



Franz Schubert • Symphonies Nos. 1, 3 & 4

Royal Flemish Philharmonic

Philippe Herreweghe



M E N U

Tracklist p.4

English p.6

Biographies p.26

Français p.10

Biographies p.28

Deutsch p.14

Biografien p.30

Nederlands p.19

Biografieën p.32

Franz Schubert (1797–1828)

Symphony No. 1 in D major, D. 82

Symphony No. 3 in D major, D. 200

Symphony No. 4 in C minor, D. 417

Royal Flemish Philharmonic

Philippe Herreweghe

Recording: June 26–29, 2014, deSingel, Antwerp — Balance Engineer: Andreas Ruge (Tritonus) — Recording, Editing, Mastering: Andreas Neubronner (Tritonus) — Liner Notes: Xavier Hascher / Tom Janssens (Dutch version) — Cover picture: photo Michel Dubois (Courtesy Dubois Friedland) — Philippe Herreweghe photo: Michiel Hendryckx — Design: Casier/Fieuws — Executive Producer: Aliénor Mahy

CD 1

SYMPHONY NO. 1 IN D MAJOR, D. 82

[1]	I. Adagio – Allegro vivace	10'42
[2]	II. Andante	5'44
[3]	III. Menuetto (Allegro) – Trio	4'00
[4]	IV. Allegro vivace	5'54

SYMPHONY NO. 3 IN D MAJOR, D. 200

[5]	I. Adagio maestoso – Allegro con brio	9'31
[6]	II. Allegretto	3'52
[7]	III. Menuetto (Vivace) – Trio	3'42
[8]	IV. Presto vivace	6'29

Total time CD 150'04

CD 2

SYMPHONY NO. 4 IN C MINOR, D. 417, 'TRAGIC'

[1]	I. Adagio molto – Allegro vivace	9'16
[2]	II. Andante	9'21
[3]	III. Menuetto (Allegro vivace) – Trio	3'01
[4]	IV. Allegro	10'35

Total time CD 232'15

Royal Flemish Philharmonic

Violin 1 Eric Baeten, Peter Manouilov, Yuko Kimura, Claire Lechien, Sihong Liang,
Christophe Pochet, Natalia Tessak, Guido van Dooren, La Ie Lee

Violin 2 Miki Tsunoda, Tamas Sandor, Frederic Van Hille, Xu Han, Liesbeth Kindt,
Ilse Pasmans, David Perry, Marjolijn Van der Jeught, Eva Ackerman, Luce Caron

Viola Sander Geerts, Barbara Giepner, Rajmund Glowczynski, Marija Krumes,
Krzysztof Kubala, Luis Damian Ortiz, Bart Vanistendael, Lisbeth Lannie

Cello Raphael Bell, Dieter Schützhoff, Birgit Barrea, Diego Liberati,
Maria Mudrova, Karen Schudde

Double bass Ioan Baranga, Jaroslaw Mroz, Tadeusz Bohuszewicz,
Julita Fasseva, Jeremiusz Trzaska

Flute Aldo Baerten, Charlène Deschamps

Oboe Eric Speller, Dimitri Mestdag

Clarinet Benjamin Dieltjens, Benoît Viratelle

Bassoon Graziano Moretto, Tobias Knobloch

Horn Eliz Erkalp, Koen Cools, Morris Powell, Koen Thijs

Trumpet Alain De Rudder, Steven Verhaert

Timpani Pieterjan Vranckx

ENGLISH

Schubert's First, Third and Fourth Symphonies – 'early' symphonies?

The three works presented here belong to what is usually termed the group of Schubert's 'early symphonies', which comprises the first six symphonies, written between 1813 and 1818, and thus between the composer's sixteenth year and his twenty-first. If the designation referred only to Schubert's age, it would of course be perfectly accurate. But if it is intended to convey the idea that these works have something intrinsically incomplete or unsatisfying about them, then it is quite inappropriate, not to say misleading. Worse, it helps unfairly to discredit these symphonies and to put the public off them by minimising their interest and the musical pleasure to be found in them.

But it is equally important not to fall into the trap of asserting that we are here in the presence of works that, though elegantly polished, are without any great significance insofar as they supposedly contribute nothing new. For these symphonies demonstrate that right from the start, even when seeking to prove his precocious mastery of Classical form and language, Schubert was in search of originality, playing with the codes of his predecessors and with the possibilities offered by the musical style of the late eighteenth century, just as they themselves had done. In so doing, he allows us to glimpse characteristic features of what will be the style of his maturity, and from this point of view these symphonies also constitute precious documents to help us understand the far-reaching evolution that will lead to that later style.

It would therefore be a mistake to scrutinise them with a normative eye, quick to censure anything that is not reducible to a more or less narrow textbook conception of Classicism – while at the same time, in direct contradiction, reproaching Schubert with lack of innovation. Schubert's deviations from this supposed norm (itself merely an academic simplification after the fact) should not be regarded as evidence of clumsiness, lack of knowledge or arbitrary caprice, but as the start of a long-term effort to renew the major genres, inherited from Classicism, of the sonata, the string quartet and the symphony. In each of these genres, Schubert set markers that testify to his growing ambition and success.

If these symphonies have been somewhat neglected, this is attributable to a paradox associated with them that has twin causes: their date of composition and the date of their dissemination. These works of a young composer are, for all their verve, the products of a musical style that was in the process of becoming outmoded, the 'late works', so to speak, of Classicism. It was only through a fundamental transformation of this style that Beethoven had managed to prolong it; but the solutions he had found were so personal that they could not be imitated. There had been a shift from a universal to an individual style, ushering in the beginnings of Romanticism.

Since the death of Haydn in 1809, Beethoven had been regarded as unquestionably the greatest living composer. But he was also reproached with his eccentricity and capriciousness, and he appeared more and more isolated. At the same time, the late works of Mozart projected a retrospective light that led to their being considered as an unsurpassable culmination. The Napoleonic Wars, the two occupations of Vienna by the French, the fall of the Holy Roman Empire, the ruin of the Austrian Treasury and the devaluation of its coinage marked a historical turning point, a change of era that was bound to affect music along with all the other arts, starting with its economic basis.

Despite the creation of the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Society of friends of music in Vienna) in 1812 with the noble aim of 'advancing music in all its branches' (*die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen*), the public turned away from the demanding genres of Classicism. From 1816 onwards, Rossini fever swept Vienna, and only opera and, in the instrumental sphere, the concerto retained the favour of music lovers. The era was no longer propitious for the symphony, and Beethoven himself wrote none between his Eighth, premiered in 1814, and the Ninth of 1824.

Although it is highly likely that Schubert's first symphonies were played in semi-private surroundings in the months following their composition, they (like the majority of his instrumental output) had to wait until the second half, and even sometimes the final decades of the nineteenth century before they were heard in public. By this late date, the history of music had moved on, and the 'Music of the Future' had drastically disrupted conceptions of form and harmony. Thus the public premieres of Schubert's First and Third symphonies took place just a year before that of *Parsifal*, Wagner's last opera. In this context, it was inevitable that these works would be misunderstood, especially as, by that time, Beethoven had replaced Mozart as the measure of all things in matters of musical composition. No one needed to lay claim to the Schubertian heritage by that stage, and it seemed in a sense superfluous to a historical narrative that had already been determined. To this one must add the clichés of a carefree, Bohemian Schubert, without much in the way of artistic awareness, that were beginning to become widespread and produced a considerably deformed and diminished image of the composer.

Schubert finished the First Symphony in D major, D. 82, on 28 October 1813. At that time, as a choirboy in the imperial chapel, he held a scholarship to study at the Stadtkonvikt in Vienna, a secondary school that possessed a rich library of music and an orchestra that rehearsed every day, in which he played the viola. According to reminiscences by his friends, Schubert knew around thirty of the late symphonies of Haydn and Mozart, and Beethoven's first two symphonies. His favourite works were Mozart's Symphony in G minor (K550) and the Second Symphony in D major of Beethoven, with whose Fifth he was also familiar.

The composition of Schubert's First Symphony was preceded by a fragment of a symphonic first movement

in D major, D. 2B, probably dating from 1811, but also by three overtures for orchestra, all in the same key, in 1811 (D. 4, D. 12) and 1812 (D. 26). This tonality of D major was important to Schubert, who revisited it when he sketched three further symphonic fragments in 1818, 1821 and 1828. The symphony is dedicated to Franz Innocenz Lang, director of the Stadtkonvikt; the school's orchestra very probably played it in November 1813. The first public performance took place at the Crystal Palace in London on 5 February 1881, under the direction of August Manns.

