

FRANZ SCHUBERT
SYMPHONIES Nos. 3 & 4

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
PABLO HERAS-CASADO



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Symphony no.3 in D major, D.200

Ré majeur / D-Dur

1	I. Adagio maestoso - Allegro con brio	8'19
2	II. Allegretto	3'53
3	III. Menuetto. Vivace - Trio	3'22
4	IV. Presto vivace	5'55

Symphony no.4 in C minor, D.417 "Tragic"

ut mineur / c-Moll

5	I. Adagio molto - Allegro vivace	9'54
6	II. Andante	9'16
7	III. Menuetto. Allegro vivace - Trio	3'28
8	IV. Allegro	10'14

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Violins 1 Petra Mülleians (concert master)
Martina Graulich, Daniela Helm, Beatrix Hülsemann
Peter Barczy, Hong Xia Cui, Esther Neumann
Regine Schröder

Violins 2 Gerd-Uwe Klein, Christa Kittel, Brigitte Täubl, Eva Borhi
Cecile Dorchêne, Nikolaus Norz, Dora Szilagyí

Violas Annette Schmidt, Christian Goosses, Ulrike Kaufmann
Werner Saller, Raquel Massadas

Violoncellos Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Ute Petersilge, Ute Sommer

Double basses James Munro, Johannes Stähle, Ciro Vigilante

Flutes Daniela Lieb, Anne Parisot

Oboes Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow

Clarinets Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano

Bassoons Javier Zafra, Eyal Streett

Horns Bart Aerbeydt, Pierre-Antoine Tremblay, Gijs Laceulle
Martin Mürner

Trumpets Friedemann Immer, Jaroslav Roucek

Timpani Maarten van der Valk

Conductor **PABLO HERAS-CASADO**

À sa mort en novembre 1828, à l'âge d'à peine trente-deux ans, Franz Schubert n'en était encore qu'à ses balbutiements en tant que symphoniste ; pour le dire de manière plus imagée, il venait tout juste d'apprendre à marcher, dans ce domaine. En l'espace de deux partitions pourtant, un inquiétant fragment en si mineur et une dernière utopie pleine d'audace en Ut majeur, il avait ajouté à l'imposante histoire de la symphonie un nouveau chapitre non dénué d'assurance. Les six œuvres précédentes, en revanche, ont eu et ont toujours beaucoup de mal à s'affirmer à l'intérieur du canon de la littérature symphonique. Écrites entre octobre 1813 et février 1818, elles constituent les premiers pas d'un adolescent qui se risque avec plus ou moins de prudence sur le terrain d'un genre dont la puissante triade du classicisme viennois avait à ce point assuré la conquête et le développement que seule une véritable réforme de l'idée symphonique pouvait ouvrir de nouvelles voies qui soient praticables. Et Schubert chercha de nouvelles voies, il chercha un ton qui lui serait propre. Infatigablement, ainsi qu'en témoignent de nombreux autres fragments, mais sans objectif clairement défini, dans un premier temps du moins. Ainsi, dans ses premières symphonies, il suit encore, de manière plus ou moins appuyée, les traces de Haydn, Mozart et Beethoven, révélant certes de l'esprit et un certain coloris, mais ne réussissant pas à rattraper ces impressionnants modèles ni à s'en affranchir totalement. Il n'est donc guère étonnant qu'un esprit épris de progrès comme l'était Johannes Brahms – qui hésita lui-même longuement avant de se risquer à composer des symphonies – n'ait pas tenu ces œuvres de jeunesse en très haute opinion. On peut s'en convaincre à la lecture d'une de ses lettres adressée aux éditions Breitkopf & Härtel de Leipzig, pour le compte desquelles Brahms avait accepté la responsabilité éditoriale de l'ensemble des symphonies de Schubert, dans le cadre de la première édition intégrale de ses œuvres en 1884. Sans *“enthousiasme particulier*, comme il tient à le préciser. *À mon avis, des réalisations ou des travaux préparatoires de ce genre ne devraient pas faire l'objet d'une publication, mais simplement être conservés avec piété et éventuellement être rendus accessibles à un public restreint sous la forme de copies*, écrit-il. *Seul l'artiste qui les consulte et les étudie en catimini – mais avec quel bonheur ! – peut en retirer un réel plaisir”*. Que voyait Brahms dans ces compositions ? Des œuvres encore inachevées ? Les exercices d'un génie non encore parvenu à maturité ? Une musique du provisoire, destinée moins à la salle de concert qu'au cabinet d'étude de quelques connaisseurs et philologues ? Il fallut attendre longtemps pour que les symphonies de jeunesse de Schubert se remettent de ce jugement ambigu, et qu'auditeurs et spécialistes commencent à découvrir leur charme singulier.

Contemporaine de nombreuses autres œuvres (singspiels, lieder, quatuors à cordes, sonates pour piano), la **Troisième Symphonie** D.200 fut écrite en l'espace de huit semaines seulement, entre le 24 mai et le 19 juillet 1815 — une année particulièrement fructueuse. Quatre mois après une Seconde Symphonie toute de fougue ardente, Schubert livrait là quelque chose d'étonnamment simple et léger. Le mouvement initial débute par une majestueuse introduction *adagio* qui — à la différence de ce qui se passe chez Haydn ! — ne joue pas seulement le rôle d'un lever de rideau, attirant l'attention sans toutefois aller plus loin : elle est étroitement liée d'un point de vue thématique à l'Allegro qui lui fait suite. Ainsi, Schubert réutilise juste après l'introduction du thème joyeusement pointé de clarinette le matériau de cette introduction pour faire avancer grâce à lui le véritable développement du mouvement. Ce n'est là qu'un exemple de l'inventivité avec laquelle le jeune compositeur retravaille à l'époque déjà des modèles familiers auxquels il confère de nouveaux accents. D'autres exemples sont faciles à trouver : un Allegretto insouciant teinté d'emprunts au folklore, qui prend la place du traditionnel mouvement lent, un menuet relativement récalcitrant que plus personne ne peut danser, associé à un trio dont le dialogue aux bois conduit tout droit dans l'atmosphère des tavernes de Grinzing, et pour finir un finale éblouissant aux allures de tarentelle italienne, qui laisse entrevoir la “fièvre Rossini” qui ne tardera pas à s'emparer du Danube.

Si sa première symphonie était encore destinée à l'orchestre scolaire du Wiener Stadtkonvikt, que Schubert fréquenta jusqu'en octobre 1813 avec un zèle — et un succès — des plus modérés, les deux suivantes furent écrites pour l'ensemble du violoniste Josef Prohaska, qui réunissait musiciens professionnels et amateurs et dont Schubert fit lui-même partie quelque temps en tant qu'altiste. Mais ces trois œuvres ne furent interprétées que dans un cadre privé, devant des parents, des amis ou des camarades d'étude. Le public viennois n'en eut pas connaissance. Ce n'est qu'en décembre 1860 que Johann Herbeck présenta publiquement le finale de la 3^e Symphonie lors d'un concert de la Société des Amis de la Musique. Cette pièce impressionnante par la richesse de ses effets était précédée de trois mouvements tirés d'autres symphonies du compositeur et réunis un peu au hasard, ce qui prouve avec quelle naïveté et quelle insouciance on gérait alors l'héritage musical de Schubert — c'est là sans nul doute l'une des étapes les plus curieuses dans l'histoire de la réception de son œuvre. Il fallut attendre encore vingt ans pour que l'œuvre soit jouée dans son intégralité : le 19 février 1881, August Friedrich Manns la dirigea avec succès dans le cadre de l'une des séries de concerts organisées par le légendaire musicologue et lexicographe George Grove

au Crystal Palace de Londres, une manifestation lors de laquelle, pour la première fois, l'intégralité des symphonies de Schubert fut donnée sous forme de cycle. Aux accents plutôt sereins de la Troisième succèdent en avril 1816 ceux plus sombres et plus dramatiques de la **Quatrième Symphonie** D.417. Il est incontestable que le jeune compositeur, alors âgé de 19 ans, fut profondément marqué et sans doute aussi un peu impressionné par l'influence de Beethoven, qui avait déjà achevé huit de ses symphonies. Ce ne peut donc guère être un hasard si Schubert s'essaie ici justement à la tonalité d'ut mineur, celle du "Destin" chez Beethoven. En y regardant de plus près, les différences sont toutefois plus nombreuses que les points communs. Une fois de plus, Schubert ouvre sa symphonie par une introduction lente : progressant cette fois-ci à travers des mystères harmoniques plus profonds, elle n'est pas sans rappeler la représentation du chaos dans la *Création* de Haydn et crée une tension qui se maintient jusqu'à ce que les thèmes pressants de l'Allegro prennent le commandement, conduisant bien plus rapidement que prévu vers des atmosphères plus lumineuses. Ainsi — et c'est très inhabituel pour une partition écrite dans une tonalité mineure ! — le mouvement initial, déjà, s'achève en une apothéose majeure dont la force de conviction est considérable. Qu'est-ce qui peut alors encore lui succéder ? Schubert développe ici une stratégie propre : si le mouvement initial avait consommé, un peu rapidement peut-être, son potentiel conflictuel, chacun des autres mouvements, pris isolément, présentait encore de nombreuses occasions de formuler de nouvelles thèses et de susciter de nouvelles discussions. L'Andante en cinq parties le fait par le biais d'un dialogue entre une pensée rêveuse en La bémol majeur et son antagoniste sensiblement plus abrupt en fa mineur, dont le discours, curieusement, n'aboutit cependant à rien. Et le menuet qui suit, évidemment transformé en Scherzo, comme dans la 3^e Symphonie, oppose à ses parties extrêmes quelque peu encombrantes, parsemées de chromatismes et de *sforzati* étrangers à la mesure, un trio véritablement ingénu. Comme pour ramener tout cela à un dénominateur commun, Schubert termine par un Allegro digne du "Sturm und Drang", dont l'impatience sans répit vient conclure une symphonie relativement tourmentée par une fin *très* tourmentée. Une œuvre singulière, vraiment ! L'orage théâtral de Schubert, certes riche en effets mais au fond assez inoffensif, n'a en tout cas pas grand-chose de commun avec l'unité réfléchie de la 5^e de Beethoven et son cheminement *per aspera ad astra* (à travers l'obscurité vers la lumière), audacieux et existentialiste.

Dans l'histoire de la musique, les sous-titres ont généralement une réputation peu sérieuse, dans la mesure où ils doivent souvent leur existence aux habiles stratégies commerciales d'éditeurs avertis ou à l'imagination débordante d'une opinion publique avide d'attributs commodes. Rien de tel ici, puisqu'il est prouvé que c'est Schubert lui-même qui est à l'origine de l'appellation "Symphonie Tragique". Qu'elle soit parfaitement appropriée est une autre histoire. Peut-être n'était-elle destinée qu'à suggérer une proximité avec Beethoven ou à donner plus de poids à l'œuvre. Quoi qu'il en soit, cependant, ce terme lourd de signification donna matière à discussions. "Tragique" — si l'on en croit le dictionnaire — signifie : *survenant de manière funeste, conduisant au déclin comme sous l'effet du destin et déclenchant par là même un profond ébranlement chez l'homme*. Robert Schumann semblait attaché à une définition de ce genre lorsqu'il souligna que ce que l'on attendait d'une musique tragique était *bien autre chose*, tandis que son célèbre contradicteur Antonín Dvořák associait sans doute le "tragique" au "pathétique" en voyant dans l'œuvre une prémonition de l'esthétique sonore wagnérienne. Deux opinions parmi d'autres, et des arguments qui finissent par se neutraliser les uns les autres. L'auditeur décidera lui-même si la 4^e Symphonie de Schubert répond ou non à ce que l'on est en droit d'exiger du tragique dans l'art. Force est de constater qu'il y a bien cependant quelque chose de tragique dans le fait que cette symphonie — comme d'ailleurs toutes les autres du prince viennois du lied —, ne connut sa première interprétation publique qu'à titre posthume : le 19 novembre 1849 à Leipzig, lorsqu'elle fut jouée par l'orchestre de la société de musique *Euterpe* sous la direction d'August Ferdinand Riccius. Vingt et un ans jour pour jour après la mort de Schubert.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

When Franz Schubert died in November 1828, not yet thirty-two years of age, he had, figuratively speaking, only just learnt to walk as a symphonist. In the process, however, with just two scores, an unsettling torso in B minor and a final, daring utopian essay in C major, he had opened a new and thoroughly self-assured chapter in the distinguished history of the symphony. The six works that preceded these two, on the other hand, have always found it difficult to establish their place in the canon of musical literature. Written between October 1813 and February 1818, they illustrate the more or less cautious first steps of a teenager on the terrain of a genre that had been so extensively occupied and developed by the mighty triumvirate of Viennese Classicism that only a genuine reform of the symphonic concept could point out new paths to explore. And Schubert was looking for such paths, for a tone of his own. Tirelessly, as is evidenced by many other fragmentary works, but initially without a clear goal in mind. Thus his early symphonies, to a greater or lesser extent, follow in the footsteps of Haydn, Mozart, and Beethoven, displaying wit and a certain personal flavour, but nevertheless do not fully succeed either in catching up with their great role models or in shaking them off. Hence it is hardly surprising that such a firm believer in progress as Johannes Brahms, who had himself endlessly hesitated before taking the plunge into symphonic composition, did not hold these early works in high esteem. So much may be gathered from a letter to the Leipzig publishing firm of Breitkopf & Härtel, for which he had taken on editorial responsibility for all the symphonies in the first complete Schubert edition of 1884. Without ‘any special enthusiasm’, as he explicitly underlines: ‘In my view, compositions or preliminary works of this kind should not be published, but only piously preserved and perhaps made accessible to the few by means of copies’, he writes. ‘The only person to take genuine pleasure from them is the artist who looks at them in their place of concealment and – with what delight – studies them!’ What did Brahms see in them? Immaturity? The exercises of an adolescent genius? Music of a provisional nature, less suitable for the concert hall than for the study of a few connoisseurs and philologists? It would take a long time for Schubert’s youthful symphonies to recover from this double-edged judgment and for listeners and researchers to begin to discover their special charm.

The **Third Symphony** (D200) was written, alongside numerous other works (singspiels, songs, string quartets, piano sonatas), in the space of just eight weeks, between 24 May and 19 July of the extremely fruitful year of 1815. Four months after the fiery, impetuous Second, Schubert gave that work a surprisingly straightforward, fleet-footed counterpart. The first movement begins with a majestic Adagio introduction, which – unlike those of Haydn! – does not merely fulfil the role of a curtain-raiser, which captures our attention but otherwise has no consequences; it also has close thematic links with the ensuing Allegro. Thus, shortly after the statement of the cheerful dotted clarinet theme, Schubert already harks back to the material of this introduction, using it to press ahead with the intrinsic progression of the movement. This is just one example of how inventively the young composer was already transforming and reappraising familiar models at this stage. Further instances are easy to find: a carefree, sauntering Allegretto with folkloric colouring that takes the place of the customary slow movement; a somewhat unruly minuet that no one can dance to, coupled with a Trio whose woodwind dialogue unmistakably leads us into the atmosphere of the taverns of Grinzing; and, to round things, off a brilliant finale in the style of an Italian tarantella, which seems already to anticipate the Rossini fever that was shortly to take hold on the banks of the Danube.

While his First Symphony was still intended for the school orchestra of the Wiener Stadtkonvikt, which Schubert had attended until October 1813 with moderate commitment and a similar degree of success, the following two were written for the ensemble of the violinist Josef Prohaska, which recruited from the ranks of professional musicians and music-lovers and in which the composer himself participated for a time as a violist. But all three works were played only in private, before relatives, friends or classmates. The Viennese public witnessed nothing of all this. It was only in December 1860 that Johann Herbeck presented the finale of the Third at a concert of the Gesellschaft der Musikfreunde. The fact that this effective piece was preceded by three movements from other symphonies by the composer, thrown together in motley fashion, testifies to the naive carelessness with which Schubert’s musical heritage was handled and must certainly be counted among the most curious events in its reception history. The first complete performance of the symphony, however, did not take place for another two decades: on 19 February 1881 August Friedrich Manns conducted the work with notable success as part of a concert series organised by the legendary musicologist and lexicographer George Grove at the Crystal Palace in London, in the course of which all the symphonies of Schubert were given as a cycle for the very first time.

The cheerful tones of the Third Symphony yield to something darker and more dramatic in the **Fourth** (D417), composed in April 1816. It is important to bear in mind here that Beethoven, who had already completed eight symphonies at this time, exerted a formative and probably also intimidating effect on the nineteen-year-old. Hence it was scarcely by chance that Schubert tried his hand in this work at Beethoven's 'Fate key' of C minor. On closer inspection, however, there are probably more differences than similarities to be found. Once again Schubert opens his symphony with a slow introduction; this time it gropes its way through deeper harmonic mysteries, reminiscent of the 'Representation of Chaos' from Haydn's *Creation*, building and maintaining tension until the driving themes of the Allegro pick up the torch and lead us, much sooner than expected, towards lighter moods. Thus – unusually enough for a score in the minor! – even the first movement ends in a major-key apotheosis of considerable cogency. What can follow this? Schubert develops his own strategy: though the first movement might have used up its potential for conflict somewhat prematurely, each of the subsequent movements, taken in isolation, still offers a new opportunity to formulate controversial theses. The five-section Andante does this by means of a dialogue between a blissfully dreamy A flat major idea and its incomparably more rugged antagonist in F minor, whose discourse, however, strangely comes to nothing. And the ensuing minuet, which as in the Third Symphony has of course long since been transformed into a scherzo, sets its unwieldy outer sections, crisscrossed with chromatic auxiliary notes and rhythmically disorientating *sforzati*, against a genuinely artless Trio. As if to reduce all this to a common denominator, Schubert closes with a *Sturm und Drang* Allegro, whose relentless precipitation brings a rather agitated symphony to a very agitated end. Truly an unconventional design! At any rate, the undeniably effective but somehow unthreatening stage thunder of Schubert's Fourth Symphony has little in common with the integrated design of Beethoven's Fifth and its bold, existentialist path *per aspera ad astra* (through hardships to the stars, or 'from darkness to light', as one might translate it more loosely).

Nicknames commonly enjoy a dubious reputation in music history, for all too often they stem from the clever marketing strategies of enterprising publishers or the fertile imagination of popular lore, always eager to find convenient pegs on which to hang a work. Not so in this case. In fact, the designation 'Tragic Symphony' demonstrably comes from Schubert's own pen. How felicitous this addendum was remains to be seen. Maybe it was supposed only to suggest proximity to Beethoven or give the work greater weight. However, the portentous term has caused much discussion. 'Tragic', says the dictionary, means something like 'occurring in calamitous fashion, leading to destruction by the agency of fate, and thereby profoundly shaking those affected by it'. This is the definition Robert Schumann seems to have had in mind when he complained that 'one would expect something quite different' from so-called tragic music, while his equally eminent contradictor Antonín Dvořák was probably associating 'tragic' with 'pathetic' when he credited Schubert's work with anticipating Wagner's musical aesthetics. Two opinions among many, leaving the arguments at a stalemate. Whether Schubert's Fourth meets the elevated requirements of the tragic in art or not is doubtless something every listener will have to decide for himself or herself. What is certainly tragic, of course, is the fact that this symphony – like all the others of the Viennese prince of lieder composers – received its first public performance posthumously: in Leipzig on 19 November 1849, played by the orchestra of the Euterpe Musical Society under the direction of August Ferdinand Riccius. Twenty-one years to the day after Schubert's death.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Als Franz Schubert im November 1828 starb, nicht einmal zweiunddreißig Jahre alt, hatte er als Sinfoniker, bildlich gesprochen, eben erst das Laufen gelernt. Hierbei allerdings mit nur zwei Partituren, einem beunruhigenden Torso in h-Moll und einer letzten, wagemutigen Utopie in C-Dur, ein neues, zur Gänze selbstbewusstes Kapitel in der vornehmen Geschichte der Sinfonie aufgeschlagen. Ihre sechs Vorläufer hingegen haben es seit jeher schwer, sich im Kanon der musikalischen Weltliteratur zu behaupten. Entstanden zwischen Oktober 1813 und Februar 1818, zeigen sie die mehr oder minder vorsichtigen Gehversuche eines Teenagers auf dem Terrain einer Gattung, die durch das mächtige Dreigestirn der Wiener Klassik bereits derart weitreichend erobert und entwickelt worden war, dass nur eine echte Reformierung der sinfonischen Idee gangbare neue Wege aufzeigen konnte. Und Schubert suchte nach solchen Wegen, nach einem eigenen Ton. Unermüdlich, wie viele weitere Werkfragmente belegen, doch zunächst ohne ein klares Ziel vor Augen. So bewegen sich seine frühen Sinfonien mal mehr, mal weniger dicht auf den Fersen Haydns, Mozarts und Beethovens, offenbaren Esprit und manch eigenes Kolorit, vermögen aber gleichwohl ihre großen Vorbilder weder vollends einzuholen noch abzuschütteln. Kaum verwunderlich also, dass ein vom Fortschrittsglauben beseelter Geist wie Johannes Brahms, der selbst unendlich lange gezögert hatte, ehe er sich an das Komponieren von Sinfonien wagte, wenig vom Wert dieser Jugendwerke hielt. Nachzulesen in einem Brief an den Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, für dessen erste Schubert-Gesamtausgabe von 1884 Brahms die editorische Betreuung sämtlicher Sinfonien übernommen hatte. Ohne *besondere Freude*, wie er ausdrücklich betont. *Ich meine, derartige Arbeiten oder Vorarbeiten sollten nicht veröffentlicht werden, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehreren zugänglich gemacht werden*, schreibt er. *Eine eigentliche und schönste Freude daran hat doch nur der Künstler, der sie in ihrer Verborgenheit sieht und – mit welcher Lust – studiert!* Was sah Brahms in ihnen? Unfertiges? Übungsstücke eines noch halbwüchsigen Genies? Musik des Vorläufigen, weniger für den Konzertsaal geeignet als für die Studierzimmer einiger Kenner und Philologen? Es sollte lange dauern, bis sich Schuberts Jugendsinfonien von diesem zweischneidigen Urteil erholten, Hörer wie Forscher ihren besonderen Reiz zu entdecken begannen.

Die **dritte Sinfonie** (D 200) wurde neben zahlreichen anderen Werken (Singspielen, Liedern, Streichquartetten, Klaviersonaten) in nur acht Wochen, zwischen dem 24. Mai und dem 19. Juli des überaus fruchtbaren Jahres 1815 zu Papier gebracht. Mit ihr legte Schubert vier Monate nach der ungestüm-feurigen Zweiten ein überraschend unkompliziertes, leichtfüßiges Gegenstück vor. Der Kopfsatz beginnt mit einer majestätischen Adagio-Einleitung, die – anders als bei Haydn! – nicht allein die Aufgabe eines sich öffnenden Bühnenvorhangs übernimmt, Aufmerksamkeit fordert, ansonsten aber folgenlos bleibt, sondern thematisch mit dem anschließenden Allegro verwachsen ist. So greift Schubert bereits kurz nach Einführung des munter punktierten Klarinetthemas wieder auf das Material dieser Introduction zurück, um mit seiner Hilfe die eigentliche Satzentwicklung voran zu treiben. Dies nur ein Beispiel dafür, wie erfindungsreich der junge Komponist schon damals vertraute Modelle umformt und neu bewertet. Weitere sind leicht zu finden: ein unbekümmert vor sich hin schlenderndes Allegretto mit folkloristischer Einfärbung etwa, das die Stelle des üblichen langsamen Satzes einnimmt, ein ziemlich widerborstiges Menuett, das niemand mehr tanzen kann, verbunden mit einem Trio, dessen Holzbläser-Dialog unüberhörbar in die Sphäre Grinzinger Weinlokale führt, schließlich ein fulminanter Finalsatz nach Art einer italienischen Tarantella, der das künftige Rossini-Fieber an der Donau bereits vorauszuahnen scheint.

War seine erste Sinfonie noch für das Schulorchester des Wiener Stadtkonvikts bestimmt gewesen, das Schubert bis Oktober 1813 mit mäßigem Engagement und ebensolchem Erfolg besucht hatte, so entstanden die beiden folgenden für das aus Berufsmusikern und Liebhabern rekrutierte Ensemble des Geigers Josef Prohaska, in dem er selbst eine Zeitlang als Bratscher mitwirkte. Gespielt wurden alle drei Werke aber nur in privatem Rahmen, vor Angehörigen, Freunden oder Mitschülern. Die Wiener Öffentlichkeit bekam von alledem nichts mit. Erst im Dezember 1860 sollte Johann Herbeck das Finale der Dritten in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde vor Publikum präsentieren. Dass dem effektvollen Stück hierbei drei Sätze aus anderen Sinfonien des Komponisten vorangestellt wurden, bunt zusammengewürfelt, zeugt von einer naiven Sorglosigkeit im Umgang mit Schuberts musikalischem Erbe und dürfte sicher zu den kuriosesten Begebenheiten seiner Rezeptionsgeschichte zählen. Die erste vollständige Aufführung der Sinfonie ließ dagegen nochmals zwei Jahrzehnte auf sich warten: Am 19. Februar 1881 dirigiert August Friedrich Manns das Werk mit bemerkenswertem Erfolg in einer vom legendären Musikforscher und Lexikographen George Grove veranstalteten Konzertreihe im Londoner Crystal Palace, in der alle Sinfonien Schuberts erstmals zyklisch zur Aufführung gelangten.

Den heiteren Tönen der dritten lässt die im April 1816 entstandene **vierte Sinfonie** (D 417) einige dunklere, dramatischere folgen. Es ist durchaus nicht von der Hand zu weisen, dass Beethoven, der zu diesem Zeitpunkt bereits acht Sinfonien vollendet hatte, einen prägenden, wohl auch einschüchternden Einfluss auf den Neunzehnjährigen ausübte. Denn kaum zufällig versucht sich Schubert mit diesem Werk ausgerechnet in Beethovens „Schicksalstonart“ c-Moll. Bei genauerer Betrachtung indes findet sich wohl mehr Trennendes als Gemeinsames. Wieder eröffnet Schubert auch seine Sinfonie mit einer langsamen Einleitung, die sich diesmal durch größere harmonische Geheimnisse tastet, an die Darstellung des Chaos aus Haydns *Schöpfung* erinnernd, Spannung aufbaut und hält, bis die drängenden Themen des Allegros das Zepter übernehmen, um viel schneller als erwartet in lichtere Stimmungen zu führen. So endet – ungewöhnlich genug für eine Partitur in Moll! – schon der Kopfsatz in einer Dur-Apotheose von beachtlicher Überzeugungskraft. Was kann da noch folgen? Schubert entwickelt seine eigene Strategie: Hatte der erste Satz sein Konfliktpotential vielleicht auch etwas voreilig verbraucht, dann boten doch die folgenden, jeder für sich, neue Gelegenheit, streitbare Thesen zu formulieren. Das fünfteilige Andante tut dies im Dialog zwischen einem selig-verträumten As-Dur-Gedanken und seinem ungleich schrofferen Widersacher in f-Moll, dessen Rede allerdings seltsam ins Leere läuft. Und das anschließende Menuett, das wie in der Dritten natürlich längst zum Scherzo mutiert ist, stellt seinen sperrigen, von chromatischen Nebennoten und taktfremden Sforzati durchpflügten Eckteilen ein wahrhaft argloses Trio gegenüber. Wie um all dies wieder auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, schließt Schubert mit einem Sturm-und-Drang-Allegro, dessen nie nachlassende Hast eine ziemlich aufgewühlte Sinfonie zu einem *sehr* aufgewühlten Ende bringt. Fürwahr ein eigenwilliger Entwurf! Mit dem ganzheitlichen Plan von Beethovens Fünfter, ihrem kühnen, existentialistischen Gang *per aspera ad astra* (durch Nacht zum Licht), hat der zwar wirkungsvolle, doch irgendwie ungefährliche Theaterdonner von Schuberts Vierter jedenfalls wenig gemein.

Beinamen genießen in der Musikgeschichte gemeinhin den Ruf des Unseriösen, entstammen sie doch allzu oft den cleveren Vermarktungsstrategien geschäftstüchtiger Verleger oder der blühenden Fantasie eines nach griffigen Attributen gierenden Volksmunds. Nicht so in diesem Fall. Tatsächlich stammt die Bezeichnung „Tragische Symphonie“ nachweislich von Schuberts eigener Hand. Wie glücklich dieser Zusatz gewählt war, sei dahingestellt. Vielleicht sollte er ja lediglich eine Nähe zu Beethoven suggerieren oder dem Werk zu größerem Gewicht verhelfen. Gleichwohl sorgte der bedeutungsschwere Begriff für einigen Diskussionsstoff. Tragisch, sagt der Duden, meine soviel wie: *aufverhängnisvolle Weise eintretend, schicksalhaft in den Untergang führend und daher menschliche Erschütterung auslösend*. Dieser Definition schien Robert Schumann anzuhängen, als er bemängelte, an eine tragische Musik *würde man ganz andere Ansprüche machen*, während sein prominenter Gegenredner Antonín Dvořák „tragisch“ wohl eher mit „pathetisch“ assoziierte, als er dem Werk eine Vorwegnahme Wagnerscher Klangästhetik unterstellte. Zwei Meinungen von vielen und ein Patt der Argumente. Ob Schuberts Vierte den hohen Ansprüchen an das Tragische in der Kunst nun gerecht wird oder nicht, muss vermutlich jeder Hörer für sich entscheiden. Eine gewisse Tragik liegt freilich in der Tatsache, dass auch diese Sinfonie – wie übrigens alle anderen des Wiener Liederfürsten – ihre erste öffentliche Aufführung postum erlebte: am 19. November 1849 in Leipzig, gespielt vom Orchester der Musikgesellschaft *Euterpe* unter der Leitung von August Ferdinand Riccius. Auf den Tag genau einundzwanzig Jahre nach Schuberts Tod.

ROMAN HINKE



Le **Freiburger Barockorchester** a fêté ses 25 ans d'existence durant la saison 2012/2013. Il se produit aujourd'hui dans les plus grandes salles de concerts, les opéras les plus prestigieux et dans les plus grands festivals du monde. Le FBO est souvent loué pour sa sonorité unique et la variété d'un large répertoire qui s'étend du baroque à aujourd'hui.

Depuis mai 2012, le Freiburger s'est établi dans un nouveau lieu de concerts – l'Ensemblehaus Freiburg – qu'il partage avec les musiciens de l'„ensemble recherche“, centré sur la recherche et les créations d'aujourd'hui.

Sous la co-direction artistique de ses deux Konzertmeisters, Gottfried von der Goltz et Petra Mülleians, ou sous la baguette de chefs prestigieux, le Freiburger Barockorchester se produit dans une centaine de concerts par an et dans des effectifs très variés, de la musique de chambre à la formation d'opéra. Cet ensemble auto-administré a également ses concerts d'abonnement au Konzerthaus de Freiburg, à la Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin.

Le credo artistique des musiciens du Freiburger Barockorchester demeure inchangé : une volonté d'être aussi curieux que créatif, afin de redonner vie au répertoire de la façon la plus expressive et la plus vivante possible. Ce qui suppose que les musiciens soient en mesure de se produire aussi en solistes dans des œuvres exigeantes.

Le Freiburger Barockorchester collabore en permanence avec des artistes comme René Jacobs et Andreas Staier. Il enregistre pour harmonia mundi. De cette relation privilégiée est issue toute une série d'enregistrements dont certains ont été particulièrement distingués par la critique (ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2012, Gramophone Award 2012, Edison Classical Music Award 2012, Gramophone Award 2011, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2011 et Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009).

The **Freiburger Barockorchester** celebrated its twenty-fifth anniversary in the 2012/13 season. Today it appears in the leading concert halls, the most prestigious opera houses, and the foremost festivals all over the world. The FBO is often praised for its unique sound and the breadth of an extremely varied repertoire that stretches from Baroque to the music of our time.

Since May 2012, the FBO has been installed in a new concert and rehearsal complex – the Ensemblehaus Freiburg – which it shares with the musicians of the ensemble recherche, a group specialising in sonic research and contemporary creation.

Under the joint artistic directorship of its two Konzertmeisters Gottfried von der Goltz and Petra Mülleians, or under the baton of front-rank conductors, the FBO presents around one hundred performances each year, in a variety of formations ranging from chamber ensemble to opera orchestra. This self-governing ensemble also organises its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart, and the Berlin Philharmonie.

The Freiburgers' artistic credo remains unchanged: they aim to be as curious as they are creative, in order to bring their repertoire back to life in the most expressive and vibrant way possible. This implies that the musicians are also capable of appearing as soloists in highly demanding works.

The Freiburger Barockorchester collaborates regularly with leading artists such as René Jacobs and Andreas Staier. It records for harmonia mundi. This privileged relationship has led to a whole series of recordings, some of which have won top awards from the critics, notably the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2012, Gramophone Award 2012, Edison Classical Music Award 2012, Gramophone Award 2011, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2011, and Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009.

Das **Freiburger Barockorchester** hat in der Konzertsaison 2012/2013 sein 25-jähriges Bestehen gefeiert. Es ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzertsälen und Opernhäusern und bei den wichtigsten Festivals der Welt. Das FBO ist berühmt für seinen einzigartigen Klang und ein breites Repertoire, das von der Barockmusik bis in die musikalische Gegenwart reicht.

Seit Mai 2012 steht dem Freiburger Barockorchester ein neuer Konzertsaal zur Verfügung, das Ensemblehaus Freiburg. Es teilt sich dieses Haus mit den Musikern des „ensemble recherche“, die sich die Entwicklung und Interpretation der Gegenwartsmusik zur Aufgabe machen. Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Mülleians sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten im Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester. Das selbstverwaltete Orchester hat aber auch eigene Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und in der Berliner Philharmonie.

Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo des Freiburger Barockorchesters: die kreative Neugier jedes einzelnen mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu machen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen.

Das Freiburger Barockorchester arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs und Andreas Staier zusammen und ist in einer engen Kooperation mit harmonia mundi verbunden. Es ist daraus eine ganze Reihe von Aufnahmen hervorgegangen, von denen einige mit renommierten Preisen ausgezeichnet wurden (ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2012, Gramophone Award 2012, Edison Classical Music Award 2012, Gramophone Award 2011, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2011 und Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009).



Pablo Heras-Casado poursuit une carrière de chef d'orchestre exceptionnellement variée, qui englobe à la fois le grand répertoire symphonique et lyrique, l'interprétation historiquement informée et les dernières tendances de la musique contemporaine.

Chef principal depuis 2012 de l'Orchestra of St Luke's (New York), il a développé au cours des dernières saisons une relation suivie avec des formations telles que le Los Angeles Philharmonic, les orchestres symphoniques de Chicago et de San Francisco, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Freiburger Barockorchester et l'orchestre symphonique du Théâtre Mariinsky. Il a également fait des apparitions marquantes avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre royal du Concertgebouw, les Münchner Philharmoniker, la Staatskapelle de Berlin et l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, ainsi qu'avec la Deutsche Oper Berlin, l'Opéra de Francfort, l'English National Opera et le Teatro Real de Madrid. Pendant la saison 2013/14, il fait ses débuts avec le Metropolitan Opera et le New York Philharmonic.

Reconnu également pour son travail sur les musiques de notre temps, Pablo Heras-Casado est lauréat de l'édition 2007 du forum des chefs d'orchestre du festival de Lucerne, où il est revenu deux fois à l'invitation de Pierre Boulez comme co-directeur de l'Académie du festival. Par ailleurs, il se produit souvent avec l'Ensemble intercontemporain. Il détient la Medalla de Honor de la Fondation Rodriguez Acosta et la Médaille d'or du mérite du Conseil municipal de Grenade, sa ville natale. Son DVD de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Weill avec le Teatro Real, sorti en 2011, a remporté le Diapason d'or. Le présent enregistrement marque ses débuts chez harmonia mundi.

Pablo Heras-Casado enjoys an unusually varied conducting career, encompassing the great symphonic and operatic repertoire, historically informed performance, and cutting-edge contemporary scores.

Principal Conductor of Orchestra of St Luke's (New York) since 2012, he has in recent seasons developed a special rapport with ensembles including the Los Angeles Philharmonic, Chicago and San Francisco symphony orchestras, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Freiburger Barockorchester, and the Mariinsky Theatre Symphony Orchestra. He has also made significant appearances with the Berliner Philharmoniker, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Münchner Philharmoniker, the Staatskapelle Berlin and the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – as well as with the Deutsche Oper Berlin, Oper Frankfurt, English National Opera, and the Teatro Real (Madrid). In the 2013/14 season he makes his debuts with the Metropolitan Opera and New York Philharmonic.

Recognised also for his work with new music, Heras-Casado is a laureate of the 2007 Lucerne Festival conductors' forum – where he has returned twice to co-direct the festival's Academy on the invitation of Pierre Boulez – and frequently performs with the Ensemble intercontemporain. He is the holder of the Medalla de Honor of the Rodriguez Acosta Foundation and the Golden Medal of Merit of the Council of Granada, his hometown, while his 2011 DVD of Weill's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* with the Teatro Real won the Diapason d'Or. The present recording marks his debut with harmonia mundi.

Pablo Heras-Casado erfreut sich einer ungewöhnlich vielgestaltigen Dirigentenlaufbahn, die das große sinfonische und das Opernrepertoire ebenso umfasst wie die historische Aufführungspraxis und experimentelle Werke der Gegenwartsmusik.

Erist seit 2012 Chefdirigent des Orchestra of St. Luke's (New York) und er hat in jüngerer Zeit besondere Beziehungen zu Ensembles wie dem Los Angeles Philharmonic, dem Chicago und dem San Francisco Symphony Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Freiburger Barockorchester und dem Mariinsky Theatre Symphony Orchestra aufgebaut. Als Gast war er mit den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Münchner Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin und dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia zu hören wie auch an der Deutschen Oper Berlin, der Oper Frankfurt, der English National Opera und dem Teatro Real (Madrid). In der Saison 2013/14 gibt er sein Debüt an der Metropolitan Opera und beim New York Philharmonic Orchestra.

Heras-Casado hat sich auch auf dem Gebiet der Neuen Musik einen Namen gemacht. Er ist Preisträger des Dirigentenforums beim Lucerne Festival 2007 und er hat auf Einladung von Pierre Boulez anschließend noch zweimal die Lucerne Festival Academy mitorganisiert. Er tritt auch häufig mit dem Ensemble intercontemporain auf. Er ist Träger der Medalla de Honor der Rodriguez Acosta Foundation und der Golden Medal of Merit des Stadtrats seiner Heimatstadt Granada. Die DVD seiner Aufführung von Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 2011 am Teatro Real erhielt den Diapason d'or. Die vorliegende Einspielung ist sein Debüt bei harmonia mundi.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement juillet 2012, Granada, Auditorio Manuel de Falla

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Josep Molina (Pablo Heras-Casado) © Molina Visuals

Marco Borggreve (Freiburger Barockorchester)

Maquette Atelier harmonia mundi

www.harmoniamundi.com

HMC 902154