

**BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE**

ROBERT SCHUMANN
SYMPHONIEN 1-4







BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE

ROBERT SCHUMANN
SYMPHONIEN 1-4

SYMPHONIE NR. 1

SYMPHONIE NR. 1 B-DUR OP. 38 »FRÜHLINGSSYMPHONIE«	31:07
SYMPHONY NO. 1 IN B FLAT MAJOR, OP. 38 "SPRING"	
1. ANDANTE UN POCO MAESTOSO – ALLEGRO MOLTO VIVACE – ANIMATO	11:20
2. LARGHETTO –	05:45
3. SCHERZO: MOLTO VIVACE – TRIO I: MOLTO PIÙ VIVACE – TEMPO I – TRIO II – CODA	05:36
4. ALLEGRO ANIMATO E GRAZIOSO	08:24

Year of composition: 1841

Premiere: 31 March 1841 at the Gewandhaus Leipzig

Conductor: Felix Mendelssohn Bartholdy

First performance by the Berliner Philharmoniker: 9 April 1883

Conductor: Joseph Joachim

ORCHESTRATION:

2 FLUTES

2 OBOES

2 CLARINETS

2 BASSOONS

4 FRENCH HORNS

2 TRUMPETS

3 TROMBONES

TIMPANI

TRIANGLE

STRINGS

SYMPHONIE NR. 4

SYMPHONIE NR. 4 D-MOLL, ERSTFASSUNG VON 1841

24:57

SYMPHONY NO. 4 IN D MINOR, FIRST VERSION FROM 1841

1. ANDANTE CON MOTO – ALLEGRO DI MOLTO – ANIMATO

08:24

2. ROMANZA: ANDANTE

03:58

3. SCHERZO: PRESTO – TRIO – SCHERZO – TRIO – LARGO –

06:56

4. FINALE: ALLEGRO VIVACE – PIÙ VIVACE – STRINGENDO – PRESTO

05:37

ORCHESTRATION:

2 FLUTES

2 OBOES

2 CLARINETS

2 BASSOONS

4 FRENCH HORNS

2 TRUMPETS

3 TROMBONES

TIMPANI

STRINGS

Year of composition: 1841 in Leipzig, revised 1851 in Düsseldorf

Premiere: 6 December 1841 at the Gewandhaus Leipzig

Conductor: Ferdinand David

First performance of the revised version: 3 March 1853 in Düsseldorf

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 26 October 1883 (revised version)

Conductor: Joseph Joachim

First verifiable performance of the first version by the Berliner Philharmoniker: 7 June 1988

Conductor: Jesús López Cobos

SYMPHONIE NR. 2

SYMPHONIE NR. 2 C-DUR OP. 61

38:04

SYMPHONY NO. 2 IN C MAJOR, OP. 61

1. SOSTENUTO ASSAI – UN POCO PIÙ VIVACE – ALLEGRO, MA NON TROPPO

12:07

2. SCHERZO: ALLEGRO VIVACE –TRIO I – TEMPO I – TRIO II – TEMPO I – CODA

07:30

3. ADAGIO ESPRESSIVO

10:14

4. ALLEGRO MOLTO VIVACE

08:10

ORCHESTRATION:

2 FLUTES

2 OBOES

2 CLARINETS

2 BASSOONS

2 FRENCH HORNS

2 TRUMPETS

3 TROMBONES

TIMPANI

STRINGS

Year of composition: 1845/1846

Premiere: 5 November 1846 at the Gewandhaus Leipzig

Conductor: Felix Mendelssohn Bartholdy

First performance by the Berliner Philharmoniker: 23 October 1882

Conductor: Franz Wüllner

SYMPHONIE NR. 3

SYMPHONIE NR. 3 ES-DUR OP. 97 »RHEINISCHE«
SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR, OP. 97 "RHENISH"

30:38

1. LEBHAFT
2. SCHERZO: SEHR MÄSSIG
3. NICHT SCHNELL
4. FEIERLICH
5. LEBHAFT – SCHNELLER

08:54
06:01
04:41
05:26
05:34

ORCHESTRATION:

2 FLUTES
2 OBOES
2 CLARINETS
2 BASSOONS
4 FRENCH HORNS
2 TRUMPETS
3 TROMBONES
TIMPANI
STRINGS

Year of composition: 1850

Premiere: 6 February 1851 in Düsseldorf

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 7 January 1884

Conductor: Franz Wüllner



»AUS TIEFSTER SEELE GESCHAFFEN«

Robert Schumanns Symphonien

Diese Widersprüche waren nicht zum Aushalten! Obgleich er als Pianist resigniert und die erhoffte Virtuosenkarriere längst aufgegeben hatte, komponierte Robert Schumann seit Jahren nichts als Klaviermusik: vertrackte, verrätselte, hintersinnige und humoristische Stücke mit poetischen Titeln wie *Davidsbüchlein*, *Carnaval* oder *Kinderszenen*. Und doch hing er dem Glauben an, dass nur »im Chor und Orchester das Höchs-

te der Musik zur Aussprache« komme. Wenn er nicht als spleeniger Miniaturist und Verfasser unkonventioneller Musikfeuilletons eine Nischenexistenz fristen wollte, musste Schumann sein Leben ändern, und zwar grundsätzlich. 1839 verkündete er (etwas voreilig) in einem Brief: »Dann giebt es nur Symphonieen von mir zu verlegen und zu hören. Das Clavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken.« In diesem Selbstverständnis wurde er

von seiner Verlobten, der seit den Wunderkindtagen gefeierten Pianistin Clara Wieck, leidenschaftlich ermutigt: »Nimm mir es nicht übel, lieber Robert, wenn ich Dir sage, dass in mir sehr der Wunsch rege geworden ist, dass Du doch auch für Orchester schreiben möchtest. Deine Fantasie und Dein Geist ist zu groß für das schwache Klavier. Sieh doch, ob Du es nicht kannst?«

»Nimm mir es nicht übel, lieber Robert, wenn ich Dir sage, dass in mir sehr der Wunsch rege geworden ist, dass Du doch auch für Orchester schreiben möchtest. Deine Fantasie und Dein Geist ist zu groß für das schwache Klavier.«

CLARA WIECK

“CREATED OUT OF THE DEEPEST SOUL”

Robert Schumann's symphonies

Such contradictions were simply intolerable! Even though he had abandoned his career as a pianist in a spirit of resigned acceptance and long since given up all hope of making a name for himself as a keyboard virtuoso, Robert Schumann had for years been composing nothing but piano music – difficult, puzzling, cryptic and humorous pieces with poetic titles such as Dances by Members of the

League of David, Carnival and Scenes from Childhood. Yet he continued to believe that only “in the chorus and in the orchestra” did “all that is greatest in music find expression”. If he was not to lead a marginal existence as a quirky miniaturist and an unconventional music critic, he needed to make fundamental changes to his life. In 1839 – somewhat prematurely, it has to be said – he announced in a letter: “Then there will be only symphonies of mine to publish and listen to. I’d often like to crush the key-

board, which is becoming too confining for my ideas.” In this new understanding of himself, he was eagerly encouraged by Clara Wieck, his fiancée, who had been an acclaimed pianist since her days as a child prodigy: “Don’t take it amiss, dear Robert, if I say that I am very keen to see you writing for the orchestra as well. Your imagination and your mind are too great for the feeble piano. Just see if you can do it.”

“Don’t take it amiss, dear Robert, if I say that I am very keen to see you writing for the orchestra as well. Your imagination and your mind are too great for the feeble piano.”

