

FRANZ SCHUBERT

Symphony N^o 7 “Unfinished”
Symphony N^o 8 “The Great”

PHILIPPE JORDAN
WIENER SYMPHONIKER





FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Symphony No. 8 in C major D 944 “The Great”
Symphonie Nr. 8 C-Dur D 944 „Große C-Dur“

1	Andante. Allegro ma non troppo	15:59
2	Andante con moto	13:57
3	Scherzo. Allegro vivace – Trio	12:52
4	Finale. Allegro vivace	12:02

Symphony No. 7 in b minor D 759 “Unfinished”
Symphonie Nr. 7 h-moll D 759 „Unvollendete“

5	Allegro moderato	11:20
6	Andante con moto	10:47

Total Playing Time

77:02

WIENER SYMPHONIKER
PHILIPPE JORDAN *conductor*

Overcoming a crisis?

On Franz Schubert's Unfinished B minor Symphony (1822) and Great C major Symphony (1825/26)

Fragments are classed as particularly auratic expressions of art: Their unfinished status hints at mystery, presents us with the transience of all being and all ambition, leaves us to speculate about the part that remains incomplete, to dream of it. Some, moreover, such as Bach's *Art of Fugue*, have encouraged philosophical or, as for Mozart's *Requiem*, investigative endeavours to lift the real or simply imagined veil over their nature or the circumstances they were written in. At least since the emergence of the Romantic view of art, however, the fragment has become inscribed with a new significance, one that is emphatically celebrated. The aesthetic programme of Romanticism, developed at the turn of the 19th century, had declared as its aim the unification and revaluation of all the arts under the common, liberating principle of a "*progressive universal poetry*", as Friedrich Schlegel postulated, which could be summed up in the rallying cry of "*All hail to genius!*" Schlegel wrote: "*The Romantic kind of poetry is still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that it should forever be becoming and never perfected.*" The true Romantic work of art is therefore the fragment itself – and Schlegel's adage is itself taken from a collection of texts bearing the title *Fragments*. To this day, this thinking, albeit in diluted form, continues to influence our perception of Franz Schubert's numerous unfinished compositions, among which the *Symphony in B minor D 759* dating from 1822, as the *Unfinished*, rates as the most prominent and well-loved. Yet the circumstances surrounding its creation are completely different to those of the aforementioned works by Bach or Mozart, or later Bruckner's *Ninth* or Mahler's *Tenth* symphonies: for it was written not as a final work that remained unfinished through death but was, for reasons unexplained, put to one side by Schubert.

"...secretly in silence I still hope I can make something of myself, but who can do anything now after Beethoven?" Franz Schubert is said to have sighed at the early age of 15. Yet some scepticism is called for here: his friend Joseph von Spaun wrote down what was said after an interval of half a century, attributing it to the youthful composer – and thus to a time in Schubert's life when, to all appearances, he was not suffering from a Beethoven complex but was finding his bearings elsewhere. Indeed, his feelings at that time were ambivalent towards Beethoven, whose works critics and prominent colleagues such as Carl Maria von Weber did, in part, describe as "*confused chaos*" or an "*incomprehensible*

striving for novelty". To a certain extent, Schubert's first six symphonies, written between the ages of 16 and 21, cannot, in their predominantly cheerful delight at music-making, be described as symphonies "after" Mozart and Haydn, let alone Beethoven. Instead, with surprising mastery, they continue the classical tradition alongside these composers. This does nothing to detract from their particular, thoroughly Schubertian charms.

What did indeed begin to occupy the maturing Schubert could be labelled as a growing awareness of the problem. The years 1818 to 1823 are generally, somewhat loftily, described as the composer's "period of crisis" – a distorting term only possible thanks to several blind spots. In his creative work, the lied had never been overshadowed by difficulties and this remained the case. And even his ambitiously pursued opera projects presented no concerns, even if they remained largely unsuccessful. But instrumental music was certainly a different matter. In this domain, Schubert, now in his early to mid-twenties, showed an irrepressible spirit of experimentation in a whole series of works that remained fragments, a spirit that also drove his development forward. That in the process there arose a dissatisfaction with some, but in no way all, of what had been created for not coming close enough to what he was striving for was simply in the nature of things.

In the period in question, Schubert began work on four new symphonies without finishing a single one: *D 615* and *D 708A*, both as sketches for piano in D major; a four-movement *Symphony in E major D 729*, scored with sparsely-notated parts in places; and, of course, the *Unfinished B minor D 759* with two completely orchestrated movements and the fragment of a scherzo. The genre occupied him his entire composing life but of the 13 works he started, only seven were brought to completion, meaning that almost half remained unfinished – the result of a relatively sudden onset of, but clearly self-conscious, reception of Beethoven. But we should not forget that Schubert wrote the monumental *Great C major* symphony at an age when Beethoven had not yet completed his *First*. With this work, Schubert had now found his new, as it were adult self as a symphonist – through a rigorous engagement with the great role model yes, but through neither outdoing (as Beethoven himself had once outdone Haydn and even Mozart) nor simply imitating him. On the contrary. As the only contemporary to do so, he succeeded in creating an alternative concept of the symphony as carefully thought-through as it was executed, which could stand as an equal alongside Beethoven's ideas on the genre. Whether the *Unfinished* and the *Great* symphony, started three years later, represent a crisis and its overcoming, or whether both works can be considered valid documents of symphonic self-discovery, listeners must decide for themselves.

If, as Schlegel postulates, the transgression of boundaries is an essential feature of the “*progressive universal poetry*” of Romanticism, the bold dissolution of old forms, then both the *Unfinished* and the *Great* symphony do indeed carry the unmistakable trace of these endeavours, hence both are genuinely “Romantic” – even if not in the generally accepted sense of the word. Not only the frequently lied-like development of themes attests to this, but above all the fact that Schubert integrates the lyrical element per se into his symphonic structures. This blurring of boundaries can also be seen in the distinctive relationship between the two completed movements of the *Unfinished*: through the same metre (3/4 and 3/8 time), very similar tempo (Allegro moderato and Andante con moto), and closely-related character with its riveting interplay between sombre outbursts and tender solace, they appear almost as complementary halves of what could be, in this case, simply a two-movement whole.

Furthermore, in both symphonies Schubert tries out very individual variants of the type of (slow) introduction, integrating it in very different ways into the course of the movements that follow. Let us take the *Unfinished* to begin with: The oppressive unisono of the lower strings with which it commences acts as an introduction to the main theme which, above the nervous, mysterious murmur of the violins, is established by the oboe and clarinet. Yet it turns out to be the movement’s central theme when, with a shuddering descent to low C, it not simply opens but in fact governs the development: It is given prominence in several places by the trombones to noble effect whilst the strings shimmer agitatedly around it. In contrast, the well-loved, lyrical secondary subject in the mediant key of G major (in the reprise: D major) is merely permitted to form pleasantly wistful islands in the dramatic stream of events, and even then it is simply broken off by startling general pauses with only the soft syncopations of its accompaniment left to echo through the development.

Similar and yet different is the opening movement of the *Great* symphony. Here, in its epic expansiveness, the opening call of the horns not only heralds one of the work’s central threads but, equally, became a resonant motto of the epoch and an anthemic depiction in music of the Romantic experience of nature, just as the *Unfinished* represented its nocturnal side and shadowy netherworlds. Yet the acoustic landscape that emerges here in the Andante is no autonomous picture that can be separated out from the whole. Rather it too is entwined, doubly so perhaps, with the following Allegro ma non troppo. On the one hand through the motifs, since the dotted rhythms of the opening theme and, later, the driving triplets that take root anticipate features of the subsequent main theme, legitimating it in the process. On the other hand through the – at least theoretic

cally – consistent pulse: “*the tempo does not seem to change, yet we reach the port, we know not how*”, wrote Schumann in wonder. Yet the material of the introduction continues to remain present in other ways when, after the secondary subject in the surprising key of E minor (in the reprise: C minor), the dotted horn motif is again heard in the mysterious pianissimo of the trombones, effectively forming the exposition’s rudimentary third theme. Later it also marks the culmination of the development, in which, incidentally, Schubert operates by setting straight, dotted and triplet crotchet motifs gleaned from the Allegro themes against one another. It is precisely these elements that the ending of the expansive coda, with the return of the introductory theme, draws together into a radiant conclusion. In the *Unfinished* too, the bass theme of the introduction returns in the albeit here more succinct coda, swelling once again to a great height before being silenced by the concluding tutti chords that follow its waning menace.

Affinities are also to be found in the so-called slow – and yet marked identically with a brisk Andante con moto – second movements. In the one as the other, an idyllic or elegiac, bustling musical realm of woodwind and strings unfolds, which in the A minor movement of the *Great*, with its marked, rhythmic oboe theme, bears the trait of a march from the outset, one soon handed on to the E major movement of the *Unfinished* in a strident tutti, in defiance of the 3/8 time. Whilst in the earlier work, this immensely gentle and colourful idyll, shaped by a breathtaking interplay of instrumentation and harmony, is interrupted twice by eruptive minor passages – in keeping with Schubert’s earlier habits – in the *Great* it moves towards a single yet devastating climax, which seems to preclude any further sound. Only a typical Schubertian farewell is capable of saving the music from being utterly silenced and can lead to a coda that is, to some extent, conciliatory. Bruckner in the Adagio of his *Ninth* and Mahler in the Adagio of his *Tenth*, both works that remained fragments, later took this movement as a model. The B minor Scherzo of the *Unfinished* is actually the incomplete movement; one draft and a fair copy that starts to unravel after just a few bars have survived.

