



cpo

SCHUMANN | SYMPHONIES
GAUDENZ | ODENSE



Simon Gaudenz (© Lucian Hunziker)

Robert Schumann (1810-1856)

The Symphonies

SACD 1

Symphony No. 1 op. 38 in B flat major »Spring« 21'21

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace | 10'23 |
| 2 | Larghetto | 6'23 |
| 3 | Scherzo: Molto vivace | 5'00 |
| 4 | Allegro animato e grazioso | 7'35 |

Symphony No. 4 op. 120 in D minor 26'48

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 5 | Ziemlich langsam – Lebhaft | 9'46 |
| 6 | Romanze: Ziemlich langsam | 3'28 |
| 7 | Scherzo: Lebhaft | 6'25 |
| 8 | Langsam – Lebhaft | 7'09 |

T.T.: 56'22

SACD 2

Symphony No. 2 op. 61 in C major

38'01

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Sostenuto assai – Allegro ma non troppo | 12'06 |
| 2 | Scherzo: Allegro vivace | 6'52 |
| 3 | Adagio espressivo | 11'13 |
| 4 | Allegro molto vivace | 7'50 |

Symphony No. 3 op. 97 in E flat major

30'18

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 5 | Lebhaft | 9'06 |
| 6 | Scherzo: Sehr mäßig | 5'51 |
| 7 | Nicht schnell | 4'48 |
| 8 | Feierlich | 5'30 |
| 9 | Lebhaft | 5'03 |

T.T.: 68'30

Odense Symphony Orchestra Simon Gaudenz



Odense Symfoniorkester
MUSIC AND EXCITEMENT FOR EVERYONE

Robert Schumann Die Symphonien

»Das menschliche Leben ist aus zwei Elementen gemacht, aus Macht und Gestalt, und das Verhältnis muß unverändert gewahrt bleiben, damit wir es angenehm und gesund leben können. Wenn eines der Elemente übertrieben wird, ist das ebenso gefährlich, als wenn es fehlte«. Was Ralph Waldo Emerson in dem Essay über *Experience* (»Erfahrung«) auf unnachahmlich treffsichere Weise niederschrieb, gilt tatsächlich für das Leben im Mikro- und Makrokosmischen zugleich. Wir könnten beispielsweise einem Phänomen, wie es Robert Schumann im allgemeinen und Schumann der Symphoniker im besonderen darstellt, auf distanziert formale Weise beizukommen versuchen und uns scheinbar ohne jedes Risiko auf die nüchternen Fakten beschränken. Das hieße dann für die Symphonie Nr. 1 B-dur op. 38, daß sie im Januar und Februar 1841 in Leipzig komponiert wurde, am 31. März desselben Jahres in einem Gewandhauskonzert unter Felix Mendelssohns Leitung mit viel Erfolg uraufgeführt wurde, daß der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel sogleich die Stimmen und zwölf Jahre später die Partitur druckte, daß das Werk den authentischen Beinamen *Frühlingssymphonie* trägt, von einem Gedichte des Lyrikers Adolf Böttger angeregt wurde und aus vier klassischen Sätzen besteht, die der Komponist ursprünglich als »Frühlingsbeginn«, »Abend«, »Frohe Gesellen« und »Voller Frühling« hatte betiteln wollen.

So könnte es in trockener lexikalischer Weise weitergehen, wenn uns Schumann sogleich mit einem schwerwiegenden, weil durchaus subjektiven Problem konfrontierte, das die numerische Aufzählung ins Straucheln bringt: denn die Symphonie Nr. 2 C-dur op. 61, mit der er sich seit Ende 1845 (»physisch noch sehr leidende«) aus dem fast vollständigen Zusammenbruch

des Vorjahres herauskomponierte – diese eigenartig zerklüftete, bei ihrer von Mendelssohn dirigierten Leipziger Uraufführung am 5. November 1846 ungünstig positioniert und daher nicht wirklich erfolgreich gewesene Schöpfung ist keineswegs die zweite, sondern die dritte Symphonie ihres Verfassers, der schon wenige Wochen nach dem Abschluß seines Opus 38 mit stürmischen Schritten die Instrumentalmusik für sich erobert hatte: Kaum nämlich war der »Frühling« gelungen, da schossen nicht nur die Knospen der *Fantasie für Klavier und Orchester* empor, aus der nachher das Klavierkonzert wurde, sondern es trieben in unglaublicher Geschwindigkeit auch die *Symphonette*, die wir als *Ouverture*, *Scherzo* und *Finale* op. 52 kennen, sowie seit dem 30. Mai 1841 eine »symphonistische Phantasie« ans Licht: »Noch hörte ich nichts davon, doch sehe ich aus Roberts Treiben, und höre manchmal das *D moll* wild aus der Ferne her tönen, daß ich schon im Voraus weiß, es ist dies wieder ein Werk aus tiefster Seele geschaffen«, schwärmt die junge Gemahlin Clara im gemeinsamen Ehe tagebuch. Die schöpferische Macht des Genies drängt nach neuen Formen. Einsätzig soll die d-moll-Symphonie werden, allerdings mit allem, was dazugehört – einschließlich der gewohnten Auseinandersetzungen mit der Literatur der »Anderen«. Der Scherzo-Teil zitiert, wie Wulf Konold richtig erkannte, aus Johann Wenzel Kalliwodas erster Symphonie, der Übergang zum Finale atmet eine ähnlich gespenstische Atmosphäre wie die entsprechende »Stelle« in Beethovens Fünfter, die an zweiter Stelle stehende Romanze enthält in der ersten Handschrift sogar ein allerdings nicht ausgefülltes System für »Gitarre«: Das ist romantischer Sprengstoff, der leider bei der Leipziger Premiere weitgehend verpufft, da er – im selben Programm gezündet wie die »Symphonette« (Opus 52) – gegen den sensationellen Duoauftritt von Clara Schumann und

Franz Liszt praktisch chancenlos ist. Die Kritik ist nicht unberührt, ein Verleger läßt sich indes nicht gewinnen, und so bleibt das Werk, vom Komponisten zu einer Skizze herabgestuft, bis in die Düsseldorfer Zeit liegen, wo am 3. März 1853, fast genau ein Jahr vor dem fatalen Sprung in den Rhein, unter Schumanns eigener Leitung die zweite Uraufführung stattfindet.

An der Substanz hat sich nicht viel verändert: höchstens, daß sich die Macht der Form ein wenig gebeugt, daß manches etwas »klassischer« Züge angenommen hat; das glühende Fieber aber, die Wucht der ursprünglichen Erfindung, diese Tage und Nächte zwischen Brüten und Explosionen – dieses scheinbar ewige Glücksgefühl des Erschaffens ist erhalten geblieben und ward womöglich aufs Neue belebt durch den klaren Triumph der eigentlich letzten Symphonie, die er am 6. Februar 1851, zwei Monate nach Abschluß der kaum achtwöchigen Kompositions- und Instrumentationsarbeit, in Düsseldorf bei einem Konzert des Allgemeinen Musikvereins selbst aus der Taufe gehoben hatte. Stimmen und Partitur erschienen bereits im Herbst desselben Jahres bei Simrock, ein Jahr später besorgte Carl Reinecke ein Arrangement für Klavier zu vier Händen, und binnen kurzer Zeit kam es zu etlichen lokalen Premieren des Werkes, das zwar nicht allenthalben ein gleich enthusiastisches Presse-Echo fand (mitunter lag's gewiß an den nur sehr mäßigen Orchesterleistungen), das aber, und darin war man sich weitgehend einig, ein Meisterstück in jedem Falle geworden war. Daß Robert Schumann, der oftmals düster brütende, dem Okkulten immer stärker zugetane, zudem als Musikdirektor an seiner neuen rheinischen Wirkungsstätte schnell ins Kreuzfeuer der etablierten Kreise geratene Romantiker, dessen eigene Kreationen den Zeitgenossen (und selbst der Ehefrau) nicht selten rätselhaft erschienen – daß dieser in sich versunkene Mann hier seinem erklärten Ziel, »so einfach

zu werden wie ein Volkslied«, denkbar nahe gekommen war: das steht außer Frage. Und ist so offenkundig, daß man bis heute nicht müde wird, tiefe und immer tiefere Erklärungen für die Einfachheit zu finden, die sich bei unvoreingenommenem Hören – wenn wir uns doch bloß wieder einmal der persönlichen »Experience« mit all ihren Assoziationsmöglichkeiten öffnen wollten! – von ganz alleine erschließt: Die Anspielungen, Zitate, motivischen Schattenrisse; die »heilige Handlung« des vierten (scheinbar überzähligen) Satzes, der Schumann beim Anblick des noch unvollendeten Kölner Domes eingefallen sein soll; die rheinweinseligen Hörner vor allem im Finale, die karnevalsartigen Fanfaren – sie sind zweifellos vorhanden und vom Komponisten auch auf einer gewissen Bewußtseinsstufe intendiert. Von dieser Ebene jedoch geht es von jeder vordergründigen Programmatik hinauf in die Regionen des »Werkes«, das andere, subjektive Bilder auslöst und also der Überschriften und Hinweise – zum Beispiel auf die Vorbilder der *Symphonie fantastique* und der *Pastorale* – völlig entzogen kann. Robert Schumann muß das gewußt haben, den nicht nur in der ersten Symphonie, sondern auch in allen weiteren, verzichtete er auf erläuternde Beigaben, die echtem, gespannten Erleben und Erkennen noch immer den Weg versperren.

So aber wußte selbst ein Nervenkünstler wie er die Balance zwischen Macht und Gestalt zu wahren.

Eckhardt van den Hoogen

Interpretationsansätze Simon Gaudenz im Gespräch

In welchem Kontext sehen Sie Robert Schumann als Symphoniker?

Ausgangspunkt sind die Symphonien Ludwig van Beethovens, der Maßstab schlechthin der damaligen Sinfonik. Dessen Kraft und Energie, ja Wucht, sind auch bei Schumann zu hören, jedoch finden wir eben auch die kammermusikalische Intimität des romantischen Künstlers, seine Gabe zur Entfaltung unendlicher melodischer Schönheit. Singend und sprechend.

„Der Dichter spricht“...

Ohne Worte schafft er es, seinen Symphonien eine poetische Dimension zu verleihen. Schumann, der Vielbegabte und Vielgeschmähte, gibt auch in der großen Form seine innersten Gefühle preis, wobei mir vor allem an den schattigen Seiten, der Abendstimmung, der sanften Resignation und stillen Melancholie liegt.

Wie gehen Sie mit dem Vorwurf um, Schumanns Orchestrierung sei ungeschickt?

Das Spiel mit dem Tempo und der Agogik – auch innerhalb von schnellen Sätzen – befreit die Musik vom oft und zu Unrecht geäußerten Vorwurf der biedereren Orchestrierung und Vertikalität. Ungeschickter Orchestersatz? Das Gegenteil ist der Fall: durch bewegliches Phrasieren entsteht eine Durchhörbarkeit des Klangs, die das reiche Innenleben der Mittelstimmen zutage fördert. Der Fröhlichkeit, der Kraft, die manchmal überdreht, oft aber auch rechtschaffen und gesund daherkommt, erreicht diese federnde Flexibilität ebenfalls zum Vorteil.

Wie sehr spielt das Instrumentarium eine Rolle?

Setzt man sich das Ziel, Schumanns Symphonien aufzuführen, stellt sich unweigerlich die Herausforderung nach der Vereinbarkeit zwischen Klang und farbigem Reichtum der zu Schumanns Zeit gespielten Instrumente mit allen ihren Vor- und Nachteilen und dem modernen Instrumentarium heutiger Orchester. Unsere Entscheidung, die vorliegende Einspielung mit modernen Instrumenten zu realisieren, setzte voraus, dass wir gemeinsam das herkömmliche Klangbild in Frage stellten, um aus der dadurch gewonnenen Freiheit eine neue Klangwelt zu erschaffen.

Eine leichtere?

Vor allem eine hellere, transparentere. Durch den bewussten und sparsamen Einsatz des Vibratos erreichten wir einen klaren, obertonreichen und deshalb sehr farbigten Klang...

...der sich aber von Symphonie zu Symphonie unterscheidet?

Der Weg von der „Frühlingssymphonie“ bis zur „Rheinischen“ verlief alles andere als linear, entsprechend veränderte sich – in Brüchen – ebenso das Klangbild, wobei auch in seiner orchestral wohl ausladenden letzten Symphonie neben dem monumental instrumentierten Choral des vierten Satzes die intime Sprache eines „Lied ohne Worte“ steht und dieses gleichsam sogar das Zentrum des Werks darstellt.

Unmittelbar damit zusammen hängen die Phrasierung und Artikulation.

Schumanns Erfindungsreichtum blickt weit über seine Zeit hinaus, was durchaus Probleme mit der Notation schaffen konnte: im zweiten Satz seiner vierten Symphonie schreibt er ein rhythmisches Gegeneinander von

Hauptstimme und Begleitung – Triolen gegen punktierte Sechzehntel, wobei er, der natürlichen Bewegung der Sprache folgend ein „Mittelding“ suchend, dies mit den Mitteln der damaligen Zeit weder mit dem einen noch dem anderen mathematisch korrekt auszudrücken vermochte. Das ist nur ein Beispiel unter vielen, deren rhetorische, lebendige Ausdrucksweise oft nach einer Befreiung vom Metrum, von der rhythmischen Strenge verlangt.

Eine geradezu kammermusikalische Herangehensweise scheint geboten!

Nur mit gegenseitigem Vertrauen und gemeinsamem Atem können wir versuchen, dieser Forderung des Komponisten zumindest nahezukommen. Eine Anstrengung, die jedoch mit einem großen Geschenk belohnt wird: dem Erleben von Schumanns Gabe, mit Tränen Glück ausdrücken zu können. Und was gibt es Schöneres als das gemeinsame Empfinden von Emotion, von Glück?

Symphonieorchester Odense

Die Geschichte

Das Symphonieorchester Odense – eines der fünf regionalen Orchester Dänemarks wurde zwar erst 1946 gegründet, doch seine Wurzeln reichen bis in das Jahr 1800 zurück. Von einem Theaterorchester, das auch symphonische Musik spielte, hat sich das Orchester kontinuierlich zu einem modernen Symphonieorchester entwickelt, das heute dreiundsiebzig feste Musiker zählt und eine breitgefächerte Tätigkeit entfaltet. Die Konzerte und Produktionen des Klangkörpers zeigen ein weites Spektrum von symphonischen Konzerten und Opern bis zur Kammermusik sowie von Kinder- und Jugend-Veranstaltungen bis zu Crossover-Programmen.

Vorzügliche Akustik

Das Symphonieorchester Odense ist in dem 1982 eröffneten Konzertsaal seiner Heimatstadt zu Hause. Die meisten Konzerte finden im Carl Nielsen-Saal statt: Dieser akustisch vorzügliche Saal bietet 1.212 Zuhörern Platz und verfügt über eine große Orgel mit sechshundertvierzig Registern, die die weltbekannte Firma Marcussen & Sohn gebaut hat.

Dänische und internationale Künstler

Das Symphonieorchester Odense gibt Konzerte mit Solisten, die zur *crème de la crème* unter den dänischen und internationalen Künstlern gehören. Unter anderem präsentiert das Orchester den Geiger Nikolaj Znaider, der heute zu den herausragenden Vertretern seiner Zunft gehört.

Außergewöhnliche Talente

Das Symphonieorchester Odense besteht aus dreizehn Nationen. Durch ihr Zusammenspiel entsteht ein reicher, warmer und doch transparenter Klang, der durch die Stimmführer der einzelnen Gruppen seine ganz besondere Note erhält.

Seit 2007 wird das Symphonieorchester Odense von seinem Geschäftsführer Finn Schumacker geleitet. Nach acht Jahren als Erster Tubist der Bayerischen Staatsoper sowie als rühriger Solist und Arzt schlug Schumacker einen neuen Berufsweg ein, um die Orchester von Aalborg und Helsingborg sowie die Königliche Musikakademie Aarhus zu managen.

Chefdirigent Alexander Vedernikov

Der russische Maestro Alexander Vedernikov wurde im Mai 2009 zum Chefdirigenten des Symphonieorchesters Odense ernannt. In seiner Zeit als musikalischer Direktor des Moskauer Bolschoi-Theater gelang es Vedernikov, die große künstlerische Reputation des berühmten Moskauer Hauses wiederherzustellen. Durch seine Musikauswahl und sein persönliches Engagement hat Vedernikov auch einen großen Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des dänischen Orchesters.

Simon Gaudenz

Simon Gaudenz machte sich in den letzten Jahren besonders als Interpret des klassischen Repertoires einen Namen. Eine frische, unverbrauchte Herangehensweise vor dem Hintergrund der historisch informierten Aufführungspraxis charakterisieren seine Einspielungen und Konzerte. Mit dieser Auffassung prägt und gestaltet er mittlerweile in seiner dritten Saison als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Hamburger Camerata das musikalische Profil dieses traditionsreichen Kammerorchesters.

Seit dem Gewinn zweier bedeutender Wettbewerbe, darunter der europaweit höchstdotierte Deutsche Dirigentenpreis, dirigiert er als international gefragter Gastdirigent zahlreiche renommierte Klangkörper wie das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Staatskapelle Dresden, das Orchestre National de France, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Russische Nationalphilharmonie, das Oslo Philharmonic, die Bamberger Symphoniker, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, die Rundfunkorchester von Berlin, München, Stuttgart und Saarbrücken, die Philharmonischen Orchester von Monte Carlo, Lyon und Luxembourg, das Bayerische Staatsorchester und weitere. Eine herzliche Zusammenarbeit verbindet ihn mit Solisten wie Gidon Kremer, Anne-Sofie von Otter, Barbara Bonney, Arabella Steinbacher, Lauma Skride, Lise de la Salle, Marianna Shirinyan, Julian Steckel und vielen weiteren. Von 2004 bis 2011 leitete er äußerst erfolgreich als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent das Collegium Musicum Basel, zuvor war er als Gründungsmitglied vier Jahre Künstlerischer Leiter der *camerata variabile basel*. Während seiner Zeit als Erster Gastdirigent des Odense Symphony Orchestra realisierte er die vorliegende Einspielung.

Robert Schumann Symphonies

»Human life is made up of the two elements, power and form, and the proportion must be invariably kept, if we would have it sweet and sound. Each of these elements in excess makes a mischief as hurtful as its defect.« What Ralph Waldo Emerson committed to writing in inimitably precise style in his essay on *Experience* does indeed apply to life, both in microcosmic detail and in macrocosmic scope. For example, we might attempt to grasp a phenomenon like the one represented by Robert Schumann in general and by Schumann the Symphonist in particular in a distanced formal manner and thus apparently without any risk at all limit ourselves to the sober facts. What this would mean for the Symphony No. 1 in B flat major op. 38 would be that it was composed in Leipzig in January and February 1841 and premiered under Felix Mendelssohn during a Gewandhaus concert on 31 March of the same year, that the Breitkopf & Härtel publishing house of Leipzig printed the parts immediately and the score twelve years later, and that the work bears *Frühlingssymphonie* (Spring Symphony) as its authentic descriptive title, was inspired by a poem by the lyric poet Adolf Böttger, and consists of four classical movements, among the composer originally intended to entitle »Frühlingsbeginn,« »Abend,« »Frohe Gesellen,« and »Voller Frühling.«

We might continue in this dry lexicographical manner if not for the fact that Schumann immediately confronts us with a serious problem – a serious problem because it is a thoroughly subjective problem – introducing an element of uncertainty into the numerical listing of his works. The Symphony No. 2 in C major op. 61 with which Schumann had begun composing himself out of his almost complete breakdown of the previous year

at the end of 1845 (»physically, still suffering greatly«) – a uniquely rugged creation that was unfavorably positioned at its Leipzig premiere under Mendelssohn on 5 November 1846 and therefore was not really successful – was in no way his second symphony but his third such work. Moreover, it was the work of a composer who already a few weeks following the conclusion of his Opus 38 had made his stormy march on instrumental music and his personal conquest of this terrain. In other words, he had hardly finished the *Spring Symphony* when not only the buds of the *Fantasy for Piano and Orchestra* later blossoming into the Piano Concerto were busily burgeoning but also the *Symphonette*, known to us as the *Overture, Scherzo, and Finale* op. 52, and since 30 May 1841 a »symphonic fantasy« were sending forth their shoots with incredible speed. »I have not yet heard anything about it, but I see from Robert's activity, and sometimes hear the *D minor* sounding wildly this way from the distance, so that I already know in advance that this is again a work created out of the deepest soul:« this is what Schumann's young wife Clara wrote in their joint marriage journal. The genius's creative power was striving to find new forms. The *D minor* symphony was intended as a one-movement composition, along with everything that might belong to such a work – including the customary dealings with the literature of »the others.« The scherzo part, as Wolf Kullwodt rightly recognized, cites from Johann Wenzel Kalliwoda's first symphony, the transition to the finale creates a haunting atmosphere similar to the one in the corresponding »passage« in Beethoven's fifth symphony, and in the first manuscript the *Romanze* in the second position even contains a staff for »guitar,« though it has not been filled out. This is romantic dynamite that unfortunately largely fizzled at its Leipzig premiere because – ignited in the same program as the »Symphonette« (Opus 52) – it practically had no

chance at all against the sensational duo performance by Clara Schumann and Franz Liszt. The review guild was not unmoved, but a publisher could not be won for it, and so the work, downgraded by its composer to a sketch, remained on the sidelines until his Düsseldorf period. It was also in Düsseldorf, on 3 March 1853, almost exactly a year prior to the composer's fateful plunge into the Rhine, that its second premiere was held with Schumann himself conducting it.

As far as its substance was concerned, not much had changed. At the most it was that power had bowed a little to form, that some things had assumed a somewhat »more classical« character; but the ardent passion, the force of the original invention, those days and nights spent between incubations and explosions – the seemingly everlasting feeling of happiness accompanying the creative act – has remained and possibly was inspired anew by the clear triumph of what was actually the composer's last symphony, which he himself conducted on 6 February 1851, two months after the conclusion of barely eight weeks of compositional and instrumentation work, in a concert of the Allgemeiner Musikverein in Düsseldorf. Simrock published the parts and the score already during the fall of the same year, Carl Reinecke prepared an arrangement for piano four hands a year later, and a number of local premieres of the work were held within a short time. Although it did not meet with the same enthusiastic response everywhere in the press (in some cases this certainly had to do with the only very mediocre orchestral accomplishments), this symphony – and on this point the pundits were by and large in agreement – was in any case a masterpiece. That Robert Schumann, a romanticist who was often inclined to gloomy brooding and increasingly interested in the occult and who as a music director in his new place of operations by the Rhine quickly got caught in the

crossfire of the established circles, whose own creations not rarely seemed to be enigmatic to his contemporaries (and even to his wife) – that this self-absorbed man here came very close to his declared goal »of becoming as simple as a folk song«: this is beyond question. And so it is also a generally known fact that until the present day people have not wearied of finding deep and deeper and deeper explanations for the simplicity that on an impartial hearing – if only we were willing to open ourselves again to personal »experience« with all its associative possibilities! – automatically reveals itself: the allusions, citations, motivic silhouettes, the »sacred action« of the fourth (seemingly supernumerary) movement that is supposed to have occurred to Schumann while viewing the as yet unfinished Cologne Cathedral, the Rhine-wine bliss of the horns above all in the finale, the fanfares suggesting the Carnival spirit – they are doubtless present and were also intended by the composer on a certain level of consciousness. From this level, however, things proceed from every sort of superficial program music up into the regions of »the work,« which releases other, subjective pictures and thus can do completely without superscriptions and references – for example, to the models offered by the *Symphonie fantastique* and the *Pastorale*. Robert Schumann must have known this, for not only in his first symphony but also in all his other works of this genre he dispensed with explanatory notes that might continue to obstruct genuine, alert experiencing and recognizing.

And this was how even a high-strung artist was able to maintain his balance on the tightrope between power and form.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

Interpretive Approaches – A Conversation with Simon Gaudenz

In what context do you see Robert Schumann as a symphonist?

The point of departure is formed by Ludwig van Beethoven's symphonies, the absolute standard for the symphonic music of those times. His power and energy, his force, can also be heard in Schumann, but then too we find the chamber-musical intimacy of the romantic artist, his gift for the unfolding of boundless melodic beauty. Singing and speaking.

»The Poet Speaks« ...

Without words he succeeds in lending a poetic dimension to his symphonies. Schumann, gifted in many ways and reviled many times, also reveals his innermost feelings in the large form, and here I am particularly fond of the shadowy sides, the evening atmosphere, the gentle resignation and quiet melancholy.

How do you deal with the charge that Schumann's orchestration was clumsy?

Playing with tempo and agogics – also within fast movements – frees the music from the charge, often expressed, unrightfully so, of simple orchestration and verticality. Clumsy orchestration? The opposite is the case; flexible phrasing creates a transparency of sound bringing to light the rich inner life of the middle voices. This elastic flexibility likewise works to the advantage of the mirth, the power, which sometimes comes across overexcitedly but often also honestly and healthily.

How great is the role played by the instruments?

If one sets oneself the goal of performing Schumann's symphonies, the challenge involving the compatibility of the sound and the color richness of the instruments played during Schumann's times, with all their advantages and disadvantages, with the modern instrumental ensemble of today's orchestras is inevitably posed. Our decision to realize the present recording with modern instruments presumed that we together would call into question the traditional sound picture in order to create a new sound world out of the freedom obtained through such questioning.

A lighter sound world?

Above all a brighter sound world, a more transparent one. The deliberate and economical use of vibrato enables us to achieve a clear sound that is rich in overtones and therefore very colorful ...

... but a sound that differs from symphony to symphony?

The path from the »Spring Symphony« to the »Rhine Symphony« was anything but linear; correspondingly, the sound picture likewise changed – in ruptures – while in his last symphony too, orchestrally certainly the most sweeping one, the intimate language of a »song without words« stands next to the monumentally instrumented chorale of the fourth movement, with this practically even representing the center of the work.

The phrasing and articulation are directly related to this.

Schumann's wealth of imagination looks far beyond his times – which very much could create problems with the notation: in the second movement of his fourth symphony he writes a rhythmic opposition involving the main

voice and the accompaniment – triplets against dotted sixteenths, while following the natural flow of language and seeking something in between, but with the means of those times he does not succeed, either with the one or with the other, in expressing this in a mathematically correct manner. This is only one example among many with a rhetorical, lively manner of expression often calling for a liberation from meter, from rhythmic strictness.

An absolutely chamber-musical approach seems to be necessary!

It is only with mutual trust and coordinated action that we at least can attempt to approach the composer's demands. An exertion, however, that is rewarded with a fine present: the experiencing of Schumann's gift for being able to express happiness with tears. And what is there that is more beautiful than the shared experience of emotion, of happiness?

Translated by Susan Marie Praede

Odense Symphony Orchestra

History

The Odense Symphony Orchestra – one of Denmark's five regional orchestras – was established in 1946, but its roots go all the way back to about the year 1800. From being a theatre orchestra that also played symphonic music the orchestra today is a continuously developing and expanding modern symphony orchestra with 73 permanent musicians and a high level of activity. Concerts and productions with Odense Symphony Orchestra vary in terms of size and genre: from symphony concerts, light classical and opera to chamber music, children/youth concerts and crossovers.

Excellent acoustics

The Odense Symphony Orchestra is based in Odense Concert Hall, which was inaugurated in 1982. Most of the orchestra's concerts are given in the Carl Nielsen Hall, a concert hall with excellent acoustics, a seating capacity of 1,212 and a large 46-stops organ built by Marcussen & Son, one of the world's leading organ builders.

Danish and international artists

Odense Symphony Orchestra performs concerts in company with soloists representing the crème-de-la-crème of both Danish and international artists. Among others the orchestra presents: Nikolaj Znaider, celebrated as one of the foremost violinists of today.

Extraordinary talented people

The Odense Symphony Orchestra consists of 73 highly skilled professional musicians from 17 nations. Together they create a rich sound, warm and yet clear, upon which the principal players shape the special character of the orchestra.

Since 2007 Odense Symphony Orchestra has been headed by CEO Finn Schumacker. After eight years as principal tubist with the Bavarian State Opera as well as busy soloist and clinician, Schumacker changed pathway and has managed the orchestras in Aalborg and Helsingborg as well as the Royal Academy of Music in Aarhus.

Chief conductor, Alexander Vedernikov

The Russian Maestro, Alexander Vedernikov, was appointed Chief conductor and artistic adviser of the Odense Symphony Orchestra in May 2009. As former music director of the Bolshoi Theatre in Moscow, Vedernikov has been credited with rebuilding the Bolshoi Theatre's historical reputation for artistic excellence. Through his selection of music and personal influence, Vedernikov have had a great impact on the Danish orchestra's artistic development.

Simon Gaudenz

During recent years Simon Gaudenz has made a name for himself particularly as an interpreter of the classical repertoire. A fresh, new approach against the background of historically informed performance practice characterizes his recordings and concerts. In keeping with this philosophy, he is currently forming and shaping the musical profile of the Hamburg Camerata in

what is now his third season as the artistic director and principal conductor of this chamber orchestra looking back on a rich performance tradition.

Ever since his triumphs at two prestigious competitions, including the German Conducting Prize, Europe's most highly remunerated prize of its kind, Gaudenz has performed as an internationally sought-after guest conductor with numerous renowned orchestras. The list includes the Bavarian Radio Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden, Orchestre National de France, Tonhalle Orchestra of Zurich, Russian National Philharmonic, Oslo Philharmonic, Bamberg Symphony, German Symphony Orchestra of Berlin, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Berlin, Munich, Stuttgart, and Saarbrücken Radio Orchestras, Monte Carlo, Lyons, and Luxembourg Philharmonic Orchestras, and Bavarian Radio Orchestra. He engages in enthusiastic collaboration with soloists such as Gidon Kremer, Anne-Sophie von Otter, Barbara Bonney, Arabella Steinbacher, Lauma Skride, Lise de la Salle, Marianna Shirinyan, Julian Steckel, and many others. From 2004 to 2011 he successfully conducted the Collegium Musicum Basel, serving as its artistic director and principal conductor. Prior to this time he was a founding member of the *camerata variabile* Basel and this ensemble's artistic director for four years. It was during his tenure as the principal guest conductor of the Odense Symphony Orchestra that he realized the present recording of Robert Schumann's symphonies.



Odense Symphony Orchestra

Robert Schumann Symfonies

Det menneskelige liv består af to elementer, magt og form, og dette forhold skal holdes konstant, hvis vi skal kunne leve et rart og sundt liv. En overvægt af et af disse elementer er lige så farligt, som hvis det var fraværende.”

Det, som Ralph Waldo Emerson på sin egen mægtigst træfsikre måde skrev ned i sit essay om *Experience* (”Erfaring”), gælder faktisk livet i både det mikro- og det makrokosmiske. Vi kunne fx forsøge at tilnærme os et fænomen som Robert Schumann i almindelighed og Schumann som symfonisk komponist i særdeleshed på en distanceret, formel måde ved, tilsyneladende risikøst, at holde os til de tørre fakta. Mht. hans Symfoni nr. 1 i B-dur, opus 38, ville dette sige, at den blev komponeret i januar og februar 1841 i Leipzig, at den med stor succes blev uopført den 31. marts samme år under en Gewandhauskoncert med Felix Mendelssohn som dirigent, at forlaget Breitkopf & Härtel trykte stemmerne med det samme og 12 år senere også partituret, at værket fik den autentiske titel ”Forårssymfoni”, inspireret af et af lyrikeren Adolf Böttgers digte, og at det består af fire klassiske satser, som komponisten oprindeligt havde til hensigt at kalde ”Forårets frembrud”, ”Aften”, ”Lystige karle” og ”Fuldt forår”.

På denne tørre og leksikalske måde kunne man fortsætte en stund endnu, var der ikke et problem, der pga. sin subjektivitet vejede særdeles tungt, og som besværliggør den numeriske optælling. For Schumanns Anden Symfoni i C-dur, opus 61, som han i slutningen af 1845 (”fortsat yderst fysisk medtaget”) komponerede sig ud af det foregående års næsten totale sammenbrud med – denne underligt kløftede skabelse, der pga. sin uforudsigelige placering i programmet kun var lidt succesfuld,

da Mendelssohn dirigerede uropførelsen i Leipzig den 5. november 1846 –, er på ingen måde komponistens anden, men derimod hans tredje symfoni. Allerede få uger efter, at Schumann havde fuldstændt sit opus 38, indtog han med stormende skridt instrumentalmusikkens område: Straks, da ”Foråret” var lykkeligt afsluttet, skød ikke blot *Klaverfantasiens* knopper frem – værket blev senere til Koncerten for klaver og orkester –, men derudover og med lynhastighed også den såkaldte *Symphonette*, som i dag er kendt som *Ouverture, Scherzo og Finale*, opus 52, samt, fra og med den 30. maj 1841, en ”symfonistisk fantasi”, dedikeret til lyset: ”Jeg har stadig ikke hørt noget af det, men jeg kan se på Roberts aktivitet – somme tider hører jeg d-mol klinge vildt fra det fjerne –, og ved i forvejen, at dette igen er et værk, der er skabt fra sjælelsens dyb.” Således skriver den unge hustru Clara begejstret i den fælles ægteskabsdagbog. Geniets skabertrang forlanger nye former. Det var meningen, at d-mol-symfonien kun skulle have én sats, som imidlertid skulle få alt, hvad der hører til – inklusive den sædvanlige beskæftigelse med ”de andres” musik. Som Wulf Konold fuldstændig korrekt har gjort opmærksom på, så indeholder Scherzo’en citater fra Johann Wenzel Kalliwodas første symfoni, overgangen til Finalen ændrer den samme spøgelsesagtige atmosfære som det tilsvarende sted i Beethovens Femte, og Romancens første manuskript indeholder endda en linje (som imidlertid ikke er udfyldt) til en guitarstemme. Dette er romantisk sprængstof, som desværre ved premieren i Leipzig for det meste ikke antændte, da det (under samme program som ”Symfonetten”, opus 52) ikke kunne konkurrere med Clara Schumanns og Franz Liszts sensationelle duo-optræden. Anmeldelserne er venligt stemte, men det lykkes ikke at finde en forlægger. Værket, af komponisten nedgraderet til skitse, forbliver derfor foreløbigt i skuffen, indtil det den 3. marts 1853, næsten nøjagtigt

ét år før det skæbnesvangre spring i Rhinen, under Schumanns egen ledelse får sin anden uopførelse.

Substansen er stadig nogenlunde den samme: Højest har magten bøjet en smule af for formen, visse træk er blevet mere "klassiske"; den glødhede feber imidlertid, den oprindelige opfindelses kraft, dagene og nætterne mellem grublen og eksplosion – denne tilsyneladende evige skabens lykke er i behold og fik muligvis nyt liv pga. den store triumf, der blev Schumanns reelt set sidste symfoni til del, som han selv havde holdt over døben den 6. februar 1851 under en koncert i den "Almene Musikforening" i Düsseldorf, dvs. to måneder efter den på mindre end otte uger var blevet færdigkomponeret og -instrumenteret. Allerede samme efterår udkom både stemmer og *partitur* på musikforlaget Simrock, året efter sørgede Carl Reinecke for et arrangement for firehændigt klaver, og inden længe arrangeredes en række lokale premierer på værket, som ganske vist ikke alle vegne høstede entusiastiske anmeldelser (hvilket sikkert indimellem skyldtes de ret middelmådige orkesterpræstationer), men som i hvert fald – dette var der rimelig bred enighed omkring – var blevet et mesterstykke. At Robert Schumann, den tit dystert grublende romantiker med stadig større hang til okkultismen, musikchefen, der oven i købet på sit nye rhinske arbejdssted hurtigt var kommet i de etablerede kredses krydsild og hvis kreatio-ner af de samtidige (og selv hustruen) ikke sjældent blev opfattet som gådefulde – at denne indadvendte mand her var kommet meget tæt på sit erklærede mål "at være så enkel som en folkevise", kan der ikke være tvivl om. Det er således åbenlyst, at man den dag i dag ikke bliver træt af at søge efter dybe og stadig dybere forklaringer for den enkelhed, der ved uholdt lytning – hvis bare vi igen ville åbne vores sind for den personlige "Experience" med alle dens muligheder for association! – går op for én helt af sig selv: Hentydningerne, citaterne,

de motiviske silhuetter; den (tilsyneladende overaltlige) fjerde sats' "hellige handling", som Schumann efter sigende er kommet i tanke om med billedet af den endnu ufuldendte Kölner Dom for øje; den af vinen oplevede horn-stemning især i finalen, de karnevalsagtige fanfarrer – alle disse er uden tvivl tilstede og i et eller andet omfang på et bevidst plan intenderede af komponisten. Ud fra dette plan imidlertid, fra enhver overfladisk fortolkning af værket som programmusik, stiger man til vejrs mod de regioner af "værket", hvor der udløses andre, mere subjektive billeder således, at overskrifter og henvisninger – som fx på forbillederne, Berlioz' *Symphonie fantastique* og Beethovens *Pastoralen* – bliver aldeles undværlige. Robert Schumann må have vidst det, for ikke blot i sin første, men også i alle de efterfølgende symfonier renoncerede han på forklarende til sætninger, som fortsat ville stå i vejen for ægte, spændingsfyldt oplevelse og erkendelse.

Ekhardt van den Hoogen
Translated by Oliver Quast

Udgangspunkter til fortolkningen En samtale med Simon Gaudenz

Hvilken sammenhæng ser De symfonikeren Robert Schumann i?

Udgangspunktet her er Ludwig van Beethovens symfonier, som ganske enkelt var datidens symfoniske musiks målestok. Hans kraft og energi kan høres hos Schumann også, dog finder vi altså også den romantiske kunstners kammermusikalske intimitet hos ham, en særlig evne til at udfolde en uendelig smuk, melodisk skønhed, som er både syngende og talende.

"Digteren taler"...

Uden at bruge ord, formår han at tildele sine symfonier en poetisk dimension. Schumann, den mangfoldigt begavede og ofte forsmåede, bærer selv i den store form sine følelser uden på tøjet. Personligt holder jeg mest af skyggesiderne, aftenstemningen, den blide resignation og stille melankoli.

Hvordan håndterer De påstanden om, at Schumanns orkestrering er kejtet?

Spillet med tempoet og agogikken – også i de hurtige satser – befrier musikken fra den gentagne og uretfærdige påstand om en alt for brav orkestrering, en slags lodrethed.

Kejtet orkestrering? Det modsatte er tilfældet: Gennem fleksible fraseringer opstår der en klanglig transparens, som fremmer mellemstemmernes rige indre liv. Denne fleksibilitet og elasticitet er til stor fordel for musikens glæde og kraft, som indimellem går over gevind, men oftest er retsaffen og sund.

Hvor stor en rolle spiller instrumenterne?

Opfører man Schumanns symfonier, står man altid med spørgsmålet om foreneligheden af klangen og farverigdommen af de instrumenter, der blev brugt i Schumanns tid, inklusive alle deres fordele og ulemper, med et nutidigt orkestres moderne instrumentarium. Det var en forudsætning for vores beslutning om at realisere denne indspilning med moderne instrumenter, at vi i fællesskab satte spørgsmålstegn ved det nedarvede klangbillede, så vi kunne bruge den således nyvundne frihed til at skabe en ny klangverden.

En lettere klangverden?

Frem for alt en lysere og mere transparent klangverden. Gennem bevidst og sparsommelig brug af vibrato opnåede vi en klar, overtonerig og derfor meget farverig klang...

...som imidlertid er forskellig fra symfoni til symfoni?

Vejen fra "Forårssymfonien" til "Den Rhinske" har været alt andet end snorlige. Klangbilledet ændrede sig tilsvarende – somme tider ret brat endda –, men selv i den sidste, den i orkestralt henseende nok mest storladne symfoni finder vi ved siden af fjerdesatsens monumental orkestrerede koral det initime sprog, vi kender fra "Sangene uden ord", og som tilmed udgør værkets centrum.

Hermed hænger frasering og artikulation umiddelbart sammen.

Schumanns opfindelsesrigdom ser langt ud over sin egen tid. Dette kunne sagtens skabe problemer med notationen: I Fjerdesymfoniens andensats skriver han en rytmisk modbevægelse mellem hovedstemmen og akkompagnementet – trioler mod punkterede sekstendedelsnoder. Her forsøger Schumann, ved at

følge sprogets naturlige bevægelse og med de midler, han havde til rådighed, at finde en mellemvej, uden dog at kunne udtrykke den matematisk korrekt på hverken den ene eller den anden måde. Dette er bare ét af mange eksempler på, hvordan en retorisk levende udtryksmåde kræver en befrielse fra metrummet, fra den rytmiske spændetrøje.

En ligefrem kammermusikalsk tilgang synes at være absolut nødvendig!

Kun ved gensidig tillid og fælles ånde kan vi prøve på at imødekomme dette krav fra komponistens side. En anstrengelse, som imidlertid belønnes med en stor gave: Oplevelsen af Schumanns evne at udtrykke lykke med tårer. Og er der noget smukkere i verden end den fælles fornemmelse af emotion, af lykke?

Translated by Oliver Quast



Simon Gaudenz (© Lucian Hunziker)

cpo 777 925-2