This symphony reveals an undoubted sense of drama in Schubert, both in its construction and in the choice of sonorities, but also a sense of delight in sound, as in the long passage for woodwind that precedes the first movement recapitulation. This is substantially rewritten, even though there was no need to do so, as if to testify to Schubert's joy at composing this work and at the facility he possessed to do so. The same thing is demonstrated by the generosity of the form and the presence at several strategic points of modulations without any structural role, contrived for the sheer pleasure they provide. The innovations Schubert introduces into his first two symphonies are doubtless less skilfully integrated than in the subsequent works, but that only makes them all the more telling. Schubert also shows here his mastery in the art of building long-breathed periods, both in terms of harmony and in the way he guides the top and bottom lines.

Although the Andante seems to belong to a somewhat old-fashioned *galant* idiom, contrasted with the theatrical pathos of the *Sturm und Drang*, the orchestration is already very much Schubert's own, with its penchant for blended wind timbres. The Menuetto is in reality a scherzo. The unison halt on F sharp recalls the Trio of Beethoven's Second Symphony, whereas Schubert's Trio mingles the *style galant* with a tenderness already more characteristic of the composer. In the finale, the second theme at once echoes that of the first movement and evokes the closing theme of the Overture to Mozart's *Le nozze di Figaro*, also in D major.

One should not exaggerate the importance of these thematic resemblances, first of all because they *are* only resemblances (and the analogies are often subjective), and secondly because even if they were to constitute conscious reminiscences – and it is obvious that Schubert had in his mind's ear certain works that it was his ambition to emulate – they are not the composition itself, and do not imply any literal imitation, let alone plagiarism. The Third Symphony in D major, D. 200, was written between 24 May and 19 July 1815. Its composition is close in time to that of the overtures to the singspiels *Der vierjährige Posten*, D. 190 (also in D major), *Claudine von Villa Bella*, D. 239, and *Die Freunde von Salamanka*, D. 326. These works, which commentators too often neglect, have numerous traits in common with the present symphony, notably their lightness and their lively character, and manifest still greater freedom. This was the year of the Quartet in G minor, D. 173, which shows similar skill combined with a desire for experimentation. And it was in 1815, too, that Schubert finally tackled the genre of the piano sonata.

There is a strong likelihood that the Third Symphony was performed shortly after its composition by the amateur orchestra conducted by the bassoonist Otto Hatwig in his residence at the Schottenhof. The finale was given on 2 December 1860 at the Redoutensaal in Vienna under the direction of Johann Herbeck (who was to premiere the 'Unfinished' Symphony five years later) along with the two first movements of the Fourth and the Scherzo of the Sixth, thus forming a composite 'symphony'. The complete symphony was premiered at the Crystal Palace in London, conducted by August Manns, on 19 February 1881.

This symphony demonstrates the level of mastery of Classical form, vocabulary and dramaturgy attained by Schubert, but also possesses features that unmistakably proclaim its creator's identity, such as the second theme of the first movement with its continuation which prefigures the slow movement of the 'Unfinished', the coda of that same movement or the substantial reformulation of the transition in its recapitulation; the second theme of the finale is also characteristic, as are the astonishing harmonisation of this movement's first theme and its recapitulation in the dominant.

Those authors who have criticised a work of this calibre have manifestly been deaf to its beauties, or else have had insufficient knowledge of the Classical symphonies with which it ought to be compared – it should be borne in mind that Mozart himself was long held to be superficial by self-styled 'serious' writers on music. The recapitulation of the first movement's second theme in the subdominant earned the reprobation of Alfred Einstein, who forgot that Beethoven himself had employed this solution in the Overture to *Fidelio*. The Third Symphony marks an undeniable advance on the First. In it, Schubert proves that he has a thorough knowledge of his metier: he was just eighteen. Only Mendelssohn was later to show such precocity.

Schubert completed his Fourth Symphony in C minor, D. 417, on 27 April 1816. It was the composer himself who gave it the title 'Tragic'. Like the Third, it was probably performed in Otto Hatwig's rooms. Its first public performance took place on 19 November 1849 at the Buchhändlerbörse in Leipzig, under the direction of August Ferdinand Riccius. The first Schubert symphony to be written in a minor key, it is just as expertly crafted as the Third, but rather different in spirit. Here Schubert is still more adventurous in the tonal construction of the work. Once again, in the first movement, the recapitulation begins in the dominant, thus permitting a seamless transition from the development. Those who condemn Schubert for his supposed compositional laziness in using such devices would do better to reflect on their own intellectual laziness in failing to understand why he does so.

Xavier Hascher

Translation: Charles Johnston

FRANÇAIS

La Première, la Troisième et la Quatrième Symphonie de Schubert — des « symphonies de jeunesse » ?

Les trois œuvres présentées ici appartiennent à ce qu'il est convenu d'appeler le groupe des « symphonies de jeunesse » de Schubert, comprenant les six premières symphonies, écrites entre 1813 et 1818, soit entre la 16^e et la 21^e année du compositeur. Si une telle désignation ne se référait qu'à l'âge de ce dernier, elle serait évidemment pertinente. Mais s'il faut comprendre par là que ces œuvres posséderaient quelque chose d'intrinsèquement inabouti ou insatisfaisant, alors elle s'avère inadaptée, pour ne pas dire trompeuse. Pire, elle contribue à déconsidérer injustement ces symphonies et à en détourner le public en minimisant leur intérêt aussi bien que le plaisir musical qu'on peut y trouver.

Mais il faut également se garder d'affirmer que l'on est en présence d'œuvres bien polies mais sans grande conséquence car elles n'apporteraient rien de nouveau. Car ces symphonies montrent que Schubert — même lorsqu'il cherche à donner la preuve de sa précoce maîtrise de la forme et du langage classiques — est dès le début en quête d'originalité, jouant avec les codes de ses devanciers et avec les possibilités offertes par le style musical de la fin du XVIII^e siècle comme eux-mêmes l'avaient fait. Ce faisant, Schubert laisse entrevoir des traits caractéristiques de ce que sera le style de sa maturité, et de ce point de vue ces symphonies constituent aussi de précieux documents pour comprendre la profonde évolution qui mènera à celui-ci.

On aurait tort, donc, de les considérer d'un œil normatif, prompt à censurer tout ce qui ne se réduirait pas à une conception plus ou moins étriquée, cataloguée du classicisme — alors même que l'on reprocherait contradictoirement à Schubert de ne pas innover. Ce n'est pas sur le registre de la maladresse, de la méconnaissance ou de l'arbitraire qu'il faut considérer les écarts de Schubert par rapport à cette norme supposée — laquelle n'est qu'une simplification scolaire élaborée après coup —, mais du commencement d'un effort de longue haleine pour renouveler les grands genres de la sonate, du quatuor à cordes et de la symphonie hérités du classicisme. Dans chacun de ces genres, Schubert pose des jalons qui témoignent de son ambition et de sa réussite grandissantes.

Si ces symphonies ont été quelque peu négligées, c'est qu'il existe néanmoins un paradoxe qui leur est lié, lequel tient à deux raisons : leur date de composition et leur date de divulgation. Œuvres d'un compositeur jeune, elles sont, malgré leur allant, les produits d'un style musical en passe de devenir suranné, les « œuvres de vieillesse », si l'on veut, du classicisme. Ce n'est que par une transformation fondamentale de ce style que Beethoven était parvenu à le prolonger ; mais les solutions qu'il avait trouvées étaient si personnelles qu'elles ne pouvaient être imitées. D'un style universel, on était passé à un style individuel, engageant le début du romantisme.

Depuis la mort de Haydn en 1809, Beethoven était sans aucun doute considéré comme le plus grand compositeur vivant. Mais on lui reprochait également son excentricité, son arbitraire, et il apparaissait de plus en plus isolé. En revanche, les dernières œuvres de Mozart projetaient une lumière rétrospective qui les faisait considérer comme un point d'aboutissement indépassable. Les guerres napoléoniennes, les deux occupations de Vienne par les Français, la chute du Saint-Empire, la ruine du Trésor autrichien et la dévaluation monétaire marquèrent un tournant historique, un changement d'époque qui ne pouvait qu'affecter la musique avec l'ensemble des autres arts, à commencer par son économie.

Malgré la création en 1812 de la Société des Amis de la musique avec pour noble but « l'élévation de la musique dans toutes ses branches » (« *die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen* »), le public se détourne des genres exigeants du classicisme. À partir de 1816, une fièvre rossinienne s'empare de Vienne, et seuls l'opéra et, dans la musique instrumentale, le concerto ont la faveur des amateurs. L'heure n'est plus à la symphonie, et Beethoven lui-même n'en écrira pas entre sa *Huitième*, créée en 1814, et sa *Neuvième*, de 1824.

Même s'il est fortement probable que les premières symphonies de Schubert aient été jouées dans des circonstances semi-privées dans les mois suivant leur composition, elles durent – comme la majeure partie de son œuvre instrumental – attendre la deuxième moitié, et même parfois les toutes dernières décennies du XIX^e siècle pour être exécutées en public. À cette date tardive, l'histoire de la musique avait progressé, et la « musique de l'avenir » avait bouleversé les conceptions de la forme et de l'harmonie. La création de la *Première* et de la *Troisième Symphonie* de Schubert ne précède ainsi que d'un an celle de *Parsifal*, l'ultime opéra de Wagner. Un tel contexte ne pouvait conduire qu'à se méprendre sur ces œuvres, à une époque où, de surcroît, Beethoven avait remplacé Mozart comme mesure de toute chose en matière de composition musicale. Plus personne n'avait besoin de se réclamer de l'héritage schubertien, et celui-ci paraissait en quelque sorte superflu dans un récit historique déjà constitué. À cela il faut ajouter les clichés d'un Schubert bohème, insouciant, sans grande conscience artistique qui commençaient de se répandre, livrant de lui une image considérablement déformée et amoindrie.

La *Première Symphonie* en ré majeur, D. 82, fut achevée par Schubert le 28 octobre 1813. À cette époque, Schubert, en tant que choriste à la chapelle impériale, bénéficiait d'une bourse pour étudier au Stadtkonvikt de Vienne, établissement d'enseignement secondaire qui possédait une riche bibliothèque musicale et un orchestre dont les répétitions étaient quotidiennes. Schubert y tenait la partie d'alto. D'après les témoignages de ses amis, Schubert connaissait une trentaine de symphonies de Haydn et Mozart parmi les dernières, ainsi que les deux premières symphonies de Beethoven. Ses œuvres favorites étaient la *Symphonie* en sol mineur, K. 550, de Mozart et la *Deuxième Symphonie* en ré majeur de Beethoven, dont il connaissait aussi la *Cinquième*. La composition de la *Première Symphonie* de Schubert est précédée d'un fragment de premier mouvement

de symphonie en *ré* majeur, D. 2B, datant sans doute de 1811, mais aussi de trois ouvertures pour orchestre, toutes dans le même ton, en 1811 (D. 4, D. 12) et 1812 (D. 26). Cette tonalité de *ré* majeur est importante pour Schubert qui y reviendra pour esquisser trois autres fragments symphoniques en 1818, 1821 et 1828. La symphonie est dédiée à Franz Innocenz Lang, directeur du Stadtkonvikt ; elle fut très vraisemblablement jouée par l'orchestre de l'établissement en novembre 1813. Sa première exécution publique eut lieu au Crystal Palace de Londres, le 5 février 1881, sous la direction d'August Manns.

Cette symphonie révèle un sens certain du drame chez Schubert, à la fois dans sa construction et dans le choix des sonorités, mais aussi du plaisir sonore comme dans le long passage des bois qui précède la réexposition du premier mouvement. Celle-ci est largement réécrite alors qu'aucune nécessité ne l'imposait, témoignant de la joie de Schubert à composer cette œuvre et de sa facilité à le faire. C'est ce que montre aussi la générosité de la forme, et la présence en plusieurs endroits stratégiques de modulations sans rôle structural, provoquées pour leur seul agrément. Les innovations apportées par Schubert dans ses deux premières symphonies sont sans doute moins intégrées que dans les œuvres suivantes, mais elles en sont d'autant plus révélatrices. Schubert fait également preuve ici de sa maîtrise dans la construction de phrases de longue haleine, à la fois harmoniquement et dans la manière de guider les parties extrêmes.

Bien que l'Andante semble relever d'un style galant quelque peu désuet auquel s'opposent les accents au pathos théâtral du *Sturm und Drang*, l'orchestration appartient déjà en propre à Schubert, avec son penchant pour les mélanges de timbres des vents. Le Menuet est en réalité un scherzo. L'arrêt unisson sur *fa* dièse rappelle le Trio de la *Deuxième Symphonie* de Beethoven, tandis que celui de Schubert mêle le style galant à une tendresse déjà plus caractéristique du compositeur. Dans le finale, le deuxième thème fait à la fois écho à celui du premier mouvement, mais évoque également le thème conclusif de l'ouverture des *Noces de Figaro* de Mozart, elle aussi en *ré* majeur.

Il n'y a pas lieu d'exagérer l'importance de ces ressemblances thématiques, d'abord parce qu'il ne s'agit que de ressemblances – et les analogies sont souvent subjectives –, ensuite parce que même si elles constituaient des réminiscences avérées – et il est patent que Schubert a dans l'oreille certaines œuvres qu'il ambitionne d'émuler –, elles ne sont pas la composition elle-même et n'impliquent aucune imitation littérale, ni bien sûr de plagiat.

La *Troisième Symphonie* en *ré* majeur, D. 200, fut écrite entre le 24 mai et le 19 juillet 1815. Sa composition est voisine de celle des ouvertures pour les *Singspiele* *Der vierjährige Posten*, D. 190 (également en *ré* majeur), *Claudine von Villa Bella*, D. 239, et *Die Freunde von Salamanka*, D. 326. Ces œuvres, auxquelles on néglige souvent de s'intéresser, présentent beaucoup de traits communs avec la présente symphonie, notamment par leur légèreté et leur caractère enlevé, et manifestent encore plus de liberté. C'est aussi l'année du *Quatuor*

en *sol* mineur, D. 173, lequel traduit une même maîtrise conjugée à une volonté d'expérimentation. En 1815 également, Schubert s'attaque enfin au genre de la sonate pour piano.

Il est très vraisemblable que la *Troisième Symphonie* ait été exécutée peu après sa composition par l'orchestre amateur du bassoniste Otto Hatwig dans la résidence de celui-ci au Schottenhof. Le finale fut donné le 2 décembre 1860 dans la Redoutensaal de Vienne sous la direction de Johann Herbeck – qui créera l'*Inachevée* cinq ans plus tard –, avec les deux premiers mouvements de la *Quatrième* et le Scherzo de la *Sixième*, formant ainsi une « symphonie » composite. La symphonie entière fut créée au Crystal Palace de Londres, dirigée par August Manns, le 19 février 1881.

Cette symphonie démontre le niveau de maîtrise de la forme, du vocabulaire et de la dramaturgie classiques atteint par Schubert, mais contient également des traits qui trahissent inmanquablement son auteur, comme le deuxième thème du premier mouvement avec sa continuation qui préfigure le mouvement lent de l'*Inachevée*, la coda de ce même mouvement ou la considérable réécriture de la transition dans la réexposition de celui-ci ; le deuxième thème du finale est également caractéristique, de même que l'étonnante harmonisation de son premier thème et sa réexposition à la dominante.

Les auteurs qui ont pu critiquer une telle œuvre ont manifestement été sourds à ses beautés, ou méconnaissent les symphonies classiques auxquelles il faut la comparer – il faut se souvenir que Mozart lui-même a longtemps été tenu pour superficiel par les musicographes faisant profession de sérieux. La réexposition du deuxième thème à la sous-dominante dans le premier mouvement a suscité la réprobation d'Alfred Einstein, oubliant que Beethoven lui-même avait utilisé cette solution dans l'ouverture de *Fidelio*. La *Troisième Symphonie* marque un indéniable progrès sur la *Première*. Schubert y laisse voir qu'il connaît son métier de façon sûre : il n'a que 18 ans. Seul Mendelssohn fera preuve d'une telle précocité.

La *Quatrième Symphonie* en *do* mineur, D. 417, fut à son tour achevée par Schubert le 27 avril 1816. C'est Schubert lui-même qui lui accola son surnom de « Tragique ». Comme la *Troisième*, elle fut probablement jouée chez Otto Hatwig. Sa première exécution publique eut lieu le 19 novembre 1849 à la Buchhändlerbörse de Leipzig, sous la direction d'August Ferdinand Riccius. C'est la première symphonie de Schubert à être écrite dans une tonalité mineure. Aussi maîtrisée que la *Troisième*, mais d'un esprit différent, Schubert s'y montre encore plus aventureux dans la construction tonale de l'œuvre. Ici encore, la réexposition du premier mouvement commence à la dominante, permettant de la fondre dans la continuité du développement. Ceux qui reprochent à Schubert sa prétendue paresse compositionnelle en utilisant de tels procédés devraient s'interroger plutôt sur leur propre paresse intellectuelle à comprendre leur sens.

DEUTSCH

Erste, Zweite und Vierte Sinfonie von Schubert – seine „Jugendsinfonien“?

Die drei hier vorgestellten Sinfonien gehören zu der Gruppe der sogenannten „Jugendsinfonien“ von Schubert, die seine ersten sechs, zwischen 1813 und 1818 (zwischen seinem 16. und 21. Lebensjahr) geschriebenen Sinfonien enthält. Wenn sich eine solche Bezeichnung nur auf das Alter des Komponisten beziehen würde, wäre sie sicherlich zutreffend. Wenn man aber darunter verstehen soll, die Werke seien unvollkommen oder unbefriedigend, dann ist dieser Begriff unpassend, oder gar irreführend. Schlimmer noch, er trägt dazu bei, dass die Sinfonien zu Unrecht abgewertet werden und dem Publikum sowohl das Interesse an den Werken als auch der musikalischen Genuss genommen wird.

Man muss sich aber genauso davor hüten zu behaupten, es handele sich zwar um ganz ordentliche Werke, die aber, da sie nichts Neues hervorbrächten, ohne große Wirkung seien. Denn diese Sinfonien zeigen, dass Schubert – auch wenn er hier zeigen will, wie meisterhaft er schon mit der klassischen Form und Sprache vertraut ist – von Anfang an auf der Suche nach Originalität war. Er spielte mit den Mitteln seiner Vorgänger und mit den Möglichkeiten, die der musikalische Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu bieten hatte, so wie sie es getan hatten. Auf diese Weise lässt Schubert einige Charakterzüge seines späteren Stils erahnen, und aus dieser Perspektive stellen die Sinfonien ein kostbares Dokument dar, das hilft, die großartige Entwicklung dorthin zu verstehen.

Man hätte also Unrecht, wenn man sie mit einem normativen Auge betrachten würde, das schnell alles zensieren würde, was sich nicht auf ein einfaches Konzept, einen Katalog der Klassik, reduzieren ließe, während man Schubert auf der anderen Seite vorwirft, nicht innovativ zu sein. Es hat nichts mit Unbeholfenheit, Unkenntnis oder Willkür zu tun, wenn Schubert dieser vermeintlichen Norm nicht entspricht – diese ist nur eine nachträgliche schulische Vereinfachung –, sondern es ist der Beginn eines kontinuierlichen Bestrebens, die großen, aus der Klassik übernommenen Genres wie die Sonate, das Streichquartett und die Sinfonie, zu erneuern. In jedem dieser Genres setzt Schubert Maßstäbe, die seinen Ehrgeiz und seinen zunehmenden Erfolg bezeugen.

Wenn diese Sinfonien etwas vernachlässigt wurden, liegt das aber auch an einem Widerspruch, für den es zwei Ursachen gibt: ihre Entstehungszeit und die Zeit ihrer Veröffentlichung. Es sind Jugendwerke, die trotz ihres Schwungs Produkte eines musikalischen Stils sind, der damals immer mehr als veraltet galt; sie sind also so etwas wie „Alterswerke“ der Klassik. Dieser Stil konnte nur durch eine grundlegende Transformation von Beethoven weiterleben, allerdings waren seine Lösungen so persönlich, dass sie nicht nachgeahmt

werden konnten. Von einem universellen Stil war man zu einem individuellen Stil gelangt und damit zum Beginn der Romantik.

Seit dem Tod Haydns im Jahre 1809 galt Beethoven ohne Zweifel als einer der größten lebenden Komponisten. Man warf ihm jedoch seine Exzentrik vor, seine Willkür, und so schien er immer mehr isoliert. Im Gegenzug stellten die letzten Werke Mozarts einen unerreichbaren Meilenstein dar. Die napoleonischen Kriege, die beiden Besetzungen Wiens durch die Franzosen, der Fall des Heiligen Römischen Reichs, der Ruin der österreichischen Staatsfinanzen und die Inflation hinterließen historische Spuren: Es folgte eine neue Epoche, die nicht nur für die Musik, sondern auch für die anderen Künste Veränderungen mit sich brachte, vor allem ökonomische.

Trotz der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde im Jahre 1812 mit dem edlen Ziel der „Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ kehrt das Publikum den anspruchsvollen Genres der Klassik den Rücken zu. Ab 1816 breitete sich in Wien ein Rossinifieber aus, und nur die Oper und, im Bereich der Instrumentalmusik, das Konzert fanden das Wohlwollen der Musikliebhaber. Es ist nicht mehr die Stunde der Sinfonie, und selbst Beethoven schreibt zwischen seiner *Achten*, die 1814 uraufgeführt wurde, und seiner *Neunten*, die 1824 entstand, kein weiteres Werk dieses Genres.

Auch wenn es sehr wahrscheinlich ist, dass die ersten Sinfonien von Schubert während der Monate nach der Komposition im halbprivaten Rahmen uraufgeführt wurden, kam es, wie bei den meisten seiner Instrumentalwerke, erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei manchen sogar erst Ende des Jahrhunderts, zu einer öffentlichen Aufführung. Zu diesem späten Zeitpunkt war die Musikgeschichte schon weiter, und die „Musik der Zukunft“ hatte die Konzepte von Form und Harmonie auf den Kopf gestellt. Die Uraufführungen der *Ersten* und der *Dritten Sinfonie* von Schubert gehen nur ein Jahr der von *Parsifal* voraus, der letzten Oper von Wagner. Ein solcher Kontext konnte nur dazu führen, dass die Werke falsch verstanden wurden, in einer Zeit, in der obendrein Beethoven und nicht mehr Mozart als Maß aller Dinge im Bereich der musikalischen Komposition galt. Niemand musste sich mehr auf das Erbe Schuberts berufen, das innerhalb eines bereits bestehenden historischen Rahmens in gewisser Weise überflüssig geworden war. Hier muss man hinzufügen, dass sich das Gerücht, Schubert sei ein unkonventioneller, unbekümmerter Komponist ohne großes künstlerisches Bewusstsein, langsam verbreitete und von ihm ein verzerrtes und minderwertiges Bild lieferte.

Die *Erste Sinfonie* in D-Dur, D. 82, beendete Schubert am 28. Oktober 1813. In dieser Zeit bezog er als Chorsänger an der Wiener Hofmusikkapelle ein Stipendium, das ihm ermöglichte, das Stadtkonvikt zu besuchen. Dies war eine Sekundarschule mit einer reichhaltigen Musikbibliothek und einem Orchester, das täglich probte. Schubert spielte dort Bratsche. Laut Aussagen seiner Freunde kannte er etwa dreißig

Sinfonien von Haydn und Mozart, darunter die letzten, ebenso wie die beiden ersten Sinfonien von Beethoven. Zu seinen Lieblingswerken gehörten die *g-Moll-Sinfonie*, KV 550, von Mozart und die *Zweite Sinfonie* in D-Dur von Beethoven, von dem er auch die *Fünfte* kannte.

Der Komposition der *Ersten Sinfonie* von Schubert geht ein Fragment eines ersten Satzes in D-Dur, D. 2B, voraus, das zweifellos aus dem Jahr 1811 stammt, sowie drei Orchesterouvertüren, alle in der derselben Tonart, von 1811 (D. 4, D. 12) und 1812 (D. 26). Diese Tonart D-Dur ist wichtig für Schubert, und er kommt bei den Skizzen für andere sinfonische Fragmente in den Jahren 1818, 1821 und 1828 darauf zurück. Die Franz Innocenz Lang, dem Direktor des Stadtkonvikts gewidmete Sinfonie wurde sehr wahrscheinlich im November 1813 vom Orchester der Schule aufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung fand am 5. Februar 1881 im Crystal Palace in London statt, unter der Leitung von August Manns.

