SUPER AUDIO CD

CHANDOS

SUPER AUDIO CD

SCHUBERT

VOL. 2

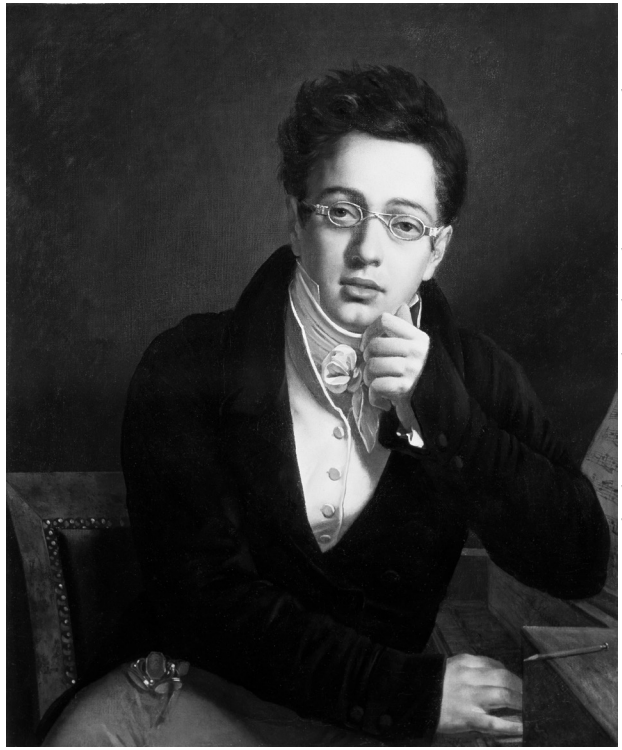
Symphonies

Nos 2 and 6

Overtures in the Italian Style

City of Birmingham Symphony Orchestra

Edward Gardner



Painting by unknown artist, now at the Kunsthistorisches Museum, Vienna / Bridgeman Images

Franz Schubert, aged seventeen, c. 1814

Franz Schubert (1797 – 1828)

	Symphony No. 2, D 125 (1814 – 15) in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	**32:02**
1	Largo – Allegro vivace	13:29
2	Andante. [Tema] – Variazione I – Variazione II – Variazione III – Variazione IV – Variazione V – [Coda]	7:43
3	Menuetto. Allegro vivace – Trio – Menuetto da capo	3:02
4	Presto	7:37

	Symphony No. 6, D 589 'Little C Major' (1817 – 18) in C major • in C-Dur • en ut majeur	**29:11**
5	Adagio – Allegro – Più moto	9:01
6	Andante	5:23
7	Scherzo. Presto – Più lento – Scherzo da capo	5:36
8	Allegro moderato	9:00
9	**Overture, D 590 'in the Italian Style'** (1817 – 18) in D major • in D-Dur • en ré majeur	**7:21**
	Adagio – Allegro giusto – (Allegro vivace)	
10	**Overture, Op. 170, D 591 'in the Italian Style'** (1817) in C major • in C-Dur • en ut majeur	**6:51**
	Adagio – Allegro – Più moto	
		TT 75:53

City of Birmingham Symphony Orchestra
Zoë Beyers leader
Edward Gardner

Schubert: Symphonies Nos 2 and 6 / Overtures 'in the Italian Style'

Introduction

During the mere eighteen years that constitute his incredibly productive composing life, Franz Schubert (1797 – 1828) began no fewer than thirteen symphonies. Of these, three – all of them in his favourite orchestral key of D major – were abandoned in fragments, mostly of movement-beginnings. Three more were left incomplete, but in quite different ways. The Symphony in E major (No. 7) was sketched complete, fully scored at start and then in skeleton score of main melodic lines to the end. The Symphony in B minor (No. 8) comprised two completed movements and a sketch for part of a scherzo and was eventually dubbed the 'Unfinished'. And a more recently identified final Symphony in D major (No. 10), sketched in piano score in Schubert's last months, proved to be substantial enough to be orchestrated for performance.

The remaining seven symphonies were all completed and fully scored. After Schubert had made an initial abortive attempt at a D major symphony when he was fourteen, the first six appeared regularly between the ages of sixteen and twenty-one and chart the emergence of his own musical mastery through the assimilation of the styles and procedures of Haydn, Mozart, and early Beethoven. There then ensued a period of apparent uncertainty as Schubert sought to gain financial independence through success in the opera house, while simultaneously expanding the formal and tonal range of his musical language. Fragments of two further D major symphonies date from 1818 and from 1820 and 1821 – the year of the more nearly complete Symphony in E major. And then, in 1822, came the unfinished B minor. Thereafter, Schubert set his ambition, as he told his friends, on composing a 'grand symphony' to match his hero Beethoven, duly achieved in the C major Symphony, dated 1828 on the revised manuscript but almost certainly composed in 1825 – 26.

Except to the circles of local Viennese musicians who played through some of the early symphonies, none of this music was known during Schubert's lifetime. Then, in 1839, Schuman disinterred, and Mendelssohn conducted the public premiere of, the 'Great' C major – though it remains uncertain

whether the entire score was performed – and the work was published in 1840. Yet not till 1865 was the manuscript of the B minor Symphony extracted from the clutches of one of Schubert's surviving friends, then performed and published two years later, while the first six symphonies, though sporadically performed in manuscript, had to wait for publication till 1885 – 86, and the first completed version of the E major till 1934. As a result, it is still possible to find earlier editions of the 'Unfinished' identified as No. 7 instead of 8, and of the C major as either No. 7 or No. 8 instead of 9. And because Schubert first became known as a symphonist through his most striking later scores, the youthful earlier symphonies long tended to be dismissed as charming but derivative, until the loving ministrations of such twentieth-century conductors as Sir Thomas Beecham and István Kertész began to reveal their more Schubertian qualities.

Symphony No. 2 in B flat major

In the five years between 1813, when the sixteen-year-old Schubert opted to forgo his free education at the Imperial Seminary in Vienna to train as an elementary schoolteacher, and 1818, the year of his twenty-first birthday, he not only kept up his studies with the aged Salieri, taught, performed, and pursued at least one serious love affair but, astonishingly, contrived to compose almost half the items in his eventual thousand-odd catalogue of works. Much of this was easy-going stuff for domestic, amateur, or liturgical use, but through the best of his many songs and orchestral pieces runs a strong aspiration to master and extend his means. Completed in November 1813 as a parting gift to the music director and orchestra of the Imperial Seminary, Symphony No. l is very much an attempt to reconstitute the symphonic procedures of Haydn and Mozart in Schubert's own terms. Symphony No. 2, composed between December 1814 and March 1815, is not only an effort to absorb elements of earlier Beethoven – the opening movement's dashing first subject is audibly modelled on that of Beethoven's *Prometheus* Overture – but to push the conventional symphonic boundaries.

