Seinem markant einherschreitenden Hauptthema stellen die Streicher ein motivisch eng verwandtes, zärtliches Seitenthema gegenüber; zögerlich entfaltet sich

ein dramatisch zerfurchter Tonsatz, der in strahlendem H-Dur schließt. Über Pizzikatobässen und in punktiertem Rhythmus durchmisst das in D-Dur beginnende zweite Entr'acte (*Andante*) düstere h-moll-Gefilde; in veränderter Gestalt erscheint es denn auch im weiteren Verlauf des Schauspiels als „Geisterchor“ wieder, um eine Giftmischerszene zu begleiten („In der Tiefe wohnt das Licht“). Ganz anders das dritte Entr'acte (*Andantino*, B-Dur), ein überirdisch anmutendes Klanggespinnst in Rondoform, das mit Schuberts daktylischem Lieblingsrhythmus (lang-kurz-kurz) beginnt und zwei holzbläsergeprägte Minore-Tänze enthält; das schwelgerisch aufblühende Hauptthema hat Schubert wohlweislich in das *Andante* seines wenig später entstandenen „Rosamunde“-Quartetts a-moll D 804 und auch in sein drittes Impromptu D 935 hinübergerettet. Die Ballettmusik Nr. 1 (*Allegro moderato*, h-moll) greift auf das Hauptthema des ersten Entr'acte zurück und macht sich dessen Marschcharakter zunutze, um überraschend in ein von seligem Bläserklang verzaubertes *Andante un poco assai* in G-Dur zu münden. Das geschäftige Streicherkorsett der Ballettmusik Nr. 2 (*Andantino*, G-Dur), deren 2/4-Takt auch schon mal in bedrohlichem Moll daherrumpelt, wird von den neckischen Einwürfen der Bläser allmählich aus der Reserve gelockt und zu triolischer Beschwingtheit verführt – eine Fahrlässigkeit freilich, die es mit promptem Rückfall in die Ausgangssituation bezahlt.

SACD 4

„Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich Liebe und Schmerz.“ Diese geheimnisvollen Worte finden sich in einer Traumerzählung Franz Schuberts aus dem Jahr 1822. Noch immer ist man sich über die Bedeutung dieses zwischen authentischem Tagebucheintrag und romantischer Fiktion schwankenden Dokuments uneins. Manche sehen in diesem wie auch immer autobiographischen Traum-

protokoll, das Schuberts gespanntes Verhältnis zu seinem Vater, seine Verletzungen, seine Trauer, seine Einsamkeit, sein Wiederaufleben im Kreis von Gleichgesinnten und seine Versöhnung mit dem Vater symbolisch zu bekunden scheint, eine Art heimliches Programm für die im gleichen Jahr entstandene **Symphonie Nr. 8 h-moll** D 759. Auch wenn dies im Einzelnen fragwürdig ist, so kann man doch kaum umhin, in der romantischen Zerrissenheit zwischen Liebe und Schmerz, Schönheit und Zerstörung, Idylle und Chaos Aspekte dieser Symphonie wiederzuerkennen.

Die h-moll-Symphonie ist eine der bedeutendsten Errungenschaften Schuberts, und sie belegt in ihrer neuartigen Konzeption die fruchtbare und langjährige Auseinandersetzung mit Beethovens Symphonik. Dass sie mit ihren zwei Sätzen ein Torso blieb („Unvollendete“), haftet ihr wie ein mysteriöser Makel an – zu einem geplanten dritten Satz existieren nur wenige skizzierte Takte (*Allegro*, h-moll), während ein vierter Satz nirgends entworfen zu sein scheint. Dafür mag es zahlreiche Gründe geben; am wahrscheinlichsten wohl ist, dass Schubert mit den Versuchen, den innovativen Vorgaben der ersten beiden Sätze gerecht zu werden, nicht zufrieden war.

Gemeinsam mit der ebenfalls 1822 entstandenen „Wanderer“-Fantasie für Klavier markiert die „Unvollendete“ einen neuen, dezidiert „romantischen“ Ton in Schuberts instrumentalen Schaffen – und dies gleich mit dem geheimnisvollen *unisono*-Thema im Streicherbass, das für den ersten Satz (*Allegro moderato*) von eminenter Bedeutung ist. Sofort schließt sich das eigentliche Hauptthema des Sonatensatzes, das erwartungsvoll in den Oboen und Klarinetten über unruhig flackernden Streichern pendelt, an. Eine Überleitung von Hörnern und Fagotten scheint die Zeit anhalten zu wollen, dehnt sich bis zum Zerbersten und schwingt dann aus in das Seitenthema der Celli. Dieses aber, von synkopischer Begleitung ebenfalls um allzu große Selbstsicherheit gebracht, versickert urplötzlich; der Nachhall seiner Ländlerseligkeit wird barsch von wuchtigen Tutti-Akkorden zerfurcht (deren Wir-

kung nicht zuletzt durch drei Posaunen gesteigert wird) – schon das Hauptthema war, so erinnert uns spätestens die Wiederholung der Exposition, von *sforzati*-Akzenten bedrängt worden.

Auf der Basis fast ausschließlich des Eingangsthemas steigert sich die Durchführung zu einer hochdramatischen Ombra-Szene, die in düsterer Verklärung das gesamte Tutti erfasst und das weiterführt, was dem Seitenthema widerfuhr. Jähe Kontraste, Engführungen des Themas, motivische Dekonstruktion, manisches Auf-der-Stelle-Treten, gordische Befreiungsschläge in Harmonik wie Satztechnik – diese Durchführung ist ein wahres musikalisches Schlachtfeld. Schubert hat hier, wie vielleicht nirgends sonst, gleichsam „mit dem Hammer“ musiziert. Kein Wunder, dass die Reprise sogleich mit dem Hauptthema (ist es überhaupt noch ein solches?) anhebt, das, ebenso wie das Seitenthema, nunmehr versöhnlicher klingt als noch in der Exposition. Die abschließende Coda aber liefert das Eingangsthema nach, um über der eingehenden Betrachtung seiner Bestandteile den Satz zu beenden.

Der zweite Satz (*Andante con moto*) beginnt mit einem überirdisch leuchtenden, lyrischen Streicherthema, das sich über absteigendem Bass erhebt, bald schon nach Moll schattiert wird und ein ruppiges Streicherunisono zeitigt, dem die Blechbläser zusätzlichen Glanz verleihen. Das Seitenthema in der Klarinette wird auch hier von Synkopen begleitet; der sich daraus entspinnde Dialog von Oboe und Flöte aber wird, wie weiland im ersten Satz, von brüskem Tuttischlägen und aufgescheuchten Streicherpassagen zäsurirt, nur dass es sich diesmal um Metamorphosen des Themas selber handelt, das in den Bässen sein überraschend janusköpfiges Unwesen treibt. Das Geschehen beruhigt sich und führt ohne Durchführung zur leicht veränderten Reprise, bis eine Coda den Hauptgedanken kammermusikalisch lichtet.

Schuberts „Unvollendete“ wurde erst am 17. Dezember 1865, 37 Jahre nach seinem Tod, uraufgeführt. Zwar hatte man um ihre Existenz gewusst, doch war sie

lange Zeit ein wohlgehüteter Schatz des Komponisten und Schubert-Freunds Anselm Hüttenbrenner gewesen, der sich erst durch einen klug eingefädelten „Deal“ zu ihrer Herausgabe bewegen ließ: Johann Herbeck, der Dirigent der Uraufführung, setzte eine Ouvertüre Hüttenbrenners aufs Programm, besuchte ihn in Graz unter dem Vorwand einer näheren Erörterung dieses Stücks und schaffte es unter diesen günstigen Voraussetzungen tatsächlich, ihm die „Unvollendete“ zur Aufführung abzurufen.

Ebenfalls posthum, aber unter etwas unkomplizierteren Umständen entdeckte Robert Schumann 1839 im Nachlass Schuberts eine Symphonie, die ihn gleich bei der ersten Durchsicht überwältigte. Diese Symphonie hatte er 1835 errahnt, als er gemutmaßte hatte, dass Schubert wohl derjenige gewesen wäre, der „uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte“ (d.h. nach dem Höhepunkt und vermeintlichen Abschluss der symphonischen Gattung in Beethovens 9. Symphonie). Hier nun war sie, die nachbeethovensche Symphonie *par excellence*, die der Gattung einen neuen Weg wies: Die **„Große“ C-Dur-Symphonie Nr. 9** D 944. Hingerissen von ihrem Reichtum – „Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des einzelnen“ –, veranlasste Schumann, dass sie Felix Mendelssohn Bartholdy zugesandt wurde, unter dessen Leitung sie am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus ur-aufgeführt wurde. Schumanns erster Klangeindruck: „Heute hörte ich in der Probe einiges aus der Symphonie von Franz Schubert – darin gingen alle Ideale meines Lebens auf – es ist das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen“.

Schuberts C-Dur-Symphonie stellt die einzige fertiggestellte Symphonie der Jahre nach 1818 dar, alle anderen symphonischen Projekte blieben Fragment. Gründe hierfür mögen in dem Anspruch Schuberts zu sehen sein, in Abgrenzung zu Beethoven – freilich kaum, wie Schumann emphatisch schrieb, „in völliger

Unabhängigkeit“ von diesem (u. a. scheint Schubert bewusst auf das Freudenthema der 9. Symphonie und auf die „Eroica“ anzuspielen) – eine eigenständige symphonische Formidee zu artikulieren, die insbesondere der Integration liedhafter Thematik Rechnung tragen sollte. Ein solcher Ansatz prägte bereits die „Unvollendete“, wurde aber erst mit der hauptsächlich 1825/26 entstandenen C-Dur-Symphonie umfassend ausformuliert. Ungewohntes Terrain beschritt Schubert auch auf dem Gebiet der Harmonik, deren orthodoxe Dramaturgie oftmals mit mediantischen und trugschlüssigen Wendungen subtil ausgehebelt wird. Daneben sind übergreifende zyklische Bezüge (etwa die Wiederaufnahme der Eingangsmelodie in der Coda des Kopfsatzes) sowie zentrale rhythmische Motive von Bedeutung.

Als „Groß“ gilt die „Große“ C-Dur-Symphonie D 944, weil sie erstens den Zielpunkt des „Wegs zur großen Symphonie“ darstellt, den Schubert sich 1824 als Arbeitsprogramm vorgenommen hatte, weil sie zweitens zu den unbestrittenen Meisterwerken ihrer Gattung zählt, und, ein wenig pragmatischer, um sie drittens von ihrer Schwester zu unterscheiden, der 1818 komponierten „kleinen“ C-Dur-Symphonie (Nr. 6) nämlich, von der sie sich mit ihrer Dauer von einer knappen Stunde schon äußerlich deutlich abhebt; solch „himmlische Länge“ (Schumann) hatte vordem noch keine ausschließlich instrumentale Symphonie beansprucht. (Wegen Länge und Schwierigkeit war denn auch die einzige Aufführung abgesetzt worden, die Schubert hätte miterleben können.)

Warum diese Weite indes ihren Sinn hat, das wird in den ersten Takten der langsamen Einleitung, *Andante*, deutlich: Die ruhig in sich versunkene, volkstümliche Hornmelodie sperrt sich dem zielgerichteten Drang, der etwa Beethovens motivische „Arbeit“ kennzeichnet; sie will nicht werden, sondern sein. Und so erwacht mit ihrem vielfältig aufgefächerten Klangspektrum eine wahrhaft romantische Welt, die sich anscheinend nur widerstrebend und erst nach mancherlei harmonischen Ausweichungen in das *Allegro* schickt. Aller Groll indes entschwindet dort – das

Orchester verwandelt sich in einen gewaltigen punktierten Rhythmus (der ein wichtiger Bestandteil der Hornmelodie war), und auch noch das e-moll-Seitenthema scheint sich mehr seines markanten Stakkatos freuen als den vertrackten harmonischen Schürzungen nachfolgen zu wollen, die es hervortreibt (und die auch in den übrigen Sätzen wieder anklingen). Solcherart wird die entlegene Tonart as-moll erreicht, in der die ernst fragenden Posaunen ihren eigenen Antworten misstrauen und selbige hin- und herwenden, bis sie jene dominantische Stufe erreichen (G-Dur), die am Ende einer Sonatensatzexposition üblicherweise erwartet wird. Leidenschaftlich steigert sich die durch abrupte Halbtonrückung erreichte Durchführung (und lässt mitunter an Schumanns 4. Symphonie denken), deren anfänglich heroischer Triolenpuls aber schließlich einem solistischen Bläserausklang als zarte Grundlage dient. Die Reprise wird durch eine Coda gekrönt, die ihrerseits im majestätisch gekleideten Hornthema des Satzanfangs gipfelt.

Das nun folgende *Andante con moto*, einer der bemerkenswertesten „langsamen“ Sätze der symphonischen Literatur, bewegt sich gleichsam tänzerisch am Rande eines Abgrunds, dessen dunklen Sog – dynamische, tonale und instrumentatorische Akzente bzw. Kontrastwirkungen – es sich anfänglich immer wieder unbekümmert und mit schalkhaftem, haydn'schem Humor entzieht. Ein lyrisches Intermezzo lädt in zauberische Welten, stockt aber dann bedenklich bei der Rückführung; gleichwohl wird der Marsch fortgesetzt, forciert noch als ehemals, bis, lange angebahnt, unweigerlich die Katastrophe hereinbricht: verminderter Septakkord im dreifachen *fortissimo*, Generalpause ...

Neuanfang? Was blieb, ist nur Schatten; doch spendet das wieder anhebende Intermezzo auf wunderbare Weise neue Kraft. Das Schicksal aber wird nun nicht mehr herausgefordert – zu beklemmend ist das Damoklesschwert, das die Coda überschattet und alle Eigenmächtigkeit vereitelt. Solche Last ist dem bukolischen Scherzo nahezu fremd; bärbeißig umspielt es eine Ländlerweise und verwöhnt mit

einem melodienseligen Trio. Die *fortissimo*-Anfangstakte des Finales hingegen signalisieren Rettung. Und in der Tat – im lebhaften, ungestümen Kreisen seiner Triolen und nicht zuletzt unter dem Banne eines unwiderstehlich verqueren Seitenthemas werden Eintrübungen und Brüche noch stets beizeiten in eine alles überwölbende Feststimmung verwandelt. Mit einem euphorischen Schluss – Coda und Stretta im strahlenden Tutti – verkündet die *Achte* nachhaltig, dass sie eine Vollendete ist.

© *Horst A. Scholz 2009, 2012 & 2014*

Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 gegründet; nur zwei Jahre später trat Thomas Dausgaard das Amt des Chefdirigenten an. In den folgenden 22 Jahren feilten Dausgaard und das Ensemble an der Herausbildung eines eigenen, dynamischen Klangprofils, mit dem es sich in der internationalen Musikszene einen Namen gemacht hat. Im August 2019 übernahm Martin Fröst als Chefdirigent, während Dausgaard dem Orchester als Ehrendirigent verbunden bleibt.

Das aus 39 festen Mitgliedern bestehende, eng verbundene Ensemble hat sich international als unverwechselbare Stimme mit umfangreichem Repertoire und großer stilistischer Bandbreite etabliert. Das Orchester debütierte 2004 mit Auftritten bei den BBC Proms in Großbritannien und beim Mostly Mozart Festival des Lincoln Center in den USA. Seither unternimmt es regelmäßige Konzertreisen durch Europa, hat sein Japan-Debüt gegeben und wurde zu den Salzburger Festspielen eingeladen. Zu den Höhepunkten aus jüngerer Zeit zählen Konzerte im New Yorker Lincoln Center im Jahr 2017 (Beethovens *Missa Solemnis*), die BBC Proms im Jahr 2018 (*The Brandenburg Project*) und eine Mini-Residenz im Wiener Konzerthaus im Frühjahr 2019.

Unablässig erweitert das Schwedische Kammerorchester sein Repertoire und

öffnet sich neuen Herausforderungen. Mit Dausgaard hat das Ensemble bei BIS Gesamteinspielungen der Symphonien von Schubert, Schumann und Brahms vorgelegt, doch widmet es sich ebenso leidenschaftlich der Aufführung zeitgenössischer Werke und arbeitet regelmäßig mit den Dirigenten und Komponisten HK Gruber und Brett Dean zusammen. Dank seines großen Engagements kann das Orchester auf eine beeindruckende Riege von Gastkünstlern blicken, darunter Pierre-Laurent Aimard, Håkan Hardenberger, Lisa Batiashvili, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Richard Tognetti, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann und Francois Leleux.

Der dänische Dirigent **Thomas Dausgaard** ist Musikalischer Leiter der Seattle Symphony und Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra. Darüber hinaus ist er Ehrendirigent des Schwedischen Kammerorchesters (dessen Chefdirigent er von 1997 bis 2019 war), Ehrendirigent des Danish National Symphony Orchestra (dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 war) und Ehrendirigent des Orchestra della Toscana. Er wurde von der dänischen Königin mit dem Ritterkreuz ausgezeichnet und in die Königlich Schwedische Musikakademie aufgenommen.

Dausgaard hat sich ein unverwechselbares Profil als Künstler „von großer Hingabe und unverschämt brillanter Musikalität“ (*Europadisc*) erworben und ist bekannt für seine kreative und innovative Programmgestaltung, eine umfangreiche Diskographie mit von der Kritik gefeierten Aufnahmen sowie die „frappierende Fähigkeit, ein Gefühl für die Notwendigkeit des musikalischen Verlaufs zu vermitteln“ (*Bachtrack*). Die Interaktion der Musik mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld und den Themen unserer Zeit liegt ihm ebenso am Herzen wie ihre Relevanz und ihr Potenzial als vitale, innovative Kraft im Leben heutiger und künftiger Generationen.

Als Gastdirigent pflegt Dausgaard enge Beziehungen zu vielen der weltweit führenden Orchester, darunter das Gewandhausorchester Leipzig, die Symphonieorchester des Wiener und des Bayerischen Rundfunks, das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, die Toronto Symphony und das Bergen Philharmonic Orchestra, mit dem er gerade einen Zyklus von Bruckner-Symphonien für BIS aufnimmt. Außerdem ist er mit den New Yorker Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic, den Münchner und den St. Petersburger Philharmonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, den Orchestern von Cleveland und Philadelphia, dem London Symphony Orchestra und dem Chamber Orchestra of Europe aufgetreten und gastiert regelmäßig bei renommierten Festivals in aller Welt, darunter die BBC Proms, das Edinburgh International Festival, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart, das George Enescu Festival und das Tanglewood Festival.

<http://thomasdausgaard.com>

Les œuvres symphoniques les plus importantes de **Franz Schubert** ne furent découvertes ou ne causèrent un impact sur l'histoire musicale qu'après sa mort. La Symphonie en do majeur D. 944, « la Grande », ne sera découverte à Vienne par Robert Schumann qu'en 1838 alors que la Symphonie en si mineur laissée à l'état de fragment (« Inachevée ») ne verra le jour qu'en 1865, soit quarante-trois ans après sa conception. À l'exception de la « Grande Symphonie », tous les projets symphoniques entrepris par Schubert après la complétion en 1818 de sa sixième Symphonie en do majeur D. 589 restèrent dans un état se situant entre conception et réalisation. Stylistiquement, les six symphonies composées entre 1813 et 1818 s'orientent cependant vers Haydn et Mozart et les inquiétudes ressenties par Schubert après ses études poussées des œuvres symphoniques de Beethoven ne se justifient guère. Se destinant avant tout à des orchestres scolaires ou privés composés d'amateurs ou de mélomanes, ces œuvres permirent à Schubert de se livrer à des expériences tout en recourant à la tradition symphonique même s'il ne croyait pas encore avoir trouvé son propre langage. Cette perception fut longtemps considérée comme la principale faiblesse de ces symphonies : on a considéré pendant la plus grande partie du vingtième siècle que leur principal intérêt – sauf en de rares exceptions – n'était qu'au point de vue documentaire. Johannes Brahms, qui admirait grandement l'œuvre de Schubert et qui fut l'un des éditeurs de ses symphonies dans le cadre de l'édition des œuvres complètes, aurait préféré les laisser inédites puisqu'elles ne constituaient que de simples « travaux préliminaires » sur le chemin vers la « Grande Symphonie » en do majeur ou vers l'« Inachevée ». Cette conception semblait correspondre à l'attitude de Schubert même puisque celui-ci ne leur accorda, une fois la composition achevée, que peu d'intérêt et choisit de ne pas mentionner leur existence aux éditeurs potentiels.

Disque 1

La **première Symphonie en ré majeur** D. 82 de Schubert a été terminée en octobre 1813, peu avant son départ du Stadtkonvikt de Vienne (sorte de séminaire impérial) : on retrouve le commentaire « Finis et Fine. Le 28 octobre 1813 » à la fin de la partition autographe. On ne retrouve cependant dans ce manuscrit, la première contribution de Schubert au genre « royal » de la musique instrumentale, ni révisions, ni améliorations. Nous devons peut-être considérer ce compositeur de seize ans à la lumière de cette description laissée par un camarade : « il s'assit à son pupitre avec calme, à peine dérangé par l'inévitable bavardage et le bruit des autres élèves autour de lui au Konvikt... et il écrivit avec aise et rapidement, sans faire la moindre correction, comme s'il ne pouvait en être autrement. »

Conséquence vraisemblable des réalités de l'orchestre du Konvikt, la première Symphonie ne réclame qu'une seule flûte. En recourant à la tonalité de ré majeur (ici et dans plusieurs études symphoniques et fragments), Schubert suit l'exemple de la seconde Symphonie de Beethoven op. 36 qu'il admirait grandement. À travers l'écriture magnifiquement somptueuse pour instruments à vent dans l'introduction solennelle et majestueuse (*Adagio*), Schubert met en scène avec audace son entrée sur la scène symphonique. La structure de la forme sonate qui suit (*Allegro vivace*) débute par un thème principal qui traverse avec souplesse la gamme avant d'être aussitôt mis de côté alors que les premiers violons font entendre un thème secondaire plus chantant. Sa ressemblance avec le thème du finale de la Symphonie « Héroïque » de Beethoven n'est sûrement pas fortuite. Le thème secondaire prépare le groupe final qui ressemble à un développement et se retrouve également au début du développement même. Le thème principal est ici presque complètement ignoré alors que le second thème module à plusieurs reprises avant de se condenser dans un adieu aux bois. La réexposition fait également allusion à l'introduction lente, un procédé qui n'était certes pas courant dans le schéma formel classique. L'*Andante* lyrique

présente un condensé du talent mélodique de Schubert : le thème se déploie avec aisance à travers une forme lied développée. Le Menuet (*Allegretto*) est fermement ancré dans la tradition haydnienne avec des accents tout aussi vigoureux alors que le laendler obligé procure une plus grande intimité. Sur un accompagnement incessant de croches, le dernier mouvement (*Allegro vivace*) nous charme avec une série de thèmes et une structure aussi entraînants que simples.

La **seconde Symphonie en si bémol majeur**, D. 125, a été composée entre décembre 1814 et mars 1815 et est dédiée à Innocenz Lang, le directeur du Konvikt. Elle commence comme la première par une introduction lente (ce n'est qu'à partir de sa cinquième Symphonie que le compositeur s'écartera de cette tradition) mais ici, celle-ci agit davantage comme un conduit vers la section principale du premier mouvement vers laquelle elle s'élance dans un *crescendo*. Le thème principal exubérant *staccato* (*Allegro vivace*) de ce mouvement important inséré dans une forme sonate semble presque avoir repris le mouvement constant des croches du finale de la première Symphonie et le place au centre de l'action. Son impulsion énergétique élémentaire continue de circuler en arrière-plan dans les longues lignes ondulantes du thème secondaire. Alors que le mouvement évolue, de petits déplacements à l'intérieur de la texture motivique et harmonique produisent des effets saisissants comme si l'on se pressait le long d'une voie ferrée remplie de jonctions et de changements de direction toujours surprenants. Après ce tour de force, le mouvement lent (*Andante*) fait entendre un thème gracieux en mi bémol majeur suivi de cinq variations dont l'une, âpre et dans une tonalité mineure, retient particulièrement l'attention avant de se conclure dans une coda agréable. Avec son allure brusque, semblable à un scherzo, le menuet en do mineur (*Allegro vivace*) fait allusion à la variation en mineur. Le trio n'établit pas un véritable contraste mais est plutôt une variante en majeur du thème principal à peine dissimulée, comme une version plus ensoleillée du menuet. Le finale (*Presto*) précède d'une

introduction miniature et lente, s'élance vers une apothéose du rythme du voyageur schubertien (sur le modèle du dactyle, long-court-court).

En 1820, le Theater an der Wien passa une commande à Schubert pour un mélodrame basé sur la pièce *Die Zauberharfe* [*La harpe enchantée*] de Georg von Hofmann (1771–1845). Bien que le texte de la pièce soit aujourd'hui perdu, nous pouvons néanmoins en reconstituer le récit : conformément à la mode de l'époque, Hofmann a peuplé une simple histoire romantique de chevaliers (incluant des personnages de la Table ronde du Roi Arthur), de fées, de troubadours et d'esprits. Le sinistre esprit du feu, Suttur, est finalement vaincu grâce à une harpe magique et un *happy ending* suit, culminant dans un air à la gloire de la puissance de la musique : « Par la puissance magique de la musique, une action noble est accomplie grâce à l'art ! »

L'impression laissée par *Die Zauberharfe* fut cependant moins enthousiaste : la pièce sera retirée après huit représentations. La cible des critiques ne semble cependant pas avoir été la musique (« très belle » selon certains témoignages alors que d'autres trouvèrent qu'au moins, elle faisait « ici et là » preuve de talent) ou la mise-en-scène qui incluait de nombreux effets spéciaux mais plutôt la pièce même qui, malgré ses personnages illustres était désespérément sentimentale. Un critique écrivit : « Le récit est tellement pénible que je crains d'ennuyer le lecteur en le racontant ». Un autre utilisa l'un des effets spéciaux du finale du mélodrame pour exprimer le manque d'enthousiasme du public : « À l'apparition du feu bleu grec, le public, émerveillé, frappa des mains avec une telle force que le son résultant ne différerait pas tellement des applaudissements. »

La musique de Schubert risquait d'être envoyée par le fond, entraînée par le naufrage de la pièce ce qui aurait été dommage ainsi que des amis de Schubert, notamment Joseph von Spaun, le soulignèrent : « Bien que le texte poétique soit totalement insignifiant, le royaume des fées permit néanmoins à l'imagination du

compositeur de jaillir et celui-ci produisit une œuvre remplie de mélodies infiniment belles et de merveilleux effets. » Des sections de *Die Zauberharfe* furent donc récupérées pour être réutilisées dans d'autres contextes. Ainsi, l'ouverture fut reprise (probablement sans le consentement de Schubert) pour le lever du rideau de *Rosamunde, Fürstin von Zypern* [*Rosamunde, princesse de Chypre*] D. 797.

Même si elle ne renie absolument pas ses origines (l'ouverture et le thème principal font allusion aux scènes de la pièce, comme par exemple dans le premier acte qui se déroule dans le domaine des esprits et dans la forêt enchantée), l'ouverture de *Die Zauberharfe* est une œuvre à part entière. Le *Wiener Konversationsblatt* souligna après la création de la pièce que l'ouverture possédait « davantage de valeur en tant que pièce musicale que dans sa relation au mélodrame » ce qui était finement observé puisque Schubert avait également utilisé des motifs de son Overture de concert dans le style italien D. 590 composé en 1817. L'ouverture de *Die Zauberharfe* débute par un *andante* « inhabituellement charmant » (pour reprendre les mots des contemporains du compositeur), certes précédé par un motif solennel et lourd qui établit avec audace aussi bien la tonalité de do mineur que le monde des esprits. Sur un accompagnement en triolets, les hautbois et les clarinettes exposent le thème « charmant » dont les métamorphoses forment l'introduction lente d'un *allegro vivace*. Celui-ci débute de manière agitée en do majeur aux cordes puis s'élève dans une vigoureuse marche des puissances de la lumière avant de culminer, de manière inattendue, dans une coda sur un rythme de 6/8.

Vers la même époque, 1819–20, Schubert se tourna une seconde fois vers le genre de l'opéra. Il avait déjà composé le fragment *Die Bürgschaft* [L'otage] D. 435 et souhaitait maintenant se consacrer à un opéra sérieux, *Adrast* D. 137 dont le livret, aujourd'hui perdu, avait été composé par son ami Johann Mayrhofer (1787–1836) avec qui il partageait alors un appartement. Mayrhofer, qui avait un faible pour les sujets de l'Antiquité et qui, concrètement, avait fourni à Schubert la source

de ses « mélodies de l'Antiquité grecque », choisit alors un sujet mythique tiré des récits d'Hérodote. Crésus, le roi de Lydie, avait vu en rêve que son fils Atys serait tué par une lance. Lorsque Crésus permit à Atys, qui avait été tenu à l'écart d'opérations militaires, d'aller tuer le sanglier sauvage qui terrorisait les champs des Mysiens, il s'arrangea pour qu'il soit protégé par le prince phrygien Adraste. Adraste avait auparavant accidentellement tué son propre frère et était venu à la cour royale de Lydie pour expier sa faute. Alors qu'il chassait le sanglier, Adraste frappa accidentellement Atys de sa lance et celui-ci mourut. La cour fut dévastée par le désespoir mais Crésus, le cœur lourd, pardonna à Adraste. Celui-ci, rongé par la culpabilité, se suicida sur la tombe d'Atys.

Pour des raisons que nous ignorons – des projets de composition plus urgents, des problèmes conceptuels, peut-être aussi l'éloignement graduel des deux amis – Schubert interrompit son travail sur *Adrast* laissant ici l'opéra à l'état de fragment. Huit numéros musicaux ont cependant subsisté. Parmi ceux-ci, une marche funèbre en fa mineur (*Andantino*) qui, avec son alternance entre les cuivres et le bois, entonne un rythme de marche semblable à celui du célèbre *Allegretto* de la septième Symphonie de Beethoven (1811–12) qui finit par s'éteindre dans un épilogue serein aux cordes.

Disque 2

La **troisième Symphonie en ré majeur** D. 200 que Schubert composa en 1815 à l'âge de dix-huit ans fait déjà preuve d'une extraordinaire souveraineté et d'indépendance dans son traitement du roi des genres instrumentaux. (E. T. A. Hoffmann quelques années auparavant avait déclaré que la symphonie était désormais « le genre instrumental le plus élevé – l'opéra pour ainsi dire des instruments »). L'introduction lente et majestueuse dévoile le thème principal du premier mouvement : un motif qui fait irruption avant de devenir résolument impitoyable projeté les

instruments les uns contre les autres. Des modulations chromatiques contribuent à une atmosphère tendue ensuite dissipée par un thème galopant joyeusement exposé par les clarinettes de l'*Allegro con brio*. Le tumulte orchestral s'accroît ensuite rapidement et se combine avec l'affirmation, *fortissimo*, de l'introduction. Le thème secondaire au hautbois est redevable au rythme pointé du thème des clarinettes. Un court motif en arche est sélectionné et devient le jouet de l'orchestre qui s'amuse avec lui en lui faisant subir toutes sortes de procédés harmoniques. Dans le développement riche en modulations, le motif en arche domine alors que la récapitulation modifiée de l'idée introductive devient la caractéristique principale du mouvement et est parfois harmonisée dramatiquement. L'*Allegretto* tranquille en sol majeur se base sur un thème au ton populaire dont le caractère confiant et naturel défait toute velléité de traitement chromatique. La clarinette introduit la section centrale en do majeur à laquelle les pizzicatos des cordes confèrent un caractère bucolique. Un *Menuetto vivace* en ré majeur fait son apparition et ses accents dynamiques désordonnés laissent croire à une plaisanterie beethovénienne. Un ländler-trio avec une mélodie souple (hautbois et basson) donne un ton viennois. Le *Presto vivace* balaie cette *gemütlichkeit* : sa mesure à 6/8, qui déclenche un seul sursaut d'énergie remplit de petites étincelles motiviques et orchestré de manière éblouissante – renvoie à la tarentella, le légendaire mélange de danse et d'extase. Comme si elles venaient d'un autre monde, des modulations audacieusement lourdes pèsent sur l'omniprésence agile du « motif en éclair » orienté vers le haut. L'insouciance strette, en revanche, ne fait qu'en rire avec insolence.

Une année après, en avril 1816, Schubert termina sa première symphonie recourant à une tonalité mineure, la **quatrième Symphonie en do mineur** D. 417, et lui donna le surnom de « Symphonie tragique » (un titre qui plus tard allait également devenir celui de la sixième Symphonie de Gustav Mahler bien qu'il ne sera ici pas du compositeur). Traditionnellement, la tonalité de do mineur ne fait pas

que décrire une région tonale mais évoque également un univers musical de pathos et de lourdeur. Avec sa cinquième Symphonie et sa Sonate « pathétique », Beethoven avait certes établi un standard mais le concept de la tragédie chez Schubert n'a que peu à voir avec le destin beethovenien. Dès la fin de l'introduction lente (*Adagio molto*) avec ses chromatismes et ses grands intervalles, Schubert évoque une scène de plus en plus claire : la section principale *Allegro vivace* affiche d'abord un ton plaignant mais parvient rapidement à une ambiance plus légère dans une tonalité majeure. La compensation pour l'absence d'un développement dramatique que Schubert utilise ici plus ou moins comme une courte variante de l'exposition prend la forme d'excursions harmoniques complexes. Une délicate mélodie en la bémol majeur domine l'*Andante*. Deux passages en mineur disparaissent rapidement dans une chaîne de retards qui se transforment à nouveau en s'apaisant en thème principal. Un Menuet massif, avec ses syncopes et ses accents déplacés, entraîne l'auditeur vers le monde de Beethoven alors que le finale, un *Allegro* qui semble écrit d'un seul jet, ramène constamment le thème principal vers la surface bouillonnante pour ensuite le laisser disparaître dans les remous puis le voir émerger à nouveau ailleurs. La qualité lyrique qui allait jouer un rôle fondamental dans les symphonies ultérieures de Schubert est ici perceptible. Le changement d'atmosphère provoqué par le passage vers do majeur survient relativement rapidement et discrètement : c'est l'un des éléments d'un processus audacieux de développement harmonique plutôt qu'une apothéose finale grandiose d'un drame à la manière d'un Beethoven.

Des changements dans les effectifs des orchestres amateurs pour lesquels Schubert composait ont manifestement eu une conséquence directe sur sa musique. La **cinquième Symphonie en si bémol majeur** D. 485 composée à peine six mois plus tard en septembre et en octobre 1816 témoigne de ces changements et ne réclame ainsi aucune clarinette, trompette ou timbales et, de plus, ne nécessite que deux cors au lieu des quatre de la symphonie précédente. On constate également

un retour à une atmosphère plus légère. Contrairement aux quatre symphonies précédentes, la cinquième ne commence pas par une introduction lente. On retrouve à la place un lever de rideau de quatre mesures sur un premier mouvement de sonate plein de grâce et d'agilité grâce au thème sur un rythme pointé qui commence *pianissimo* où, bien entendu, les surprises harmoniques typiques de Schubert ne manquent pas. Le mouvement lent en mi bémol majeur (*Andante con moto*) est empreint d'un lyrisme ardent et, par le biais d'incessantes variations du thème principal, il parvient au monde sonore éloigné de do dièse majeur du thème secondaire qui, illusoirement et magiquement, trouble également la coda. Le menuet en sol mineur, avec un trio en sol majeur, rappelle le mouvement correspondant de la quarantième Symphonie en sol mineur K. 550 de Mozart bien que la sonorité schubertienne, ainsi que le défi lancé au tendre trio avec l'introduction du matériau rythmique et thématique (un arpège) de l'ouverture du thème plus robuste du menuet soient tout à fait personnelles. Le finale (*Allegro vivace*) débute avec les cordes à la manière du *perpetuum mobile*. Une transition dramatique s'élève ensuite et, après un silence, cède la place au second thème gracieux qui est introduit par les cordes. La section du développement, particulièrement agile au niveau de la modulation, est largement dominée par des métamorphoses du premier thème et est suivie d'une réexposition « conventionnelle ». Il est cependant surprenant que le thème de la transition (que l'on pourrait considérer comme l'apothéose des motifs en accords parfaits qui sont si caractéristiques de cette symphonie) ne soit maintenant plus flanqué de cascades de cordes mais apparaisse plutôt presque comme une strette condensée – une variante qui nous prépare de manière encore plus évidente à la conclusion de cette « Grande symphonie en si bémol majeur ».

Schubert n'entendit jamais ces symphonies en public et les trois œuvres réunies ici ne se firent connaître que longtemps après sa mort : 1841 dans le cas de la cinquième Symphonie (à Vienne), 1849 pour la quatrième Symphonie (à Leipzig)

et 1881 dans le cas de la troisième Symphonie (à Londres, bien qu'une exécution partielle eut lieu à Vienne en 1860). L'éditeur Breitkopf & Härtel ne suivit heureusement pas les instructions par trop prudentes de Brahms qui ne souhaitait pas voir la publication des premières symphonies mais plutôt qu'elles soient « préservées avec piété et peut-être disponibles pour qui souhaiterait en faire une copie ». Selon lui « un artiste ne peut y prendre un plaisir authentique et agréable qu'en les voyant de manière clandestine et, avec une telle joie, en les étudiant ! »

Disque 3

Le 14 décembre 1828, alors que la Société des amis de la musique à Vienne avait organisé un concert hommage à Franz Schubert disparu le 19 novembre précédent, on ne joua pas la « Grande » symphonie en do majeur (la neuvième) D 944 que Schubert avait dédiée à la société car celle-ci fut écartée en raison de sa dimension et des difficultés d'exécution mais plutôt la **sixième Symphonie en do majeur** D 589, la « petite ». Composée entre octobre 1817 et février 1818, elle n'avait été jouée jusqu'alors que par un orchestre amateur, au sein duquel Schubert joua de l'alto, et réuni par un musicien du Burgtheater, Otto Hatwig. C'est donc plus de dix ans après sa composition et quelques semaines après la mort du compositeur que l'œuvre reçut sa première exécution publique, dans la Redoutensaal du palais de la Hofburg à Vienne. En fait, il s'agit là de la toute première exécution publique d'une symphonie de Schubert. Malgré toutes les comparaisons avec la neuvième Symphonie faites par la suite, Schubert avait donné à la sixième Symphonie, la dernière de ses symphonies « de jeunesse », le titre de « Grande symphonie en do majeur ».

Pour le public, la sixième Symphonie renvoya l'image d'un jeune homme de quelque vingt ans, plutôt heureux, rendant hommage à la « fièvre rossinienne » qui régnait alors (« Il s'agit indéniablement d'un génie exceptionnel » dit Schubert au sujet de Rossini en 1819). Le style de la cavatina adopté par l'*Andante* par exemple

ainsi que la spontanéité effervescente et la simplicité de la forme (ABAB) du finale rappelle les grandes ouvertures d'opéra du compositeur italien. Dans le troisième mouvement, où pour la première fois Schubert remplace le menuet traditionnel par un scherzo, un autre modèle, encore plus important, jouait un rôle fondamental : Ludwig van Beethoven dont les scherzos, en particulier celui de la septième Symphonie, sont les parents spirituels du mouvement de Schubert. Nous en retrouvons la manifestation notamment dans l'énergie exubérante du *Presto* qui établit un contraste avec le trio *Più lento* relativement statique, ou dans les nombreux contrastes qui ponctuent le déroulement de la musique. Schubert réunit ainsi dans sa sixième Symphonie les deux camps esthétiques opposés de son époque et réconcilie la « superficialité italienne » avec la « profondeur allemande ». L'introduction lente (*Adagio*) du premier mouvement constitue un exemple de cette dernière bien que par la suite, avec son thème principal pimpant (il est introduit comme le thème secondaire par les bois qui dominent un peu partout), le mouvement passe immédiatement à des sommets plus ensoleillés. On retrouve une alternance merveilleusement chatoyante de motifs et de coloris instrumentaux rappelant la musique de chambre qui se conclut, ce qui n'était assurément pas le fruit du hasard, par une strette vigoureuse. Rossini n'est pas loin ! Après la création, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* loua « une œuvre belle et construite avec assiduité, avec un scherzo et un finale séduisants. On pourrait peut-être critiquer le fait que les vents sont trop présents. En comparaison, les cordes semblent le plus souvent presque jouer un rôle subalterne. »

Six ans après que Schubert eût complété sa sixième Symphonie, le Theater an der Wien le 20 décembre 1823 était dans un état d'attente et d'excitation malicieuses : la création d'une « grande pièce romantique », *Rosamunde, Princesse de Chypre* d'Helmina von Chézy (1783–1856) avec une musique de Franz Schubert. Il s'agissait d'une nouvelle pièce écrite par une auteure louée avant tout pour sa poésie qui s'essayait maintenant au théâtre après avoir fourni un livret plutôt fruste

pour l'opéra romantique *Euryanthe* de Carl Maria von Weber et qui avait fait preuve d'une tendance involontaire pour le grotesque. Comment une pièce plus ou moins autonome d'une telle auteure allait-elle se présenter ?

Tout au long des quatre actes, une quasi-unanimité se fit : c'était un fiasco. « Vide, ennuyant, improbable » furent les commentaires les moins extrêmes. La presse éreinta la pièce qu'elle trouvait prétentieuse et sans valeur. La soirée suivante, après la seconde présentation, *Rosamunde* la moribonde fut définitivement portée en terre et avec elle, le texte. Elle demeura inédite et, jusqu'à la fin du vingtième siècle, on crut qu'elle était perdue. Le cheminement de la princesse Rosamunde à partir de son isolement dans une éducation rousseauesque jusqu'au monde dur des intrigues de la cour inclut de nombreuses péripéties alambiquées qui, bien que conçues pour provoquer l'effroi, manquent de véritable puissance dramatique. Un critique observa que « l'effet de la pièce est minimal ; les premier et second actes n'en ont aucun » et ajouta qu'il avait perçu les grincements de « la mécanique de la poésie mélodramatique ». La « fâcheuse Mme de Chézy » (pour reprendre les termes de l'ami de Schubert, Moritz von Schwind) répliqua aussitôt et se justifia en disant qu'elle avait écrit la pièce en cinq jours seulement (ce qui n'était pas entièrement vrai) et essaya de plus de dissimuler ses faiblesses en insistant sur les « courants de sonorités mélodieuses » qui caractérisaient la « splendide musique » de Schubert. Les critiques furent unanimes au sujet de la musique de scène : le titre de « génie » fut accordé au compositeur de vingt-six ans. À cette époque, la musique – comme toute les musiques de scène – devait faire face à l'indifférence des spectateurs : Moritz von Schwind fit observer, sarcastiquement, que les entractes de Schubert avaient eu tendance à « ne pas avoir été remarqués » par les spectateurs. « Les spectateurs sont habitués de se mettre à converser dès la fin de chaque acte et je ne comprend pas comment l'on a pu croire qu'ils remarqueraient de telles choses sérieuses et délicieuses. »

La musique que les spectateurs ne remarquèrent pas est parmi la meilleure que Schubert ait composée pour le théâtre. En plus des trois entractes, ce sont surtout les deux pièces de ballet qui méritent de retenir l'attention en plus des numéros vocaux pour chœur ou voix seule. La musique de scène comprend dix numéros. Il n'y a pas d'ouverture en soi : Schubert reprit à la création l'ouverture de son opéra *Alfonso und Estrella* D 732 (qui ne fut jamais joué de son vivant) alors que plus tard, peut-être à la demande du compositeur, l'ouverture du mélodrame *Die Zauberharfe* [*La harpe enchantée*] D 644 fut jouée dans le cadre de la musique de *Rosamunde*.

La postérité a considéré non sans raison le substantiel premier entracte (*Allegro molto moderato*, en si mineur) comme un finale potentiel pour la Symphonie « inachevée ». Son thème principal à l'arrogance frappante établit un contraste avec l'idée secondaire exposée par les cordes et étroitement reliée au niveau motivique. Le mouvement au dramatisme affirmé se développe timidement et se termine dans un si majeur radieux. Sur des basses en *pizzicato* et un rythme pointé, le second entracte (*andante*) commence en ré majeur et explore des régions mélancoliques en si mineur. Il reviendra un peu plus loin dans la musique de scène dans une forme modifiée sous la forme du « chœur des esprits » et accompagne une scène où un poison est préparé (« In der Tiefe wohnt das Licht » [Dans les profondeurs vit la lumière]). Le troisième entracte (*andantino*, si bémol majeur) est complètement différent : il s'agit d'un tissu de sonorités comme d'un autre monde placé dans une forme rondo qui commence par le rythme dactyle favori de Schubert (long, court, court) et contient deux sections de danses *minore* dominées par les bois. Schubert réutilisera judicieusement ce thème opulent en tant que thème principal de l'*Andante* du Quatuor « Rosamunde » D 804 composé peu après et dans le troisième de ces quatre Impromptus D 935. La première musique de ballet (*Allegro moderato*, si mineur) retourne au thème principal du premier entracte et recourt à son caractère

de marche avant de culminer, inopinément, dans un *Andante un poco assai* en sol majeur que les sonorités éthérées des vents rendent magique. Dans la seconde musique de ballet, le rythme de 2/4 où gronde par endroit une tonalité mineure, la section de cordes, agitée mais ferme, est graduellement entraînée par des interjections espiègles des vents vers des triolets enjoués, une négligence ayant pour résultat de retomber rapidement à son état initial.

Disque 4

« Si j'essayais de chanter l'amour, il se changeait en douleur. Puis, si j'essayais de chanter la douleur, elle se changeait en amour. Ainsi, l'amour et la douleur me déchiraient. » Ces mots énigmatiques apparaissent dans le récit d'un rêve consigné par Franz Schubert en 1822, un document oscillant entre l'authentique entrée d'un journal intime et une fiction romantique. Encore aujourd'hui, le récit de ce rêve suscite des interprétations contradictoires qui, peu importe qu'il soit autobiographique, semble exprimer d'une manière symbolique la relation tendue de Schubert avec son père, ses traumatismes, sa douleur et sa solitude, le réconfort qu'il trouve dans la compagnie de personnes partageant les mêmes idées et sa réconciliation avec son père. Cette dernière a été perçue comme une sorte de programme secret de la **huitième Symphonie en si mineur**, D 759, conçue la même année. Même si les détails spécifiques de telles interprétations sont ouverts aux discussions, il est difficile de ne pas reconnaître certains aspects de cette symphonie avec son conflit intérieur entre l'amour et la douleur, la beauté et la destruction, l'idylle et le chaos.

La Symphonie en si mineur est l'une des réalisations les plus importantes de Schubert. Sa conception innovatrice témoigne de la fréquentation prolongée et fructueuse de la musique symphonique de Beethoven. Le surnom d'« Inachevée », conséquence de ses deux seuls mouvements, lui est resté accolé comme un stig-

mate énigmatique. Il ne reste que quelques mesures rapidement écrites du troisième mouvement prévu (en si mineur, indiqué *Allegro*) et aucun plan d'un quatrième mouvement ne semble jamais avoir existé. Plusieurs interprétations ont été avancées mais la plus plausible semble être celle voulant que Schubert ait été insatisfait de toutes ses tentatives d'atteindre le degré d'innovation auquel il était parvenu dans les deux premiers mouvements.

Avec la Fantaisie « Wanderer » pour piano (également composée en 1822), l'« Inachevée » amorce une nouvelle veine résolument « romantique » dans la musique instrumentale de Schubert. On le constate dès son début, avec le thème mystérieux joué à l'unisson par les cordes graves et qui sera d'une importance capitale pour le premier mouvement (*Allegro moderato*). Le véritable thème principal de ce mouvement de forme sonate suit sans interruption. Rempli d'anticipation, il alterne entre les hautbois et les clarinettes au-dessus des cordes frémissant sans répit. Une transition aux cors et aux bassons semble tenter de suspendre le temps qu'elle étire jusqu'à son point de rupture avant de se dissoudre dans le second thème qui émerge aux violoncelles. Intimidé par l'accompagnement syncopé cependant, celui-ci s'évanouit soudainement en donnant l'impression d'un ländler heureux interrompu abruptement par des accords massifs, *tutti*, rendus encore plus sévères par l'inclusion de trois trombones. (Et dans le cas où nous l'aurions oublié, la répétition de l'exposition nous rappelle que déjà le thème principal était hanté par des accents *sforzato*.)

Basé presque entièrement sur le premier thème, le développement gagne en intensité dans une scena ombra opératique hautement dramatique. Alors que l'orchestre en entier est sollicité dans cette transfiguration annonciatrice de malheur, la section poursuit le processus auquel le second thème a été soumis. Contrastes soudains, strettes, déconstruction motivique, piétinement sur place obsessif et nœud gordien pour une liberté harmonique et formelle, cette section n'est rien d'autre

qu'un champ de bataille. Schubert compose ici, comme probablement nulle part ailleurs, « avec un marteau » pour paraphraser Nietzsche. Il ne faut donc pas s'étonner si la réexposition commence immédiatement avec le thème principal (dans le cas où ce terme peut s'appliquer ici). Celui-ci ainsi que le second thème, présentent maintenant un visage beaucoup plus conciliant que lors de l'exposition précédente. La coda qui suit nous présente le thème initial cependant, afin que le mouvement se termine avec un examen complet de ses multiples composantes.

Le second mouvement (*Andante con moto*) commence avec un thème lyrique aux cordes d'où émane une lumière surnaturelle et qui s'étire sur une ligne de basse descendante. Celle-ci passe bientôt en mineur et fait entendre un unisson rugueux aux cordes auquel les cuivres confèrent un lustre supplémentaire. Le second thème, exposé à la clarinette, est encore une fois accompagné par des rythmes syncopés. Un dialogue entre le hautbois et la flûte émerge de ce thème mais, à l'endroit correspondant au premier mouvement, il est interrompu par un *tutti* violent et des passages effrayés aux cordes. Cette fois-ci, cependant, la commotion est causée par la métamorphose du thème lui-même qui, tel une tête de Janus, semble préparer un mauvais coup aux contrebasses. Les événements se calment et, annonçant le développement, le mouvement passe à une réexposition légèrement variée après laquelle une coda présente les principales idées musicales dans une clarté rappelant la musique de chambre.

La création de l'« Inachevée » de Schubert n'eut lieu que le 17 décembre 1865, trente-sept ans après la mort du compositeur. Bien que l'on connaissait son existence, l'œuvre était demeurée cachée, étroitement surveillée par un ami de Schubert, le compositeur Anselm Hüttenbrenner. Celui-ci n'allait laisser sortir cette œuvre qu'à la suite d'une entente judicieusement établie : après avoir inclus une ouverture de Hüttenbrenner à un programme de concert, le chef Johann Herbeck rendit visite au compositeur à Graz sous le prétexte qu'il souhaitait discuter de la

pièce en détail. Sous ces auspices favorables, Herbeck parvint à soutirer la permission d'interpréter la partition de Schubert.

Également découverte après la mort du compositeur (en 1839) mais dans des circonstances moins compliquées, une symphonie fut trouvée dans la succession de Schubert par Robert Schumann qui fut immédiatement submergé par l'œuvre. Après l'avoir examinée en 1835, il avait émis l'hypothèse que Schubert était le compositeur qui « après les neuf muses beethovénienne, avait peut-être donné naissance à une dixième » (c'est-à-dire après le sommet et supposé chant du cygne du genre symphonique que constituait la *Neuvième Symphonie* de Beethoven). C'était donc elle, la symphonie post-beethovénienne par excellence qui allait donner une nouvelle direction au genre : la **neuvième Symphonie en do majeur** D 944, la « Grande ». Renversé par sa richesse, « vie dans chacune de ses fibres, couleur même dans les nuances les plus délicates, signification partout, expression la plus subtile du particulier », Schumann s'arrangea pour faire parvenir la partition à Felix Mendelssohn qui créa l'œuvre le 21 mars 1839 au Gewandhaus de Leipzig. Résumant ses premières impressions, Schumann écrivit : « J'ai entendu aujourd'hui pendant les répétitions des parties de la symphonie de Schubert. J'y ai trouvé réalisés tous les idéaux de ma vie. Il s'agit de la plus grande réussite de la musique instrumentale depuis Beethoven, sans oublier Spohr et Mendelssohn ».

La Symphonie en do majeur est la seule que Schubert compléta après 1818 : tous ses autres projets symphoniques demeureront incomplets. On peut expliquer cette situation par l'objectif de Schubert d'articuler son propre concept de la forme symphonique en s'appliquant tout particulièrement à l'incorporation d'un thématisme proche du lied, une forme distincte de ce qu'en avait fait Beethoven voire, ainsi que Schumann l'affirmait, complètement indépendante d'elle (Schubert fait par exemple des références manifestement conscientes au thème de l'« Ode à la joie » de la *Neuvième Symphonie* ainsi qu'à l'« Héroïque »). Cette ambition était

déjà présente dans l'« Inachevée » mais aller trouver son expression la plus complète dans la Symphonie en do majeur, conçue en majeure partie en 1825 et 1826. Schubert fréquenta également des territoires inconnus au niveau de l'harmonie dans laquelle la série d'événements est subtilement minée par le recours à des relations de médiantes et de cadences rompues. Des références cycliques (comme la reprise de la mélodie inaugurale dans la coda du premier mouvement) sont également importantes tout comme certains motifs rythmiques centraux.

La « Grande » Symphonie en do majeur s'est méritée son surnom tout d'abord parce qu'elle représente le but de « la voie vers la grande symphonie » que Schubert s'était promis de découvrir en 1824, ensuite parce qu'elle appartient indubitablement aux chefs d'œuvre du genre, et enfin – et pour des raisons plus pratiques – dans le but de la distinguer d'une autre symphonie de Schubert, la « petite » Symphonie no 6 en do majeur composée en 1818. En tenant compte de sa durée de presque une heure, cette distinction est bien sûr manifeste : de telles « longueurs célestes » (pour reprendre les mots de Schumann) n'avaient jamais été entendues dans aucune symphonie purement instrumentale antérieure. C'est justement la durée et les difficultés techniques posées par cette œuvre qui mit un terme à la seule exécution à laquelle Schubert aurait pu assister.

La raison derrière toute cette grandeur est manifeste dès les premières mesures de l'introduction lente indiquée *Andante* : la mélodie sereine, intérieure, proche du folklore exprimée par les cors renonce à l'allant caractéristique, par exemple, de l'utilisation des motifs par Beethoven. Cette introduction ne vise pas à devenir mais plutôt à être. Un univers véritablement romantique, fait d'un spectre sonore à multiples facettes, voit le jour. Ce n'est qu'après des détours harmoniques et avec une réticence manifeste que cette introduction passe à un *Allegro*. Une fois qu'on y est cependant, toute réticence disparaît et l'orchestre exprime un rythme pointé puissant qui a déjà été un élément important de la mélodie exprimée par les cors.

Même le second thème (en mi mineur) semble davantage jouir de ses accents *staccato* marqués que de se conformer au resserrement du nœud résultant des événements complexes au niveau harmonique. Ceux-ci continuent de pousser vers l'intérieur de telle manière qu'on parvient à la tonalité éloignée de la bémol mineur, un passage dans lequel des trombones interrogateurs semblent se méfier de leurs propres réponses. Tournant et retournant tout ceci, les trombones et tout le reste de l'orchestre parviennent à la tonalité de sol majeur, la dominante que nous avons appris à attendre à la fin de l'exposition d'un mouvement de forme sonate. Après avoir été entraîné par cette modulation abrupte d'un demi-ton, le développement gagne en passion (et rappelle la Quatrième Symphonie de Schumann). La pulsation en triolet tellement héroïque d'abord, évolue néanmoins progressivement vers un fond agréable pour le jeu de soliste entre les vents de la conclusion. La réexposition se voit couronnée par une coda qui à son tour atteint un sommet avec le thème des cors du début du mouvement, exprimée maintenant dans une arrogance royalement resplendissante.

L'*Andante con moto* qui suit est l'un des mouvements « lents » les plus remarquables de toute la littérature symphonique. Il procède comme en dansant, comme s'il était le long des rebords d'un précipice, évitant initialement son attraction menaçante faite d'accents et de contrastes au niveau de la dynamique, de la tonalité et des couleurs instrumentales, avec un humour constamment enjoué et espiègle tout haydnesque. Un intermezzo lyrique nous invite dans des univers magiques mais chute ensuite d'une manière alarmante au retour à la tonique. Bien que davantage épuisé qu'auparavant, le mouvement persiste néanmoins, jusqu'à ce que le désastre, prévu depuis longtemps et inévitable, survienne : un accord de septième diminué, dans la nuance de triple forte, silence complet...

Un nouveau commencement, seule une ombre demeure mais l'intermezzo se déploie une fois de plus, miraculeusement, et procure une nouvelle énergie. Plus

de défi de la part du destin cependant – étirant son ombre sur la coda, l'épée de Damoclès est trop oppressante et détruit tout signe de confiance en soi. Ce climat d'oppression est mis de côté par le scherzo bucolique qui se joue, moqueur, d'une mélodie de ländler avant de présenter un trio mélodique. Les mesures *fortissimo* qui ouvrent le finale constituent en revanche un signal de rédemption. Et quelle rédemption : au moyen de triolets tournoyant violemment et, rien de moins, le sort jeté par le second thème irrésistiblement excentrique, tous les nuages menaçants et les désaccords se transforment et passent à un climat de fête omniprésente. Avec sa conclusion euphorique, coda et strette dans un tutti radieux, la Neuvième proclame efficacement qu'elle est bien « achevée ».

© *Horst A. Scholz 2009, 2012 & 2014*

L'**Orchestre de chambre suédois** (SCO) a été fondé en 1995 et Thomas Dausgaard en devint le chef titulaire deux ans plus tard. Dausgaard et la formation allaient travailler étroitement au cours des vingt-deux années suivantes et créer une sonorité à la fois innovante et dynamique qui leur a permis de se faire une place sur la scène internationale. Depuis août 2019, le chef titulaire est Martin Fröst alors que Dausgaard en est le chef lauréat.

L'ensemble soudé de 39 membres réguliers s'est établi au niveau international en tant que voix unique avec son vaste répertoire et la polyvalence de son style. L'orchestre a fait ses débuts britanniques et américains en 2004 alors qu'il s'est produit dans le cadre des Proms de la BBC ainsi qu'au festival Mostly Mozart du Lincoln Center à New York. La formation s'est depuis régulièrement produite à travers l'Europe dans le cadre de tournées, notamment au festival de Salzbourg en tant qu'orchestre invité, ainsi qu'au Japon. Parmi les moments forts récents de l'orchestre, mentionnons des concerts au Lincoln Center en 2017 (*Missa Solemnis* de

Beethoven), aux Proms de la BBC en 2018 (« The Brandenburg Project ») et, au printemps 2019, une mini-résidence au Konzerthaus de Vienne.

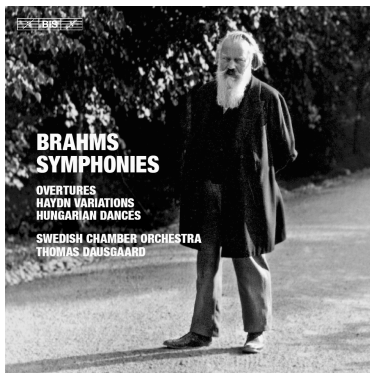
L'Orchestre de chambre suédois continue d'agrandir son répertoire et de relever de nouveaux défis. Avec Dausgaard, l'ensemble a enregistré des intégrales des symphonies de Franz Schubert, Robert Schumann et Johannes Brahms chez BIS en plus de se consacrer au répertoire contemporain notamment avec les chefs et compositeurs HK Gruber et Brett Dean. Grâce à son haut niveau d'engagement, l'orchestre peut s'enorgueillir d'une longue liste d'artistes invités qui inclut Pierre-Laurent Aimard, Håkan Hardenberger, Lisa Batiashvili, Leif Ove Andsnes, Michael Collins, Isabelle Faust, Andrew Manze, Richard Tognetti, Nina Stemme, Jörg Widmann, Nikolaj Szeps-Znaider, Thomas Zehetmair, Tabea Zimmermann et Francois Leleux.

Reconnu pour sa créativité et l'innovativité de ses programmes, l'enthousiasme qui se dégage de ses prestations et une importante discographie saluée par la critique, **Thomas Dausgaard** était en 2021 directeur musical de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef principal du BBC Scottish Symphony Orchestra. Il était également chef honoraire de l'Orchestra della Toscana et de l'Orchestre symphonique national du Danemark où il a été chef principal de 2004 à 2011 ainsi que chef lauréat de l'Orchestre de chambre suédois dont il a été chef principal de 1997 à 2019. Au début de sa carrière, il a étudié avec Leonard Bernstein et a été l'assistant de Seiji Ozawa. Il se produit maintenant à la tête de nombreux orchestres de renommée internationale dont l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, les orchestres symphoniques de Vienne, de Londres et de la BBC, le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Radio France. Dausgaard a commencé sa carrière nord-américaine en tant que chef d'orchestre adjoint de

l'Orchestre symphonique de Boston et s'est produit depuis avec l'Orchestre de Cleveland, les orchestres philharmoniques de New York et de Los Angeles, le National Symphony Orchestra de Washington, les orchestres symphoniques de Houston, Baltimore, Toronto et Montréal. Il se rend également régulièrement en Asie et en Australie. Parmi les festivals où il s'est produit, mentionnons les BBC Proms, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart, le Festival George Enesco et celui de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalier au Danemark, est membre de l'Académie royale de musique de Suède et a reçu un doctorat *honoris causa* de l'Université d'Örebro en Suède.

<http://thomasdausgaard.com>

From the same performers



Johannes Brahms Symphonies Nos 1–4

Variations on a Theme by Joseph Haydn, Op. 56a
Academic Festival Overture, Op. 80 · Tragic Overture, Op. 81
Alto Rhapsody, Op. 53 · Six Songs by Schubert (arr. Brahms)
Eight Liebeslieder-Walzer from Op. 52 & Op. 65
Complete Hungarian Dances (Nos 2, 4, 5–9 & 11–21 orch. Dausgaard)

with

Anna Larsson *alto* · Johan Reuter *baritone*
Male voices of the Swedish Radio Choir

BIS-2556 Box set: 4 Discs – Special Price

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recorded at the Örebro Concert Hall, Sweden

Disc 1 (BIS-1989) recorded in June 2013

Producers, editing & mixing: Ingo Petry (Take5 Music Productions) (No. 1); Marion Schwebel (Take5 Music Productions) (other works)
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Disc 2 (BIS-1786) recorded in May 2009 (No. 5), January 2010 (No. 3), May 2010 and August 2011 (No. 4)

Producer, mixing: Hans Kipfer (Take5 Music Productions). Sound engineer: Bastian Schick. Editing: Christian Starke, Elisabeth Kemper

Disc 3 (BIS-1987) recorded in February 2012

Producer, editing & mixing: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion). Sound engineer: Bastian Schick

Disc 4 (BIS-1656) recorded in October 2006 (No. 8) and December 2007 (No. 9)

Producer: Marion Schwebel (Take5 Music Productions). Sound engineers: Martin Nagorni (No. 8), Andreas Ruge (No. 9)
Editing: Nora Brandenburg. Mixing: Andreas Ruge, Marion Schwebel

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz (Discs 1, 3); 24-bit / 44.1 kHz (Discs 2 & 4)

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Horst A. Scholz 2009, 2012 & 2014

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Cover image: Guyarapa sky by Stephen Frith, <https://flic.kr/p/cqaiM9> (CC BY-SA 2.0)

Photo of Thomas Dausgaard: © Thomas Grøndahl

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-2514 © 2009–2014, © 2022, BIS Records AB, Sweden

Thomas Dausgaard



BIS-2514