The satisfactory continuation that Schubert was unable to find in the *B minor* symphony is achieved with brilliance in the context of the new work: the Scherzo of the *Great* symphony, with its larger dimensions, takes its form from the corresponding movement of Beethoven’s *Ninth* but counters the demonic possession found there with the breezy strains of a waltz here. The Scherzo is even structured as a sonata movement; the sumptuously instrumented trio has a folk-like feel but the clouds also gather over mysterious minor passages. The Finale erupts with a flourish: Already the first bars take up key material from the opening movement, presenting them in the strongest possible

dynamic contrast and, taking account of the increased fervour of a finale, doing so in half note values; the dotted rhythms and the triplets. In addition comes the sustained minim which, repeated four times on the same note each time, forms the beginning of the secondary theme and which, finally, plays a decisive role in the coda in the excessive affirmation of its C major tonality.

The “*way towards a grand symphony*” that Schubert, according to that much-cited letter of 31 March 1824 to Leopold Kupelwieser, wanted to pave “*with several instrumental works*” had been found – and as the final symphonic torso *D 936a* from 1828, the year of his death, shows, it is certainly a path the composer would have continued to follow.

Walter Weidringer
(Translation: Joanna White)

*Franz Schubert, watercolour
by Wilhelm August Rieder, 1825*
Franz Schubert, Aquarell
von Wilhelm August Rieder, 1825



Eine Krise und ihre Überwindung?

Zu Franz Schuberts *Unvollendeter h-Moll* (1822)
und *Großer C-Dur-Symphonie* (1825/26)

Fragmente zählen zu den besonders auratisch wirkenden Zeugnissen der Kunst: Ihr unfertiger Zustand umwittert ein Geheimnis, führt uns die Vergänglichkeit allen Seins und Strebens vor, lässt uns über den nicht ausgeführten Rest spekulieren und von ihm träumen. Bachs *Kunst der Fuge* etwa beförderte überdies philosophische, Mozarts *Requiem* detektivische Bemühungen, die echten oder auch nur vermuteten Schleier über ihrem Wesen oder ihren Entstehungsumständen zu lüften. Spätestens seit dem Aufkommen romantischer Kunstanschauung aber wird dem Fragment eine neue, emphatisch gefeierte Bedeutung zugeschrieben: Das ästhetische Programm der Romantik, entwickelt an der Wende zum 19. Jahrhundert, hatte sich die Wiedervereinigung und Neubewertung aller Künste unter dem gemeinsamen, befreienden Prinzip einer „*progressiven Universalpoesie*“ zum Ziel erkoren, wie sie Friedrich Schlegel postuliert hat und die man zusammenfassen könnte im Schlachtruf: „*Alle Macht dem Genie!*“ Schlegel schreibt: „*Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.*“ Das Fragment an sich sei also das wahrhaft romantische Kunstwerk – und Schlegels Satz selbst entstammt einer Textsammlung mit dem Titel *Fragmente*.

All diese Gedanken beeinflussen zumindest in abgeschwächter Form bis heute unsere Wahrnehmung auch von Franz Schuberts zahlreichen nicht fertig gestellten Kompositionen, unter denen die *Symphonie h-Moll D 759* aus dem Jahr 1822 als *Unvollendete* den prominentesten und beliebtesten Rang einnimmt. Dabei sind die Umstände ihrer Entstehung völlig andere als bei den schon erwähnten Werken Bachs und Mozarts oder später etwa bei Bruckners *Neunter* und Mahlers *Zehnter Symphonie*: Denn sie entstand nicht als letztes, durch den Tod unfertig gebliebenes Werk, sondern wurde von Schubert aus nicht geklärten Gründen bewusst beiseite gelegt.