Although the Mozartian neo-baroque slow introduction is shorter than that of Symphony No. 1, the ensuing *Allegro vivace* exposition is inordinately long. This is partly because it works through three tonal areas rather than the traditional tonic-to-dominant two, partly because the

on-rushing transitional passages are extended in themselves, and partly because, after the smoother second subject – which, curiously, echoes the slow movement of the First Symphony – the entire first subject returns by way of coda. As the development, based on a new three-note figure that Schubert seems to have half remembered from Mozart's 'Jupiter' Symphony, is comparatively short and the first subject returns twice in the recapitulation – first, unusually, in the subdominant, finally in the home key – the overall form seems to function somewhere between sonata and rondo. The rondo-like impression is enhanced if the exposition repeat is taken, adding two more statements of the first subject – though as this makes for a movement of almost fifteen minutes, it is frequently dropped.

There is nothing so radical in the two middle movements. The *Andante* is a Haydn-like structure in E flat, comprising an amiably ambling binary theme and five variations – the fourth of them in the relative minor – plus a nostalgic coda. As Schubert adheres more or less to the melodic contour and harmonies of the theme throughout, the variations are mainly focussed on contrasts in scoring and texture. The *Allegro vivace* minuet swings between C minor and E flat major – its heavily scored tread already hinting at the scherzos of the still-unborn Bruckner. Yet its rustic Trio section reverts to pure Haydn. The finale is an obsessive duple-time galop, once more in sonata form which, as in the first movement, postpones the return to the home key to the last stage of the recapitulation, while, in between, Schubert's preoccupation with driving rhythms and surprising harmonic progressions pre-echoes something of the unbridled wildness of the finale of the 'Great' C major Symphony, still a decade in the future.

If the work was tried through by one of the semi-amateur orchestras in which the young Schubert plied his viola, the musicians must have been pretty good, for the string writing in particular is notoriously taxing – the skittering quaver opening theme of the first movement is often used as an audition test for aspiring orchestral violinists. But there is no record of any professional performance until August Manns conducted it at the Crystal Palace in 1877.

Symphony No. 6 in C major 'Little C Major'

Launching into what would become his Sixth Symphony, in October 1817, Schubert for the first time headed his manuscript *Große Sinfonie* (Grand Symphony). Evidently, he now felt confident enough in the experience

of writing, and taking part in informal readings of, his five earlier symphonies to aim for public performance by fully professional orchestras. Completed in February 1818, the work is accordingly laid out on a Beethovenian scale, clear-cut in its procedures and scoring, almost wholly bright and outgoing in its character, and showing a crispness of articulation that also seems to reflect the new influence of Rossini who was all the rage in Vienna at the time.

The *Adagio* introduction, beginning with a Beethoven-like call to order, comprises a spacious thirty bars of anticipatory triple time (effectively 9 / 8) invention leading to a pert *Allegro* first subject for high woodwind, reminiscent of Haydn's 'Military' Symphony. Indeed, almost all the motivic interplay of the concise exposition is carried by the woodwind, though there is a more even-handed dialogue between winds and strings in the development. Only in the movement's slightly faster coda is there a touch of fierceness to alloy the orderly vivacity of it all. The duple-time *Andante* in F major follows a long, ornate melody mainly carried by the violins and a contrasting section of intricate triplet interactions between winds and strings; when the opening melody returns, the two textures run alongside for a time. Beethoven again lurks behind the galumphing rhythms of the third-movement Scherzo, while the slower trio, though different in material and harmonically far more wide ranging, somehow evokes the slow swing of the trio in the corresponding movement of Beethoven's Seventh Symphony. The *Allegro moderato* finale sets out with a pattering Haydn-like string melody soon overtaken by martial figures and rushing semiquavers which lead to a sinuous A major second subject doubled in thirds. Suddenly the impetus is interrupted by perky march-like figures in Rossinian tum-ti-tum rhythms, before the entire sequence is run through, with variations, again. What keeps this lengthy badinage fresh is Schubert's by-now advanced skill in deftly sidestepping into unexpected tonal areas. Towards the end, however, in a loud, somewhat repetitious coda, Schubert remembers that he is writing a 'Grand' symphony.

Despite his hope of a public premiere, the Sixth Symphony was first read through in 1818 by the same ad hoc amateur-cum-professional group for which Schubert had composed his chamber-orchestra-scale Fifth Symphony. Not, ironically, till the month after his death was it given a public performance, by the Vienna *Gesellschaft der*

Musikfreunde (Society for the Friends of Music) – possibly as a substitute for the too-difficult 'Great' C major Ninth Symphony, the manuscript of which Schubert had submitted to the Society. But like the earlier symphonies, the Sixth still had to wait to the 1880s for publication.

Overture in D major 'in the Italian Style' / Overture in C major 'in the Italian Style'
Somehow during the months in which he was working on his Sixth Symphony, Schubert also found time to compose a pair of overtures. He never dubbed them 'in the Italian Style' himself though they came to be known as such during his lifetime. But both scores are clearly modelled on the typical form of a Rossini overture: an attention-grabbing opening gesture, a long, slowly unfolding introductory melody, and then a snappy allegro contrasting two themes, a repeat of the allegro leading to a rampaging coda. The C major Overture even includes several of those *ostinato* build-ups that have come to be known as 'Rossini crescendos'.

After the stark introductory unisons and answering harmonies of the D major Overture, listeners will immediately notice something familiar: the slow, ambling melody closely resembles that of the so-called *Rosamunde* Overture. What actually happened was that Schubert reworked his melody in 1820 in the more fully developed and innovatory Overture to the short-lived melodrama *Die Zauberharfe* (The Magic Harp). This, owing to a chain of circumstances, got published decades later with the rediscovered incidental music by Schubert for Helmina von Chézy's disastrous 1823 drama *Rosamunde*, in the mistaken belief that Schubert had recycled it for the only two performances of that play (actually he had reused the Overture to his unperformed opera *Alfonso und Estrella*). Such is the tortuous history of Schubert-publication.

Apart from a reiterative stretto figure in its coda, the rest of the D major Overture has nothing to do with the *Die Zauberharfe* / *Rosamunde* recension. Nor, for all its Schubertian charm, is its material particularly Italianate. Or not, at least as compared with the C major Overture, of which the sedately decorative introduction and hoppity-skippity *Allegro* first subject could almost have been composed *by* Rossini – though Schubert inserts some harmonic surprises into the faster coda to remind us that it is really by him. In any case, he was evidently pleased enough with these pieces to arrange

them for piano duet, and in March 1818, the C major Overture became the first of any of his orchestral works to receive a proper public performance – and some favourable notices in the press.

© 2020 Bayan Northcott

The **City of Birmingham Symphony Orchestra** is one of the UK's leading symphony orchestras. Based at Birmingham's Symphony Hall, the Orchestra plays more than 120 concerts each year in Birmingham, around the UK, and overseas – as well as managing four choruses, a youth orchestra, a chamber music series, and a Learning and Participation programme that touches more than 70,000 lives every year. As the only professional symphony orchestra between Bournemouth and Manchester, it is immensely proud of its role in bringing great music to communities throughout the Midlands and the wider UK. Founded by Birmingham's civic leaders immediately after the First World War, the Orchestra gave its first symphonic concert in November 1920 – conducted by Sir Edward Elgar. But it really came into the international spotlight when in 1962 it gave the first performance of Britten's *War Requiem*, in the newly rebuilt Coventry Cathedral. Eighteen years later it made history again when it appointed the twenty-five-year-old Simon Rattle as its principal conductor. Between 1980 and 1998 Rattle and the Orchestra became world famous, both for the energy and optimism of their music-making, and the way in which they worked together to put Birmingham on the musical map – not least through the 1991 opening of their magnificent Symphony Hall. Under Rattle's successors Sakari Oramo and Andris Nelsons the Orchestra continued to build on that legacy, with extensive tours, recordings, and an international reputation for its adventurous approach and commitment to new music. It has appeared at all the major European venues and festivals, toured Japan, China, and the USA, and made a huge output of landmark recordings. Now, under the dynamic leadership of its Music Director, the young Lithuanian conductor Mirga Gražinytė-Tyla, the City of Birmingham Symphony Orchestra continues to do what it does best – playing great music with passion to the widest possible audience. www.cbso.co.uk

Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra since October 2015, **Edward Gardner** has led the musicians on multiple

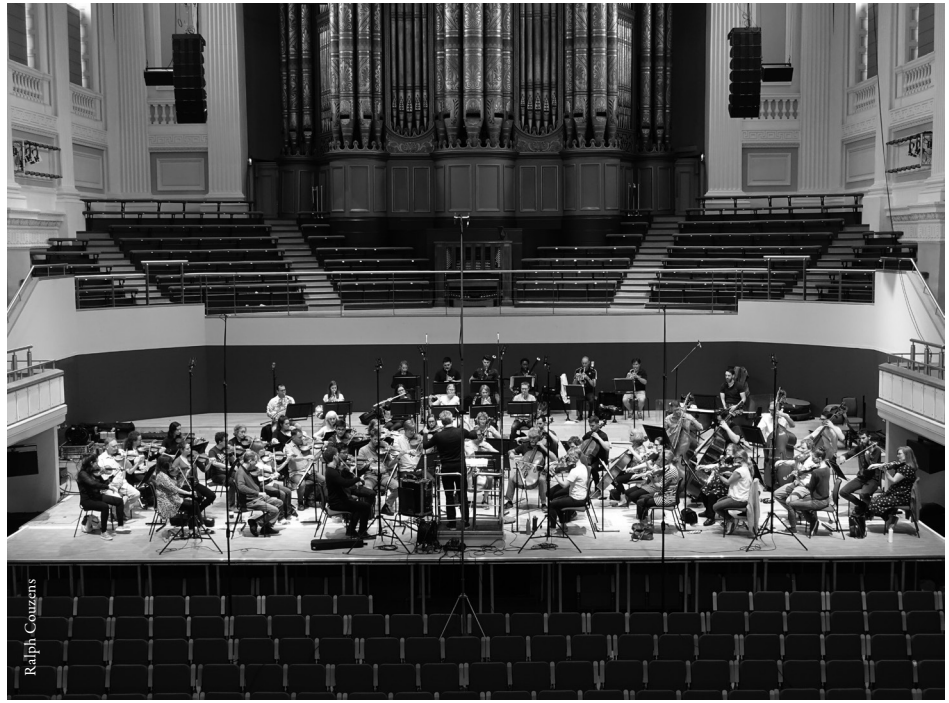
international tours, which have included performances in Berlin, Munich, and Amsterdam, and at the BBC Proms and Edinburgh International Festival. He was recently appointed Principal Conductor Designate of the London Philharmonic Orchestra, his tenure commencing in September 2021. In demand as a guest conductor, during the previous two seasons he made his debut with the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, and Wiener Symphoniker, as well as at The Royal Opera, Covent Garden in a new production of *Kát'a Kabanová*, praised by *The Guardian* as a 'magnificent interpretation'. He returned to the Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. In April 2019, he conducted the London Philharmonic Orchestra at the Lincoln Center in New York.

During the 2019 / 20 season he will conduct a revival of *Werther* at The Royal Opera and return to the Metropolitan Opera for performances of *La Damnation de Faust*. In London he will conduct four concerts with the London Philharmonic Orchestra and bring the Bergen Philharmonic Orchestra to the Royal Festival Hall with their acclaimed *Peter Grimes*. He will finish the season by taking the latter orchestra on its first ever tour to China. Further, he will appear as guest conductor with the San Francisco Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Finnish Radio Symphony Orchestra, and Montreal Symphony Orchestra. He will continue his longstanding collaboration with the City of Birmingham Symphony Orchestra, of which he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom he has conducted at both the First and Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for ten years (2006 – 15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. He has also conducted at Teatro alla Scala, Milan, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra in 2002 and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair

in 2014. He is an exclusive Chandos artist, whose recording projects with the Bergen Philharmonic Orchestra have included music by Sibelius, Grieg, Janáček, Bartók, Berlioz, and Schoenberg. With the BBC Symphony Orchestra he has focused on Elgar and Walton and released acclaimed discs of works by Lutosławski and Szymanowski. With the City of Birmingham Symphony Orchestra he has recorded numerous works by Mendelssohn, including the symphonies and overtures.

Born in Gloucester in 1974, he was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, Edward Gardner was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.



Edward Gardner and the City of Birmingham Symphony Orchestra during the recording sessions

Edward Gardner
© Benjamin Ealovega Photography

City of Birmingham Symphony Orchestra, with its former Principal Guest Conductor, Edward Gardner

Neil Pugh

Schubert: Sinfonien Nr. 2 und 6 / Ouvertüren "im italienischen Stile"

Einleitung

Während der nur achtzehn Jahre, die sein ungemein produktives Leben als Komponist ausmachen, begann Franz Schubert (1797 – 1828) nicht weniger als dreizehn Sinfonien. Drei von ihnen – alle in D-Dur, seiner Lieblingstonart für Orchester – wurden bereits als Fragmente, zumeist von Satzanfängen, verworfen. Drei weitere blieben unvollständig, allerdings auf recht unterschiedliche Art und Weise. Von der Sinfonie in E-Dur (Nr. 7) existiert ein kompletter Entwurf, zu Beginn ganz und später bis zum Ende als Partiturskelett aus Hauptmelodielinien instrumentiert. Die Sinfonie in h-Moll (Nr. 8) bestand aus zwei fertiggestellten Sätzen und einem Entwurf für einen Teil eines Scherzos und wurde schließlich die "Unvollendete" genannt. Und eine unlängst identifizierte letzte Sinfonie in D-Dur (Nr. 10), die in Schuberts letzten Lebensmonaten als Klavierpartitur skizziert worden war, erwies sich als beträchtlich genug, um zu Aufführungszwecken orchestriert zu werden.