Die *Erste Sinfonie* zeigt Schuberts sicheres Gefühl für das Drama, sowohl im formalen Aufbau und in der Wahl der Klangfarben als auch in der Freude am Klang, wie etwa in der langen Passage der Holzbläser vor der Reprise im ersten Satz. Dieser wurde zu großen Teilen umgearbeitet, obwohl es dafür keine Notwendigkeit gab, was aber beweist, wie viel Freude Schubert an dieser Komposition hatte, und wie leicht sie ihm viel. Dies zeigt sich auch in der großzügigen Form und in den an mehreren Stellen zu findenden, nur für den Genuss komponierten Modulationen ohne strukturelle Funktion. Schuberts Neuerungen in den ersten beiden Sinfonien sind ohne Zweifel weniger deutlich als in den folgenden Werken, aber sie sind dafür umso aufschlussreicher. Schubert beweist hier auch seine Fähigkeit, lange Phrasen zu konstruieren, sowohl harmonisch als auch in der Führung der Außenstimmen.

Auch wenn das Andante einen galanten, etwas altmodischen Stil aufzeigt, der den Momenten von theatralischem Pathos des *Sturm und Drang* gegenübersteht, gehört die Orchestrierung schon ganz zu Schubert, mit seiner Neigung zur Mischung der Bläserfarben. Das Menuett ist eigentlich ein Scherzo. Der Unisono-Halt auf Fis erinnert an das Trio der *Zweiten Sinfonie* von Beethoven, allerdings mischt hier Schubert den galanten Stil mit einer Zärtlichkeit, die für ihn immer charakteristischer wird. Im Finale bildet das zweite Thema ein Art Echo zu dem des ersten Satzes, erinnert aber gleichzeitig an das Schlussthema der Ouvertüre zu *Le nozze di Figaro* von Mozart, ebenfalls in D-Dur.

Man sollte diese thematischen Ähnlichkeiten jedoch nicht überbewerten, zum einen, weil es sich nur um Ähnlichkeiten handelt - die Analogien sind oft subjektiv -, zum anderen, weil sie, auch wenn es nachgewiesene Reminiszenzen wären - es ist offenkundig, dass Schubert einige Werke im Kopf hatte, die ihn zum Nacheifern animiert haben -, doch eigenständige Komposition sind und weder auf eine wörtliche Imitation noch auf ein Plagiat schließen lassen.

Die *Dritte Sinfonie* in D-Dur, D. 200, entstand zwischen dem 24. Mai und dem 19. Juli 1815. Im gleichen Jahr

komponierte Schubert auch die Ouvertüren zu den Singspielen *Der vierjährige Posten*, D. 190, (auch in D-Dur), *Claudine von Villa Bella*, D. 239, und *Die Freunde von Salamanka*, D. 326. Diese oft zu wenig beachteten Werke zeigen viele Gemeinsamkeiten mit der *Dritten Sinfonie* auf, vor allem wegen ihrer Leichtigkeit und ihres virtuoson Charakters, und offenbaren noch mehr Freiheit. In dieser Zeit schrieb Schubert auch das *Quartett* in g-Moll, D. 173, welches nicht nur das gleiche Können, sondern auch seine große Lust am Experimentieren deutlich macht. Ebenfalls 1815 widmet sich Schubert nun endlich dem Genre der Klaviersonate.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die *Dritte Sinfonie* kurz nach ihrer Komposition von dem Amateur-Orchester des Fagottisten Otto Hatwig in dessen Wohnsitz im Schottenhof aufgeführt wurde. Das Finale wurde am 2. Dezember 1860 im Wiener Redoutensaal unter der Leitung von Johann Herbeck (der fünf Jahre später die „Unvollendete“ uraufführte) gespielt, und zwar mit den ersten beiden Sätzen der *Vierten* und dem Scherzo der *Sechsten Sinfonie*, als bunt gemischte „Sinfonie“. Vollständig wurde die *Dritte Sinfonie* am 19. Februar 1881 im Crystal Palace in London unter August Manns uraufgeführt.

Die *Dritte Sinfonie* beweist, wie sehr Schubert mit der Form, dem Vokabular und der Dramaturgie der Klassik vertraut war. Sie enthält aber auch Merkmale, die untrüglich den Autor verraten, wie zum Beispiel das zweite Thema des ersten Satzes mit seiner Fortspinnung, das schon einen Vorgeschmack auf den langsamen Satz der „Unvollendete“ gibt, die Coda oder die bemerkenswerte Überarbeitung der Überleitung in der Reprise desselben Satzes. Das zweite Thema des Finales ist genauso charakteristisch, ebenso wie die erstaunliche Harmonisierung seines ersten Themas und dessen Reprise in der Dominante.

Die Autoren, die ein solches Werk kritisieren konnten, müssen offensichtlich taub gegenüber dessen Schönheiten gewesen sein, oder sie verkennen die klassischen Sinfonien, mit denen es verglichen werden sollte. Man erinnere sich daran, dass selbst Mozart lange Zeit von ernsthaften Musikwissenschaftlern als oberflächlich betrachtet wurde. Die Reprise des zweiten Themas in der Subdominante im ersten Satz missfiel Alfred Einstein, der wohl vergessen hatte, dass sich selbst Beethoven in der Ouvertüre zu *Fidelio* für diese Lösung entschieden hatte. Die *Dritte Sinfonie* bildet unleugbar einen Fortschritt gegenüber der *Ersten*. Schubert zeigt hier, dass er sein Metier sicher beherrscht – er ist erst 18 Jahre alt. Nur Mendelssohn beweist eine ähnliche Frühreife.

Die *Vierte Sinfonie* in c-Moll, D. 417, beendete Schubert am 27. April 1816. Er selbst war es, der ihr den Beinamen „Tragische“ gab. Wie die *Dritte* wurde auch diese vermutlich bei Otto Hatwig gespielt. Ihre erste öffentliche Aufführung fand am 19. November 1849 an der Buchhändlerbörse in Leipzig unter dem Dirigat von August Ferdinand Riccius statt. Es ist die erste Sinfonie von Schubert in einer Molltonart. Sie ist genauso meisterhaft wie die *Dritte*, aber mit einer anderen Gesinnung, denn Schubert zeigt sich hier mutiger im

tonalen Aufbau. Auch hier beginnt er die Reprise des ersten Satzes in der Dominante, was ihm erlaubt, sie mit der Durchführung zu verschmelzen.

Diejenigen, die Schubert bei einer solchen Vorgehensweise kompositorische Faulheit vorwerfen, sollten sich die Frage nach ihrer eigenen intellektuellen Faulheit stellen, um deren Sinn zu verstehen.

Xavier Hascher

Übersetzung: Monika Winterson

NEDERLANDS

Tussen imitatie en originaliteit

E.T.A. Hoffmann wist het wel. De Duitse schrijver, muziekcriticus, amateur-componist en beroepsfantast maakte aan het begin van de negentiende eeuw een muzikale stand van zaken op. Zijn conclusie? Muziek was erin geslaagd nieuwe dimensies te betreden. Met name instrumentale (lees: niet-vocale) muziek bleek in staat een ongekennde emotionele diepgang aan te boren. In zijn poging deze nieuwste ontwikkelingen (waarin 'de diepere, de intiemere natuur van muziek' blootgelegd wordt) een historische ordening te geven, noemt E.T.A. Hoffmann zelfs namen: Haydn en Mozart.

Gewend als we zijn om deze componisten tot de 'klassieke' of 'classicistische' achttiende eeuw te rekenen, is het wat verwarrend om hen geklasseerd te zien als 'romantische' componisten. Nochtans, zo betoogt Hoffmann, 'toonden zij, de uitvinders van de instrumentale muziek, de muzikale kunst in haar volledige glorie.' Er was evenwel een verschil: waar Haydn 'de kunst verstond om een romantische gestalte te geven aan wat menselijk is aan het leven', voerde Mozart 'tot in het hart van het spirituele.' Waarmee voor het eerst de (nog steeds gangbare) oppositie tussen de 'humane' Haydn en de 'goddelijke' Mozart uitgesproken werd.

Hun symfoniemodel diende als pasvorm voor Ludwig van Beethoven, die het genre aan het begin van de negentiende eeuw een werkelijk onaantastbare status verleende. Volgens Hoffmann was het Beethovens muziek die de luisteraar opvorderde niet zomaar passief, maar actief te luisteren. Met zijn symfonieën brak volgens hem de echte romantiek door: deze muziek kon een luisteraar niet zomaar willoos ondergaan, maar dwong de concertganger op zoek te gaan naar de betekenis van een tekstloze compositie. 'Hoe moet het dan, wanneer jouw zwakke blik de diepe samenhang van Beethovens compositie ontgaat?', zo vroeg Hoffmann zich af. Zijn vraag zette voorgoed een spalk tussen de menselijke toeschouwer en de goddelijke kunstenaar die het lijden aan de tijd, het woeden der wereld doorziet en begrijpt.

Symfonische muziek, zo redeneerde Hoffmann, was zuiver romantisch, omdat ze 'voor de mens een onbekend rijk ontsluit – een wereld die niets gemeen heeft met de uiterlijke, zintuiglijke wereld ('Sinnenwelt') die hem omringt en waarin hij alle door begrippen definieerbare gevoelens achterlaat, opdat hij zich kan overgeven aan het onuitsprekelijke ('dem Unaussprechlichen').' De symfonie – en wel in het bijzonder de symfonie van Beethoven – was volgens Hoffmann het klinkende bewijs dat instrumentale muziek in staat is om door te stoten naar 'het onuitsprekelijke'.

Idool

Precies zo werd het ook gevoeld door Franz Schubert. Voor de jonge Schubert was Beethoven een onmiskenbaar ijkpunt. Hoewel ze beiden in dezelfde stad leefden en werkten, en slechts op één jaar van elkaar stierven, lag hun muzikale habitat werelden uit elkaar. Het Wenen van de Duitse inwijkeling Beethoven was een oude, elitaire stad, met een door de aristocratie gedomineerd muzikale leven. Schubert daarentegen bewoog zich in nieuwe milieus, waarin muziek een zaak was van de burgerij. Beide componisten schreven hun muziek naast elkaar, in leefomgevingen waartussen slechts weinig raakvlakken bestonden. Dat Beethoven groot geworden was dankzij steun van adellijke beschermheren, laat zich aflezen aan titels als de *Waldstein-sonate*, de *Razumovskikwartetten* of het *Aartshertogtrio*. Bij Schubert daarentegen zal je vergeefs naar zulke klinkende namen zoeken: zijn werken werden opgedragen aan leraren, vrienden, uitgevers en musici. Hoewel ze elkaar mogelijk nooit ontmoet hebben, en Beethoven eerder zijdelings op de hoogte was van Schuberts muziek, streefde de jonge componist ernaar zijn idool te ontstijgen. Toen Schubert op 26 maart 1828 zijn eerste (en enige) openbare concert organiseerde, was die datum niet toevallig gekozen: het was de eerste herdenking van Beethovens sterfdag. Dat de muziek die hij er presenteerde, aangaf dat er een weg was naast en voorbij de grote componist, ontging ook de muziekers niet. Na een van de herdenkingsconcerten ter ere van Beethoven enkele dagen later schreef de *Allgemeine Musikalische Zeitung*: ‘als deze werken [van Beethoven] naar perfectie werden uitgevoerd een onbeschrijfelijk auditieve verrukking veroorzaakten, dan kan hetzelfde gezegd worden – en met niet minder nadruk – over die andere *soirée musicale* die de uitstekende Schubert enkele dagen eerder op dezelfde plek organiseerde.’

Schuberts ontwikkeling als symfonisch componist laat duidelijk horen hoe goed hij Beethoven in het vizier hield. Zijn laatst voltooide, ‘grote’ symfonie in C groot (D. 944) was niet toevallig de enige die hij het waard achtte op zijn palmares te zetten. Wat we nu zijn ‘negende’ symfonie noemen (of ‘achtste’, al naargelang het telraam), was voor de componist zelf beslist zijn eerste: de toonsoort is dezelfde als die van Beethovens *Eerste*, en in de slotbeweging citeert hij diens *Negende symfonie*. Het parcours dat Schubert naar deze symfonie aflegde, ligt bezaaid met jeugdige experimenten, onrijpe probeersels, betekenisvolle snippers en ademberovend knappe restanten die het verlangen aangeven een symfonicus te worden zoals Beethoven, die muziek schreef die groter leek dan het leven zelf.

Balans

Schuberts eerste symfonieën zijn jeugdwerken, die terug te voeren zijn tot zijn eerste kennismaking met het symfonische repertoire in het studentenorkest van het Wiener Stadtkonvikt. De componist, die in 1797 geboren werd in de Weense voorstad Himmelpfortgrund, was dankzij zijn muzikale talent geselecteerd als

koorknaap van de Hofkapelle. Op grond van deze aanstelling kon hij vanaf oktober 1808 zijn intrek nemen in het Stadtkonvikt, een internaat in de binnenstad voor leerlingen van het Gymnasium en de Universiteit. In het Stadtkonvikt liep de jonge Schubert meteen in de kijker. Als kind uit een lerarengezin stak zijn herkomst fel af tegen de middenklassemilieus van zijn kamergenoten. Maar het was vooral met zijn muzikale talent dat hij respect afdwong: Schubert speelde mee in het studentenorkest, zong mee in vocale kwartetten en liet zich al meteen opmerken als een getalenteerd componist. Rechtenstudent Joseph von Spaun, die zo'n tien jaar ouder was, trad op als mentor van de jonge knaap: hun vriendschap zou een leven lang stand houden. Von Spaun was in het Konvikt actief als violist in het studentenorkest, maar ook als muzikregisseur en –bibliothecaris. Via de orkestrepetities, die geleid werden door Innocenz Lang, maakte Schubert kennis met operaouvertures van Cherubini of Méhul, maar ook met symfonische muziek van Haydn, Mozart en Beethoven, wiens *Tweede symfonie* op de pupiter lag. Het is binnen deze context dat Schuberts eerste twee symfonieën ontstonden.

Schuberts *Eerste symfonie* (D. 82) werd voltooid in oktober 1813, toen hij zestien was. Het openingsdeel begint, zoals gebruikelijk bij 'klassieke' symfonieën, met een langzame intro à la Haydn. Meteen valt op hoe ambitieus Schubert de klankkleuren schikt: na enkele majestieitlijke tutti-akkoorden, ondersteund door gepunte strijkers en roffelende pauken, laat Schubert de spanning wegebben door houtblazers stil over elkaar te laten wrijven. Onder een lang aangehouden fluit zakken hobo's en fagotten stukje bij beetje naar beneden. Daarop schiet de hoofdmelodie (gebaseerd op een opverende toonladderfiguur) uit de startblokken. Opvallend aan deze beweging is niet enkel dat deze hoofdmelodie een wat ondergeschikte rol speelt, maar ook dat Schubert de plechtige intro herhaalt aan het begin van de reprise. Dat het zangerige neventhema een sleutelrol speelt, is wellicht niet toevallig: de melodie is een variant op een thema uit de finale van Beethovens *Derde symfonie*. De mineurkleuren en dramatische accenten in de doorwerking wijzen eveneens in die richting. Ook het zangerige *Andante* dat volgt, injecteert Schubert met schaduwtinten en smachtende uithalen. In het wisselspel tussen strijkers en houtblazers hoor je echter een Mozartiaanse tactiek. De boude accentjes en de volkse toon van het *Allegretto* doen eerder denken aan Haydn. Maar in de laatste beweging loert Beethoven opnieuw om de hoek: ook hier is het neventhema een variant op de melodie uit Beethovens *Derde symfonie*. Door de neventhema's van beide hoekdelen te baseren op eenzelfde Beethovenmodel laat Schubert zijn partituur ook in de staart bijten en geeft hij de symfonie een (bescheiden) cyclische snit.

Schuberts *Derde symfonie* – eveneens in D groot – werd voltooid in de zomer van 1815, toen de componist zijn studies afgebroken had en uit het Stadtkonvikt getreden was. Wellicht is ze geschreven voor het dilettantenorkestje van Josef Prohaska waarvan Schubert deel uitmaakte. Opnieuw opent Schubert met een langzame entree, maar het verschil met de Haydneske opener van de *Eerste symfonie* is treffend. Na een dramatische tutti duwen houtblazers de muziek vooruit, terwijl strijkers eronder loopjes spelen. De

chromatische spanning dikt aan, waarna Schubert de instrumentengroepen omdraait. Een jolige klarinet die inzet met de hoofdmelodie jaagt de zwaarmoedige sfeer weg. Maar door de manier waarop Schubert de melodie verder ontwikkelt, sluipt toch weer dramatiek in het materiaal. Ook het lieflijke neventhema, ingezet door de hobo, loopt stuk op felle akkoorden en briesende strijkers. Alsof het evenwicht hersteld moet, zijn het volkse *Allegretto* en het gevatte *Menuetto vivace* vrij van zulke kanttekeningen. In de finale zet Schubert alles weer op scherp. Dit *Presto vivace* opent als een opwindende tarantella, met abrupte accenten, echo-effectjes en snorrende violen. Meer dan Beethoven nog doet deze muziek denken aan Rossini, die een jaar later in Wenen furore maakte met zijn opera's.

De *Vierde symfonie* (D. 417) dateert uit april 1816 en is opnieuw geschreven voor een dilettantenorkest. Het is Schuberts eerste symfonie in een mineurtoonsoort. De keuze voor c klein was niet toevallig: dit was de toonsoort van Beethovens *Vijfde symfonie* (het werk, overigens, dat de aanleiding vormde tot Hoffmanns hierboven geciteerde bespiegelingen). Schubert volgt zijn idool op de voet, door ook deze symfonie te laten beginnen in c klein en te eindigen met C groot. Op het titelblad van de autograaf markeerde hij deze symfonie zelf als 'Tragische', maar op het unheimische *Adagio molto* na, lijkt het niet de hemelbestormende tragiek van Beethoven die Schubert nastreeft. De wervelende strijkers van het *Allegro vivace* bezitten nog steeds een dansachtig karakter, de lyrische melodieën van het *Andante* komen nooit echt in gevaar en de energieke finale streeft niet naar een of andere heroïsche apotheose. Hier hoor je Schubert afstand nemen van zijn modellen, en is een eigen signatuur in de maak.

E.T.A. Hoffmann interpreteerde het verleden als een ontwikkeling richting instrumentale muziek: muziek die (zonder hulp van woorden of vocale elementen) haar 'specifieke natuur' ontvouwt en evolueert tot muziek die getuigt van een krachtige expressie van emoties en sentimenten. Zo bekeken maken de eerste symfonieën van Schubert deel uit van een groter verhaal, waarin 'classicistische' integriteit steeds ook een 'romantisch' zelfbewustzijn in de dop is. Hoe jeugdig de maker van deze werken dus ook was: op z'n negentiende had Schubert al in vier symfonieën bewezen dat hij het perfecte midden kon bewaren op de balans tussen imitatie en originaliteit. Beethoven, zijn grote voorbeeld, moest op die leeftijd nog aan zijn *Eerste symfonie* beginnen.

Tom Janssens





Royal Flemish Philharmonic & Philippe Herreweghe ©
Edwin Thys

ENGLISH

Royal Flemish Philharmonic

A modern and stylistically flexible symphony orchestra, the Royal Flemish Philharmonic demonstrates an artistic flair which allows for a variety of styles – from classical to contemporary – in a historically authentic manner. Chief Conductor Edo de Waart is responsible for the orchestra's main repertoire. Drawing on his vast orchestral experience, as former Chief Conductor of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony and Hong Kong Philharmonic Orchestra, he contributes to the unique character of the Royal Flemish Philharmonic. He works in close co-operation with Principal Conductor Philippe Herreweghe, who makes use of his specific background in his readings of (pre-)Romantic music. Composer Wim Henderickx joins the Royal Flemish Philharmonic as 'artist in residence' from the 2013/14 season. Thanks to its own series of concerts in large venues, the Royal Flemish Philharmonic occupies a unique position in Flanders. The Royal Flemish Philharmonic has also been a guest of major foreign concert halls: the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Philharmonien of Cologne and Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Art in Budapest and the National Grand Theatre of Beijing. International concert tours through various European countries and Japan are a constant item on the yearly calendar. Several of the orchestra's CDs have received acclaim from the specialised press, including the recent recording of Dvořák's *Stabat Mater* with principal conductor Philippe Herreweghe (CPO – 2013). Further releases include recordings of Strauss, Mahler and Dvořák with chief conductor Edo de Waart and Mortelmans and Vieuxtemps with principal guest conductor Martyn Brabbins (Hyperion). The Royal Flemish Philharmonic also records for its own label, focusing on the main orchestral repertoire, Belgian composers and contemporary music.

www.royalflemishphilharmonic.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle Royale. From 1982 to 2002 he was artistic director of the Academies Musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble Vocal Européen and the Orchestre des Champs-Élysées. At the invitation of the Accademia Chigiana of Siena, and since 2011 also with the support of the cultural programme of the European Union, Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent have worked on the formation of a large symphonic chorus on a pan-European scale. Constantly seeking new musical challenges, Philippe Herreweghe has also been active for some years in the core symphonic repertoire. He has been principal conductor of the Royal Flemish Philharmonic (deFilharmonie) since 1997. Over the years, he has amassed an extensive discography of more than one hundred recordings. In 2010 he founded his own label φ (PHI) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

FRANÇAIS

Philharmonie Royale de Flandre (Royal Flemish Philharmonic)

En tant qu'orchestre symphonique moderne présentant une grande souplesse artistique, la Philharmonie Royale de Flandre (Royal Flemish Philharmonic) est à même d'interpréter différents styles musicaux – du classique au contemporain – avec une fidélité historique omniprésente. Le chef principal Edo de Waart assure la qualité du répertoire très diversifié de l'orchestre. Fort de son expérience, notamment en tant qu'ancien chef du Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, du San Francisco Symphony et du Hong Kong Philharmonic Orchestra, il contribue au caractère unique de la Philharmonie Royale de Flandre. À ce titre, il travaille en étroite collaboration avec le chef attitré Philippe Herreweghe, spécialisé quant à lui dans le répertoire (pré)romantique. Depuis la saison 2013/2014, Wim Henderickx est « artist in residence » de la Philharmonie Royale de Flandre. Par le biais de séries de concerts organisés dans de grandes salles, la Philharmonie Royale de Flandre a acquis une place unique dans l'univers musical de la Flandre. L'orchestre a par ailleurs été invité à l'étranger, dans des institutions prestigieuses telles que le Musikverein et le Konzerthaus à Vienne, le Festspielhaus de Salzbourg, le Concertgebouw à Amsterdam, le Suntory Hall et le Bunka Kaikan Hall à Tokyo, les Philharmonies de Cologne et de Munich, le Alte Oper de Francfort, le Palais des Arts de Budapest et le Grand Théâtre National de Chine à Pékin. Si les tournées de concerts en Europe et au Japon sont une constante à son agenda, l'orchestre se fait aussi entendre à l'échelle locale, loin des grandes scènes nationales et internationales. Plusieurs CD de l'orchestre ont été récompensés par la presse spécialisée, comme l'enregistrement du *Stabat Mater* de Dvořák avec Philippe Herreweghe (ϕ — 2013). Des enregistrements de Strauss, Mahler et Dvořák sous la direction d'Edo de Waart, et de Mortelmans et Vieuxtemps sous la direction de Martyn Brabbins (Hyperion) sont récemment sortis. L'orchestre réalise également sous son propre label des enregistrements dans lesquels il met en lumière le grand répertoire, la musique belge et la musique classique contemporaine.

www.royalflemishphilharmonic.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe est né à Gand et a cumulé des études universitaires et une formation de piano auprès de Marcel Gazelle. Il fonda le Collegium Vocale Gent en 1970 et en 1977 La Chapelle Royale. De 1982 à 2002, il a été directeur des Académies musicales de Saintes. Durant cette période, il a fondé l'Ensemble Vocal Européen et l'Orchestre des Champs-Élysées. À l'invitation de la prestigieuse Accademia Chigiana (Sienne), et depuis 2011 sous l'impulsion du programme culturel de l'Union européenne, Philippe Herreweghe travaille en compagnie du Collegium Vocale Gent à la constitution d'un grand chœur symphonique de niveau européen. Toujours à la recherche de nouveaux défis musicaux, Philippe Herreweghe est depuis quelque temps très actif dans le répertoire symphonique. Depuis 1997, il est le chef attitré de la Philharmonie Royale de Flandre (Royal Flemish Philharmonic). Philippe Herreweghe est à la tête d'une discographie impressionnante de plus de cent enregistrements. En 2010, il a fondé son propre label φ (PHI) afin de jouir d'une liberté complète dans la constitution d'un catalogue varié.

DEUTSCH

Königliche Philharmonie von Flandern (Royal Flemish Philharmonic)

Als stilistisch flexibles Symphonieorchester besitzt die Königliche Philharmonie von Flandern (Royal Flemish Philharmonic) eine künstlerische Gewandtheit, die es gestattet, mehrere Stile – von der Klassik bis zur Avantgarde – auf eine historisch vertretbare Weise umzusetzen. Chefdirigent Edo de Waart, ehemaliger Chef der Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony und Hong Kong Philharmonic Orchestra, kümmert sich um das große Orchesterrepertoire. Mit seiner umfangreichen Orchesterfahrung trägt er zur Entwicklung des einzigartigen Charakters von der Königliche Philharmonie von Flandern bei. Er arbeitet dabei eng zusammen mit Hauptdirigent Philippe Herreweghe, der sich aufgrund seines besonderen persönlichen Hintergrunds auf die (prä)romantische Musik konzentriert. Ab Saison 2013/2014 ist der Antwerpener Komponist Wim Henderickx „*artist in residence*“ bei der Königliche Philharmonie von Flandern. Dank ihrer eigenen Konzertreihen in größeren Sälen bekleidet die Königliche Philharmonie von Flandern eine einmalige Position in Flandern. Im Ausland wird die Königliche Philharmonie von Flandern von den wichtigsten Häusern eingeladen: vom Musikverein und vom Konzerthaus in Wien, vom Festspielhaus in Salzburg, vom Amsterdamer Konzertgebäude, von der Suntory Hall und der Bunka Kaikan Hall in Tokio, von der Philharmonie von Köln und München, von der Alten Oper in Frankfurt, vom Kunstpalast in Budapest und vom National Grand Theatre von Peking. Internationale Konzertreisen durch verschiedene europäische Länder und Japan bilden darüber hinaus eine Konstante im Tourneeplan. Die Fachpresse hat diverse CDs des Orchesters hoch gelobt, wie beispielsweise das vor kurzem aufgenommenen Dvořák's *Stabat Mater*, unter Leitung von Hauptdirigent Philippe Herreweghe (φ – 2013). Ebenso erschienen Aufnahmen mit Musik von Strauss, Mahler und Dvořák unter Leitung von Chefdirigent Edo de Waart und Aufnahmen von Mortelmans und Vieuxtemps unter Leitung von Erster Gastdirigent Martyn Brabbins (Hyperion). Das Orchester macht auch Aufnahmen unter eigenem Label von den großen Meisterwerke, Belgische und aktuelle Musik.

www.royalflemishphilharmonic.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren, wo er neben seinem Universitätsstudium bei Marcel Gazelle Klavier studierte. Parallel dazu begann er zu dirigieren und gründete 1970 das Collegium Vocale Gent. 1977 gründete Philippe Herreweghe in Paris das Ensemble La Chapelle Royale. Von 1982 bis 2002 war er Künstlerischer Direktor der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit gründete er das Ensemble Vocal Européen und das Orchestre des Champs-Élysées. Auf Einladung der berühmten Accademia Chigiana (Siena) und seit 2011 auch unter dem Impuls des kulturellen Programms der Europäischen Union arbeitet Philippe Herreweghe gemeinsam mit dem Collegium Vocale Gent am Aufbau eines großen symphonischen Chores auf europäischem Niveau. Immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, beschäftigt sich Philippe Herreweghe seit einiger Zeit intensiv mit dem großen symphonischen Repertoire. Seit 1997 ist er Musikdirektor von die Königliche Philharmonie von Flandern (Royal Flemish Philharmonic). Philippe Herreweghe nahm im Laufe der Jahre mehr als 100 CDs auf. 2010 gründete er sein eigenes Label φ (PHI), um künstlerisch ganz frei einen breiten, vielfältigen Katalog aufzubauen.

NEDERLANDS

deFilharmonie (Royal Flemish Philharmonic)

Als stilistisch flexibel symfonieorkest bezit deFilharmonie (Royal Flemish Philharmonic) een artistieke souplesse die toelaat om meerdere stijlen op een historisch verantwoorde wijze te vertolken. De Nederlandse dirigent Edo de Waart, die voorheen aan het hoofd stond van het Radio Filharmonisch Orkest, het San Francisco Symphony en het Hong Kong Philharmonic Orchestra, staat als chef-dirigent in voor het grote orkestrepertoire. Met zijn ruime orkestervaring draagt hij bij tot de vorming van het unieke karakter van deFilharmonie. Hij werkt daarvoor nauw samen met hoofddirigent Philippe Herreweghe, die zich vanuit zijn specifieke achtergrond toespitst op de (pre)romantische muziek. Vanaf het seizoen 2013/2014 is de Antwerpse componist Wim Henderickx 'artist in residence' bij deFilharmonie. Dankzij eigen concertreeksen in grote zalen bekleedt deFilharmonie een unieke positie in Vlaanderen. In het buitenland werd deFilharmonie uitgenodigd door de belangrijkste huizen, waaronder de Musikverein en het Konzerthaus in Wenen, het Festspielhaus in Salzburg, het Amsterdamse Concertgebouw, de Suntory Hall en de Bunka Kaikan Hall in Tokio en het National Grand Theatre van Peking. Internationale concertreizen door diverse Europese landen en Japan vormen een constante in de kalender. Verschillende cd's van het orkest werden bekroond door de vakpers, zoals de recente opname van Dvořák's *Stabat Mater* met hoofddirigent Philippe Herreweghe (Φ — 2013). Eveneens verschenen opnames met muziek van Strauss, Mahler en Dvořák onder leiding van chef-dirigent Edo de Waart en van Mortelmans en Vieuxtemps onder leiding van eerste gastdirigent Martyn Brabbins (Hyperion). Het orkest maakt ook opnames voor zijn eigen label, waarin het focust op het grote orkestrepertoire, Belgische muziek en hedendaags klassiek.

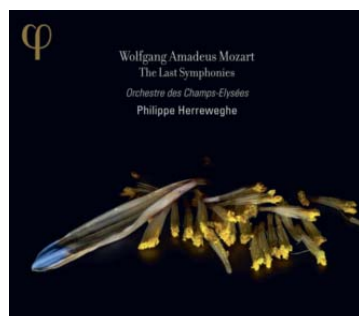
www.defilharmonie.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies met een opleiding piano bij Marcel Gazelle. In 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op, en in 1977 het Parijse ensemble La Chapelle Royale. Van 1982 tot 2002 was hij artistiek directeur van de Academies Musicales de Saintes. In die periode richtte hij o. a. het Ensemble Vocal Europeen en het Orchestre des Champs-Élysées op. Op uitnodiging van de Accademia Chigiana te Siena, en sinds 2011 ook onder impuls van het cultuurprogramma van de Europese Unie werkt Philippe Herreweghe samen met Collegium Vocale Gent aan de uitbouw van een groot symfonisch koor op Europees niveau. Steeds op zoek naar muzikale uitdagingen is Philippe Herreweghe sinds enige tijd actief in het grote symfonische repertoire. Naast gastdirecties engageert hij zich sinds 1997 als hoofddirigent van de Filharmonie (Royal Flemish Philharmonic). Philippe Herreweghe bouwde in de loop der jaren een uitgebreide discografie uit van meer dan 100 opnamen. In 2010 richtte hij zijn eigen label ϕ (PHI) op om in volledige artistieke vrijheid een rijke en gevarieerde catalogus uit te bouwen



Recent Releases



LPH 011

Wolfgang Amadeus Mozart
The Last Symphonies
 Orchestre des Champs-Élysées
 Philippe Herreweghe



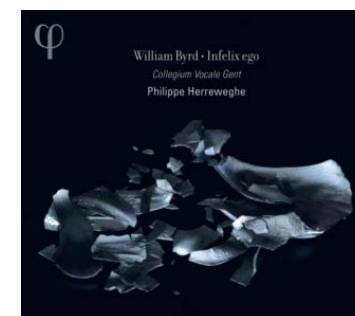
LPH 012

Johann Sebastian Bach
Ich elender Mensch
Leipzig Cantatas
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



LPH 013

Joseph Haydn
Die Jahreszeiten
 Collegium Vocale Gent
 Orchestre des Champs-Élysées
 Philippe Herreweghe



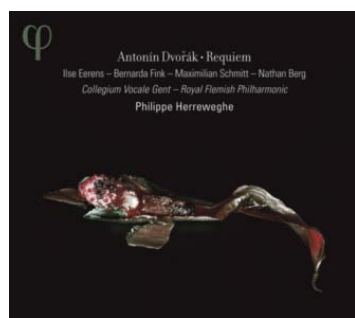
LPH 014

William Byrd
Infelix ego
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



LPH 015

Franz Schubert
Octet D 803 – Quartettsatz D 703
 Edding Quartet
 Northernlight



LPH 016

Antonín Dvořák
Requiem
 Collegium Vocale Gent
 Royal Flemish Philharmonic
 Philippe Herreweghe



LPH 017

Cantigas de Santa Maria
 Hana Blažíková
 Barbora Kabátková
 Margit Übellacker
 Martin Novák



LPH 018

Joseph Haydn
Die Schöpfung
 Orchestre des Champs-Élysées
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe

