



SCHUMANN
SYMPHONIES 1&4

GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

SCHUMANN
SYMPHONIES 1&4
GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

5	Schumanns "Symphonistische Phantasien"
	von Martina Seeber
9	Gürzenich-Orchester Köln
10	François-Xavier Roth
11	Schumanns "Symphonistic Fantasies"
	by Martina Seeber
15	Gürzenich Orchestra Cologne
16	François-Xavier Roth
17	Les "Phantaisies Symphoniques" de Schumann
	par Martina Seeber
21	L'Orchestre Gürzenich de Cologne
22	François-Xavier Roth
23	Credits



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Symphony No. 1 in B-flat major, Op. 38

Frühling | Spring | Printemps (1841)

1	I. Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace	10:54
2	II. Larghetto	5:58
3	III. Scherzo. Molto vivace	5:56
4	IV. Allegro animato e grazioso	8:25

Symphony No. 4 in D minor, Op. 120

(First version of 1841, edited by Jon Finson)

5	I. Andante con moto – Allegro di molto	8:04
6	II. Romanza: Andante [♯]	3:56
7	III. Scherzo: Presto	5:16
8	IV. Largo – Finale: Allegro vivace	6:29

Total Time 55:16

Gürzenich-Orchester Köln

François-Xavier Roth

[♯]Natalie Chee, violin solo

Publisher: Breitkopf & Härtel

DXD

Digital eXtreme Definition

SCHUMANNS "SYMPHONISTISCHE PHANTASIEN"

von Martina Seeber

Frühlings Erwachen

Wenn Trompeten und Hörner das synkopierte Eingangsmotto von Robert Schumanns erster Symphonie intonieren, schwingen die Gedichtzeilen von Adolf Böttger mit, die Robert Schumann seinen Tönen unterlegt hat: *„Im Tale blühet Frühling auf!“* Mit dem Rhythmus der Worte kündigen sich neues Leben und Wachstum an, die majestätische Geste verliert sich jedoch alsbald in zarten Wiederholungen wie im Traum. Dabei hat Robert Schumann seine erste Symphonie (nach gescheiterten Versuchen) nicht im Frühling komponiert, sondern in der kältesten und dunkelsten Zeit des Jahres. *„Schildern, malen wollte ich nicht; dass aber eben die Zeit, in der die Symphonie entstand, auf ihre Gestaltung, und dass sie grade so geworden, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl“*, berichtet er seinem Komponistenfreund Ludwig Spohr. Im Januar 1841 schreibt er in Leipzig in nur vier Tagen die gesamte Partiturskizze nieder. Ende Februar ist die Instrumentation abgeschlossen. Ohne die bequeme Wärme von Zentralheizungen und Lampen, die jeden Winkel erhelten, war der Winter gewiss noch kälter und dunkler als heute und die Erfahrung der ersten wärmenden Sonnenstrahlen und des ersten frischen Grüns noch intensiver. Die Dunkelheit des Winters macht den Frühling zum Sehnsuchtsort.

Jahr der Symphonien

Aber es ist nicht nur das Warten auf den Frühling, das Robert Schumann in einen wahren Schaffensrausch versetzt. Im vorangegangenen Herbst, am 12. September 1840 hatte er

Clara Wieck geheiratet, gegen den Widerstand des Vaters, der die Qualitäten des Schwiegersohns und ehemaligen Klavierschülers ebenso grundsätzlich wie beharrlich in Zweifel zog. Einer Hochzeit würde er nur dann zustimmen, so Wieck, wenn sich *„Schumann bis dahin ändere, tätig fleißig und umgänglich würde, [...] die vor 2 Jahren von ihm versprochene große Symphonie, die ganz der 9. von Beethoven gleichen und ihn in die musikalische Welt einführen sollt, komponierte, und sich auch sonst seines Vertrauens würdig machte ...“*

Vor allem die Bedingung einer großen Symphonie hatte Schumann bis zum Herbst nachweislich nicht erfüllt. Die Hochzeit findet dennoch statt, allerdings ohne den Segen des Brautvaters. Kaum drei Monate später stürzt sich Robert Schumann in die Arbeit an der *Symphonie in B-Dur*, die ihm auch tatsächlich den ersten Erfolg als Orchesterkomponist einträgt.

Nach der Uraufführung am 31. März im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung seines bewunderten Freundes Felix Mendelssohn Bartholdy notiert Schumann in sein Tagebuch *„Schöner glücklicher Abend“*. Für den jungen Ehemann ist die öffentliche Anerkennung (und auch Entlohnung) ein wichtiger Schritt, aus dem Schatten seiner als Pianistin äußerst erfolgreichen Ehefrau herauszutreten. Auch Clara ist nach einer erneuten Aufführung im Gewandhaus sichtlich erleichtert und beglückt. In das gemeinsame Ehe tagebuch trägt sie ein: *„Sie ging gut, und fand wieder vielen Beifall, doch die Seligkeit mit welcher ich so eine Composition von meinem Robert anhöre, kann ja Keines empfinden!“* Und sogar ihr Vater Friedrich Wieck, der den ungewollten Schwiegersohn als phlegmatisch kritisiert hatte, erklärt den Erstling – anerkennend – zur „Widerspruchssymphonie“. Aus Robert Schumanns Sicht eine geradezu lächerliche Wortschöpfung. Im Tagebuch findet sich dazu der Eintrag: *„Klara's Vater war hier; er hat in seinem Hanswurst dünkeln meine Symphonie genannt: ‚Widerspruchssymphonie‘ [...] So wenig versteht der Mann vom Schaffen, daß er denkt, man unterlasse oder thue es seinetwegen. Wir haben aber lachen müssen über das Wort.“*

Für Robert Schumann scheinen die Weichen damit gestellt. Gleich im Anschluss an die Symphonie komponiert er eine *Symphonette – Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52* –, anschließend eine *Phantasie für Klavier und Orchester* und beendet an Claras Geburtstag, dem 13. September 1841, eine weitere Symphonie in d-Moll. In die Werkkataloge gehen die in zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Symphonien in B-Dur und d-Moll allerdings als die Nummern 1 und 4 ein. Zwar gelangt auch die *Symphonie in d-Moll Opus 120* noch im selben Jahr 1841 zur Uraufführung. Allerdings wird sie im Konzert am 6. Dezember wenig beachtet. Schließlich hatte wohl kaum jemand aus dem Publikum sein Billet wegen der zweiten Symphonie des gerade erst aufstrebenden Komponisten erworben. Das spektakuläre Ereignis dieses Leipziger Konzerts war die Begegnung der zwei berühmtesten Klaviervirtuosen der Zeit: Franz Liszt und Clara Schumann, die sowohl solo als auch gemeinsam musizierten. Im Anschluss an die Uraufführung findet Robert Schumann keinen Verleger für das Werk. Erst 1851 wendet er sich dem Werk wieder zu, als er in seiner Funktion als Düsseldorfer Musikdirektor über die Programmierung seiner Konzerte entscheiden kann, und überarbeitet die zehn Jahre alte Partitur für das größere Düsseldorfer Orchester. Nach ihrer zweiten – nunmehr erfolgreichen – Uraufführung geht die d-Moll-Symphonie deshalb als Schumanns „Vierte“ in die Geschichte ein.

Es macht daher durchaus Sinn, die *Frühlingssymphonie* in einer Aufnahme neben die Urfassung der *d-Moll-Symphonie* zu stellen. Eine Version, für die übrigens als erster Johannes Brahms eintrat, als er an Clara Schumann schrieb: „Jeder, der sie sieht, ist meiner Meinung, dass die Partitur durch die Umarbeitung nicht gewonnen hat; an Anmut, Leichtigkeit, Klarheit gewiß verloren.“ In einem späteren Brief an den musikalischen Leiter der Kölner Gürzenich-Konzerte, Franz Wüllner, konkretisiert er sein Urteil über das Werk in d-Moll:

„Dass Schumann es später so schwer behängt hat, dazu mag ihn das schlechte Düsseldorfer Orchester verführt haben, aber alle seine schöne, freie und anmutige Bewegung ist in dem schwerfälligen Kleid unmöglich geworden.“ Brahms überzeugte Wüllner, mit seinem Kölner Orchester 1889 erstmals wieder die ursprüngliche Fassung der „Vierten“ aufzuführen.

Auch der aktuelle Chefdirigent des Orchesters, François-Xavier Roth, gibt der Urfassung den Vorzug. In ihrer kargen Instrumentierung sei sie die „radikalere“, verlange deshalb vom Orchester auch eine größere Hingabe bei der Gestaltung von Crescendi, Phrasen und Entwicklungslinien.

Die beiden 1841 entstandenen Symphonien verbindet aber mehr als nur ihre zeitliche Nähe. In seinen ersten Werken für diese Gattung löst Robert Schumann ein, was er als Publizist schon lange und lautstark fordert: das Erbe Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts anzunehmen und fortzuschreiben. Beide hatten gezeigt, wie sich Symphonien dramaturgisch durchgestalten und mehrere Sätze von einer poetischen Idee geprägt werden können. In seiner ersten Symphonie bewegt sich Schumann auf dem schmalen Grat zwischen absoluter und programmatischer Musik.

Verweigertes Programm

Vor ihrer Veröffentlichung tragen die vier Sätze der 1. *Symphonie* noch die Überschriften „Frühlingsbeginn“, „Abend“, „Frohe Gespielen“ und „Voller Frühling“. Robert Schumann, der zur Programmmusik ein kritisch-distanziertes Verhältnis pflegt, entscheidet sich schließlich dafür, die Musik selbst sprechen zu lassen. Programme, wie sie etwa Hector Berlioz seiner *Symphonie fantastique* beigab, sind ihm zu eindeutig. Musik ist für ihn

im Idealfall eine höhere Form der Poesie – höher als die Dichtkunst, da sie die weiten Räume des Unsagbaren öffnet. „Poetisch“ sei eine Musik, die nicht nur „auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausgeht“. Schumanns unbedingte Absicht ist es, sich dem „Floskelwesen“ zu verweigern und auf neue, „gedankenvollere Gebilde“ zu setzen. In der 1834 von ihm gegründeten und geleiteten *Neuen Zeitschrift für Musik* tritt er unermüdlich für eine „neue poetische Zeit“ ein, in der „seltene“, „geheime Seelenzustände“ die Werke bestimmen, und die verhasste, gedankenleere Trias von „Formwesen, Modeherrschaft und Philisterei“ ablösen.

Äußerlich entspricht die 1. Symphonie den Konventionen: Ein Sonatenhauptsatz und ein furioses Finale umrahmen einen langsamen Satz (*Larghetto*) sowie ein Scherzo. Bei der Ausgestaltung dieser Formen gestattet sich Schumann jedoch jede erdenkliche Freiheit. Die zu erwartende Konfrontation der kontrastierenden Themen im Kopfsatz vernachlässigt er zugunsten der Gestaltung lyrischer Räume. Das Hauptthema ist aus dem Eröffnungsmotiv hergeleitet, der vorwärts drängende, aufstrebende Duktus bestimmt diesen, von euphorischen Wiederholungen und Steigerungen geprägten „Frühlingsbeginn“, der in der Durchführung und in der Coda überraschende neue Gedanken sprießen lässt.

Das *Larghetto* schließt sich ohne Pause an – auch ein Zeichen für Schumanns Willen, seine Symphonie nicht als Kaleidoskop bunter Versatzstücke, sondern als in sich geschlossenes, poetisches Ganzes zu entwerfen. Über einem leisen, auf den schwachen Taktzeiten drängenden Puls, entfalten sich lange Melodien, die am Schluss das Thema und die Tonart des *Scherzo* in g-Moll vorweg nehmen.

Vorgezeichnet ist das Thema dieses dritten Satzes in einem Lied, das Clara Schumann kurz zuvor auf einen Text aus Friedrich Rückerts „Liebesfrühling“ als ihr Opus 12 komponiert hatte. „Nun ist gekommen des Frühlings Segen, der Freund zieht weiter, ich seh' es heiter, er bleibt mein auf allen Wegen“, heißt es dort.

Diese Zuversicht bestimmt die poetische Idee des Gesamtwerks. Die *Frühlingssymphonie* kennt nur eine Richtung: das Wachsen, Erblühen, den Weg zum Licht und zu neuem Leben.

Das Finale markiert folgerichtig den Abschluss und Höhepunkt dieser Entwicklung. Schumann nutzt es nicht, um seine kontrapunktischen Fähigkeiten zu demonstrieren, sondern stellt es ganz in den Dienst einer poetischen Idee: das *Allegro animato e grazioso* ist ein Sonatensatz, der sich aus einem einzigen Rhythmus entwickelt und somit keinem anderen Ziel folgt, als einen Keim zum Wachsen zu bringen.

„Symphonistische Phantasie“

Am 31. Mai 1841 schreibt Clara Schumann in das gemeinsame Tagebuch, Robert habe am Vortag „eine Symphonie wieder begonnen, welche aus einem Satz bestehen, jedoch *Adagio* und *Finale* enthalten soll. 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.“ Anfang September ist das Werk beendet, das ursprünglich als „symphonistische Phantasie“ in einem einzigen Satz geplant war. Obwohl die Symphonie schließlich aus vier Sätzen besteht, sorgt ihre zyklische Geschlossenheit bei der Uraufführung für Verwirrung. Sämtliche Übergänge sind fließend gestaltet. An den jeweiligen Schluss der ersten drei Sätze komponiert Schumann Überleitungen und zeichnet sogar die Dauer der Pausen zwischen den Sätzen in die Partitur. Dahinter steht die Vorstellung einer poetischen Musik, die das Drama innerer Empfindungen erzählt, statt sich tradierten Formschemata zu unterwerfen.

Auch in dieser Symphonie werden die schnellen Sätze von langsamen Einleitungen vorbereitet, deren Tempo sich sukzessive steigert. In dieser Einleitung stellt Schumann unmittelbar nach der kurz aufblitzenden Eröffnungsgeste eine kleine melodische Zelle vor, eine schrittweise auf- und absteigende Monade: das Kernthema der gesamten Symphonie. Das sich auf- und abschlingende Hauptthema und auch das ihm verwandte Seitenthema erzeugen in diesem Kopfsatz den Eindruck eines kontinuierlichen Fließens, das erst von einem Posaunensignal unterbrochen wird. Dieses jähe Zeichen auf Schumanns persönlichem Tonbuchstaben „Es“ markiert eine Zäsur und bringt zugleich einen Fremdkörper ins Spiel. Der Komponist, Dirigent und bedeutende Schumann-Interpret Heinz Holliger spricht von einem „Geisterton“, dessen Wiederholungen und Fortentwicklungen das heitere Treiben bedrohlich unterwandern. Dass Schumann nach der Durchführung ein neues Marschthema vorstellt, auf die Reprise verzichtet und stattdessen eine Coda anschließt, die in D-Dur zur folgenden *Romanza* überleitet, steht im Dienste des großen formalen Erzählflusses.

Dieser zweite Satz, ein dreiteiliges Andante, folgt der Vorstellung eines Lieds ohne Worte. Das Thema, in dem die Klangfarben von Oboe und Cello verschmelzen, wird von den zupfenden Streichern begleitet, die an Gitarren erinnern. Rhythmisch ist es von punktierten Noten und Triolen geprägt, die wiederum im Mittelteil die hellen Themenumspielungen der Solovioline bestimmen. In diesem Mittelteil schafft Schumann zudem eine thematische Verbindung zum Kopfsatz, in dem er an das Kernthema erinnert. Die Reprise, in der das Fagott einen neuen Farbton ins Spiel bringt, bildet auch in diesem Satz keinen Abschluss, sondern bereitet verlangsamt die Eröffnungsfanfare des dritten Satzes vor. Die ersten Töne des markanten Scherzo-Themas entleiht Schumann dem Menuett der

Symphonie in f-Moll des von ihm bewunderten Johann Wenzel Kalliwoda. Von gleichmäßigen Pulsen rhythmisch vorangetrieben, werden die Scherzoteile von zwei Trios unterbrochen. Nach dem zweiten Trio wiederholt sich jedoch nicht – wie eigentlich zu erwarten – das aufstumpfende Scherzo. Stattdessen entwirft Schumann eine von den Posaunen durchsetzte, Unheil verkündende Überleitung zum Finale und spült in der abschließenden Fanfare die Geigenfigur des Hauptthemas aus dem ersten Satz wieder an die Oberfläche.

Beinahe nahtlos schließt sich das Finale an, das von zwei kontrastreichen Themen lebt. Das marschartige Hauptthema hat Schumann bereits in der Durchführung des Kopfsatzes vorgestellt. Von drängenden Punktierungen getrieben, steigert sich das Tempo, erneut entwerfen die geisterhaften Posaunen eine bedrohliche Gegenwelt, die dem Triumph des fast manisch wiederholten und gesteigerten Hauptmotivs schließlich nichts mehr entgegenzusetzen hat.

Von einem konkreten Programm ist die *Symphonie in d-Moll* noch weiter entfernt als der frühlinghafte Erstling. Zwar erzählt Schumann auch hier wie in einem Roman ohne Worte von der Koexistenz glückseliger Momente und untergründig lauernder Angst, von wundersamen Gesängen verschmolzener Charaktere und dem Sieg über die Bedrohungen des Schicksals. Aber seine Musik schafft Raum für symphonistische Phantasien, seine eigenen und die seiner Hörerschaft.

GÜRZENICH-ORCHESTER KÖLN

Mit seinen 130 Musikerinnen und Musikern zählt das Gürzenich-Orchester Köln heute im Konzert- wie im Opernbereich zu den führenden Orchestern Deutschlands. Die historischen Wurzeln des Klangkörpers reichen zurück bis zu den mittelalterlichen Ratsmusiken und den ersten festen Ensembles des Kölner Doms. Wohlhabende Kölner Bürger gründeten 1827 gemeinsam mit Musikern die *Concertgesellschaft*, die ab 1827 regelmäßig Konzerte durchführte. Ab 1857 fanden diese Konzerte im Gürzenich-Saal statt, dessen Namen das Orchester bis heute trägt. Seit der Eröffnung der Kölner Philharmonie 1986 ist das Gürzenich-Orchester eines der beiden Hausorchester dieses auch international bedeutenden Konzertsaals, in dem es in jeder Saison zu etwa 50 Konzerten mehr als 100.000 Konzertbesucher empfängt. Als Orchester der Oper Köln wirkt das Gürzenich-Orchester in jeder Spielzeit zudem bei etwa 160 Vorstellungen mit.

Das Gürzenich-Orchester steht für wegweisende Interpretationen und innovative Programmgestaltung. Auch dies eine große Tradition, die wie ein Magnet auf Komponisten und Interpreten wirkte und wirkt. Bedeutende Werke des romantischen Repertoires von Johannes Brahms, Richard Strauss und Gustav Mahler erlebten mit dem Gürzenich-Orchester ihre Uraufführung. Komponisten wie Hector Berlioz und Giuseppe Verdi dirigierten hier ihre neuesten Werke. Auch Komponisten der Gegenwart tragen bis heute zur Strahlkraft des Orchesters bei.

Dem Werk Robert Schumanns fühlt sich das Gürzenich-Orchester seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in unsere Tage eng verbunden. Wahrscheinlich war es das beeindruckende Panorama der Kölner Altstadt mit dem Dom, das Robert Schumann am 29. September 1840 bei einem Besuch zusammen mit Clara zum ersten Mal sah und das ihn 1850 zu seiner „Rheinischen“ inspirierte. Im selben Jahr zog die Familie Schumann ins Rheinland, Clara spielte in Köln das a-Moll-Klavierkonzert ihres Mannes unter Leitung von Ferdinand Hiller, Kölns damaligem Städtischen Kapellmeister.

Hiller war es auch, der Schumann selbst als Dirigent ans Pult des Orchesters holte. Franz Wüllner, Fritz Steinbach und Hermann Abendroth, Hillers Amtsnachfolger am Pult des Städtischen Orchesters Köln vor dem Zweiten Weltkrieg, pflegten ebenfalls intensiv und mit Engagement das sinfonische Schaffen Robert Schumanns, das bis heute zu den Marksteinen im Repertoire des Gürzenich-Orchesters gehört. Auch die Gürzenich-Kapellmeister von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart Günter Wand, Juri Aronowitsch, Marek Janowski, James Conlon, Markus Stenz und nicht zuletzt François-Xavier Roth, seit 2015 Gürzenich-Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Stadt Köln, fühlen sich dem musikalischen Erbe Robert Schumanns in sehr persönlicher und unmittelbarer Weise verpflichtet. In der Spielzeit 2018/2019 bildete Schumann unter der Leitung von François-Xavier Roth einen thematisch-dramaturgischen Saisonschwerpunkt.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Der 1971 in Neuilly-sur-Seine geborene Dirigent ist seit 2015 Gürzenich-Kapellmeister und *Generalmusikdirektor* der Stadt Köln und gehört zu den charismatischsten und mutigsten Musikerpersönlichkeiten seiner Generation. François-Xavier Roths Repertoire reicht von der Musik des 17. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Werken und umfasst alle Gattungen. Er ist Principal Guest Conductor des London Symphony Orchestra und Associate Artist der Pariser Philharmonie, die diese Position eigens für ihn schuf, um die Vielfalt seines Wirkens zu würdigen. Bereits 2003 gründete Roth mit *Les Siècles* sein eigenes Orchester, das sowohl auf neuen wie auf alten Instrumenten musiziert, je nach Werk und oftmals im Wechsel während des gleichen Konzertes.

Roth ist für seine ungewöhnliche Programmgestaltung bekannt, sein geradliniger Ansatz, sein Streben nach Authentizität und seine Überzeugungskraft werden in aller Welt geschätzt. Er arbeitet weltweit mit führenden Orchestern zusammen, darunter die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Wiener Philharmoniker, das BBC Symphony Orchestra, das London Symphony Orchestra sowie das Boston Symphony Orchestra.

Eine umfangreiche Diskografie dokumentiert François-Xavier Roths Kreativität. 2020 wurde er mit dem Ehrenpreis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet, nachdem er bereits 2015 den Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik für seine Einspielung von Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* zusammen mit *Les Siècles* erhalten hatte. Mit dem Gürzenich-Orchester Köln hat er Gustav Mahlers 3. und 5. Sinfonie auf CD vorgelegt.

Für seine Verdienste als Musiker, Dirigent und Lehrer wurde François-Xavier Roth 2017 mit dem französischen Verdienstorden *Chevalier de la Légion d'Honneur* geehrt.



SCHUMANN'S "SYMPHONISTIC FANTASIES"

by Martina Seeber. Translation: Stanley Hanks

Spring's Awakening

"In the valley, spring blooms forth!" In Robert Schumann's First Symphony, those words by Adolf Böttger resonate in our mind when the trumpets and horns intone the opening motto, which sets the verses to music. Their syncopated rhythm announces new life and growth; quite soon, however, that majestic musical gesture starts to meander among delicate, dream-like repetitions. Actually, it was not in spring that Schumann composed his first symphony (after previous failed attempts), but in the midst of the coldest, darkest season. *"The music is not intended to describe or paint anything definite, but I believe that the time of year during which I wrote the symphony did much to shape the particular form it took"*, he wrote to his friend and colleague, composer Ludwig Spohr. In January of 1841 in Leipzig, he sketched it out completely in just four days, and by the end of February he had finished the orchestration. Without the comfort of central heating, and without the bright lamps that now light up every corner of a home, that winter must certainly have been colder and darker than what we experience today. The thrill of feeling the first warm rays of sunlight and enjoying the budding freshness of greenery must have been all the more intense: the darkness of winter awakens our yearning for spring.

The year of symphonies

Waiting and yearning for spring was not the only circumstance that plunged Schumann into a creative frenzy. The previous fall, on 12 September 1840, he had married Clara Wieck

against the wishes of her father, who stubbornly cast doubt upon any qualities his former piano student might have. Friedrich Wieck would only agree to a marriage with his daughter by the time when Schumann would *"change in order to become diligent and sociable [...]; he should compose the great symphony he promised two years ago, which, on a par with Beethoven's Ninth, should pave his way into the musical world, and should otherwise make himself entirely worthy of one's trust."*

By the fall of 1840 it was clear that Schumann had not yet fulfilled the condition of writing a great symphony. The wedding nevertheless took place, albeit without the father-in-law's blessing. Little over three months afterwards, Schumann plunged into the task of writing the *Symphony in B Flat Major*, which would indeed mark his first success as a composer for orchestra. *"It was a wonderful, happy evening"*, Schumann noted in his diary after the première on 31 March 1841 at the Leipzig Gewandhaus under the baton of his revered friend Felix Mendelssohn. Public recognition (and corresponding payment) represented an important milestone for the young bridegroom to help him step out of the shadow of his wife, who was a highly successful pianist in her own right. Clara was also full of contentment and visibly relieved after a further performance of her husband's symphony at the Gewandhaus. In the couple's joint diary, she wrote: *"The performance went well and drew much applause once again; still, no one else can understand the bliss I personally feel in hearing such a composition from the hands of my Robert!"* Even Friedrich Wieck, her father, who had criticized his unwanted son-in-law for being too phlegmatic, now acknowledged the firstling's value as a work written as an act of opposition. Schumann found this ridiculous, as he wrote in the couple's diary. *"Clara's father was here. With a buffoon's arrogance he called my symphony a 'symphony of rebellion' [...]. The man understands so little about creativity that he believes one would either compose or not compose just for his sake! The term just made us laugh"*.

As far as Schumann was concerned, the course was set. He immediately followed up with a *Symphonetta: Overture, Scherzo and Finale, Opus 52*, then with a “*Fantasia*” for piano and orchestra, finally finishing on Clara’s birthday on 13 September 1841 with a new *Symphony in D Minor*. Although the two symphonies in B Flat Major and D Minor emerged in close succession, they nevertheless appeared in catalogues of Schumann’s works as Nos. 1 and 4. The *Symphony in D Minor Opus 120* was indeed premièred that same year, 1841. Admittedly, it did not receive much attention in the concert on 6 December. Hardly anyone in the audience would have purchased their ticket to hear the second symphony of a still aspiring composer. The spectacular event in that Leipzig concert, instead, was the meeting of the two most famous piano virtuosos of their day: Franz Liszt and Clara Schumann, each performing solo as well as together. Schumann found no publisher for his symphony in the wake of its première, and did not turn his attentions to it again until 1851, when, as Director of Music in Düsseldorf, he had the authority to decide about the programming of his concerts himself; he proceeded to revise the ten-year-old score for the Düsseldorf orchestra, which was larger. The second première was successful, and the D Minor Symphony thus came to be known as Schumann’s “Fourth”.

It therefore makes perfect sense to pair the *Spring Symphony* and the original version of the *D Minor Symphony* on the same album. Brahms was the first to defend that original version when he wrote to Clara: “*Everyone who sees it shares my opinion: the score did not improve when it was revised, and certainly lost something in terms of grace, lightness, and clarity*”. Later on, in a letter to Franz Wüllner, musical director of the Gürzenich concerts in Cologne, he went into further detail. “*With the prospect of having it performed by the Düsseldorf orchestra, which was of mediocre quality, Schumann probably hung too much new weight on his symphony. In such a stodgy costume, all of its beautiful, free, graceful gestures*

became impossible to carry out.” Brahms convinced Wüllner to use the original version of the “Fourth” for the Gürzenich orchestra performance in 1889, for the first time since 1841. François-Xavier Roth, its current chief conductor, also prefers the original version. With its leaner orchestration, it is certainly the more radical one, and thus requires a higher degree of commitment from the orchestra musicians in forming crescendi, melodic phrases, and extended arcs of formal development.

The two symphonies, both written in 1841, have more in common than their chronological proximity. In his first works in the genre, Robert Schumann fulfilled what he had been demanding vociferously for a long time in his writings: to take up the gauntlet of Beethoven’s and Schubert’s legacy, and to perpetuate it. Both composers had shown how to give a symphony a dramatic form from start to finish, and how a poetic idea can imbue several movements. Schumann, in his first symphony, treads a fine line between absolute music and tone painting.

The discarded program

Prior to publication, the four movements of the *First Symphony* had borne the titles “The Beginning of Spring”, “Evening”, “Merry Playmates”, and “Spring in Full Bloom”. Schumann nevertheless regarded program music with critical distance, and finally decided to let the music speak for itself. He found programs such as Berlioz’s accompanying descriptions for the *Symphonie fantastique* too unequivocal. Ideally, in Schumann’s view, music should be a higher form of literature: more sublime than poetry, since it opens up large vistas for that which is inexpressible. For him, a certain musical work deserves to be called poetic if it is “not just attempting to add more layers of ostentatious virtuosity”. His pronounced goal was

to reject clichés and formulas in favor of “forms filled with new ideas”. In the journal *Neue Zeitschrift für Musik* which he founded in 1834, Schumann unremittingly took up the cudgels for a “new poetic era” in which works would be inspired by “rare”, “secret states of mind”, thereby casting off the superficial, loathed burden of “empty traditional forms, the tyranny of fashion and philistinism”.

At first glance, the First Symphony follows convention: a sonata-form first movement and a brisk finale frame a slow movement (*Larghetto*) and a scherzo. Within this overall structure, however, Schumann allows himself every freedom imaginable. Instead of confronting two contrasting themes, as would be expected in the first movement, he gives free rein to lyrical expansion. The main theme is derived from the opening fanfare: forward-pressing, ascending musical gestures fill this “Beginning of Spring” with euphoric swellings and repetitions; surprising new ideas burst forth in the development section and in the coda.

The *Larghetto* follows attacca, without a pause: instead of writing a symphony like a kaleidoscope of variegated set pieces, here we have another sign that Schumann aspired to conceive this work as a homogeneous, poetic whole. A gentle pulse emphasizes the off-beats, and serves as an underpinning for extended melodic phrases; the end of this *Larghetto* anticipates the key and theme of the ensuing *Scherzo* in G Minor.

The third movement’s theme is taken from a passage in a song written that very same year by Clara Schumann as part of her Op. 12, three settings of poems from Friedrich Rückert’s cycle “Liebesfrühling (Spring of Love)”: “*Now the blessing of spring has arrived. My friend travels onward. I watch with cheer, for no matter where he roams, he remains mine*”.

Such buoyant confidence holds sway over Schumann’s entire symphony: it is the kernel of the poetic idea that imbues it from start to finish. The *Spring Symphony* only knows one direction: upward, sprouting, blooming, ascending on the path to light and a new life.

The finale thus provides the climax to which that evolution had aspired. Instead of using it to demonstrate his talent at counterpoint, Schumann places it entirely in the service of a poetic idea: this *Allegro animato e grazioso* is a sonata form based on one sole rhythm, with no other goal than to bring a seed to full growth.

“Symphonistic fantasy”

On 31 May 1841, Clara Schumann wrote in their joint diary: “*Yesterday he began a symphony once more; it is to consist of one movement, but with an Adagio and a Finale. So far I have not heard any of it, but from seeing Robert’s doings, and from hearing D Minor echoing wildly in the distance, I know in advance that this will be another work from the innermost depths of his soul*”. Originally planned as a “Symphonistic fantasy” in one movement, the work was finished in early September. Although it ultimately consisted of four movements, its cyclic form caused confusion at the premiere. At the close of the first three movements, Schumann wrote flowing transitions, even noting the length of the pause between movements in the score. Instead of submitting himself to traditional form outlines, he was imagining a poetic music capable of tracing the flow of inner feeling.

Here, as in the First Symphony, Schumann prepares the rapid movements with slow introductions of gradually increasing tempo. After opening the symphony with a brief flare of lightning, Schumann presents a short motif that descends and ascends stepwise: this is the self-contained kernel of the entire symphony. The main theme, wriggling up and down like a snake, and the second theme, its closely related cousin, combine to convey an impression of continuous flow until they are interrupted by a trombone signal. This sudden sign (highlighting Schumann's personal note, E Flat = *Es* in German = S, the initial of his surname) marks a turning point, while introducing an external element. Composer, conductor, and distinguished Schumann interpreter Heinz Holliger describes it as a "ghost note": its repetitions and continuations threaten to undermine the merry revelry. If Schumann breaks the rules by presenting a completely new march theme after the development section, and if he then eschews the reprise by immediately pressing on with a coda in D Major (which, in turn, leads into the subsequent *Romanza*), the underlying purpose is always to ensure large-scale formal narrative flow.

The second movement, an *Andante* in three sections, is akin to an imaginary song without words. In its theme, oboe and cello blend their sonorities together, accompanied by plucked strings reminiscent of guitars. Dotted notes and triplets not only typify the theme's rhythm, but also determine the solo violin's bright thematic variants in the middle section, before which Schumann quotes the main theme from the first movement. The bassoon introduces a new color in the reprise, which, once again, does not have a clear ending, but slows down to prepare for the opening fanfare of the third movement, *Scherzo*. Schumann took the first notes of this striking scherzo theme from the minuet in the *Symphony in F Minor* by a composer he much admired: Johann Wenzel Kalliwoda. Here the

scherzo sections, driven forward by rhythms with a constant pulse, are twice interrupted by a trio section. After the second trio, however, we do not hear the expected return of the hammering scherzo theme; instead, the trombone section plays a transition full of foreboding that leads to the finale. The violin figure from the first movement's main theme resurfaces once more in the third movement's closing fanfare.

Setting in without pause, the finale draws its energy from two starkly contrasting themes. We have already heard the march-like main theme in the first movement's development section. Urgently pressing dotted rhythms accelerate the tempo; once again, ghost-like trombones introduce an otherworldly threat. Despite its forcefulness, the brooding counter-realm does not manage to hinder the main motif's ascent to glory; after quasi-maniacal repetition, it reaches its triumphant apotheosis.

A concrete program would be even harder to imagine for the *Symphony in D Minor* than for Schumann's first springlike work in the same genre. As in a wordless novel, the music is certainly telling us a story: blissful moments coexist with lurking fear, different characters blend together in wondrous melodies, and triumphant victory over threatening destiny is achieved. But Schumann's "symphonistic fantasies" still leave plenty of room for the imagination – for his own, and for that of his listeners.

GÜRZENICH ORCHESTRA COLOGNE

With its membership of 130 musicians, the Gürzenich Orchestra Cologne is currently one of the leading orchestras in Germany for concerts and operatic performances. Its roots go back to the medieval Ratsmusik town bands and the first permanent ensembles of Cologne Cathedral. Well-to-do citizens dedicated to the arts joined their efforts with musicians to found the *Cologne Concert Society*, which organized concerts on a regular basis from 1827 on. Starting in 1857, the concerts took place in the Gürzenich Hall whose name the orchestra still bears today. The Gürzenich Orchestra has been one of the two resident orchestras of the Cologne Philharmonie since its opening in 1986, where it welcomes more than 100,000 concert visitors to approximately fifty concerts each season. As the orchestra of the Cologne Opera, the Gürzenich Orchestra gives approximately 160 performances per year.

The Gürzenich Orchestra stands for ground-breaking interpretations and innovative programming; in its long history, it has always attracted the leading composers and interpreters of its time. Important works from the Romantic repertoire of Johannes Brahms, Richard Strauss and Gustav Mahler celebrated their première with the Gürzenich-Orchester, and composers of the likes of Hector Berlioz and Giuseppe Verdi presented their most recent works to the audience. Contemporary composers also contribute to this orchestra's appeal.

Ever since the mid-1800s, the Gürzenich Orchestra has been closely connected with the work of Robert Schumann. When Schumann visited Cologne with his wife Clara on September 29, 1840, it was probably the breath-taking panorama of the old town with the Cathedral which inspired him to compose his “Rhenish Symphony” in 1850. That same year, the Schumann family moved to the Rhineland. In Cologne, Clara performed her husband's Piano Concerto in A Minor under the baton of Ferdinand Hiller, the Municipal Director of Music at that time.

Ferdinand Hiller also invited Schumann to conduct the orchestra. Hiller's successors as chief conductors of the Cologne Municipal Orchestra up to the outbreak of the Second World War, Franz Wüllner, Fritz Steinbach und Hermann Abendroth, continued to feature Schumann's symphonic works prominently in their programming: until today, his output has remained a cornerstone of the Gürzenich's repertoire. Günter Wand, Yuri Ahronovitch, Marek Janowski, James Conlon, and Markus Stenz, the Gürzenich chief conductors after 1945, all prolonged that tradition. François-Xavier Roth feels committed to the musical legacy of Robert Schumann in a very personal and direct way. Under his direction, Schumann's oeuvre was one of the focal points in the orchestra's 2018/2019 season.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Born in 1971 in Neuilly-sur-Seine near Paris, François-Xavier Roth is one of the most charismatic and enterprising conductors of his generation. Appointed Principal Conductor of the Gürzenich Orchestra and *General Music Director* of the City of Cologne in 2015, his repertoire ranges from the 17th century to contemporary works, encompassing all genres. Roth is Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra as well as Associate Artist of the Paris Philharmonie, a position created specifically to honour the range of his artistic activity. In 2003, he founded his own orchestra, *Les Siècles*, which alternatively performs on modern and period instruments, often within the same concert.

Roth has a reputation for unusual programming, and his incisive approach and his power of persuasion are valued around the world. He collaborates with leading orchestras worldwide, including the Berliner Philharmoniker, the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Vienna Philharmonic, the BBC Symphony Orchestra, London Symphony Orchestra, and the Boston Symphony Orchestra.

Roth's creativity is reflected in his vast discography. In 2020 he was awarded the Honorary German Record Critics' Prize, after having received their Annual Prize for his recording of Stravinsky's *Rite of Spring* with *Les Siècles* in 2015. With the Gürzenich Orchestra Cologne he has recorded Mahler's 3rd and 5th Symphonies.

For his achievements as musician, conductor, music director and teacher, François-Xavier Roth was created a *Chevalier of the Légion d'honneur*.



LES « PHANTASIES SYMPHONIQUES » DE SCHUMANN

par Martina Seeber. Traduction: Geneviève Geffray

Réveil du Printemps

Lorsque les trompettes et les cors entonnent le thème initial de la Première Symphonie de Robert Schumann, on se remémore les vers du poème d'Adolf Böttger que le compositeur a notés en exergue de la partition : « *Dans la vallée, le printemps renaît !* » Le rythme de ces paroles annonce une nouvelle vie et le renouveau de la nature, mais le mouvement majestueux se perd bientôt, comme dans un rêve, dans de douces répétitions. Et pourtant, ce n'est pas au printemps que Robert Schumann a composé sa première symphonie (après plusieurs vaines tentatives), mais à la saison la plus sombre et la plus froide de l'année. « *Je ne voulais pas décrire ni peindre ; mais je crois toutefois que l'époque à laquelle la symphonie a vu le jour a joué un rôle dans sa conception et l'a influencée* », rapporte-t-il à son ami le compositeur Louis Spohr. Au mois de janvier 1841, il esquisse la partition en quatre jours seulement, et fin février, il en a terminé l'instrumentation. Sans la chaleur douillette du chauffage central et de la lumière électrique qui, de nos jours, éclaire le moindre recoin, l'hiver semblait à coup sûr plus froid et plus sombre alors, et rendait plus intense la sensation de chaleur apportée par les premiers rayons de soleil et par la nature reverdissante. L'obscurité hivernale rend nostalgique le souvenir du printemps.

L'année des symphonies

Mais ce n'est pas seulement l'attente du printemps qui plonge Robert Schumann dans une véritable ivresse créatrice. À l'automne précédent, il a épousé Clara Wieck le 12 septembre

1840, malgré l'opposition de son père qui s'obstinait à mettre en doute les qualités de son gendre, son ancien élève. Il affirme ne vouloir donner son accord pour le mariage que si « *Schumann change auparavant d'attitude et compose avec zèle ... la grande symphonie qu'il a promise il y a deux ans, ressemblant de très près à la 9^{ème} de Beethoven et qui lui ouvrira les portes du monde de la musique, et le rendra également digne de la confiance que je lui accorderai alors...* »

À l'automne, Schumann n'avait de toute évidence pas rempli cette condition ni écrit de grande symphonie. Le mariage eut toutefois lieu, sans la bénédiction du père de la mariée. À peine trois mois plus tard, Robert Schumann se consacrait à l'élaboration de la *Symphonie en si bémol majeur* qui devait effectivement lui valoir un premier succès en tant que compositeur symphonique.

Après la création, le 31 mars au Gewandhaus de Leipzig sous la direction de son ami Felix Mendelssohn Bartholdy, qu'il admirait au plus haut point, Schumann note dans son journal intime : « *Une belle soirée remplie de bonheur* ». Pour le jeune marié, la reconnaissance publique (et aussi la rémunération) était un premier pas pour sortir de l'ombre de son épouse qui remportait d'énormes succès en tant que pianiste. Après une nouvelle représentation au Gewandhaus, Clara se montre également soulagée et de toute évidence ravie. Dans le journal que le couple tenait en commun, elle note au sujet de la symphonie : « *Elle a bien marché et a recueilli à nouveau un grand succès, mais personne ne peut ressentir comme moi le bonheur éprouvé en écoutant une telle composition de mon Robert !* » Et même son père, Friedrich Wieck, qui avait critiqué le flegme de son gendre malgré lui, qualifie – avec respect – cette première œuvre de « *Symphonie contradictoire* » – néologisme ridicule aux yeux de Robert Schumann... Dans son journal, on peut lire à ce sujet : « *Le père de Klara est venu ; avec une suffisance de guignol, il a qualifié ma symphonie de « Symphonie contradictoire » [...]*

Cet homme comprend si peu de la création artistique qu'il croit que c'est à cause de lui que l'on fait quelque chose ou que l'on s'abstient. Nous avons bien ri de ce qualificatif. »

Le mécanisme est enclenché pour Robert Schumann. Immédiatement après, il compose une *Symphonette – Ouverture, Scherzo et Finale Opus 52* – puis une « Fantaisie » pour piano et orchestre, et il termine le 13 septembre 1841, pour l'anniversaire de Clara, une nouvelle Symphonie en ré mineur. Dans les Catalogues d'œuvres du compositeur, les *Symphonies en si bémol majeur Opus 120* et en ré mineur portent les numéros 1 et 4, bien que composées à la suite l'une de l'autre. Et la Symphonie en ré mineur est créée cette même année 1841, mais ne retient que peu l'attention au cours d'un concert le 6 décembre. En effet, rares sont ceux qui ont acheté un billet pour venir entendre cette deuxième symphonie du jeune compositeur plein d'avenir. La raison du succès spectaculaire soulevé par ce concert à Leipzig est dû à la confrontation des deux virtuoses les plus célèbres de leur temps : Franz Liszt et Clara Schumann, qui se produisent en solo et ensemble. À l'issue de la création, Robert Schumann ne trouve aucun éditeur désirant publier son œuvre. Ce n'est qu'en 1851 qu'il s'attache de nouveau à celle-ci, en tant que directeur musical, à Düsseldorf, où il peut décider de la programmation des concerts, et fait un arrangement de sa symphonie pour l'orchestre de grande taille dont dispose cette ville. Après sa création – cette fois-ci couronnée de succès – la Symphonie en ré mineur, devenue la « Quatrième » de Schumann, prend la place que nous lui connaissons dans l'histoire de la musique.

Il semble donc justifié de confronter un enregistrement de la *Symphonie « Le Printemps »* à la version originale de la *Symphonie en ré mineur*. Johannes Brahms fut d'ailleurs le premier à prôner les qualités de cette version, dans une lettre à Clara Schumann : « *Quiconque la voit partage mon avis selon lequel la partition n'a rien gagné à être remaniée ; et qu'elle a même certainement perdu en charme, légèreté, clarté.* » Dans une missive ultérieure au directeur

musical des Concerts Gürzenich de Cologne, Franz Wüllner, il précise son jugement concernant la Symphonie en ré mineur : « *C'est sans doute le médiocre orchestre de Düsseldorf qui a incité Schumann à la barder d'ornements, mais toute sa beauté, son charme et sa liberté de mouvement sont devenus impossibles dans ce costume lourd.* » Et Brahms finit par convaincre Wüllner de redonner pour la première fois en 1889 la version originale de la « Quatrième », avec son orchestre de Cologne.

L'actuel chef permanent de l'orchestre, François-Xavier Roth, donne lui aussi la préférence à la version originale. Avec son instrumentation parcimonieuse, elle est, dit-il, plus « radicale » et exige de l'orchestre un engagement plus grand dans la réalisation des crescendi, du phrasé et de la conformation des grandes lignes.

Mais les deux Symphonies de l'année 1841 sont aussi reliées par autre chose que leur contemporanéité. Dans ses premières œuvres du genre, Robert Schumann propose ce qu'il réclamait depuis longtemps déjà en tant que critique journalistique : la relève et la poursuite de l'héritage de Ludwig van Beethoven et de Franz Schubert. Tous deux avaient ouvert la voie à un développement dramatique de la symphonie par la poursuite d'une idée poétique sur plusieurs mouvements. Dans sa Première Symphonie, Schumann évolue sur la crête sensible entre la musique absolue et la musique programmatique.

Rejet du programme

Avant leur publication, les quatre mouvements de la *Première Symphonie* portent encore les titres « Début du printemps », « Soirée », « Jeux joyeux » et « Au cœur du printemps ». Mais Robert Schumann, qui garde ses distances avec la musique à programme, décide de laisser la musique parler pour elle-même. Une programmation précise telle que celle donnée par

Hector Berlioz dans sa *Symphonie fantastique* lui semble trop catégorique. Pour lui, la musique est dans l'absolu la forme sublime de la poésie – plus encore même puisqu'elle laisse ouverte la porte des grands espaces de l'indicible. À ses yeux, « une musique ne peut être poétique que si elle dépasse la virtuosité superficielle ». Il s'attache avant tout à refuser les « formules toutes faites » et à tabler sur de nouvelles « pensées plus spirituelles ». Dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik* qu'il a créée en 1834 et qu'il dirige depuis lors, il s'engage inlassablement en faveur d'une « nouvelle époque poétique », dans laquelle des « états d'âme rares et mystérieux » commandent à la destinée des œuvres et prennent la relève de la trilogie abhorrée et vide de sens : « supériorité de la forme, de la mode et de l'esprit petit-bourgeois [« Philisterei »] »

Dans sa forme extérieure, la Première Symphonie suit toutefois les conventions : un mouvement principal de sonate et un final ardent encadrent un mouvement lent (*Larghetto*) et un Scherzo. Mais dans l'élaboration de ces formes, Schumann se permet de grandes libertés. Contre toute attente, il abandonne, dans le premier mouvement, la confrontation des thèmes contrastés au bénéfice du développement de grands espaces lyriques. Il tire le thème principal du motif d'ouverture. Son flux insistant et emphatique imprègne le « Début du printemps » de répétitions euphoriques et enflammées qui donnent naissance dans la coda à de nouvelles pensées surprenantes.

Le *Larghetto* y fait suite sans interruption – on peut y voir la volonté de Schumann de ne pas faire de sa symphonie un kaléidoscope de multiples éléments colorés, mais un tout poétique de forme close. De longues mélodies se développent sur le rythme insistant marqué sur les temps faibles, qui anticipe à la fin le thème et la tonalité du *Scherzo* en sol mineur.

Le thème de ce troisième mouvement est ébauché sur un lied que Clara Schumann avait composé peu auparavant comme opus 12 sur un texte de Friedrich Rückert, « Printemps d'amour ». On peut y lire : « *Il est maintenant revenu, le printemps béni, mon ami s'en va, je reste d'humeur joyeuse, car il me reste fidèle tout au long de la route* ».

L'idée poétique de cette confiance domine toute l'œuvre. La Symphonie « Le Printemps » n'a qu'une idée directrice : celle de la croissance, de la floraison, c'est le cheminement vers la lumière et le renouveau de la vie.

Le Final marque logiquement l'aboutissement et l'apothéose de ce développement. Schumann n'essaye pas ici de faire la démonstration de ses qualités en matière de contrepoint, il le met totalement au service d'une idée poétique : *l'Allegro animato e grazioso* est un mouvement de sonate qui se développe à partir d'un simple rythme dont le seul but est de faire germer une graine.

« Fantaisie symphonique »

Le 31 mai 1841 Clara Schumann note dans le journal tenu en commun avec son mari, que la veille, Robert « *a commencé une nouvelle symphonie qui sera en un seul mouvement, mais comportera un Adagio et un Final. Je n'en ai encore rien entendu, mais d'après l'attitude de Robert et ce que je perçois parfois de loin, en ré mineur, je sais par avance que ce sera à nouveau une œuvre qui vient du plus profond de son âme.* » La composition, prévue à l'origine sous forme de « *Fantaisie symphonique* » en un seul mouvement, est terminée début septembre.

Bien qu'elle comporte finalement quatre mouvements, sa forme cyclique a été la cause d'une certaine confusion lors de la création. En effet, toutes les jonctions entre les mouvements sont flottantes. À la fin de chacun des trois premiers mouvements, Schumann compose des transitions et va même jusqu'à indiquer sur la partition la durée des pauses entre les mouvements. Cela sous-entend une musique poétique qui raconte le drame des sentiments intérieurs au lieu de se plier aux schémas formels traditionnels.

Dans cette symphonie également, les mouvements rapides comportent une introduction lente dont le tempo augmente progressivement. Schumann y introduit un petit élément mélodique immédiatement après un bref flamboiement initial – courte structure ascendante et descendante qui constitue le thème central de toute la symphonie. Le thème principal, montant et descendant, et le second thème qui lui est apparenté, font naître une impression de flux continu qui n'est interrompu que par un signal de trombones. Ce signe abrupt sur la note mi bémol [« Es » = S], qui est en musique l'initiale de son propre nom, marque à la fois une césure et introduit un élément étranger dans la mélodie. Le compositeur Heinz Holliger, également chef d'orchestre et remarquable interprète de Schumann, parle dans ce contexte d'un « son fantomatique », dont les répétitions et l'évolution ultérieure menacent l'agitation joyeuse. Après le développement, Schumann introduit un nouveau thème de marche, puis renonce à la reprise, mais la remplace par une Coda qui sert de transition à la *Romanza* en ré majeur. Ceci souligne les grandes lignes du vaste développement formel de l'œuvre.

Ce deuxième mouvement, un Andante en trois parties, ressemble à une Romance sans paroles. Le thème, dans lequel se fondent les couleurs sonores du hautbois et du violoncelle, est accompagné par les instruments à cordes pincées qui rappellent la sonorité de la guitare. Sur le plan rythmique, il est marqué par des notes pointées et des triolets, qui

dominent à leur tour dans la partie médiane les ornements thématiques du violon solo. Dans cette partie centrale, Schumann établit de plus une relation thématique avec le premier mouvement, rappelant ici le thème central. La reprise, dans laquelle le basson apporte une nouvelle touche sonore, ne débouche pas lui non plus sur une conclusion, mais introduit, en décélérant, la fanfare introductive du troisième mouvement. Schumann emprunte les premières notes marquées du thème Scherzo au Menuet de la *Symphonie en fa mineur* de Johann Wenzel Kalliwoda, qu'il admirait au plus haut point. Les sections du Scherzo, suivant des pulsations rythmiques régulières, sont interrompues par deux Trios. À l'issue du second, le *Scherzo* ne reprend toutefois pas ses martellements, comme on pouvait s'y attendre. Au lieu de cela, Schumann esquisse une transition marquée par les trombones, qui introduit le Finale, et ramène dans la fanfare de clôture les figurations au violon du thème principal du premier mouvement. Le Finale fait suite pratiquement sans césure et s'appuie sur deux thèmes contrastés. Schumann a présenté le thème principal, en forme de marche, dans le développement du premier mouvement. Le tempo augmente, poussé par des notes pointées insistantes, les trombones fantomatiques dessinent à nouveau un monde menaçant qui n'a finalement plus rien à opposer au triomphe du motif principal, repris de manière lancinante jusqu'au paroxysme pulsionnel.

La *Symphonie en ré mineur* est encore plus éloignée d'un programme concret que ne l'est la première œuvre du genre, « Le Printemps ». Certes, Schumann nous parle ici aussi, comme dans une Romance sans paroles, de la coexistence entre des moments de félicité et d'angoisse sous-jacente toujours aux aguets, de chants étranges au caractère hybride et de la victoire sur les menaces du destin. Mais sa musique ouvre des voies à toutes sortes de fantaisies symphoniques, les siennes et celles de ses auditeurs.

L'ORCHESTRE GÜRZENICH DE COLOGNE

Avec ses 130 musiciens et musiciennes, l'Orchestre Gürzenich de Cologne compte parmi les principaux orchestres allemands dans les domaines du concert et de l'opéra. Ses racines historiques remontent aux ensembles de musique de l'Hôtel de Ville au Moyen-Âge, ainsi qu'aux premiers groupements stables de musiciens de la Cathédrale de Cologne. Des citoyens aisés et dédiés aux arts ont fondé en collaboration avec des musiciens la *Société des Concerts de Cologne*, qui organisa des concerts réguliers à partir de 1827. À partir de 1857, l'orchestre donna des concerts dans la salle « Gürzenich » dont il porte le nom aujourd'hui. Devenu l'orchestre de la Ville de Cologne en 1888, il est l'un des deux orchestres résidents de la Philharmonie de Cologne depuis l'inauguration de cette salle prestigieuse en 1986, et dans laquelle il donne environ 50 concerts par saison pour un public de plus de 100.000 mélomanes. En tant qu'orchestre de l'Opéra de Cologne, l'Orchestre Gürzenich participe à quelques 160 représentations au cours de chaque saison.

L'Orchestre Gürzenich est connu pour ses interprétations hors des sentiers battus, ainsi que pour sa programmation innovante, et ce depuis longtemps, attirant comme un phare les compositeurs et les interprètes. Ainsi, des œuvres majeures du répertoire romantique, de Brahms à Strauss et Mahler, ont été créées par le Gürzenich. Des compositeurs comme Hector Berlioz et Giuseppe Verdi ont dirigé ici leurs nouvelles œuvres ; aujourd'hui, ce sont les compositeurs de notre temps qui contribuent également au rayonnement de l'ensemble.

Depuis le milieu du XIX^{ème} siècle jusqu'à nos jours, l'Orchestre Gürzenich s'est toujours engagé en faveur des œuvres de Robert Schumann. Le compositeur, en compagnie de sa femme Clara, fut profondément impressionné le 29 septembre 1840 par le panorama qu'offrait le centre historique de Cologne et sa cathédrale, et c'est probablement ce qui l'inspira à composer sa *Symphonie Rhénane* en 1850. La famille Schumann s'installa en Rhénanie cette même année. Clara donna à Cologne le Concerto pour piano en La mineur de son époux sous la baguette de Ferdinand Hiller, directeur musical municipal à l'époque.

Ferdinand Hiller a également invité Schumann à diriger des concerts. Franz Wüllner, Fritz Steinbach et Hermann Abendroth, successeurs de Hiller à la tête de l'Orchestre Municipal de Cologne jusqu'au début de la deuxième guerre mondiale, continuèrent à faire vivre intensément l'œuvre symphonique de Schumann, qui compte parmi les pierres angulaires du répertoire du Gürzenich jusqu'à nos jours. Günter Wand, Iouri Aronovitch, Marek Janowski, James Conlon et Markus Stenz, titulaires successifs de l'Orchestre Gürzenich depuis 1945, ont tous senti un lien profond et personnel avec l'héritage musical de Schumann, et ceci est encore plus valable pour François-Xavier Roth. Sous sa direction, l'œuvre de Schumann a figuré parmi les thèmes principaux de la saison 2018/2019.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Né en 1971 à Neuilly-sur-Seine, François-Xavier Roth est l'un des musiciens les plus charismatiques et courageux de sa génération. Depuis 2015, il est le titulaire de l'Orchestre Gürzenich, ainsi que *Generalmusikdirektor* de la Ville de Cologne. Son répertoire s'étend de la musique du 17^{ème} siècle jusqu'aux œuvres contemporaines et comprend tous les genres. Il est également Principal Guest Conductor du London Symphony Orchestra, ainsi qu'Artiste Associé de la Philharmonie de Paris, qui a créé ce poste spécialement pour lui en reconnaissance de la diversité de son œuvre. Dès 2003, Roth fonde *Les Siècles*, orchestre d'un genre nouveau qui joue, selon chaque répertoire, sur les instruments historiques appropriés, souvent en alternance lors d'un même concert.

Roth est connu pour sa programmation inhabituelle ; son approche directe et sa force de persuasion sont appréciées dans le monde entier. Il a travaillé avec des orchestres de premier plan, dont l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le Royal Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise (Munich), la Philharmonie de Vienne, l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre Symphonique de Londres et le Boston Symphony Orchestra.

Une vaste discographie témoigne de sa créativité. Lauréat du Grand Prix Annuel de la Société Allemande des Critiques de Disques en 2015 pour son enregistrement du *Sacre du printemps* de Stravinsky avec l'orchestre *Les Siècles*, il reçoit de cette même société le Prix Honorifique en février 2020. À la tête de l'Orchestre Gürzenich de Cologne il a enregistré les Symphonies No. 3 et No. 5 de Gustav Mahler sur CD.

Pour ses réalisations en tant que musicien, chef d'orchestre et professeur, François-Xavier Roth a été promu Chevalier de la Légion d'honneur le 14 juillet 2017.





Recorded live at the concerts 16 -18 December 2018 (No. 4)
& 16 -18 June 2019 (No. 1) at Kölner Philharmonie

Recording Producer: Stephan Cahen
Recording Engineers: Jin Choi (No. 4) & Stephan Cahen (1&4)
Assistant Engineer: Daniel Przemus
Digital Editing: Stephan Cahen, Kaling Hanke
Surround Mix: Stephan Cahen at Studio Zimmerli, Düsseldorf

Recorded in DXD (Digital eXtreme Definition) 352.8kHz/24 Bit
Microphones by DPA, Sonodore, Sennheiser, Schoeps and Neumann
Microphone Preamps by Lake People and Merging Technologies
A/D converters and Pyramix Audio Workstation by Merging Technologies
Recorded and mixed using B&W Nautilus and ATC SCM16 loudspeakers

Photos: Marco Borggreve, Holger Talinski (page 4, 10, 16, 22)
Design: Knut Schötteldreier

Heartfelt thanks to the administration and production staff of the Gürzenich Orchestra,
the stage crew at Kölner Philharmonie, Clemens Falkenstein (Breitkopf),
Marco Borggreve and Daniel Cahen.

MYRO28 ® & © 2020 myrios classics

Stephan Cahen Musikproduktion
Postfach 940174 | 51089 Köln | Germany

Thank YOU for listening!

Super Audio CD, SACD, Direct Stream Digital, DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation

