

Schumann Symphonies

DRESDNER PHILHARMONIE
MAREK JANOWSKI





Robert Schumann (1810-1856)

Disc 1

Symphony No. 1 in B-flat Major, Op. 38 "Frühling" (Spring) (1841)

1	I. Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace – Animato	11. 22
2	II. Larghetto	5. 22
3	III. Scherzo: Molto vivace – Trio I & Trio II: Molto più vivace	5. 45
4	IV. Allegro animato e grazioso – Andante – Poco a poco accelerando	8. 23

Symphony No. 2 in C Major, Op. 61 (1845-46)

5	I. Sostenuto assai – Un poco più vivace – Allegro ma non troppo	12. 32
6	II. Scherzo – Trio I – Trio 2 – Coda: Allegro vivace	7. 19
7	III. Adagio espressivo	9. 16
8	IV. Allegro molto vivace	7. 58

Total playing time Disc 1 68. 12

Disc 2

Symphony No. 3 in E-flat Major, Op. 97 "Rheinische" (Rhenish) (1850)

1	I. Lebhaft (Vivace)	9. 06
2	II. Scherzo: Sehr mäßig (Molto moderato)	6. 50
3	III. Nicht schnell (Moderato)	4. 53
4	IV. Feierlich (Maestoso)	5. 07
5	V. Lebhaft (Vivace)	5. 45

Symphony No. 4 in D Minor, Op. 120 (1841/revised 1851)

6	I. Ziemlich langsam (Lento assai) – Lebhaft (Vivace)	10. 37
7	II. Romanze: Ziemlich langsam (Lento assai)	4. 07
8	III. Scherzo – Trio: Lebhaft (Vivace)	7. 05
9	IV. Langsam (Lento) – Lebhaft (Vivace) – Schneller (Più animato) – Presto	8. 20

Total playing time Disc 2 62. 05

Dresdner Philharmonie

Concertmasters:

Hande Küden (guest concertmaster, No. 1)

Heike Janicke (No. 2)

Wolfgang Hentrich (Nos. 3 & 4)

Conducted by **Marek Janowski**

Cover image: *Stahleck Castle and Rhein River*, © Markus Lange, 2020

Portrait lithography of Robert Schumann: 1839, Josef Kriehuber (1800-1876)



Marek Janowski
© Felix Broede

Schumann's Symphonies – Poetic Counter-Images

“When a German speaks of symphonies, he speaks of Beethoven: the two matters are regarded by him as one and inseparable, are his joy, his pride,” Robert Schumann stated in a mixture of respect and frustration. Beethoven, Beethoven, always Beethoven. There was simply no way around him. Every composer who attempted the symphonic genre after the “Ninth” was doomed to failure. The bar set by the *Ode to Joy* was simply too high; what could possibly come after that audacious integration of the human voice into the absolute-musical world of the symphony? Several half-hearted, regional attempts were made by marginal composers before a new symphonic generation stepped into the limelight with Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Niels Gade and Robert Schumann.

With the genre contributions of Felix Mendelssohn Bartholdy (who considered only his “Scottish” to be a “valid” symphony according to his own, strict standards) and Robert Schumann, the symphony once again received an overriding guiding idea and perspective. And the first symphonic work by the Dane Niels Gade saw the light of day in Leipzig in 1843 under Mendelssohn Bartholdy’s baton, and received storms of applause, during an epoch in which the Romantic in music gradually broke away from the Classical. A completely new idea of the symphonic took hold — an approach which would hardly have been conceivable without Schubert’s “Great” C Major Symphony. It aimed at the successive development of new expressive dimensions, and achieved this primarily through adjustments in the internal structure of the individual movements. An observation that can be made above all in Schumann’s First Symphony, for example, when the theme of the slow introduction — a quasi-territorial element in relation to the

sonata form — in the course of the first movement gradually becomes the defining component that actually shapes the musical form. Schumann experienced his own turn to the symphony in 1841 as a compositional liberation. His wife Clara noted in their marriage diary that he had now “entered the field where he belongs with his great imagination; it would not surprise me if he will no longer compose anything other than instrumental music”.

Within a few weeks at the beginning of 1841, Schumann put his First Symphony in B-flat Major, op. 38, on paper in a veritable creative frenzy. The sketches for this ingenious work were completed in a mere four days. Already on 31 March, the work saw the light of day in a Gewandhaus concert conducted by Felix Mendelssohn Bartholdy “with the greatest thinkable public acclaim”. Schumann wrote in January 1841: “In the last few days I have completed a work (at least in outline) which I have been quite happy about, but which has also

exhausted me completely. Think, a whole symphony — and on top of that a spring symphony — I can hardly believe myself that it is finished ...”. And this Spring Symphony not only marked the beginning of a new phase in the life of Schumann, who until then had concentrated mainly on piano music and songs, but it equally heralded a second springtime for the symphony, that “highest genre of pure instrumental music”.

The title of the work used by Schumann immediately suggests a programme-musical approach, but the composer had already removed the movement headings (*Frühlingsbeginn — Abend — Frohe Gesellen — Voller Frühling*) in the autograph. He merely wanted to “evoke”, not “paint, that springtime urge that assails man anew every year, even into old age”. The names of the movements reflect the Romantic ideal of uniting all movements under a common expressive idea and directing them towards the finale. The development of the poetic concept up to its fulfilment

in the final movement can easily be traced in the music, as the poetic idea is the unifying factor. The expressive unity is articulated in different ways in the course of the work, but it always remains binding. The unity across the movements grows out of the musical motto that nourishes the symphony motivically and thematically: The dotted call of horns and trumpets at the beginning of the first movement functions as the “motto” of the entire work, from which one can effortlessly deduce the dawning of spring. The middle movements, an elegantly orchestrated and broadly spun Larghetto and the immediately following five-part Scherzo (with the dotted rhythm of the motto), refuse cyclical appropriation. The finale, on the other hand, fulfils its assigned task of completing the cycle with flying colours, although it tends to hold back the grand gestures and instead presents a graceful concluding character.

After this symphonic debut, described by Wulf Konold as a “poetic antithesis

to Beethoven’s symphony”, Schumann still took a radical path in 1841 in his first version of the Symphony in D Minor Op. 120, originally counted as No. 2 and known today as the Fourth. Schumann decided, however, to subject this work to considerable revision ten years later, with the result that the Symphony in C Major, Op. 61, written in 1845-46, is now counted as the Second Symphony (chronologically, it is strictly speaking the third, after the Symphony in B-flat Major and an earlier attempt in G Minor, the “Zwickau”). Schumann reported in a letter to the music director Georg Olten in Hamburg: “I wrote the symphony in December 1845 while still ill [referring to his severe depression and anxiety], I suppose one can hear that in the music. It was only in the last movement that I began to feel well again; indeed, my state improved greatly after having finished the whole work. But otherwise, as I said, it reminds me of a dark period.”

The C Major symphony reveals ties to pre-Beethovenian symphonic music through its key and motives. Perhaps Schumann's actual compositional dilemma becomes clearer here than in any other symphonic work. This dilemma is the challenge to fill a traditionally classical, strict, objective formal structure with a subjective, individual, poetic expressive will. Schumann attacks the sonata movement structure directly by presenting the thematic material only in the introduction. The other sections of the form adapt themselves more and more to cumulative variational working methods. The slow movement is a "fantasy" piece pur sang. In this Scherzo, Schumann opens up a new dimension of expression with demonically restless passages and two extremely contrasting trios. The Adagio — written after intensive Bach studies in the years 1844-45 — makes a strongly baroque impression through its basso continuo line, which is combined with a painful melody, triggering a highly romantic espressivo. In the finale, it is not

the previously established theme that brings about the solution of the cycle, but a foreign theme — a Beethoven quotation even. The phrase "Nimm sie hin denn diese Lieder" from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* (To the Distant Beloved) is employed to bring the work to a mighty, unbelievably joyous close.

The Symphony No. 3 in E-flat Major Op. 97, nicknamed the "Rhenish", was composed between November and December 1850, shortly after Schumann's move to Düsseldorf, and it is his last contribution to the genre, belonging to the unshakeable core of the classical-romantic concert repertoire. In this five-movement work, as in his previous symphonies, Schumann finds a highly original realisation of the principle of cyclical form, with the interval of a fourth functioning as the basic motivic substance of all movements. In addition, the development of tempi is directed entirely towards the finale, as the movements become slower and slower in tempo before

finally unleashing in the last movement. In the finale, Schumann succeeds admirably in combining the various movement idioms. For Siegfried Oechsle, the work "is far less in the tradition of pathetic-heroic patterns than its four-part C Major predecessor. This is mainly because of the way that the succession of movements has been conceived. The expansion of the cycle into five movements serves to shape the cycle as it were — as if the work could only be anchored on the basis of its middle movements". And these middle movements are strongly individual and independent. There is nothing to add to Clara Schumann's diary entry on the "Rhenish": "Which of the five movements is my favourite, I cannot say... The fourth, however, is the one that is still least clear to me: it is extremely artful, I can hear that, but I cannot quite follow it, whereas hardly a bar in the other movements remains unclear to me; in general, the symphony, especially its second and third movements, is very easily accessible even

for the layman." The great impact of the "Rhenish" is explained by a strong inner unity and an almost logical sequence of each movement's character, making it probably one of Schumann's most enigmatic symphonic achievements.

In 1851, Schumann profoundly reworked the first version of his Symphony in D Minor, composed ten years earlier. In the form heard on this recording, we count the work published in 1853 as Symphony No. 4, taking Schumann's wish into account. Schumann wrote on the title page "Symphonic Fantasy for large orchestra" and added "sketched in 1841, newly orchestrated in 1851". In the end, the basic conception of the work remained untouched, but the instrumentation was enriched.

Formally, the D Minor Symphony with its four movements corresponds to the symphonic tradition, but the inner idea of a "symphony in one movement" overlays the structure, resulting in a radicalisation

of its processual character. The cycle idea finds its absolute fulfilment here, in that the movements are linked by transitions to form an organic whole. Thus the individual movements are to flow seamlessly into one another without a pause, which underlines Schumann's intention to break up, to open up, the symphonic form, which normally tends to be tectonically closed. Siegfried Oechsle has recognised in the formal layout that Schumann wanted "the great form to emerge from, as it were, primordial motivic germs". The references between the themes thus expand horizontally, like a network, across the movements. The movement endings of the first three movements are not actually endings — the composer refuses the harmonic sequences one would normally expect. Only in the finale does Schumann compose a real ending, but without really succeeding to musically surpass the previous musical processes.

Jörg Peter Urbach

(translation: Calvin B. Cooper)



Schumanns Sinfonien – poetische Gegenbilder

„Wenn der Deutsche von Sinfonien spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz“, konstatierte Robert Schumann in einer seltsamen Mischung aus Respekt und Frustration. Beethoven. Beethoven. Immer wieder Beethoven. Kein Weg führte an ihm vorbei. Jeder Komponist, der sich nach der „Neunten“ an der Gattung Sinfonie versuchte, war vorneherein zum Scheitern verurteilt. Die Messlatte der „Ode an die Freude“ war einfach zu hoch, was konnte nach der wagemutigen Einbindung der menschlichen Stimme in die absolute musikalische Welt der Sinfonik überhaupt noch kommen? Es folgten zahlreiche halbherzige, regionale und kleinmeisterliche Versuche, ehe mit Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Niels Gade und Robert Schumann eine neue symphonische Garde ins Rampenlicht trat.