Die übrigen sieben Sinfonien wurden alle vollendet und vollständig instrumentiert. Nachdem Schubert den ersten Versuch einer Sinfonie in D-Dur im Alter von vierzehn Jahren verworfen hatte, erschienen die ersten sechs zwischen seinem sechzehnten und einundzwanzigsten Lebensjahr in regelmäßigen Abständen und zeichnen die Herausbildung seiner eigenen musikalischen Meisterschaft nach, wobei er sich stilistische Merkmale und Vorgehensweisen Haydns, Mozarts und des frühen Beethovens zu eigen machte. Es folgte eine Periode augenscheinlicher Unsicherheit, in der Schubert darum bemüht war, durch Erfolge auf der Opernbühne finanzielle Unabhängigkeit zu erlangen, während er gleichzeitig den formalen und tonalen Umfang seiner musikalischen Sprache erweiterte. Fragmente von zwei weiteren Sinfonien in D-Dur entstammen den Jahren 1818 sowie 1820 und 1821, jenem Jahr, in dem die weiter vervollständigte Sinfonie in E-Dur entstand. 1822 folgte dann die unvollendete h-Moll-Sinfonie. Danach setzte sich Schubert, wie er seinen Freunden erzählte, das Ziel, eine "große Sinfonie" zu schreiben, um mit seinem Helden

Beethoven gleichzuziehen, was ihm mit der auf dem revidierten Manuskript 1828 datierten aber mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit 1825 / 26 komponierten Sinfonie in C-Dur auch gelang.

Außer dem Kreis örtlicher Wiener Musiker, die einige seiner frühen Sinfonien durchspielten, kannte zu Schuberts Lebzeiten niemand diese Musik. 1839 fand dann, durch Schumann ausgegraben und von Mendelssohn dirigiert, die öffentliche Uraufführung der "Großen" Sinfonie in C-Dur statt – obwohl nach wie vor unsicher ist, ob die gesamte Partitur gespielt wurde –, und das Werk wurde 1840 veröffentlicht. Erst 1865 gelang es jedoch, das Manuskript der h-Moll-Sinfonie den Klauen eines von Schuberts noch lebenden Freunden zu entringen, und das Werk wurde zwei Jahre später aufgeführt und veröffentlicht, während die ersten sechs Sinfonien zwar sporadisch in Manuskriptform aufgeführt wurden, jedoch bis 1885 / 86 auf ihre Veröffentlichung warten mussten, die erste vervollständigte Fassung der Sinfonie in E-Dur sogar bis 1934. Dementsprechend findet man immer noch frühere Ausgaben der "Unvollendeten", welche sie als Nr. 7 statt als Nr. 8 und solche der C-Dur-Sinfonie, welche sie als Nr. 7 oder Nr. 8 statt als Nr. 9 ausweisen.

Und da Schubert zunächst durch seine eindrucksvollsten späteren Werke als sinfonischer Komponist bekannt wurde, wurden die frühen Sinfonien lange als charmant aber nicht sonderlich originell abgetan, bis die liebevolle Fürsorge solcher Dirigenten des zwanzigsten Jahrhunderts wie Sir Thomas Beecham und István Kertész damit begann, ihre für Schubert typischeren Qualitäten ans Licht zu bringen.

Sinfonie Nr. 2 in B-Dur

In den fünf Jahren zwischen 1813, als der sechzehnjährige Schubert sich entschied, seine kostenlosen Gymnasialplatz am Kaiserlichen Stadtkonvikt in Wien aufzugeben, um sich zum Volksschullehrer ausbilden zu lassen, und 1818, dem Jahr seines einundzwanzigsten Geburtstags, setzte er nicht nur sein Studium bei dem betagten Salieri fort, unterrichtete, konzertierte und ging mindestens einer ernsthaften Liebschaft nach, sondern er schaffte es erstaunlicherweise auch noch, etwa die Hälfte seines letztendlich um die tausend Stücke umfassenden Werkkatalogs zu komponieren. Das meiste davon war recht einfacher Natur, zum Hausgebrauch, für Amateure oder zu liturgischen Zwecken, doch die besten seiner vielen Lieder und Orchesterstücke durchzieht

ein starkes Bestreben, seine Fertigkeiten zu meistern und zu erweitern. Die Sinfonie Nr. 1, die Schubert im November 1813 als Abschiedsgeschenk für den musikalischen Direktor und das Orchester des Stadtkonvikts fertigstellte, bemüht sich ganz klar darum, die sinfonischen Vorgehensweisen Haydns und Mozarts nach Schuberts eigenem Muster wiederherzustellen. Bei der Sinfonie Nr. 2, die zwischen Dezember 1814 und März 1815 entstand, handelt es sich nicht nur um den Versuch, Elemente des früheren Beethovens zu übernehmen – das verwegene erste Thema des Anfangssatzes nimmt sich hörbar jenes in Beethovens *Prometheus*-Ouvertüre zum Beispiel –, sondern auch die konventionellen sinfonischen Grenzen auszudehnen.

Obwohl die an Mozart erinnernde neo-barocke langsame Einleitung kürzer ist als diejenige der Sinfonie Nr. 1, ist die sich anschließende Exposition *Allegro vivace* ungewöhnlich lang. Dies ist teils dadurch bedingt, dass sie drei tonale Bereiche durcharbeitet und nicht nur die traditionellen zwei von Tonika zu Dominante, teils dadurch, dass die vorwärts strömenden Übergangspassagen selbst erweitert sind, und teils dadurch, dass nach dem geschmeidigeren zweiten Thema – in welchem kurioserweise der langsame Satz der Ersten Sinfonie widerklingt – das gesamte erste Thema als Coda wiederkehrt. Da die Durchführung, die auf einer neuen dreitönigen Figur basiert, die Anklänge an Mozarts "Jupiter" Sinfonie zu haben scheint, vergleichsweise kurz ist und das erste Thema in der Reprise zweimal wiederkehrt – zuerst ungewöhnlich in der Subdominante, schließlich in der Grundtonart –, scheint die Gesamtform irgendwo zwischen Sonate und Rondo angesiedelt zu sein. Der Eindruck eines Rondos verstärkt sich noch, wenn die Wiederholung der Exposition gespielt wird und so das erste Thema noch weitere zwei Mal erklingt, doch da dadurch der ganze Satz fast fünfzehn Minuten dauert, wird sie oft weggelassen.

In den beiden mittleren Sätzen gibt es nichts ähnlich Radikales. Das *Andante* in Es-Dur erinnert in seiner Struktur an Haydn und besteht aus einem liebenswürdig schlendernden zweiteiligen Thema und fünf Variationen, von denen die vierte in der Mollparallele steht, sowie einer nostalgischen Coda. Da Schubert die melodische Kontur und die Harmonien des Themas durchweg mehr oder weniger beibehält, konzentrieren sich die Variationen hauptsächlich auf Kontraste in Instrumentierung und Textur. Das Menuett *Allegro vivace* schwenkt

zwischen c-Moll und Es-Dur hin und her, und seine schwer instrumentierte Gangart deutet bereits auf die Scherzos des noch nicht geborenen Anton Bruckners hin. Der rustikale Trio-Abschnitt kehrt jedoch zum reinsten Haydn zurück. Beim Finale handelt es sich um einen obsessiven Galopp im Zweiermetrum, wiederum eine Sonatenhauptsatzform, die – wie bereits im ersten Satz – die Rückkehr zur Grundtonart bis zur letzten Phase der Reprise hinausschiebt, während zwischendurch Schuberts Beschäftigung mit treibenden Rhythmen und überraschenden harmonischen Progressionen etwas von der ungezähmten Wildheit des Finales der "Großen" Sinfonie in C-Dur vorwegnimmt, die jedoch noch ein Jahrzehnt in der Zukunft lag.

Falls das Werk von einem jener semi-professionellen Orchester, in denen der junge Schubert seine Bratsche spielte, ausprobiert worden sein sollte, dann müssen die Musiker ziemlich gut gewesen sein, denn besonders die Streicherstimmen sind bekanntermaßen anspruchsvoll – das dahinjagende Achtel-Anfangsthema des ersten Satzes wird oft als Vorspielstelle für angehende Orchestergeiger eingesetzt. Es gibt jedoch keine Aufzeichnungen zu irgendeiner professionellen Aufführung, bevor das Werk 1877 von August Manns im Londoner Crystal Palace dirigiert wurde.

Sinfonie Nr. 6 in C-Dur "Kleine Sinfonie C-Dur"

Als Schubert im Oktober 1817 mit der Arbeit an jenem Werk begann, welches seine Sechste Sinfonie werden sollte, überschrieb er sein Manuskript erstmals mit *Große Sinfonie*. Offenbar besaß er aufgrund seiner Kompositionserfahrung und der Teilnahme an den ungezwungenen Lesungen seiner fünf früheren Sinfonien mittlerweile genügend Selbstvertrauen, um öffentliche Aufführungen durch ausschließlich professionelle Orchester anzustreben. Das im Februar 1818 fertiggestellte Werk ist entsprechend nach Beethovenschem Maßstab angelegt, klar in Abläufen und Orchestrierung, in seinem Charakter fast durchweg heiter und aufgeschlossen und eine Frische der Artikulation aufweisend, die auch den neuen Einfluss Rossinis widerzuspiegeln scheint, der zu jener Zeit in Wien der letzte Schrei war.

Die Einleitung, *Adagio*, die mit einem Ordnungsruf à la Beethoven beginnt, umfasst großzügige dreißig Takte vorwegnehmender Einfälle im Dreiermetrum (quasi 9 / 8), die

in ein keckes erstes Thema (*Allegro*) für hohe Holzbläser überleiten, welches an Haydns "Militärsinfonie" erinnert. Tatsächlich wird das motivische Wechselspiel der prägnanten Exposition fast ausschließlich von den Holzbläsern bestritten, obwohl der Dialog zwischen Bläsern und Streichern in der Durchführung ausgeglichener ist. Nur die etwas schnellere Coda des Satzes weist einen Hauch von Heftigkeit auf, der die ordentliche Lebhaftigkeit des Ganzen beeinträchtigt. Das in F-Dur stehende *Andante* im Zweiermetrum folgt einer langen, kunstvollen, hauptsächlich von den Violinen getragenen Melodie und einem kontrastierenden Abschnitt komplizierter Triolen-Interaktion zwischen Bläsern und Streichern, und wenn die Eröffnungsmelodie wiederkehrt, laufen die beiden Texturen eine Weile nebeneinander her. Auch hinter den stolzierenden Rhythmen des dritten Satzes (Scherzo) lauert wiederum Beethoven, während das langsamere Trio, obwohl es, was sein Material angeht, ganz anders und harmonisch wesentlich breiter gefächert ist, gewissermaßen das langsame Schwingen des Trios des entsprechenden Satzes in Beethovens Siebter Sinfonie heraufbeschwört. Das Finale *Allegro moderato* beginnt mit einer schwatzenden, an Haydn erinnernden Streichermelodie, welche bald von martialischen Figuren und eilenden Sechzehnteln eingeholt wird, die zu einem geschmeidigen, in Terzen gedoppelten zweiten Thema in A-Dur überleiten. Plötzlich wird der Schwung durch forsche marschartige Figuren in Rhythmen, in deren "tam-ta-tam" Rossini anklingt, unterbrochen, bevor sich eine Wiederholung der gesamten Abfolge mit Variationen anschließt. Diese langwierige Neckerei behält ihre Frische durch Schuberts inzwischen gut entwickelte Fähigkeit, geschickt in unerwartete tonale Gebiete auszuweichen. Gegen Ende entsinnt er sich jedoch in einer lauten, etwas repetitiven Coda, dass er hier eine "Große" Sinfonie schreibt.

Trotz der Hoffnungen, die sich Schubert bezüglich einer öffentlichen Uraufführung gemacht hatte, wurde die Sechste Sinfonie 1818 zum ersten Mal von der gleichen ad hoc zusammengestellten Amateur- und Profitruppe durchgespielt, für die er auch seine auf die Größe eines Kammerorchesters angelegte Fünfte Sinfonie komponiert hatte. Ironischerweise fand eine öffentliche Aufführung erst einen Monat nach seinem Tod durch die Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* statt – möglicherweise als Ersatz für die zu schwierige "Große" C-Dur-

Sinfonie (Nr. 9), deren Manuskript Schubert der Gesellschaft vorgelegt hatte. Doch ebenso wie die früheren Sinfonien musste auch die Sechste bis in die 1880er Jahre auf ihre Veröffentlichung warten.

Ouvertüre in D-Dur "im italienischen Stile" / Ouvertüre in C-Dur "im italienischen Stile"

Irgendwie fand Schubert während der Monate, in denen er an der Sechsten Sinfonie arbeitete, auch noch Zeit, zwei Ouvertüren zu komponieren. Er selbst bezeichnete sie nie als "im italienischen Stile", obwohl sie schon zu seinen Lebzeiten unter dieser Bezeichnung bekannt wurden. Beide Stücke haben jedoch zweifellos die typische Form einer Rossini-Ouvertüre zum Vorbild: eine Aufmerksamkeit erzeugende Anfangsgeste, eine lange, sich langsam entfaltende Einleitungsmelodie und dann ein schwungvolles Allegro mit zwei kontrastierenden Themen sowie eine Wiederholung des Allegros, die in eine tobende Coda überleitet. Die Ouvertüre in C-Dur setzt sogar mehrere der als "Rossini Crescendi" bekannt gewordenen *ostinato*-Aufbauten ein.

Nach den kargen einleitenden Unisoni und antwortenden Harmonien der Ouvertüre in D-Dur wird dem Hörer sofort etwas Bekanntes auffallen: Die langsame, schlendernde Melodie ähnelt stark der sogenannten *Rosamunde*-Ouvertüre. Tatsächlich überarbeitete Schubert seine Melodie 1820 in der umfangreicher ausgearbeiteten und neuartigen Ouvertüre des kurzlebigen Melodrams *Die Zauberharfe*. Durch eine Aneinanderreihung verschiedener Umstände wurde diese Musik Jahrzehnte später zusammen mit Schuberts wiederentdeckter Bühnenmusik zu Helmina von Chézys unseligem Drama *Rosamunde* aus dem Jahr 1823 veröffentlicht, da man fälschlicherweise annahm, Schubert habe es für die einzigen beiden Aufführungen des Theaterstücks wiederverwertet (tatsächlich hatte er die Ouvertüre seiner nie aufgeführten Oper *Alfonso und Estrella* verwendet). So stellt sich die qualvolle Geschichte der Veröffentlichung von Schuberts Werken dar.

Außer der repetitiven Stretto-Figur in der Coda hat der Rest der D-Dur-Ouvertüre nichts mit der *Die Zauberharfe* / *Rosamunde*-Fassung gemein. Noch weist das Material, trotz allen Schubertschen Charmes, besondere Merkmale des italienischen Stils auf. Oder zumindest nicht im Vergleich mit der C-Dur-Ouvertüre, deren gesetzt-dekorative Einleitung und hüpfend-springendes erstes Thema *Allegro* fast Rossinis eigener Feder hätten

entstammen können – obwohl Schubert in die schnellere Coda ein paar harmonische Überraschungen einfügt, um daran zu erinnern, dass sie wirklich von ihm ist. Wie dem auch sei: Er war offenbar zufrieden genug mit diesen Stücken, um sie für Klavierduett zu bearbeiten, und im März 1818 erhielt die Ouvertüre in C-Dur als erstes aller seiner Orchesterwerke eine echte öffentliche Aufführung – und noch dazu einige positive Rezensionen in der Presse.

© 2020 Bayan Northcott

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Edward Gardner and the City of Birmingham Symphony Orchestra during the recording sessions

Schubert: Symphonies nos 2 et 6 / Ouvertures “dans le style italien”

Introduction

La période créatrice de la vie de Franz Schubert (1797 – 1828) se limite à dix-huit années, d’une étonnante productivité, au cours desquelles il ne commença pas moins de treize symphonies. Trois d’entre elles – toutes dans sa tonalité orchestrale préférée de ré majeur – furent abandonnées à l’état de fragments, essentiellement des débuts de mouvements. Trois autres restèrent incomplètes, mais de manières très différentes. La Symphonie en mi majeur (no 7) fut entièrement esquissée, avec un début totalement orchestré, le reste réduit à une partition squelettique qui se limite aux principales lignes mélodiques jusqu’à la fin. La Symphonie en si mineur (no 8), avec deux mouvements achevés et l’esquisse partielle d’un scherzo, fut finalement surnommée l’“Inachevée”. Et une dernière symphonie identifiée à une date plus récente, la Symphonie en ré majeur (no 10), esquissée en réduction pour piano au cours des derniers mois de la vie de Schubert, s’avéra assez importante pour être orchestrée à des fins d’exécution.

Les sept symphonies restantes furent toutes achevées et entièrement orchestrées. Après que Schubert ait fait une tentative initiale avortée de symphonie en ré majeur à l’âge de quatorze ans, il composa les six premières régulièrement entre seize et vingt-et-un ans; elles montrent l’émergence d’une maîtrise musicale personnelle grâce à l’assimilation des styles et procédés de Haydn, Mozart et du jeune Beethoven. Vint ensuite une période d’incertitude apparente lorsque Schubert chercha à trouver une autonomie financière dans la réussite au théâtre lyrique, tout en élargissant l’éventail formel et tonal de son langage musical. Des fragments de deux autres symphonies en ré majeur datent de 1818 et de 1820 et 1821 – l’année de la Symphonie en mi majeur presque achevée. Et, en 1822, vint l’Inachevée en si mineur. Par la suite, Schubert eut pour ambition, comme il le dit à ses amis, de composer une “grande symphonie” pour rivaliser avec son héros Beethoven, ce qu’il fit dans la Symphonie en ut majeur, datée 1828 sur le manuscrit révisé, mais qu’il composa presque certainement en 1825 – 1826.

À l'exception des cercles de musiciens viennois locaux qui jouèrent entièrement certaines des premières symphonies, cette musique est restée inconnue du vivant de Schubert. Puis, en 1839, Schumann exhuma la "Grande" Symphonie en ut majeur dont Mendelssohn dirigea la création publique – même s'il reste incertain qu'elle ait été jouée dans son intégralité – et cette œuvre fut publiée en 1840. Pourtant, il fallut attendre 1865 pour que le manuscrit de la Symphonie en si mineur soit arrachée aux griffes d'un ami survivant de Schubert, puis jouée et publiée deux ans plus tard; les six premières symphonies, exécutées sporadiquement d'après le manuscrit, durent attendre 1885 – 1886 pour être publiées, et 1934 pour la première version complète de la Symphonie en mi majeur. En conséquence, on peut trouver des éditions de l'"Inachevée" identifiées sous le no 7 au lieu du no 8, et de la "Grande" Symphonie en ut majeur sous le no 7 ou le no 8 au lieu de 9. En outre, comme Schubert, le symphoniste, commença à être reconnu grâce à ses dernières partitions les plus frappantes, les symphonies de jeunesse antérieures furent longtemps écartées, considérées comme charmantes, mais sans originalité, jusqu'à ce que les soins attentifs de chefs d'orchestres comme Sir Thomas Beecham et István Kertész commencent à révéler leurs qualités plus schubertiennes.

Symphonie no 2 en si bémol majeur

Au cours des cinq années qui s'écoulèrent entre 1813 où Schubert, âgé de seize ans, décida de renoncer à son éducation gratuite au Séminaire impérial de Vienne pour suivre une formation d'instituteur, et 1818, l'année de ses vingt-et-un ans, il continua non seulement ses études avec le vieux Salieri, enseigna, joua et entretint au moins une liaison amoureuse sérieuse; mais, chose étonnante, il trouva aussi le moyen de composer presque la moitié du millier d'œuvres figurant en fin de compte à son catalogue. Il s'agissait en majeure partie de musique facile à usage domestique, amateur ou liturgique, mais dans ses meilleurs lieder et pièces pour orchestre coule une forte aspiration à maîtriser et développer ses moyens. Achevée en novembre 1813, en guise de cadeau d'adieu au directeur musical et à l'orchestre de Séminaire impérial, la Symphonie no 1 cherche essentiellement à perpétuer les procédés symphoniques de Haydn et Mozart, selon les propres termes de Schubert. La Symphonie no 2, composée entre décembre 1814 et mars 1815, tend non seulement à absorber des éléments caractéristiques du jeune Beethoven – le

superbe premier sujet du mouvement initial est modelé à l'évidence sur celui de l'ouverture de *Die Geschöpfe des Prometheus* de Beethoven –, mais aussi à repousser les limites symphoniques conventionnelles.

Bien que l'introduction lente mozartienne néobaroque soit plus courte que celle de la Symphonie no 1, l'exposition de l'*Allegro vivace* qui suit est démesurément longue. C'est dû en partie au fait qu'elle passe par trois zones tonales au lieu des deux zones traditionnelles tonique-dominante, en partie au fait que les passages de transition qui surgissent de manière précipitée se prolongent par eux-mêmes, et en partie parce que, après le second sujet plus doux – qui, curieusement, rappelle le mouvement lent de la Première Symphonie – l'ensemble du premier sujet revient en guise de coda. Comme le développement, fondé sur une nouvelle figure de trois notes que Schubert pourrait avoir retenu de la Symphonie "Jupiter" de Mozart, est relativement court et que le premier sujet revient deux fois dans la réexposition – tout d'abord, ce qui est inhabituel, à la sous-dominante, finalement dans la tonalité d'origine –, la forme générale semble se situer quelque part entre la forme sonate et la forme rondo. L'impression de rondo est accrue si l'on fait la reprise de l'exposition, ce qui ajoute deux autres expositions du premier sujet – mais comme le mouvement dure alors près de quinze minutes, on y renonce souvent.

Il n'y a rien d'aussi radical dans les deux mouvements centraux. L'*Andante* est une structure à la Haydn en mi bémol majeur, avec un thème binaire à l'allure tranquille et cinq variations – la quatrième au relatif mineur – plus une coda nostalgique. Comme Schubert respecte plus ou moins en permanence le contour mélodique et les harmonies du thème, les variations sont essentiellement centrées sur des contrastes d'instrumentation et de texture. Le menuet de l'*Allegro vivace* oscille entre ut mineur et mi bémol majeur – son pas lourdement orchestré faisant déjà allusion aux scherzos de Bruckner qui n'était pas encore né. Pourtant son Trio rustique revient à du pur Haydn. Le finale est un galop binaire obsédant, une fois encore en forme sonate qui, comme dans le premier mouvement, reporte à la dernière phase de la réexposition le retour à la tonalité d'origine, alors qu'entre temps la préoccupation de Schubert pour les rythmes entraînants et les progressions harmoniques surprenantes semble anticiper le caractère débridé du finale de la "Grande" Symphonie en ut majeur, qu'il allait composer dix ans plus tard.

Si cette œuvre fut essayée par l'un des orchestres semi amateurs dans lesquels le jeune Schubert maniait l'alto, les musiciens devaient être assez bons, car l'écriture, pour les cordes en particulier, est d'une difficulté bien connue – le thème initial du premier mouvement en croches voltigeantes est souvent utilisé dans les concours de recrutement pour les aspirants violonistes d'orchestre. Mais il n'existe aucun compte-rendu d'exécution professionnelle avant qu'August Manns la dirige au Crystal Palace en 1877.

Symphonie no 6 en ut majeur "Petite Symphonie en ut majeur"

En s'attaquant à ce qui allait devenir sa Sixième Symphonie, en octobre 1817, Schubert inscrivit pour la première fois sur son manuscrit *Große Sinfonie* (Grande Symphonie). Apparemment, son expérience en matière d'écriture et ce qu'il avait retiré des lectures informelles de ses cinq symphonies antérieures lui donnaient suffisamment confiance pour aspirer à une exécution publique par des orchestres totalement professionnels. Achevée en février 1818, cette œuvre est donc conçue à une échelle beethovenienne, très nette dans ses procédés et son instrumentation, de caractère presque toujours brillant et extraverti, et montrant une précision d'articulation qui semble aussi refléter la nouvelle influence de Rossini qui faisait fureur à Vienne à cette époque.

L'introduction *Adagio*, qui commence par un rappel à l'ordre dans le style de Beethoven, comprend trente spacieuses mesures d'invention ternaire visionnaire (en réalité à 9 / 8) menant à un premier sujet *Allegro* espiègle aux bois aigus, qui fait penser à la Symphonie "Militaire" de Haydn. En fait, presque toute l'interaction des motifs de cette concise exposition est portée par les bois, même s'il y a un dialogue plus impartial entre les instruments à vent et les cordes dans le développement. C'est seulement dans la coda légèrement plus rapide du mouvement qu'on trouve une touche d'ardeur alliant la vivacité méthodique de l'ensemble. L'*Andante* binaire en fa majeur suit une longue mélodie ornée essentiellement portée par les violons et une section contrastée d'interactions complexes en triolets entre les vents et les cordes; lorsque revient la mélodie initiale, les deux textures coexistent pendant quelque temps. Une fois encore, Beethoven est tapi derrière les rythmes sautillants gaiement du Scherzo du troisième mouvement, alors que le trio plus lent, dont le matériau est différent et de bien plus grande envergure sur le plan harmonique,

évoque d'une manière ou d'une autre le lent balancement du trio du mouvement homologue de la Septième Symphonie de Beethoven. Le finale *Allegro moderato* débute avec une mélodie jacassante à la manière de Haydn confiée aux cordes bientôt rattrapée par des figures martiales et des doubles croches très rapides qui mènent à un second sujet sinueux en la majeur doublé en tierces. Soudain, l'élan est interrompu par des figures guillerettes dans le style d'une marche sur des rythmes croche pointée-double croche rossiniens, avant un filage une fois encore de toute la séquence, enrichie de variations. Ce qui garde sa fraîcheur à ce très long badinage, c'est l'habileté maintenant poussée au plus haut niveau avec laquelle Schubert fait adroitement un pas de côté dans des zones tonales inattendues. À la fin, toutefois, dans une coda sonore assez répétitive, Schubert se souvient qu'il est en train d'écrire une "Grande" symphonie.

Malgré son espoir de création publique, la Sixième Symphonie fut tout d'abord lu en 1818 par le même groupe ad hoc constitué d'amateurs et de professionnels pour qui Schubert avait composé sa Cinquième Symphonie à l'échelle d'un orchestre de chambre. L'ironie, c'est qu'il fallut attendre le mois suivant sa mort pour qu'elle reçoive une exécution en public, par la *Gesellschaft der Musikfreunde* (Société des Amis de la musique) – peut-être en remplacement de la trop difficile "Grande" Neuvième Symphonie en ut majeur, dont Schubert avait soumis le manuscrit à cette société. Mais comme les symphonies antérieures, la Sixième dut attendre les années 1880 pour être publiée.

Ouverture en ré majeur "dans le style italien" / Ouverture en ut majeur "dans le style italien"

On se demande comment, au cours des mois où il travaillait à sa Sixième Symphonie, Schubert trouva encore le temps de composer deux ouvertures. S'il ne les surnomma jamais lui-même "dans le style italien", c'est ainsi qu'elles se firent connaître de son vivant. Mais les deux partitions sont clairement modelées sur la forme typique d'une ouverture rossinienne: un geste initial attirant l'attention, une longue mélodie d'introduction qui se déroule lentement, puis un allegro rapide faisant ressortir le contraste entre deux thèmes, une reprise de l'allegro menant à une coda déchaînée. L'Ouverture en ut majeur comprend même plusieurs de ces accumulations *ostinato* qui sont maintenant connues sous le nom de "crescendos rossiniens".

Dans l'Ouverture en ré majeur, après les unissons préliminaires austères et les harmonies qui leur répondent, les auditeurs remarqueront d'emblée quelque chose de familier: la mélodie lente et tranquille ressemble beaucoup à celle de l'Ouverture de *Rosamunde*. Ce qui se produisit en réalité, c'est que Schubert remania sa mélodie en 1820 dans l'ouverture plus développée et novatrice pour *Die Zauberharfe* (La Harpe enchantée), mélodrame qui connut un succès éphémère. En raison d'un enchaînement de circonstances, celle-ci fut publiée des dizaines d'années plus tard avec la musique de scène redécouverte de Schubert pour le désastreux drame d'Helmina von Chézy *Rosamunde* (1823), en croyant par erreur que Schubert l'avait recyclée pour les deux seules et uniques représentations de cette pièce (en réalité, il avait réutilisé l'ouverture pour son opéra non représenté *Alfonso und Estrella*). Telle est l'histoire alambiquée de la publication de Schubert.

À part la figure de strettes réitératives de sa coda, le reste de l'Ouverture en ré majeur n'a rien à voir avec le texte révisé de *Die Zauberharfe / Rosamunde*. Et, en raison de son charme schubertien, son matériau n'est pas non plus particulièrement italianisant. Pas, en tout cas, comme celui de l'Ouverture en ut majeur, dont l'introduction tranquillement décorative et le premier sujet *Allegro* sautillant auraient presque pu avoir été composés par Rossini – quoique Schubert insère quelques surprises harmoniques dans la coda plus rapide pour nous rappeler qu'elle est bien de lui. En tout cas, il était manifestement assez content de ces pièces pour les arranger pour piano à quatre mains et, en mars 1818, l'Ouverture en ut majeur devint la première de ses œuvres pour orchestre à recevoir une exécution publique proprement dite – et quelques critiques favorables dans la presse.

© 2020 Bayan Northcott

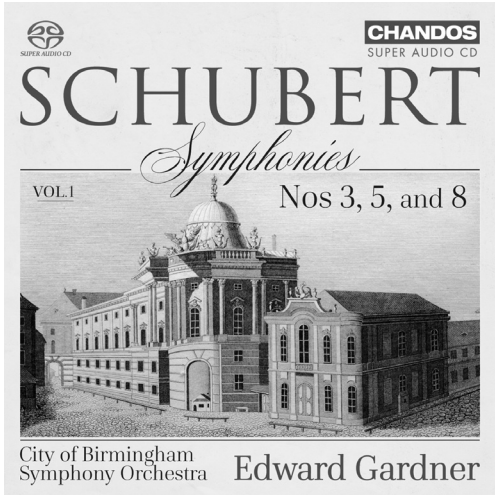
Traduction: Marie-Stella Pâris

Edward Gardner in the control room during the recording sessions

Ralph Couzens

Brian Pidgeon, the producer, and Edward Gardner in the control room during the recording sessions

Also available



CHSA 5234

Schubert
Symphonies Nos 3, 5, and 8

Also available

CHSA 5151

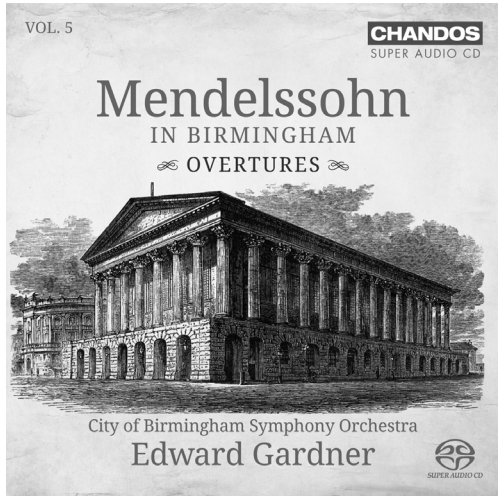
Mendelssohn in Birmingham
Volume 3

Also available

CHSA 5161

Mendelssohn in Birmingham
Volume 4

Also available



CHSA 5235

Mendelssohn in Birmingham
Volume 5

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

www.facebook.com/chandosrecords www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones
Thuresson: CM 402 (main sound)
Schoeps: MK22 / MK4 / MK6
DPA: 4006 & 4011
Neumann: U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

City of Birmingham Symphony Orchestra
Birmingham City Council
Supported using public funding by ARTS COUNCIL ENGLAND

Recording producer Brian Pidgeon
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineer Jonathan Cooper
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Town Hall, Birmingham; 9 and 10 July 2019
Front cover 'Die Hofburg in Wien', unsigned steel engraving (c. 1840?), Kunstanstalt des Bibliographischen Instituts, Hildburghausen / Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin / AKG Images, London
Back cover Photograph of Edward Gardner © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
℗ 2020 Chandos Records Ltd
© 2020 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS

City of Birmingham SO/Gardner

CHSA 5245

CHANDOS DIGITAL CHSA 5245

FRANZ SCHUBERT

(1797 – 1828)

1-4 Symphony No. 2, D 125 (1814 – 15) 32:02
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur

5-8 Symphony No. 6, D 589 'Little C Major'
(1817 – 18) 29:11
in C major · in C-Dur · en ut majeur

9 Overture, D 590 'in the Italian Style' (1817 – 18) 7:21
in D major · in D-Dur · en ré majeur

10 Overture, Op. 170, D 591 'in the Italian Style'
(1817) 6:51
in C major · in C-Dur · en ut majeur

TT 75:53

City of Birmingham Symphony Orchestra
Zoë Beyers leader

Edward Gardner

City of Birmingham Symphony Orchestra

Birmingham City Council

Supported using public funding by ARTS COUNCIL ENGLAND

℗ 2020 Chandos Records Ltd © 2020 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SUPER AUDIO CD

SA-CD and its logo are trademarks of Sony.

Multi-ch Stereo

All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on any standard CD player.

CHANDOS

SCHUBERT: SYMPHONIES, VOLUME 2

CHSA 5245