„... heimlich im stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer er vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“, soll bereits der 15-jährige Franz Schubert geseufzt haben. Doch ist eine gewisse Skepsis angebracht: Sein Freund Joseph von Spaun hat diesen Satz erst aus dem Abstand eines halben Jahrhunderts niedergeschrieben und dem jugendlichen Komponisten zugeordnet – und damit einer Zeit, zu welcher Schubert allem Anschein nach keineswegs an einem Beethoven-Komplex litt,

sondern sich anderweitig orientierte. Vielmehr waren seine Gefühle Beethoven gegenüber damals ambivalent, dessen Werke ja auch von Kritikern und namhaften Kollegen wie etwa Carl Maria von Weber teils als „*verworrenes Chaos*“ oder „*unverständliches Ringen nach Neuheit*“ eingeschätzt wurden. Seine ersten sechs Symphonien, geschrieben im Alter zwischen 16 und 21 Jahren, sind in ihrer vorwiegend heiteren Musizierlust in gewisser Weise nicht einmal Symphonien ‚nach‘ Mozart und Haydn, geschweige denn Beethoven, sondern setzen bei aller überraschenden Meisterschaft eher klassische Traditionen neben den genannten Komponisten fort. Ihrem speziellen, durchaus Schubert'schem Charme tut das freilich keinen Abbruch.

Was freilich den heranreifenden Schubert daraufhin zu beschäftigen begann, könnte man ein wachsendes Problembewusstsein nennen. Die Jahre 1818 bis 1823 werden gewöhnlich etwas hochtrabend als „Krisenzeit“ des Komponisten bezeichnet – ein verfälschender, nur durch viele blinde Flecken entstandener Begriff. Denn in seinem Schaffen war das Lied niemals von Schwierigkeiten überschattet, auch jetzt nicht. Und sogar seine ehrgeizig verfolgten Opernprojekte gingen ihm leicht von der Hand, wenn sie auch weitgehend glücklos bleiben sollten. Anders freilich die Instrumentalmusik: Auf ihrem Gebiet zeigt Schubert, nun Anfang bis Mitte zwanzig, in einer ganzen Reihe Fragment gebliebener Werke unbändigen Experimentiergeist, der auch seine Entwicklungsschübe abbildet. Dass dabei in manchen, aber keineswegs allen Fällen sich eine Unzufriedenheit mit dem jeweils Erreichten einstellte, das dem Erstrebten nicht nahe genug kam, liegt in der Natur der Sache.

Im genannten Zeitraum hat Schubert auch vier neue Symphonien begonnen, aber keine einzige von ihnen vollendet: *D 615* und *D 708A*, beide als Klavierskizzen in D-Dur; die in Partitur mit stellenweise ausdünnenden Stimmen notierte viersätzigige *Symphonie E-Dur D 729* und eben die *Unvollendete h-Moll D 759* mit zwei komplett ausgearbeiteten Sätzen und einem Scherzofragment. Die Gattung beschäftigte ihn sein ganzes kompositorisches Leben lang, doch von 13 angefangenen Werken hat er nur sieben zu Ende gebracht, ließ also fast die Hälfte unfertig liegen – das Ergebnis einer relativ unvermittelt einsetzenden, aber durchaus selbstbewussten Beethoven-Rezeption. Dabei darf man nicht vergessen, dass Schubert noch die monumentale *Große C-Dur-Symphonie* in einem Alter schrieb, da Beethoven noch nicht einmal seine *Erste* vollendet hatte. Mit diesem Werk hatte Schubert nun sein gleichsam neues, erwachsenes Selbst als Symphoniker gefunden – durch eine gründliche Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild, aber weder durch Überbietung (wie Beethoven selbst einst Haydn und auch Mozart überboten hatte) noch durch bloße Nachahmung, im Gegenteil: Ihm gelang

darin als einzigem Zeitgenossen ein ebenso sorgfältig durchdachtes wie ausgeführtes Symphoniekonzept, das als Alternative zu Beethovens Gattungsideen diesen ebenbürtig zur Seite stehen konnte. Ob nun in der *Unvollendeten* und der drei Jahre später begonnenen *C-Dur-Symphonie* die Krise und deren Überwindung repräsentiert sind oder ob beide Werke als vollgültige Dokumente einer symphonischen Selbstfindung gelten dürfen, kann jeder für sich entscheiden.

Wenn, wie von Schlegel postuliert, die Grenzüberschreitung unbedingt zur „progressiven *Universalpoesie*“ der Romantik gehört, die kühne Auflösung der alten Formen, dann tragen sowohl die *Unvollendete* als auch die *C-Dur-Symphonie* tatsächlich ein unüberhörbares Echo dieser Bestrebungen in sich, sind die beiden Werke also genuin „romantisch“ – wenn auch in einem anderen als dem landläufigen Sinn. Das belegen nicht nur immer wieder liedhafte Themenbildungen, sondern zeigt vor allem die Tatsache, dass Schubert das lyrische Element an sich in seine symphonischen Zusammenhänge integriert. Zur Verwischung der Grenzen gehört in der *Unvollendeten* auch das eigentümliche Verhältnis der beiden vollendeten Sätze: Durch das gleiche Metrum (3/4- und 3/4-Takt), das sehr ähnliche Tempo (*Allegro moderato* und *Andante con moto*) sowie den eng verwandten Charakter mit einem packenden Wechselspiel zwischen düsteren Ausbrüchen und zarten Tröstungen erscheinen sie beinahe wie die komplementären Hälften eines diesmal eben nur zweisätzigen Ganzen.

Außerdem erprobt Schubert in beiden Symphonien ganz individuelle Varianten des Typus einer (langsamen) Einleitung, die er auf unterschiedliche Weise in den Satzverlauf integriert. Betrachten wir zunächst die *Unvollendete*: Das beklemmende Unisono der Streicherbässe, mit dem sie anhebt, wirkt wie eine Hinführung zum Hauptthema, das über dem nervös-geheimnisvollen Raunen der Violinen dann Oboe und Klarinette anstimmen. Doch entpuppt es sich als das zentrale Thema des Satzes, wenn es mit einem schauernden Abstieg zum tiefen C die Durchführung nicht bloß eröffnet, sondern sogar beherrscht: Die Posaunen stellen es mehrfach mit erhabener Wirkung heraus, die Streicher umflirren es erregt. Das so beliebte lyrische Seitenthema im terzverwandten G-Dur (in der Reprise: D-Dur) dagegen darf nur behaglich-wehmütige Inseln im dramatischen Geschehen bilden, wobei sein Verlauf sogar in schockierenden Generalpausen einfach abreißt: In der Durchführung zittern bloß die sanften Synkopen seiner Begleitung nach.

Ähnlich und doch anders der Kopfsatz der *C-Dur-Symphonie*. In ihr nimmt der eröffnende Hornruf in seinem epischen Sichausbreiten nicht bloß einen Grundstrang des Werks vorweg, sondern wurde genauso zu einem tönenden Motto der Epoche und

ihrer hymnischen Schilderung romantischen Naturerlebnisses in der Musik, wie die *Unvollendete* deren Nachtseiten und düsteren Schattenwelten repräsentiert. Doch ist diese akustische Landschaft, die sich hier im Andante erschließt, kein autonomes, vom Ganzen lösbares Bild, sondern ist mit dem folgenden Allegro ma non troppo gleichfalls und sogar in zweifacher Weise verzahnt. Einerseits motivisch, denn die Punktierungen des Einleitungsthemas und die später sich einnistenden, vorwärtstreibenden Triolen nehmen die Bestandteile des anschließenden Hauptthemas vorweg und legitimieren es auf diese Art. Andererseits durch den – zumindest theoretisch – gleichbleibenden Bewegungsimpuls: „*Das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie*“, schrieb Schumann staunend. Doch auch weiterhin bleibt das Material der Einleitung präsent, wenn, nach dem überraschend in e-Moll (in der Reprise: c-Moll) stehenden Seitensatz, quasi als rudimentäres drittes Thema der Exposition, das punktierte Hornmotiv in mysteriösem Pianissimo der Posaunen wieder anklingt. Später markiert es auch den Höhepunkt der Durchführung, in der Schubert übrigens mit Gegen-einandersetzung von aus den Allegro-Themen gewonnenen geraden, punktierten und triolischen Viertel-Motiven operiert. Genau diese Elemente bringt der Schluss der ausgedehnten Coda mit der Wiederkehr des Einleitungsthemas als strahlender Conclusio zusammen. Auch in der *Unvollendeten* war das einleitende Bassthema in der dort freilich bündigeren Coda wiedergekehrt, hatte sich einmal noch groß aufgetürmt und war dann in den abschließenden Tuttiakkorden nach ermattenden Drohungen verstummt.

An den so genannten langsamen, dabei aber gleichlautend zügig mit Andante con moto überschriebenen zweiten Sätzen lassen sich gleichfalls Verwandtschaften erkennen. Dort wie da wird ein idyllischer oder elegisch-betriebsamer Klangbezirk von Holzbläsern und Streichern exponiert, der im a-Moll-Satz der *Großen* mit seinem rhythmisch markanten Oboenthema von vornherein Züge eines Marsches trägt, welche im E-Dur-Satz der *Unvollendeten*, dem 3/4-Takt zum Trotz, bald mit einem schreitenden Orchestertutti nachgereicht werden. Wird im älteren Werk diese ungemein zarte und farbreiche, mit atemberaubendem Zusammenwirken von Instrumentation und Harmonik geprägte Idylle, Schuberts früheren Gepflogenheiten folgend, zweimal von eruptiven Mollpassagen unterbrochen, steuert sie jedoch in der *Großen* einem einzigen, dann jedoch vernichtenden Höhepunkt entgegen, der jedes Weiterklingen auszuschließen scheint. Nur ein typisch Schubert'scher Abgesang vermag da die Musik vor dem völligen Verstummen zu retten und kann in eine halbwegs versöhnliche Coda leiten. Bruckner im Adagio seiner *Neunten* und Mahler im Adagio der *Zehnten*, beides Fragment geblieben Werke, haben später diesen Satz zum Modell gewählt. – Das h-Moll-

Scherzo der *Unvollendeten* ist der eigentlich unfertige Satz; ein Entwurf und eine nach wenigen Takten ausfransende Reinschrift haben sich erhalten.

Eine adäquate Fortsetzung, die Schubert in der *b-Moll-Symphonie* nicht finden konnte, gelingt im neuen Werkkontext fulminant: Das groß dimensionierte Scherzo der *C-Dur-Symphonie* orientiert sich formal am entsprechenden Satz von Beethovens *Neunter*, setzt der dortigen Dämonie aber luftige Walzeranklänge entgegen: Der Scherzoteil ist gar als Sonatensatz angelegt; das üppig instrumentierte Trio tönt volkstümlich, trübt sich aber auch zu geheimnisvollem Moll. – Mit einem Signal bricht das Finale aus: Schon die ersten Takte nehmen, in schärfstem dynamischem Kontrast, wesentliches Material des Kopfsatzes wieder auf, und zwar, dem gesteigerten Final-Affekt Rechnung tragend, in halbierten Notenwerten: die Punktierung und die Triole. Hinzu kommt die ausgehaltene Halbe, die, jeweils viermal auf demselben Ton liegenbleibend, den Beginn des Seitensatzes bildet und der zuletzt in der Coda entscheidende Funktion bei der exzessiven Bekräftigung der C-Dur-Tonalität zukommt.

Der „*Weg zur großen Symphonie*“, wie ihn Schubert laut jenem viel zitierten Brief vom 31. März 1824 an Leopold Kupelwieser „*in mehreren Instrumentalsachen*“ sich bahnen wollte, er war damit gefunden – und wie der letzte symphonische Torso *D 936a* aus dem Todesjahr 1828 zeigt, hätte der Komponist diesen Weg wohl noch weiter beschritten.

Walter Weidringer





Wiener Symphoniker

Philippe Jordan has already established himself as one of the most gifted and exciting conductors of his generation. At present, he is Music Director of the Opéra National de Paris and Music Director of the Wiener Symphoniker. Philippe Jordan's musical education began with piano lessons at the age of six. At the age of eight, he joined the Zurich Sängerknaben and he was eleven when he began studying violin. At sixteen, he entered the Zurich Conservatory where he obtained his diploma of piano teacher with honors. He studied theory and composition with the Swiss composer Hans Ulrich Lehmann and continued his piano studies with Karl Engel. At the same time, he worked as assistant to Maestro Jeffrey Tate on Wagner's *Ring* Cycle at the Châtelet in Paris. He continues to appear occasionally as pianist in recital and chamber music. His career began in 1994–1995 as Kapellmeister of the Ulm Stadttheater. From 1998–2001, he was assistant to Daniel Barenboim at the Staatsoper Unter den Linden in Berlin. From 2001–2004, he held the position of Chief Conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra. In this period he made his debut at several prestigious international opera houses and festivals, the Houston Grand Opera, the Glyndebourne Festival, the Aix-en-Provence Festival, the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent

Garden, the Teatro alla Scala, the Bayerische Staatsoper Munich, the Salzburger Festspiele (*Così fan tutte*), the Wiener Staatsoper, the Festspielhaus Baden Baden (*Tannhäuser*) and the Bayreuth Festival (*Parsifal*). From 2006–2010, he was Principal Guest Conductor of the Berlin Staatsoper Unter den Linden. Highlights of previous seasons include his opera debut at the Teatro alla Scala (*Der Rosenkavalier*). Philippe Jordan's orchestral engagements have included the Berlin Philharmonic, the Vienna Philharmonic, Berlin Staatskapelle, Vienna RSO, Orchestre Philharmonique de Radio France, Philharmonia Orchestra London, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalle Zurich, Chamber Orchestra of Europe, Mahler Chamber Orchestra, Gustav Mahler Youth Orchestra, NDR Symphony Orchestra, DSO Berlin, Mozarteum Orchestra Salzburg, Rotterdam Philharmonic Orchestra and the Münchner Philharmoniker. In North America, he has appeared with the symphony orchestras of Seattle, St. Louis, Dallas, Detroit, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington, Minnesota, Montreal, New York and San Francisco.

Philippe Jordan zählt als Musikdirektor der Pariser Oper und Chefdirigent der Wiener Symphoniker zu den talentiertesten und etabliertesten Dirigenten seiner Generation. Im Alter von sechs Jahren begann er seine musikalische Ausbildung am Klavier. Zwei Jahre später wurde er Mitglied der Zürcher Sängerknaben, kurze Zeit darauf kam das Studium an der Violine hinzu. Seit 1990, bereits ab dem Alter von sechzehn Jahren, besuchte er das Zürcher Konservatorium, wo er Musiktheorie und Komposition bei dem Schweizer Komponisten Hans Ulrich Lehmann studierte. Sein Klavierexamen schloss er mit Auszeichnung ab und setzte seine Klavierstudien bei Karl Engel fort. Zudem assistierte er 1994 Jeffrey Tate bei dessen Einstudierung von Wagners Ring des Nibelungen am Théâtre du Châtelet in Paris. Regelmäßig tritt Philippe Jordan auch kammermusikalisch als Pianist oder Liedbegleiter auf. Seine Karriere als Kapellmeister begann 1994–1995 am Stadttheater Ulm. Von 1998–2001 war Philippe Jordan Assistent von Daniel Barenboim an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001–2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters. In dieser Zeit debütierte er bei einigen der wichtigsten internationalen Opernhäuser und Festivals, wie z. B. der Houston Grand Opera, den Festivals von Aix-en-Provence und Glyndebourne, der Metropolitan Opera New York, dem

Royal Opera House Covent Garden, der Bayerischen Staatsoper München, den Salzburger Festspielen (Cosi fan Tutte), der Wiener Staatsoper, dem Festspielhaus Baden Baden (Tannhäuser) und den Bayreuther Festspielen (Parsifal). Von 2006–2010 war Philippe Jordan Principal Guest Conductor an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Einen Höhepunkt der vergangenen Saisonen stellte sein Debüt am Mailänder Teatro all Scala (Der Rosenkavalier) dar. Als Konzertdirigent arbeitete Philippe Jordan u. a. mit den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, dem RSO Wien, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Philharmonia Orchestra London, dem Orchestra Dell'Accademia di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Tonhalle Orchester Zürich, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Gustav Mahler Jugend Orchester, dem NDR Symphonieorchester Hamburg und dem Salzburger Mozarteum Orchester. In Nordamerika arbeitete er bisher mit den Symphonieorchestern von Seattle, St. Louis, Dallas, Detroit, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington, Minnesota, Montreal, New York und San Francisco zusammen.

The **Wiener Symphoniker** handles the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's various artistic pursuits. The end of the nineteenth century was precisely the right time to establish a new Viennese orchestra for the purpose of presenting orchestral concerts with broad appeal, on the one hand, and to meet the need for first performances and premieres of contemporary works, on the other. In October 1900, the newly formed Wiener Concertverein, as it was called back then, gave its first public performance at the Vienna Musikverein with Ferdinand Löwe on the podium. The Wiener Symphoniker has premiered works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire, including Anton Bruckner's *Ninth Symphony*, Arnold Schönberg's *Gurre-Lieder*, Maurice Ravel's *Piano Concerto for the Left Hand*, and Franz Schmidt's *The Book with Seven Seals*. Over the course of its history, conducting greats like Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell and Hans Knappertsbusch have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1950–1960) and Wolfgang Sawallisch (1960–1970) were the Chief Conductors who moulded the sound of the orchestra most significantly. After the

brief return of Josef Krips, the position of Chief Conductor was filled by Carlo Maria Giulini and Gennadij Roshdestvensky. Georges Prêtre was Chief Conductor from 1986 to 1991. Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev and Fabio Luisi then assumed leadership of the orchestra. As the young Swiss conductor Philippe Jordan takes up the position of Music Director at the beginning of the 2014–2015 season, the Wiener Symphoniker entered a new era. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appears in more than 150 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which take place in Vienna's well-known concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker has been the orchestra in residence at the Bregenzer Festspiele, where it also plays the majority of operatic and symphonic performances. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006: That's when the Theater an der Wien became a functioning opera house again, and the orchestra has been responsible for a significant number of productions ever since.

Die Wiener Symphoniker sind Wiens Konzertorchester und Kulturbotschafter und damit verantwortlich für den weitaus größten Teil des symphonischen Musiklebens dieser Stadt. Die Aktivitäten des Orchesters sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur einen zentralen Stellenwert einnimmt. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit reif für die Gründung eines neuen Wiener Orchesters, das einerseits populäre Orchesterkonzerte veranstalten und andererseits den Bedarf an Ur- und Erstaufführungen damaliger zeitgenössischer Werke abdecken sollte. Im Oktober 1900 präsentierte sich der neue Klangkörper (damals unter dem Namen Wiener Concertverein) mit Ferdinand Löwe am Pult im Großen Musikvereinsaal erstmals der Öffentlichkeit. Heute so selbstverständlich im Repertoire verankerte Werke wie Anton Bruckners Neunte Symphonie, Arnold Schönbergs Gurre-Lieder, Maurice Ravels Konzert für die linke Hand und Franz Schmidts Das Buch mit sieben Siegeln wurden von den Wiener Symphonikern uraufgeführt. Im Laufe seiner Geschichte prägten herausragende Dirigentenpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell oder Hans Knappertsbusch entscheidend den Klangkörper. In den letzten Jahrzehnten waren es die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1950–1960) und Wolfgang Sawallisch (1960–1970), die das Klangbild

des Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roshdestvenskij. Georges Prêtre war zwischen 1986 und 1991 Chefdirigent, danach übernahmen Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedosejev und Fabio Luisi diese Position. Mit dem Antritt des jungen Schweizer Philippe Jordan als Chefdirigent ab der Saison 2014–2015 starteten die Wiener Symphoniker in eine neue Ära. Als Gastdirigenten feierten zudem Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge. Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 150 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Konzerthaus stattfindet. Bereits seit 1946 sind die Wiener Symphoniker jeden Sommer das „Orchestra in Residence“ der Bregenzer Festspiele. Dort treten sie nicht nur als Opernorchester beim Spiel am See und bei der Oper im Festspielhaus in Erscheinung, sondern sind auch mit mehreren Orchesterkonzerten im Programm des Festivals vertreten. Zusätzlich wirken die Wiener Symphoniker seit 2006 bei zahlreichen Opernproduktionen im Theater an der Wien mit und unterstreichen damit ihre herausragende Stellung im Musikleben Wiens.

KLASSIKER AUS WIEN

GUSTAV MAHLER

Symphony No. 1 in D major
Symphonie Nr. 1 D-Dur

WS 001 STEREO,
AVAILABLE ON CD AND VINYL



JOHANNES BRAHMS

Symphony No. 1 in c minor op. 68
Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68

WS 002, HISTORICAL RECORDING 1952,
AVAILABLE ON CD



GUSTAV MAHLER

Symphony No. 6 in a minor
Symphonie Nr. 6 a-moll

WS 003 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



ANTON BRUCKNER

Symphony No. 2 in c minor
Symphonie Nr. 2 in c-moll

WS 004 STEREO, HISTORICAL RECORDING
1974, AVAILABLE ON CD



JOHANN STRAUSS

Overtures, Polkas and Waltzes
Ouvertüren, Polkas und Walzer

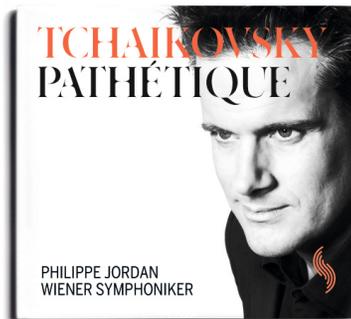
WS 005 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



TCHAIKOVSKY

Symphony No. 6 in b minor op. 74
Symphonie Nr. 6 h-moll op. 74

WS 006 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD



GUSTAV MAHLER

The Song of the Earth
Das Lied von der Erde

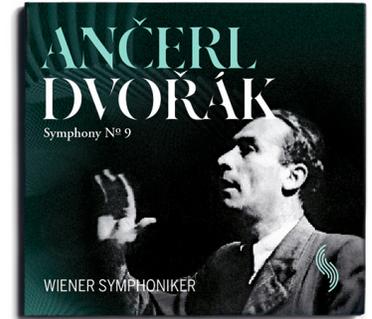
WS 007, HISTORICAL RECORDING 1967,
AVAILABLE ON CD



ANČERL DVOŘÁK

Symphony No. 9 in e minor op. 95
Symphonie Nr. 9 e-moll op. 95

WS 008, HISTORICAL RECORDING 1958,
AVAILABLE ON CD





Recording location:
Vienna, Musikverein
15 / 16 November 2014
("Unfinished")
11 / 12 April 2015
("The Great")

Producer:
Erich Hofmann

Recording Engineer:
Georg Burdicek

Executive Producers:
Christian Schulz,
Johannes Neubert

Synopsis:
Walter Weidringer

Booklet editor:
Kurt Danner

Photographs:
Johannes Ifkovits (Jordan),
Andreas Balon
(Wiener Symphoniker),
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek (autograph,
watercolour Schubert)

Design: Studio Es

The Wiener Symphoniker
is generously supported by
the City of Vienna and the
Republic of Austria

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KULTUR



DDD LC 29322

WS 009

© 2014, 2015 © 2015

Wiener Symphoniker, Vienna.

Live Recording.

Made in Austria.

Label management by Solo
Musica GmbH, Munich.