CLARA WIECK

»Frühlingssymphonie«

Wie im Rausch skizzierte Schumann im Januar 1841 seine B-Dur-Symphonie op. 38, in nur vier Tagen und schlaflosen Nächten: seine Erste, deren Instrumentation er am 20. Februar abschließen konnte: »eine ganze Symphonie – und obendrein eine Frühlingssymphonie«, begeisterte sich der Komponist. Mehr als ein Jahr später berichtete er Louis Spohr von jenem kreativen Ausnahmezustand, und der Enthusiasmus des

geglückten Werks schwingt noch immer mit: »Ich schrieb die Symphonie zu Ende Winters 1841, wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinreißt, und in jedem Jahre von Neuem überfällt. Schildern, malen wollte ich nicht: daß aber eben die Zeit, in der die Symphonie entstand, auf ihre Gestaltung, und daß sie gerade so geworden wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.« Nicht allein die Zeit und Jahres-

zeit, auch ein stimmungswandtes Gedicht des zeitgenössischen Leipziger Lyrikers Adolf Böttger gab den Anstoß zur Komposition der B-Dur-Symphonie. Die Schlussverse – »O wende, wende Deinen Lauf – / Im Thale blüht der Frühling auf!« – übertrug Schumann in den Rhythmus des Mottos, das in der langsamen Einleitung zum Kopfsatz ertönt wie eine majestätische Intrada. Die ursprünglichen Überschriften der einzelnen Sätze jedoch zog er vor der Veröffentlichung zurück:

»Frühlingsbeginn«, »Abend« oder »Idylle«, »Frohe Gespielen« und »Voller Frühling«. Simon Rattle erkennt in diesen verschwiegene Botschaften eine musikhistorische Parallele zu Gustav Mahlers Erster Symphonie, die ebenfalls mit einem punktuellen Programm und literarischen Zwischentiteln bestückt war (»Frühling und kein Ende«, hieß beispielsweise der erste Satz),

zunächst zumindest, denn später wollte Mahler nichts mehr wissen von seinen eigenen »Erklärungen«. Aber nicht nur die heimliche Nähe zur Tondichtung, auch die in Noten verschlüsselten Verse, die Lieder ohne Worte, das romantische Naturgefühl und die starke Individualisierung der Instrumente verbinden die beiden Symphonien, Schumanns und Mahlers Erste. Und Simon Rattle glaubt nicht an einen Zufall.

»Ich schrieb die Symphonie
in jenem Frühlingsdrang,
der den Menschen wohl bis
in das höchste Alter hin-
reißt, und in jedem Jahre
von Neuem überfällt.«

ROBERT SCHUMANN



“Spring” Symphony

It was in a veritable frenzy of creativity that Schumann sketched his B flat major Symphony op. 38 in only four days and four sleepless nights in January 1841. His first contribution to the medium, it was fully instrumented by 20 February, “a whole symphony and, what’s more, a spring symphony,” the composer wrote enthusiastically. Over a year later he wrote to Louis Spohr to report on the exceptional circumstances in which the work had been created. His delight at its successful completion can still be sensed in his lines to Spohr: “I wrote the symphony towards the end of the winter

of 1841 and, if I may say so, I wrote it in that flush of spring that arguably continues to inspire man even in ripe old age, overwhelming him anew each year. I had no intention of painting or depicting anything, but I do firmly believe that the period during which the symphony came into existence had an impact on its design, making it what it is.” But it was not just the time and the season of the year that inspired Schumann’s work on the symphony. So, too, did lines by the contemporary Leipzig poet Adolf Böttger that are atmospherically related to its subject matter. The rhythm of

its final lines, “O wende, wende Deinen Lauf – / Im Thale blüht der Frühling auf!” (O turn, O turn aside and sing: in ev’ry dale there blossoms spring), is reflected in the rhythm of the motto theme that is heard in the slow introduction to the opening movement like some majestic intrada. There were originally titles for each of the symphony’s four movements: “Spring’s Arrival”, “Evening” or “Idyll”, “Merry Playmates” and “Spring in Full Bloom”, but Schumann discarded them before the work was published. Sir Simon Rattle sees in these suppressed messages a musical and historical parallel to Mahler’s First Symphony, which likewise features a detailed programme

and literary subheadings. The opening movement of Mahler’s First was initially headed “Spring Without End”, even if the composer later distanced himself from his own “explanations”. But there are other links between Schumann’s and Mahler’s First Symphonies: not just the furtive affinity with the tone poem but also the lines of verse encoded in the music, the idea of songs without words, the Romantic feeling of nature and the pronounced individuality of the different orchestral instruments. Rattle does not believe that any of this is fortuitous.



*"I wrote the symphony in
that flush of spring that ar-
guably continues to inspire
man even in ripe old age,
overwhelming him anew
each year."*

ROBERT SCHUMANN

Die Urfassung der d-Moll-Symphonie

Nachdem der Bann gebrochen war, vollendete Schumann über die Sommermonate des Jahres 1841 sogar noch eine d-Moll-Symphonie, die Urfassung der späteren »Vierten«. Kein Wunder, dass Schumann bald überschwänglich bekannte: »Jetzt bin ich ganz und gar in die Symphonienmusik gerathen. Die für mich höchst ermuthigende Aufnahme, die meine erste Symphonie gefunden [unter Mendelssohns Leitung am 31. März 1841 im Leipziger Gewandhaus], hat mich ganz

in's Feuer gebracht.« Aber Schumann gehörte weder zu den robusten Frohnaturen noch zu der Fraktion der stillen Dulder. Seine schöpferischen Hochgefühle erwiesen sich als überaus wetterwendisch. »Und leben wir Musiker, Du weißest es ja, so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück der Wirklichkeit um so tiefer ein«, schrieb er schwarzmalersisch an einen Freund. Als jedenfalls die Uraufführung der neuen d-Moll-Symphonie am 6. Dezember 1841 in Leipzig weit hinter der erfolgreichen Premiere der Ersten

»Meine nächste Symphonie soll ‚Klara‘ heißen, und ich will sie darin abmalen mit Flöten, Hoboen und Harfen.«

»Und leben wir Musiker,
Du weißest es ja, so oft auf
sonnigen Höhen, so schneidet
das Unglück der Wirklichkeit
um so tiefer ein.«

ROBERT SCHUMANN

zurückblieb, kehrten prompt die alten »Symphoniescrupel« wieder, die ewigen Bedenken, die oft gehörten und geäußerten Mahnungen, »nach Beethoven abzustehen von symphonistischen Plänen«. Mit einem Frühlingsrausch hatte es begonnen, mit eisiger Katerstimmung ging das »symphonische Jahr« 1841 zu Ende.

The first version of the D minor Symphony

Once the spell had been broken, there was no longer anything holding him back, and by the end of the summer of 1841 Schumann had also completed his *D minor Symphony*, the first version of what was to become his *Fourth Symphony*. It is no wonder, then, that the composer struck an effusive note: "I have now plunged headlong into the world of symphonic music. I was tremendously encouraged by the reception accorded to my first symphony [Mendelssohn had conducted its first performance at the Gewandhaus in Leipzig on 31 March 1841], and this has really fired me." But Schumann was not a naturally cheerful

or resilient soul any more than he was a silent sufferer, and his creative highs were invariably followed by depressive lows, as he explained in a gloom-filled letter to a friend: "You know very well that however often we musicians may dwell on sun-drenched heights, the unhappiness of real life cuts into us all the more deeply." And when his new *D minor Symphony* received its first performance in Leipzig on 6 December 1841 and proved far less successful than its predecessor, Schumann was immediately assailed by his old "symphonic scruples" and by his never-ending misgivings: how often had he not heard and expressed the warning that he should "desist from planning any symphonies in the wake of

"You know very well that however often we musicians may dwell on sun-drenched heights, the unhappiness of real life cuts into us all the more deeply."

ROBERT SCHUMANN

Beethoven". The year 1841 – his "symphonic year" – had begun with a veritable sense of intoxication associated with spring, but it ended with a feeling of icy depression.

„My next symphony shall be named ‘Klara’, and in it, I want to paint her with flutes, oboes and harps“





Die Zweite Symphonie

Geraume Zeit musste verstreichen und die Wunden heilen, ehe sich Schumann erneut auf dieses Wagnis einließ. Im Dezember 1845 nahm er die C-Dur-Symphonie op. 61 in Angriff, zum Ende des Monats bereits war das neue Werk skizziert. Die endgültige Ausarbeitung jedoch erstreckte sich bis in den Herbst des kommenden Jahres. Schumanns gesundheitliche Verfassung, die sich nach einem völligen Zusammenbruch im August 1844 noch nicht wieder stabilisiert hatte,

verhinderte einen zügigen Fortgang der Komposition. Schlaflosigkeit und Schwindelanfälle, irritierende Ängste – vor hochgelegenen Wohnungen, vor metallenen Werkzeugen oder vor Vergiftungen – und quälende Gehörshalluzinationen überschatteten die Arbeit an der C-Dur-Symphonie: »Mir ist's, als müßte man ihr dies anhören«, gestand Schumann dem Hamburger Dirigenten Georg Dietrich Otten.

Doch das subjektive Bekenntnis der Schmerzen, im Adagio espressivo der C-Dur-Symphonie, scheint wie verklärt durch die berückende klangliche Schönheit der Musik – und zugleich gebändigt durch die musikalisch-rhetorischen Figuren, die alten, traditionellen Ausdrucksgesten, die Schumann hier verwendet und die dem Satz einen barockisierenden Zug verleihen. Mit Bach-Studien und mit hingebungsvollen kontrapunktischen Übungen (deren Resultat Werke wie die *Sechs Fugen über den Namen BACH* waren) hatte sich Schumann 1845 aus seiner schweren Krise buchstäblich herausgearbeitet: Auch davon spricht der langsame Satz der Zweiten Symphonie.

»Erst im letzten Satz fing
ich an mich wieder zu
fühlen; wirklich wurde
ich auch nach Beendigung
des ganzen Werkes wieder
wohler. Sonst aber erinnert
sie mich an eine dunkle
Zeit.«

ROBERT SCHÜMANN



The Second Symphony

A considerable period of time needed to elapse, and Schumann had to recover from his wounds, before he felt able to repeat the experiment. Not until December 1845 did he tackle a symphonic successor: his C major Symphony op. 61, which was fully sketched by the end of the month. On this occasion, however, it took Schumann far longer to elaborate the sketches, and the task was not completed until the autumn of 1846 for he had recovered only slowly from a complete

breakdown in August 1844, rendering it impossible for him to make sustained and expeditious progress on the score. Insomnia, dizzy spells and irrational fears – of high buildings, of metal objects and of being poisoned – overshadowed his work on his C major Symphony, while inner voices added to his torment. “I feel that people are bound to hear this in the work,” he admitted to the Hamburg conductor Georg Dietrich Otten.

And yet the subjective acknowledgment of pain in the symphony's Adagio espressivo seems to be transfigured by the bewitching beauty of the music's sonorities while at the same time being held in check by figures borrowed from the world of musical rhetoric in the form of the old, traditional expressive gestures that Schumann uses here and that lend this movement an element of the neo-Baroque: in 1845 Schumann had literally worked his way out of his major crisis by studying Bach and by devoting himself to exercises in counterpoint, resulting in works such as his Six Fugues on the Name BACH. The slow movement of his Second Symphony is a further reflection of this development in his life.



*“Only in the final movement
did I start to feel myself
again; but it was only after
I’d finished the whole work
that I really felt any better.
Otherwise it reminds me of
a dark period in my life.”*

ROBERT SCHUMANN

Die »Rheinische«

Aber ein Orchester musste es sein! Nach vergeblichen Bewerbungen am Leipziger Gewandhaus und dem Königlich Sächsischen Hoftheater wechselte Schumann mit trügerischem Optimismus in das Amt des Düsseldorfer Musikdirektors, um hier als Dirigent einen Neuanfang zu wagen: am Rhein, am heiligen Strome. Im Überschwang der ersten Monate komponierte er 1850 seine Es-Dur-Symphonie op. 97, »die,

wie ich glaube, durchgängig freundlichere Stimmungen anspricht, als jene in C-Dur«. So dachte Robert, und Clara Schumann bestärkte ihn in seiner Zuversicht: »Überhaupt auch für den Laien ist die Symphonie, vorzüglich der zweite und dritte Satz, sehr leicht zugänglich.« Wenngleich er in der offiziellen Partitur wiederum auf alle verräterischen Titel und literarischen Wegweiser verzichtete, sprach Robert Schumann im Freundeskreis offenbar ganz unverhohlen

vom inneren Programm dieser Musik, dem Bilderbogen rheinischen Lebens, von Wasserfahrten und Winzerfesten, von gotischen Domen und katholischen Prozessionen. »Es war seine Vorstellung, wie eine volkstümliche Symphonie aussehen müsse«, erklärt Simon Rattle. Doch ein Schatten fällt auf dieses Werk: Der extrovertierte rheinländische Frohsinn verstummt, das beschworene Glück in der Gemeinschaft verblasst im vierten Satz mit seiner zeremoniellen Strenge, kontrapunktischen Selbstfesselung und – schieren Verzweiflung.

Sir Simon sieht hier nicht den Kölner Dom vor seinem geistigen Auge, sondern blickt in den Abgrund einer Seele, ins Innerste eines Menschen, der bald schon seinem Leben ein gewaltsames Ende setzen will: mit dem Sturz in den Rhein, dem freiwilligen Untergang im Strom der Geschichte. Und das Finale spendet falschen Trost, als flüstere es ihm zu: »Du wirst überleben«, sagt Simon Rattle.



The “Rhenish” Symphony

But it had to be an orchestra! After futile attempts to find a post with the Leipzig Gewandhaus Orchestra and the Royal Saxon Court Theatre in Dresden, Schumann moved to Düsseldorf, where, buoyed up by a deceptive sense of optimism, he assumed the post of the town's director of music, hoping to make a new start here as a conductor on the Rhine, a river held in reverential awe in Germany at this time. In the ebull-

lient mood of his first few months in the town in 1850, he wrote his E flat major Symphony op. 97, noting that “I believe it appeals to far friendlier moods than the symphony in C major”. Schumann certainly thought as much, and Clara confirmed him in his confident belief: “The symphony is also very accessible for the amateur music lover, especially its second and third movements.” In the published score, Schumann again eschewed all tell-tale titles and literary pointers, but within his circle of friends

he spoke openly about the music's inner programme, inviting comparisons with an illustrated broadsheet describing life in the Rhineland, with river cruises and vintners' festivals, Gothic cathedrals and Catholic processions. “This was his idea of making a popular symphony,” says Sir Simon Rattle. And yet a shadow falls across the work: in the fourth movement the extrovert joviality associated with the Rhineland is silenced and the feeling of happiness that Schumann evokes within the local community is eclipsed by a sense of ceremonial rigour, contrapun-

tal self-restraint and sheer despair. Here Rattle sees before his mind's eye not Cologne Cathedral but a glimpse into the unfathomable depths of a soul and into the heart of a man planning to put a violent end to his life by throwing himself into the Rhine and voluntarily ending his existence in the raging floodtide of history. In Rattle's view, the final movement offers a false sense of consolation as if whispering the words “You will survive”.



Symphonisches Nachspiel

Die »Rheinische« blieb Schumanns letzte Symphonie – und andererseits auch nicht. Denn in Düsseldorf holte er 1851 die so lange ignorierte d-Moll-Symphonie aus alten Leipziger Tagen wieder hervor, überarbeitete die Instrumenta-

tion mit einem gewissen Hang zur Opulenz, modifizierte die Tempovorschriften zugunsten einer ruhigeren Gangart und nahm allerhand Veränderungen an der Komposition selbst vor, indem er Reprisen in die Ecksätze einbaute (ein Zugeständnis an die Konvention?) und die Überleitungen zwischen den Sätzen umgestaltete. »Aber ungewöhnlicher noch ist«, betont Simon Rattle, »dass er grundsätzlich exakt dasselbe Material verwendet, dieselben Noten, und eine

Symphonie voller Leichtigkeit, Anmut und Schönheit in eine Symphonie aus Finsternis, Wahn und Zwang verwandelt.« Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker haben sich wohlweislich für das Leipziger Original der »Vierten« entschieden: zurück zu den Ursprüngen, in das Jahr 1841, als Schumann die d-Moll-Symphonie erfand und Clara überglücklich ihrem Tagebuch anvertraute: »Es ist dies wieder ein Werk aus tiefster Seele geschaffen.«

Symphonic Postlude

The “Rhenish” Symphony remained Schumann’s final contribution to the medium – but on the other hand it wasn’t, for in Düsseldorf in 1851 he revisited the D minor Symphony that dated back to his time in Leipzig but which he had laid aside in the meantime. Motivated by a fondness for a more opulent sound

world, he now reworked the instrumentation, modified the tempo markings in favour of a more leisurely pace and made all manner of changes to the musical substance by adding recapitulations to the outer movements (a concession to convention?) and by rewriting the transitional passages between the movements. “But the more extraordinary thing”, stresses Rattle, “is that he can take basically exactly the same material, the same notes, and make a symphony

which is full of lightness and grace and beauty into a symphony of darkness and obsession and indeed oppression.” Rattle and the Berliner Philharmoniker have wisely chosen to perform the original Leipzig version of the Fourth Symphony, returning to its roots and to the year 1841, when Schumann first composed his D minor Symphony, and Clara, beside herself with happiness, confided in her marriage diary: “It is again a work created out of the deepest soul.”

DER ENTZAUBERTE ROMANTIKER

Robert Schumann zwischen Fantasiewelt und Realismus

Wie kein anderer steht Robert Schumann heute für die Idee einer musikalischen Romantik. Aber war er wirklich der Romantiker par excellence? Ohne Frage: Mit seinen frühen Liedern und Klavierwerken hat er eine Ästhetik begründet, der die Vorstellung einer Einheit von Kunst und Leben zugrunde lag. Dieses Ideal ist die treibende Kraft seiner frühen Arbeiten, mit denen Schumann allerdings nur ein kleines Publikum von Interessierten erreichte. Doch das war keine Grundlage, um als Komponist zu avancieren. Als Schumann dies klar wurde, änderte er um 1840 seine kompositorische Produktion radikal und wandte sich einer klassizistischen Ästhetik zu. Die Ideale der Romantik spielten fortan keine entscheidende Rolle mehr in seinem Schaffen. Das ging so weit, dass er sich in späteren Jahren abfällig über seine frühen Werke äußerte und nicht wenige von ihnen grundlegend überarbeitete, wobei er vor allem die überbordende Fantasie seiner Jugendwerke zu zähmen und glätten versuchte. Der Romantiker Schumann war nun bereits Geschichte.

Als Schumann um 1830 mit seinen ersten Klavierkompositionen auf sich aufmerksam macht, verfolgt er vor allem das Ideal einer gleichsam »privaten« Musik. Ganz im Sinne der Einheit von Kunst und Leben geht es ihm vor allem darum, Erlebtes und Erträumtes kompositorisch umzusetzen und seine unmittelbare Umgebung musikalisch festzuhalten. Viele seiner Frühwerke enthalten verschlüsselte Botschaften, die nur Eingeweihte verstehen konnten. Schumann arbeitet mit musikalischen Zitaten und Buchstabenkombinationen, die in seinem persönlichen Erleben wurzeln. Ob das die Noten »A – S – C – H« in seinem *Carnaval* op. 9 sind, die den Geburtsort seiner damaligen Verlobten Ernestine von Fricken bezeichnen, oder die *Papillons* für Klavier op. 2, in denen er verschlüsselt eine Szene aus Jean Pauls Roman *Flegeljahre* musikalisch umsetzt – immer liegt diesen Werken eine gleichsam private Ebene zugrunde, die für Schumann als Schaffensimpuls von zentraler Bedeutung war.

Dieser Idee einer privaten Musik ist auch der sogenannte »Davidsbund« verpflichtet, dem Schumann unter anderem mit seinen *Davidsbündlertänzen* op. 6 ein musikalisches Denkmal setzt. Die halb realen, halb fiktiven Gestalten dieses Bundes sind Figuren aus Schumanns Freundes- und Bekanntenkreis, denen er neue Namen gibt und die ihm als Inspirationsquellen für seine Werke dienen. Hinzu kommen noch zwei weitere zentrale Figuren: Florestan und Eusebius, mit denen Schumann zwei Seiten seiner eigenen Persönlichkeit benennt. Florestan steht für den aktiven, stürmischen Part seines Charakters, Eusebius ist hingegen der eher stille, lyrische Träumer. Dieser Bund, der eigentlich nur im Kopf seines Schöpfers existiert, macht deutlich, in welchen Sphären sich der junge Schumann bewegt. Seine Welt ist eine Fantasiewelt, die er mit selbst geschaffenen Gestalten bevölkert. Schumann ist ein Träumer, ein Einzelgänger, der seine Musik aus sich selbst heraus erfindet und seine besten Schöpfungen einer Art inneren Stimme verdankt.

Fast zehn Jahre lang bleibt Schumann dieser zutiefst romantischen Ästhetik treu, versucht er die angestrebte Einheit von Kunst und Leben in immer differenzierteren Werkkomplexen darzulegen. Dass er sich dabei ausschließlich auf sein Instrument – das Klavier – beschränkt, ist auch Ausdruck einer Klangvorstellung, die den subjektiven Charakter der Musik noch unterstreichen soll. Als Schumann sich 1840 der Gattung Lied zuwendet, ändert sich daran zunächst nichts. Die ästhetische Grundhaltung bleibt die gleiche, auch wenn ihm der Gesangspart nun eine zusätzliche Dimension eröffnet.

Erstaunlich ist hingegen der Bruch, der unmittelbar nach der Eheschließung mit Clara Wieck zu beobachten ist. Erstmals ist Schumann nun nicht allein für sich selbst verantwortlich, er kann nicht länger die Realität ausblenden, sondern muss sich als Komponist einen Namen machen und nicht zuletzt Geld verdienen, um seiner Rolle als Ehemann und Familienhaupt gerecht zu werden. Gleichsam über Nacht beginnt er mit dem Komponieren von Symphonien, denn nur mit den großen, repräsentativen Gattungen lässt sich ein möglichst breites Publikum erreichen, wie Schumann sehr wohl bewusst ist. An seinen Freund Carl Koßmaly schreibt er 1843: »[...] sonst galt es mir gleich, ob man sich um mich bekümmere oder nicht – hat man Frau und Kinder, so wird das ganz anders – man muß ja an die Zukunft denken, man will auch die Früchte seiner Arbeit sehen, nicht die künstlerischen, sondern die prosaischen, die zum Leben gehören, und diese bringt und vermehrt nur der größere Ruf.« Dazu passt auch, dass der einstige Republikaner Schumann seine Erste Symphonie nicht etwa Freunden oder Weggefährten widmet wie seine frühen Klavierwerke, sondern – und das sicher nicht ohne finanzielle Hintergedanken – seinem Landesvater, dem sächsischen König Friedrich August II.

Dieser Gesinnungswandel ist bemerkenswert. Es gibt wenige Komponisten, die die Grundlage ihrer künstlerischen Produktion so entschieden mit finanziellen Erwägungen verknüpft haben wie Schumann. Hat er die künstlerischen Ideale seiner Jugend einfach über Bord geworfen? Oder waren die Ideen einer musikalischen Romantik um 1840 einfach nicht mehr zeitgemäß? Fest steht jedenfalls, dass es neben den finanziellen Aspekten auch der Einfluss Felix Mendelssohn Bartholdys ist, der Schumanns stärker klassizistisch geprägte musikalische Sprache forciert. Wenn sich Schumann in den darauffolgenden Jahren geradezu systematisch Gattung für Gattung erschließt – von der Kammermusik über das Oratorium, Gesangszyklen bis hin zur Oper, dann steht dahinter auch der Wunsch, als universaler Musiker wahrgenommen zu werden. Schumann tauscht die kleine überschaubare Welt seiner privaten Musik mit dem Dasein als arrivierter Komponist. Es gibt keinen Beleg dafür, dass er diesen Schritt jemals bereut hat. Trotzdem ist es ein einmaliger Fall in der Musikgeschichte.

Im Verlauf der späteren Jahre baut Schumann seine Rolle als Unternehmer immer weiter aus. Er achtet sorgfältig darauf, was besonderen finanziellen Erfolg verspricht, komponiert gezielt für Gattungen, für die bislang wenig Literatur vorliegt oder erfindet sogar neuartige Gattungen, die ein möglichst breites Publikum ansprechen sollen wie etwa die heute fast vergessene Chorballedade. Der große finanzielle Erfolg des *Albums für die Jugend* veranlasst ihn zu einem *Liederalbum für die Jugend*, von der er sich ähnlich hohe Einnahmen verspricht.

Schumann will in späteren Jahren vor allem ein populärer und bekannter Komponist sein. Bezeichnend dafür ist sein geplantes Luther-Oratorium, das er selbst wie folgt skizzierte: »Das Oratorium müsste ein durchaus volkstümliches werden, eines, das Bauer und Bürger verstände [...] Und in diesem Sinne würde ich mich auch bestreben, meine Musik zu halten, also am allerwenigsten künstlich, complicit, contrapunctisch, sondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweise wirkend.« Auch wenn der Plan zu diesem Oratorium nie realisiert wird, zeigt er doch, in welche Richtung Schumann in späteren Jahren seine musikalische Produktion zu verlegen plant: eine Musik für das allgemeine Publikum, schlicht und populär gehalten. Schumann ist nicht klar, dass genau dies seine Stärke nicht war. Hierin liegt die Tragik seiner kompositorischen Laufbahn. Aus primär finanziellen Überlegungen verlegt er sich auf vermeintlich gut verkäufliche Gattungen, pädagogische Werke oder Gelegenheitsarbeiten. Es spricht für sich, dass genau diese Arbeiten im heutigen Musikleben fast keine Rolle mehr spielen. Mit den Ideen der Romantik haben diese späten Werke nichts mehr zu tun. Schumanns ästhetische Ideale seiner späten Jahre sind andere. Wenn man Schumann heute vornehmlich als Vertreter der musikalischen Romantik wahrnimmt, wird das seinem Lebenswerk nicht gerecht. Schumann war eben nicht nur Romantiker, sondern er war auch Realist. Dass er an diesem Zwiespalt letztlich zerbricht, ist ein Schicksal, das er mit Zeitgenossen wie Heinrich von Kleist oder E. T. A. Hoffmann teilte.

SCHUMANN TAUSCHT DIE
KLEINE ÜBERSCHAUBARE
WELT SEINER PRIVATEN
MUSIK MIT DEM DASEIN ALS
ARRIVIERTER KOMPONIST ...
EIN EINMALIGER FALL IN
DER MUSIKGESCHICHTE.

THE DISENCHANTED ROMANTIC

Robert Schumann torn between fantasy and reality

No other composer is more closely associated today with the idea of musical Romanticism than Robert Schumann. But was he really the Romantic par excellence? Of one thing there can be no doubt: with his early songs and piano pieces he founded an aesthetic based on the idea of a unity between art and life. That ideal is the driving force of his early work, with which, however, Schumann aroused only limited interest. It was not a basis for advancement as a composer. When Schumann realized this, around 1840 he radically altered his compositional production and turned to a classicistic aesthetic. From then on, the ideals of Romanticism no longer played a decisive role in his creative output. It went so far that in later years he spoke dismissively of his early works and subjected not a few of them to fundamental revision, attempting in particular to tame and smooth down the exuberant fantasy of his youthful music. Schumann the Romantic was now already history.

When he attracted attention around 1830 with his first piano compositions, Schumann was pursuing above all the ideal of what could be termed "private" music. Entirely in the spirit of unity of art and life, his chief intention was to translate his experiences and dreams compositionally and to capture his immediate surroundings in music. Many of his early works contain enciphered messages which could be understood only by insiders. Schumann worked with musical quotations and combinations of letters rooted in his personal experience. Whether they are the notes "A–S (E flat)–C–H (B)" in his Carnival op. 9 that stand for the birthplace of his then fiancée Ernestine von Fricken or the coded musical transformation of a scene from Jean Paul's novel Flegeljahre in Papillons op. 2, also for piano, these works always have a private level that was crucially important to Schumann as a creative impulse.

Another manifestation of this notion of private music is Schumann's "Davidsbund", which he immortalized in works such as the Davidsbündlertänze op.6. The half-real, half-fictitious characters in this band of crusaders are drawn from the composer's own circle of friends and acquaintances, whom he gives new names and who serve him as sources of inspiration for his works. Then there are the group's principal figures, Florestan and Eusebius, who represent the two sides of Schumann's own personality. Florestan stands for the active, tempestuous aspect of his character, while Eusebius is the rather quiet, lyrical dreamer. This band, existing only in its creator's mind, clearly illustrates the spheres in which the young Schumann moves. His is a fantasy world, populated by figures of his own devising. Schumann is a dreamer, a loner, who develops his music out of himself and owes his finest creations to a kind of inner voice.

For nearly ten years, Schumann stays true to this deeply Romantic aesthetic, attempting to demonstrate his desired unity of art and life in increasingly sophisticated work complexes. That in doing so he confines himself entirely to his own instrument – the piano – is also the expression of a conception of sound intended to emphasize the music's subjective character. When Schumann turns to the genre of Lieder in 1840, nothing changes. The fundamental aesthetic approach remains the same, even though the vocal part now offers him an added dimension.

What is astonishing to observe, however, is the break that immediately follows his marriage to Clara Wieck. For the first time in his life, Schumann is not responsible for himself alone. He can no longer close his eyes to reality, but must now make his name as a composer and, not least importantly, earn money to fulfil the role of husband and pater familias. Virtually over night he begins composing symphonies: Schumann is perfectly aware that only the big, prestigious genres will allow him to reach as wide an audience as possible. In 1843 he writes to his friend Carl Kossmaly: "I used to be indifferent as to whether or not I received notice, but having a wife and children changes everything. It becomes imperative to think of the future, desirable to see the fruits of one's labour – not the artistic, but the prosaic fruits necessary to life. These occur and increase only through greater renown." Appropriately enough, the former pro-republic Schumann dedicates his First Symphony, unlike his early piano works, not to a friend or comrade, but – and surely not without a materialistic motive – to his sovereign, the Saxon king Frederick Augustus II.

This change of heart is remarkable. There are few composers who have connected the basis of their artistic production as closely as Schumann to financial considerations. Has he simply jettisoned the artistic ideals of his youth? Or were the ideas of musical Romanticism no longer timely around 1840? What is certain, in any case, is that, aside from the monetary aspect, Schumann's strongly classicistic new musical orientation was also precipitated by the influence of Felix Mendelssohn. In the following years he proceeds almost systematically in conquering one genre after another – from chamber music and song cycles to oratorio and opera. Clearly he is also being driven by the desire for recognition as a universal musician. Schumann is exchanging the small, manageable world of his private music for the existence of an established composer. There is no evidence that he ever regretted this step, yet it remains a unique case in music history. Over the years Schumann constantly expands his entrepreneurial efforts. He focuses on activities that promise commercial rewards, composing specifically for genres with a previously limited literature as well as devising novel forms to appeal to a wide public – for instance, with the choral ballad, almost completely forgotten today. The great financial success of the Album for the Young encourages him to produce a Lieder Album for the Young, from which he anticipates similarly high revenues.

In later years, Schumann's greatest wish is to be a popular and famous composer. Indicative of his ambition is the oratorio he plans on the subject of Martin Luther: "It would have to be thoroughly folk-like," he writes to his librettist, "understandable by peasants and burghers alike [...]. And I would strive to strike a similar note in my music, avoiding artificiality, complexity and counterpoint, aiming for simplicity, accessibility, preferably making an effect through rhythm and melody." Even though the planned oratorio is never realized, it exemplifies the new direction that Schumann now has in mind for his output: music for the general public, straightforward and popular. He does not seem aware that precisely this has not been one of his strengths. That is the tragedy of his compositional career. Primarily out of financial considerations, he resorts to popular genres as well as pedagogical and occasional works presumed to be commercially advantageous. It speaks for itself that these are among the very projects that hardly figure any more in today's musical life. Schumann's late works have nothing more to do with Romantic concepts. They embody different aesthetic ideals. If one principally regards Schumann today as a representative of musical Romanticism, it does less than justice to his whole life's work. He was not just a Romantic – he was also a realist. That this inherent conflict was finally destructive is a fate he shared with contemporaries like Heinrich von Kleist and E. T. A. Hoffmann.

MARTIN DEMMLER

SCHUMANN IS EXCHANGING
THE SMALL, MANAGEABLE
WORLD OF HIS PRIVATE
MUSIC FOR THE EXISTENCE
OF AN ESTABLISHED
COMPOSER ... A UNIQUE
CASE IN MUSIC HISTORY.



DIE SCHUMANN- TRADITION DER BERLINER PHILHARMONIKER

Die Berliner Philharmoniker krönten ihr allererstes Abonnementskonzert am 23. Oktober 1882 mit der Zweiten Symphonie von Robert Schumann. Der Dirigent war Franz Wüllner, ein Schüler des Beethoven-Vertrauten Anton Schindler, Uraufführungsdirigent von *Rheingold* und *Walküre* und in seiner späteren Kölner Zeit entschiedener Förderer des jungen Richard Strauss. Wüllner verärgerte durch die Wahl von Schumanns Zweiter gleich mehrere Parteien: zum einen Joseph Joachim, der in seiner Jugend mit Schumann befreundet gewesen war und sich als dessen alleiniger Sachwalter verstand – und es ohnehin nicht vertrug, dass man ihm Wüllner vorzog. Aus Pietätsgründen und aufgrund finanzieller Erwägungen ließen die Berliner Philharmoniker den epochalen Geiger Joachim immer wieder auch in der

Dirigentenrolle gewähren, aber für die interpretatorischen Höhepunkte sorgten andere. Franz Wüllner verärgerte nicht nur Joachim, sondern ebenso die Wagnerianer, die sich vehement gegen die oft behauptete Beethovenähnlichkeit Schumanns wandten; gerade die Zweite Symphonie nämlich – so die weit verbreitete Ansicht im 19. Jahrhundert – zeigte wie kein anderes Werk den mit Beethovens Vermächtnis ringenden Schumann. Der erste herausragende Dirigent der Berliner Philharmoniker besitzt übrigens auch für die Rezeptionsgeschichte große Bedeutung, sorgte Wüllner doch 1889 in Köln für die Wiederaufführung der Urfassung von Schumanns d-Moll-Symphonie (also jener Version, die Sir Simon Rattle bevorzugt). Allerdings enthielt der von Wüllner und Brahms besorgte Erstdruck der Urfassung, erschien 1891 bei Breitkopf & Härtel, noch einige Retuschen von Seiten des Dirigenten.

Wüllner gehörte zu den ersten, die sich Ende des 19. Jahrhunderts aus den ideologischen Grabenkämpfen befreiten; er dirigierte sowohl Brahms und Schumann als auch Wagner und Liszt. Hans von Bülow, ab Herbst 1887 Leiter der philharmonischen Abonnementskonzerte, war viel tiefer in diesen Konflikt verstrickt. Obwohl er sich von Wagner trennte, nachdem ihm der Freund die Gattin Cosima ausgespannt hatte, teilte er noch lange dessen Vorurteile. Vom »seichten Schwulst Schumanns« ist in Wagners Schrift *Über das Dirigieren* die Rede. Tatsächlich erkannte Bülow erst spät, und zwar unter dem Einfluss Theodor Kirchners, der vierhändige Bearbeitungen der Schumann-Symphonien erstellte, die Größe dieser Werke und dirigierte dann ab 1889 jeweils ein Mal die ersten drei – die Vierte hat er nie aufgeführt, weder in Berlin noch anderswo. Bülows Zugang war das

Klavier; die Original-Partituren blieben für ihn, trotz gelegentlich emphatischer Bekenntnisse, eine »Tortur«. Weder Wüllner noch Bülow hatten – im Gegensatz zu Joachim und Wagner – Robert Schumann persönlich kennengelernt. Das durfte auch Arthur Nikisch nicht von sich behaupten. Der ab 1895 herrschende Philharmoniker-Chef konnte sich jedoch auf eine Autorisierung durch Clara Schumann berufen. Nikisch pflegte impulsiv und intuitiv zu dirigieren, er neigte nicht zur Analyse und nicht zur strikten Beachtung von Vortragsbezeichnungen. Eine von ihm stets extrem langsam gedeutete Posaunenstelle im Kopfsatz der Vierten Symphonie führte immer wieder zur Kritikerschelte. Während seiner frühen Leipziger Zeit musste er einmal dieses Werk als Einspringer beim Gewandhausorchester

aufführen, und in der Hauptprobe entdeckte er die Komponistenwitwe höchstpersönlich in Reihe 1; die heikle Stelle war knapp überstanden, als er sich unsicher umsah: »Da saß das alte Frauchen und weinte, blickte zu mir hinauf mit verklärten Augen und nickte mir ermutigend zu.« Seitdem vertraute er seinen Empfindungen mehr denn je. Auch Nikisch bevorzugte die Zweite Symphonie; mit ihr begannen 1895 seine Schumann-Aufführungen in Berlin und mit ihr endeten sie 1921 auch. Im letzten Berliner Konzert am 9. Januar 1922, zwei Wochen vor seinem Tod, brachte Nikisch die von ihm besonders geliebte *Genoveva*-Ouvertüre zu Gehör. Mit dem Namen Wilhelm Furtwänglers ist vor allem die Vierte Symphonie verknüpft. Seine Deutung von 1953 gilt noch heute als Referenzaufnahme. Zumindest hat angesichts dieser flammenden und abgründigen Interpretation bislang kein Mensch die massive Orchestrierung

Schumanns bemängelt. Furtwängler stellte die Vierte am höchsten, und das hatten bei ihren ersten philharmonischen Schumann-Dirigaten auch George Szell (1932), Hans Knappertsbusch (1943), Sergiu Celibidache (1946), Herbert von Karajan (1955), Eugen Jochum (1956), Karl Böhm (1958), Nikolaus Harnoncourt (1995) und Simon Rattle (2006, 1. Fassung!) getan. Bruno Walter (1913) und Erich Kleiber (1932) hingegen starteten mit der *Frühlingssymphonie*. Für einen poetisch beseelten Schumann-Zyklus sorgte 1963/1964 Rafael Kubelík – wenig deutsche Dämonie, stattdessen, wenn das Klischee gestattet ist, viel böhmische Diesseitigkeit. Herbert von Karajans brillante, straffe Interpretation wurde 1972 aufgezeichnet. Kein anderer Dirigent hat die Vierte so häufig aufs Programm gesetzt wie er.

Sein Nachfolger Claudio Abbado legte in Sachen Schumann-Symphonien eine auffällige Zurückhaltung an den Tag. Sir Simon Rattle hingegen, Chefdirigent seit 2002, führte Schumann mit den Philharmonikern bislang in Berlin und Wien auf, in Dortmund, Essen, Baden-Baden, Turin, Oslo, Kopenhagen, Helsinki, Stockholm, Reykjavik, Lissabon, Genf, Paris, Madrid, Barcelona sowie in Taipei, Seoul, Nagoya, Osaka, Tokyo und Kawasaki-City. Seine Lesart vereint Tendenzen einer historisch informierten Aufführungspraxis mit der Klanglichkeit des traditionellen, großen Orchesterapparats. Die einzelnen Instrumentengruppen sind sorgfältig austariert; Rattle gelingt es ohne Retuschen, die Blechbläser im Volumen so weit zu reduzieren, dass sie niemals die Holzbläser überdecken. Dazu gesellt sich der berühmte Streicherklang der Berliner Philharmoniker, dem die Frankfurter Allgemeine Zeitung anlässlich dieser Interpretationen »Vehemenz, Leichtigkeit und Wendigkeit«, kurz: eine »wahrhaft sensationelle Qualität« attestierte. Die vorliegenden Live-Aufnahmen bieten Gelegenheit, diesen weltweit erfolgreich präsentierten Zyklus nunmehr auf Tonträgern nachzuerleben.

VOLKER TARNOW

»ZU DIESEM UNENDLICH
DICHTEN, INNIGEN ADAGIO
[DER 2. SYMPHONIE] PASST
WIRKLICH EINMAL DAS HÄSS-
LICHE WORT VOM KLANG-
KÖRPER. WEIL DAS GANZE
ORCHESTER HIER WIE EIN
ORGANISMUS ATMET. EINE
STERNSTUNDE.«

DER TAGESSPIEGEL

THE BERLINER PHILHARMONIKER'S SCHUMANN TRADITION

The Berliner Philharmoniker's very first subscription concert on 23 October 1882 culminated in a performance of Schumann's Second Symphony under the direction of Franz Wüllner, a pupil of Beethoven's confidant, Anton Schindler. Wüllner also famously conducted the Munich premieres of Wagner's Das Rheingold and Die Walküre and in later years, when he was music director in Cologne, he did much to encourage the young Richard Strauss. In choosing to end his programme with Schumann's symphony, he annoyed several different parties at once, starting with Joseph Joachim, who had been friendly with the composer in his youth and who regarded himself in consequence as Schumann's plenipotentiary on earth, with the result that he was particularly piqued at being passed over in favour of Wüllner. For reasons of piety

but also for financial considerations, the orchestra regularly invited the legendary violinist to conduct them, yet it was invariably others who provided the interpretative high points. But it was not only Joachim who objected to Wüllner, so too did those self-styled Wagnerians who took violent issue with the oft-repeated claim that Schumann and Beethoven were kindred spirits: indeed, there was a widespread view in the 19th century that in none of his symphonies had Schumann wrestled as powerfully with Beethoven's legacy as he did in his Second. The orchestra's first conductor of any real note was also a significant figure in the reception history of Schumann's music, for it was in Cologne in 1889 that he revived the original version of Schumann's D minor Symphony – the version preferred by Sir Simon Rattle. It must be conceded, however, that the edition of this version of the symphony that was superintended by Brahms and Wüllner and published by Breitkopf & Härtel in 1891 contains a number of retouchings by Wüllner.

Wüllner was among the first conductors to escape from the ideological trench warfare of the late 19th century and to conduct not only Brahms and Schumann but also Wagner and Liszt. Hans von Bülow, who conducted the Philharmoniker's subscription concerts from the autumn of 1887, was far more deeply caught up in this conflict. Although he had broken with Wagner after the latter had helped himself to Bülow's wife, Cosima, he continued to share Wagner's prejudices: in his pamphlet On Conducting, for example, Wagner had spoken of "Schumann's shallow turgidness". Only later did Bülow acknowledge the greatness of these works, a change of heart that he owed to Theodor Kirchner and to the latter's arrangements of these symphonies for piano four hands. From 1889 onwards he conducted single performances of each of the first three symphonies in Berlin but never tackled the Fourth either in Berlin or anywhere else. Bülow's point of entry to this music was the piano. Despite sometimes outspoken declarations of

belief in these works, the original scores remained a form of "torture" for him. Unlike Joachim and Wagner, neither Wüllner nor Bülow knew Schumann personally, and the same was true of Arthur Nikisch, who took over as the Berliner Philharmoniker's principal conductor in 1895. And yet Nikisch could lay claim to Clara Schumann's imprimatur. His conducting style was impulsive and intuitive, with little inclination to analyse the works he was interpreting or to heed the performance markings in the score. In the opening movement of the Fourth Symphony, for example, he invariably took a particular trombone passage extremely slowly and equally invariably incurred the wrath of his critics. But during his early years in Leipzig he once had to conduct this work at short notice, when a colleague fell ill. At the main rehearsal with the Gewandhaus Orchestra he noticed the composer's wife in person sitting in the front row. Having negotiated the problematical passage, he looked round in some uncertainty: "The old lady was sitting

there and crying. She looked up at me with a transfigured expression in her eyes and nodded to me encouragingly." From that moment onwards Nikisch trusted his feelings more than ever. He too preferred the Second Symphony to the others and chose this work to launch his Schumann performances in Berlin in 1895 and to end them in 1921. The programme of his final concert in Berlin on 9 January 1922, only two weeks before his death, included the overture to Genoveva, a piece of which he was especially fond. The Fourth Symphony, above all, is associated with the name of Wilhelm Furtwängler, whose 1953 recording remains a benchmark reading of the work. In the face of this incandescent and profound interpretation of the symphony, no one since then has found fault with Schumann's dense orchestration. Furtwängler held the Fourth Symphony in the very highest regard, and many later conductors have adopted a similar

standpoint when first conducting a Schumann symphony in Berlin: George Szell (1932), Hans Knappertsbusch (1943), Sergiu Celibidache (1946), Herbert von Karajan (1955), Eugen Jochum (1956), Karl Böhm (1958), Nikolaus Harnoncourt (1995) and Sir Simon Rattle (2006, when he chose the first version of the symphony). Conversely, Bruno Walter (1913) and Erich Kleiber (1932) started with the "Spring" Symphony. During the 1963/64 season Rafael Kubelík conducted a poetically inspired cycle of Schumann's symphonies, avoiding German demonism and – at the risk of resorting to a cliché – preferring Bohemian earthiness. Karajan's brilliant and taut interpretation was recorded in 1972. No other conductor programmed the Fourth as frequently as he did. His successor, Claudio Abbado, revealed a striking reserve when it came to Schumann's symphonies. Sir Simon Rattle on the other

hand, chief conductor since 2002, has to date performed Schumann with the Philharmoniker in Berlin and Vienna, in Dortmund, Essen, Baden-Baden, Turin, Oslo, Copenhagen, Helsinki, Stockholm, Reykjavik, Lisbon, Geneva, Paris, Madrid, Barcelona and Taipei, Seoul, Nagoya, Osaka, Tokyo and Kawasaki. His reading combines the trends of historically informed performance practice with the sonority of a traditional, large orchestra. The individual instrument sections are carefully balanced; retouching nothing, Rattle succeeds in reducing the volume of the brass to the extent that they never obscure the woodwinds. To this is added the famous string sound of the Berliner Philharmoniker, whose "vehemence, lightness and agility", in short, a "truly sensational quality" was corroborated by the Frankfurter Allgemeine Zeitung on the occasion of these interpretations. The present live recordings offer an opportunity to relive this cycle which has been presented to great success all over the world.

"FOR THE INFINITELY DENSE, INTIMATE ADAGIO [OF THE 2ND SYMPHONY], THE ONLY EXPRESSION THAT REALLY FITS FOR ONCE IS THE UGLY "BODY OF SOUND". BECAUSE HERE, THE WHOLE ORCHESTRA BREATHES LIKE ONE ORGANISM. A MAGICAL MOMENT"

DER TAGESSPIEGEL

VOLKER TARNOW

BERLINER PHILHARMONIKER SIR SIMON RATTLE

*Künstlerischer Leiter/
Chief Conductor*

ERSTE VIOLINEN

FIRST VIOLINS

Guy Braunstein

1. Konzertmeister

Daishin Kashimoto

1. Konzertmeister

Daniel Stabrawa

1. Konzertmeister

Andreas Buschatz

Konzertmeister

Zoltán Almási

Maja Avramović

Simon Bernardini

Peter Brem

Alessandro Cappone

Madeleine Carruzzo

Aline Champion

Felicitas Clamor-Hofmeister

Luiz Felipe Coelho

Laurentius Dinca

Sebastian Heesch

Aleksandar Ivić

Rüdiger Liebermann

Kotowa Machida

Álvaro Parra

Krzysztof Polonek

Bastian Schäfer

Rainer Sonne

Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN

SECOND VIOLINS

Christian Stadelmann

1. Stimmführer

Thomas Timm

1. Stimmführer

Christophe Horak

Stimmführer

Helena Madoka Berg

Holm Birkholz

Philipp Bohnen

Stanley Dodds

Cornelia Gartemann

Amadeus Heutling

Marlene Ito

Rainer Mehne

Christoph von der Nahmer

Raimar Orlovsky

Simon Roturier

Bettina Sartorius

Rachel Schmidt

Armin Schubert

Stephan Schulze

Christoph Streuli

Eva-Maria Tomasi

Romano Tommasini

BRATSCHEN

VIOLAS

Amihai Grosz

1. Solo-Bratscher

Máté Szűcs

1. Solo-Bratscher

Naoko Shimizu

Solo-Bratscherin

Wilfried Strehle

Solo-Bratscher

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ulrich Knörzer

Sebastian Krunnies

Walter Küssner

Ignacy Miecznikowski

Martin von der Nahmer

Neithard Resa

Joaquín Riquelme García

Martin Stegner

Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI

CELLOS

Bruno Delepelair

1. Solo-Cellist

Ludwig Quandt

1. Solo-Cellist

Martin Löhr

Solo-Cellist

Olaf Maninger

Solo-Cellist

Richard Duven

Rachel Helleur

Christoph Igelbrink

Solène Kermarrec

Stephan Koncz

Martin Menking

David Riniker

Nikolaus Römisch

Dietmar Schwalke

Knut Weber

KONTRABÄSSE

DOUBLE BASSES

Matthew McDonald

1. Solo-Bassist

Janne Saksala

1. Solo-Bassist

Esko Laine

Solo-Bassist

Martin Heinze
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

FLÖTEN
FLUTES

Andreas Blau
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Prof. Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin
Piccolo

OBOEN
OBOES

Jonathan Kelly
Solo
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn/Cor anglais

KLARINETTEN
CLARINETS

Wenzel Fuchs
Solo
Andreas Ottensamer
Solo
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis
Bassklarinette/Bass Clarinet

FAGOTTE
BASSOONS

Daniele Damiano
Solo
Stefan Schweigert
Solo
Mor Biron
Markus Weidmann
Sophie Dartigalongue
Kontrafagott/Contrabassoon

HÖRNER
HORNS

Stefan Dohr
Solo
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Georg Schreckenberger

Klaus Wallendorf
Sarah Willis
Andrej Žust

TROMPETEN
TRUMPETS

Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Georg Hilser
Guillaume Jehl
Martin Kretzer

POSAUNEN
TROMBONES

Prof. Christhard Gössling
Solo
Olaf Ott
Solo
Thomas Leyendecker
Jesper Busk Sørensen
Prof. Stefan Schulz
Bassposaune/Bass Trombone

TUBA
Alexander von Puttkamer

PAUKEN
TIMPANI

Rainer Seegers
Wieland Welzel

SCHLAGZEUG
PERCUSSION

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

HARFE
HARP

Marie-Pierre Langlamet

AUDIO

Recording Producer: Christoph Franke

Sound Engineer: René Möller

Digital Editing: Alexander Feucht

VIDEO

Video Directors: Robert Gummlich (1,4), Daniel Finkernagel & Alexander Lück (2), Michael Beyer (3)

Vision Mixer: Uli Peschke (2)

Assistants to Video Director: Hannah Dorn (1,3,4), Nanna Schmidt (1,4), Martin Feil (3)

Directors of Photography: Martin Baer (1,2,4), Volker Striemer (3)

Post Production: Sibylle Strobel (1,2,4), Caroline Siegers (3)

Video Supervision: George Nducha, Andreas Ulrich (1-4)

Production Supervisor: Katharina Bruner (1-4)

Executive Producers: Olaf Maninger, Robert Zimmermann

Project Manager: Felix Feustel

Corporate and Product Design: Scholz & Friends

Porcelain Art & Painting: KPM Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin GmbH

Photos: Attila Hartwig

Editorial: Berliner Philharmonie gGmbH

Translations: Richard Evidon, Stewart Spencer, Innes Wilson

Subtitles: texthouse

Premastering Blu-ray disc: Stefan Bock, msm Studios

Recording dates: 14 - 16 February 2013 (3), 20 - 22 February 2013 (2)

31 October - 2 November 2013 (1 & 4)

Recording location: Philharmonie Berlin

Recorded in 24-bit / 192 kHz

BPHR 14001

® & © 2014 Berlin Phil Media GmbH, All rights reserved

www.berliner-philharmoniker-recordings.com

www.berliner-philharmoniker.de

Videos produced for the Berliner Philharmoniker's

Digital Concert Hall

www.digital-concert-hall.com

With the kind support of

KPM Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin GmbH

www.kpm-berlin.com




KÖNIGLICHE
PORZELLAN-MANUFAKTUR
BERLIN