Mit den Gattungsbeiträgen Felix Mendelssohn Bartholdys (der nach den eigenen und strengen Maßstäben nur seine „Schottische“ für „gültig“ hielt) und Robert Schumanns erhielt die Sinfonie wieder eine übergeordnete Leitidee und Perspektive. Und der symphonische Erstling des Dänen Niels Gade erblickte 1843 unter Mendelssohn Bartholdys Dirigat in Leipzig das Licht der musikalischen Welt. Von Beifallsstürmen umtost. In einer Epoche, in der sich das Romantische in der Musik allmählich vom Klassischen löste. Eine völlig neue Idee des Sinfonischen setzte sich durch – die ohne Schuberts „Große C-Dur-Sinfonie“ kaum denkbar gewesen wäre. Eine Idee, die auf die sukzessive Erschließung neuer Ausdrucksdimensionen zielte, und diese vor allem durch Anpassungen in der Binnenstruktur der einzelnen Sätze erreichte. Eine Beobachtung, die man vor allem in Schumanns Erster Sinfonie machen kann, wenn sich etwa das Thema der langsamen Einleitung – einem in Bezug auf die Sonatenform quasi exterritorialen

Element – im Verlauf des Kopfsatzes zum eigentlich formbildenden Bestandteil ausformt. Schumann erlebte seine eigene Wendung zur Symphonie 1841 als kompositorischen Befreiungsschlag, er habe sich „auf das Feld begeben, wo er mit seiner großen Fantasie hingehört; er wird sich auch hineinarbeiten, denke ich, dass er nichts Anderes mehr componiren wird, als Instrumentalmusik“, wie seine Frau Clara im Ehetagebuch vermerkte.

Innerhalb weniger Wochen hatte Schumann zu Beginn des Jahres 1841 in einem wahren Schaffensrausch seine Erste Sinfonie B-Dur op. 38 zu Papier gebracht. In lediglich vier Tagen waren die Skizzen für diesen genialen Wurf fertiggestellt. Bereits am 31. März erblickte das Werk in einem Gewandhauskonzert unter der Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys „mit dem größten Beifall“ das Licht der Musikwelt. Schumann schreibt im Januar 1841: „Ich hab’ in den vorigen Tagen eine Arbeit vollendet (wenigstens in den Umrissen),

über die ich ganz selig gewesen, die mich aber auch ganz erschöpft. Denken Sie, eine ganze Sinfonie – und obendrein eine Frühlingssinfonie – ich kann kaum selber es glauben, dass sie fertig ist ...“ Und mit dieser „Frühlingssinfonie“ begann nicht nur ein neuer Abschnitt im Leben des sich bis dahin überwiegend auf Klaviermusik und Lieder konzentrierenden Komponisten, sondern brach sich auch ein zweiter Frühling für die Sinfonie, jene „höchste Gattung der reinen Instrumentalmusik“ Bahn.

Der von Schumann verwendete Werktitel lässt natürlich sofort an Programmmusik denken, doch der Komponist hat die Satzüberschriften (*Frühlingsbeginn – Abend – Frohe Gesellen – Voller Frühling*) bereits im Autograph wieder gestrichen. Er wollte, „in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinaus in jedem Jahr von neuem überfällt“ nur „schildern“, nicht „malen“. An den Satzbezeichnungen zeigt sich

die romantische Idee, alle Sätze unter einer gemeinsamen Ausdrucks-idee zusammenzufassen und auf das Finale hin auszurichten. Die Entwicklung der poetischen Gedanken bis hin zu ihrer Erfüllung im Schlusssatz lässt sich problemlos in der Musik nachvollziehen, denn die poetische Idee ist der einigende Faktor. Die Einheit der Empfindungen erfährt im Werkverlauf zwar unterschiedliche Ausprägungen, bleibt aber als Maxime stets bindend. Und die satzübergreifende Einheit wächst aus dem musikalischen Motto heraus, aus dem sich die Sinfonie motivisch und thematisch speist: Als „Motto“ des gesamten Werkes fungiert der punktierte Ruf von Hörnern und Trompeten zu Beginn des Kopfsatzes, aus dem man mühelos den anbrechenden Frühling ableiten kann. Die Mittelsätze, ein elegant instrumentiertes und weit gesponnenes Larghetto und das sich unmittelbar anschließende, fünfteilige Scherzo (mit dem punktierten Rhythmus des Mottos), verweigern sich der zyklischen

Vereinnahmung. Das Finale dagegen erfüllt die ihm zugewiesene Aufgabe, den Zyklus zu vollenden mit Bravour, obwohl es die großen Gesten eher zurückhält und stattdessen graziösen Kehrauscharakter präsentiert.

Nach diesem sinfonischen Erstling, von Wulf Konold als „poetisches Gegenbild zur Beethovenschen Sinfonie“ bezeichnet, beschritt Schumann noch im Jahr 1841 einen radikalen Weg in seiner ursprünglich als Nr. 2 gezählten ersten Fassung der Sinfonie d-Moll op. 120, die heute als Vierte bekannt ist. Schumann entschied sich allerdings, dieses Werk zehn Jahre später einer erheblichen Umarbeitung zu unterziehen, mit der Folge, dass die in den Jahren 1845-46 entstandene Sinfonie C-Dur op. 61 heute als Zweite Sinfonie gezählt wird (chronologisch ist es streng genommen die dritte, nach der B-Dur-Sinfonie und einem früheren Versuch in g-Moll, der „Zwickauer“). Schumann berichtete in einem Brief

an den Musikdirektor Georg Olten in Hamburg: *„Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 und noch krank [gemeint sind hier seine schweren Depressionen und Angstzustände], mir ist's, als müsste man ihr das anhören. Erst im letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit.“*

Die C-Dur-Symphonie weist durch ihre Tonart und die Motive einen Bezug zur vorbeethovenschen Symphonik auf. Vielleicht zeigt sich hier klarer als in keinem anderen symphonischen Werk Schumanns sein kompositorisches Dilemma: Es gilt, eine überkommene klassische, strenge, objektive Formstruktur mit subjektiv-individuellem, poetischem Ausdruckswillen zu füllen. Schumann greift die Sonatensatzstruktur direkt an, indem er das thematische Material nur noch in der Einleitung präsentiert.

Die anderen Formabschnitte passen sich immer mehr reihenden, variativen Arbeitsmethoden an. Der langsame Satz ist ein reines „Fantasie“-Stück. In diesem Scherzo erschließt Schumann mit dämonisch-ruhelosen Passagen und zwei äußerst kontrastierenden Trios eine neue Ausdrucksdimension. Das Adagio wirkt (nach intensiven Bach-Studien der Jahre 1844-45) stark barockisierend durch seine Generalbasslinienkunst, die von einer schmerzlichen Melodie überspannt wird, ein hochromantisches *Espressivo* auslösend. Im Finale bringt nicht die vorher aufgestellte Thematik die Lösung des Zyklus zustande, sondern ein Fremd-Thema – das ausgerechnet ein Beethoven-Zitat ist. Das „Nimm sie hin denn diese Lieder“ aus dem Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ muss erhalten, um das Werk eher unglaublich-fröhlich zu einem mächtig lärmenden Ende zu bringen.

Die zwischen November und Dezember 1850, also kurz nach Schumanns

Übersiedelung nach Düsseldorf entstandene Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 mit dem Beinamen "Rheinische" ist sein letzter Gattungsbeitrag und zählt zum unerschütterlichen Kernbestand des klassisch-romantischen Konzertrepertoires. Schumann findet in dem fünfsätzigen Werk wie schon in seinen vorangegangenen Sinfonien zu einer höchst originellen Verwirklichung des zyklischen Gedankens: Die motivische Grundsubstanz aller Sätze und damit bestimmendes und gleichzeitig verschmelzendes Element ist das Quartintervall. Außerdem ist die Tempoentwicklung ganz auf das Finale hin ausgerichtet, da die Sätze in den Tempi immer langsamer werden, bevor sie sich schließlich im letzten Satz entladen. Im Finale gelingt es Schumann trefflich, die verschiedenen Satzidiome zu kombinieren. Für Siegfried Oechsle steht das Werk *„weit weniger als sein vierteiliger C-Dur-Vorgänger in der Tradition pathetisch-heroischer Muster. Dafür ist in erster Linie die Konzeption der Satzfolge*

verantwortlich. Die Erweiterung des Zyklus zur Fünfsätzigkeit gehorcht dem Bestreben, den Zyklus gleichsam auszugestalten – als könnte das Werk allein auf der Basis von Binnensätzen gegründet werden.“ Und diese Binnensätze erfahren dabei eine starke Individualisierung und Potenzierung ihrer Selbstständigkeit. Clara Schumanns Tagebuch-Eintrag zur „Rheinischen“ ist nichts hinzuzufügen: *„Welcher der 5 Sätze mir der liebste, kann ich nicht sagen... Der vierte jedoch ist derjenige, welcher mir noch am wenigsten klar ist: er ist äußerst kunstvoll, das höre ich, doch kann ich nicht so recht folgen, während mir an den andern Sätzen wohl kaum ein Takt unklar blieb, überhaupt auch für den Laien ist die Symphonie, vorzüglich der zweite und dritte Satz sehr leicht zugänglich“.* Die großartige Wirkung der „Rheinischen“ erklärt sich aus einer starken inneren Geschlossenheit und einer geradezu logisch wirkenden Charakterfolge der Sätze, wohl eine der enigmatischsten sinfonischen Leistungen Schumanns.

1851 arbeitete Schumann die erste Fassung seiner zehn Jahre zuvor entstandenen d-Moll-Sinfonie tiefgreifend um. In der in dieser Aufnahme erklingenden Gestalt zählen wir das 1853 veröffentlichte Werk als Sinfonie Nr. 4, dabei Schumanns Wunsch berücksichtigend. Der schrieb auf das Titelblatt *„Symphonische Phantasie für großes Orchester“* und fügte hinzu *„skizziert im J. 1841. Neu instrumentiert 1851“.* Letztlich blieb die Grundkonzeption des Werkes unangetastet, die Instrumentation wurde allerdings angereichert.

Formal entspricht die d-Moll-Sinfonie mit ihren vier Sätzen der sinfonischen Tradition, dennoch überlagert die innere Idee einer „Sinfonie in einem Satz“ die Gliederung – eine Radikalisierung der Prozessualität ist die Folge. Der Zyklus-Gedanke findet hier seine absolute Erfüllung, indem die Sätze durch Überleitungen zu einem organischen Ganzen verknüpft werden. So sollen die einzelnen Sätze ohne Pause

direkt aufeinander folgen, was Schumanns Absicht unterstreicht, die tendenziell tektonisch geschlossene symphonische Form hier aufzubrechen, zu öffnen. Siegfried Oechsle hat in der formalen Anlage erkannt, dass Schumann *„die große Form aus gleichsam urmotivischen Keimen heraus entstehen“* lassen wollte. Die Bezüge zwischen den Themen weiten sich somit horizontal, wie eine Art Netz, über die Sätze aus. Die Satzschlüsse der ersten drei Sätze sind eigentlich keine Schlüsse – die regelgerechten Harmoniefolgen werden vom Komponisten verweigert. Nur im Finale komponiert Schumann ein wirkliches Ende, ohne dass es diesem gelingt, die vorherigen musikalischen Prozesse und Ereignisse wirklich noch musikalisch zu überhöhen.

Jörg Peter Urbach

Also available
on PENTATONE



PTC 5187 065



PTC 5186 885



PTC 5186 788



PTC 5186 772

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Frauke Roth** (Dresdner Philharmonie) & **Job Maarse** (San Francisco Classical Recording Company, SFCRC)

Recording producer **Job Maarse** (SFCRC)

Balance engineer & Editing **Jean-Marie Geijsen** (Polyhymnia International B.V.)

Recording engineers **Jaap van Stenis** (No. 1), **Johannes Endl** (Nos. 2 & 3) & **Dominykas Girčius** (No. 4) (for Polyhymnia International B.V.)

Production manager **Christina Gembaczka** (for SFCRC)

Liner notes **Jörg Peter Urbach** | English translation **Calvin B. Cooper**

Cover design **Marjolein Coenrady** | Product management & Design **Kasper van Kooten**

This album was recorded at Kulturpalast Dresden, Germany; Symphonies Nos. 2 & 3 in May 2021, Symphony No. 4 in August 2021, Symphony No. 1 in May/June 2023.



SAN FRANCISCO
CLASSICAL RECORDING
COMPANY

Special thanks to Almut Placke, Claudia Woldt, Jens Eichler and the entire administration team of the Dresdner Philharmonie

A San Francisco Classical Recording Company Production

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**

Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy