



Robert Schumann **Symphonies nos. 2 & 4**

Antwerp Symphony Orchestra

Philippe Herreweghe



Menu

Tracklist

English

Nederlands

Français

Biographies

Robert Schumann (1810–1856)

Symphony no. 2 in C major, Op. 61

[1]	I. Sostenuto assai – Allegro ma non troppo	12'26
[2]	II. Scherzo: Allegro vivace	7'16
[3]	III. Adagio espressivo	8'12
[4]	IV. Allegro molto vivace	8'44

Symphony no. 4 in D minor, Op. 120

[5]	I. Ziemlich langsam – Lebhaft	9'59
[6]	II. Romanze: Ziemlich langsam	3'33
[7]	III. Scherzo: Lebhaft	6'21
[8]	IV. Langsam – Lebhaft	8'11

Total Time	64'47
------------	-------

SYMPHONY NO. 2

Concertmaster

Lisanne Soeterbroek

Violin 1

Eric Baeten

Nana Hiraide

Yuko Kimura

Claire Lechien

Christophe Pochet

Natalia Tessak

Guido van Dooren

Lev Adamov

Isabelle Dunlop

La le Lee

Noémi Tiercet

Violin 2

Orsolya Horváth

Miki Tsunoda

Frederic Van Hille

Xu Han

Ilse Pasmans

David Perry

Lydia Seymourtier

Marjolijn Van der Jeught

Luce Caron

Mireille Kovac

Manon Stassen

Floris Uytterhoeven

Viola

Sander Geerts

Ayako Ochi

Barbara Giepner

Rajmund Glowczynski

Dino Dragovic

Marija Krumes

Krzysztof Kubala

Bart Vanistendael

Cello

Raphael Bell

Marc Vossen

Olivier Robe

Dieter Schützhoff

Diego Liberati

Maria Mudrova

Double bass

Ioan Baranga

Tadeusz Bohuszewicz

Julita Fasseva

Jeremiusz Trzaska

Katrien Dupont

Flute

Aldo Baerten

Marjolein Lemmens

Oboe

Piet Van Bockstal

Sébastien Vanlerberghe

Clarinet

Benjamin Dieltjens

Ria Moortgat

Bassoon

Oliver Engels

Tobias Knobloch

Horn

Michaela Buzkova

Diechje Minne

Trumpet

Alain De Rudder

Luc Van Gorp

Trombone

Bram Fournier

Koen Severens

Roel Avonds

Timpani

Danny Van De Wal

SYMPHONY NO. 4

Concertmaster

Lisanne Soeterbroek

Violin 1

Eric Baeten

Nana Hiraide

Yuko Kimura

Claire Lechien

Sihong Liang

Mara Mikelson

Christophe Pochet

Natalia Tessak

Lev Adamov

Anna Buevich

Isabelle Dunlop

Violin 2

Miki Tsunoda

Frederic Van Hille

David Perry

Lydia Seymourtier

Marjolijn Van der Jeught

Maartje Van Eggelen

Luce Caron

Mireille Kovac

La le Lee

Floris Uytterhoeven

Jeroen Vernimmen

Viola

Sander Geerts

Ayako Ochi

Barbara Giepner

Wieslaw Chorosinski

Dino Dragovic

Marija Krumes

Krzysztof Kubala

Lisbeth Lannie

Cello

Raphael Bell

Marc Vossen

Olivier Robe

Dieter Schützhoff

Birgit Barrea

Claire Bleumer

Double bass

Ioan Baranga

Christian Vander Borgh

Jaroslav Mroz

Tadeusz Bohuszewicz

Julita Fasseva

Flute

Edith Van Dyck

Anke Lauwers

Oboe

Eric Speller

Sébastien Vanlerberghe

Clarinet

Nele Delafonteyne

Ria Moortgat

Bassoon

Graziano Moretto

Tobias Knobloch

Horn

Michaela Buzkova

Koen Cools

Koen Thijs

Jose Daniel Lopez Torres

Trumpet

Alain De Rudder

Steven Verhaert

Trombone

Sebastiaan Kemner

Vanessa Bailén Fuentes

Roel Avonds

Timpani

Pieterjan Vranckx

ROBERT SCHUMANN: SYMPHONIES NOS. 2 & 4

Andrew Mellor

We may never know just how deeply Robert Schumann's struggle with mental illness shaped his defiant, daring and impulsive symphonies. But if the works presented here are products of a composer in sickness and in health, the fact only underscores their vitality and authenticity.

Schumann started to experience bouts of melancholy and depression at the end of the 1820s. He made his first attempt at suicide in 1833, jumping from the window of his fourth-floor apartment. He experienced debilitating breakdowns each year from 1837 until 1840.

That was the year when everything changed – or should have. Schumann married the composer and pianist Clara Wieck. Their love stabilized his emotions temporarily and his new wife urged her husband to channel his creativity in the direction of the orchestra. His personal discovery of the score for Schubert's Symphony no. 9 turned ideas into action. A joyous first symphony titled 'Spring' flowed out of Schumann the following year, sketched in a mere four days. Some months later, he wrote a 'Symphonic Fantasy' in another

bout of inspiration. The work was presented as a 'Symphony' in Leipzig on 6 December that year but with limited success. Schumann held the score back from publication.

When he returned to it a decade later, the composer had written two more symphonies, suffered at least one more major breakdown and started to experience insomnia, dizziness, impaired vision and frequent aural hallucinations. He had given everything of himself in attempting to helm a path through the heavy seas of his illness, and when music did come, it reflected as much (as the other Symphony included here, no. 2, clearly demonstrates). It was in 1851 that Schumann dug out the old 'Symphonic Fantasy' score and started to revise it. He may well have been looking to anchor himself and his increasingly wayward mind using the concrete (and optimistic) product of a happier time.

But there were cooler, more rational reasons for reviving the old work. In the process of posthumously editing and orchestrating music by his exact contemporary Norbert Burgmüller, Schumann may well have sensed how careful adjustments could transform his own score – and been reminded just how innovative the piece had been in the first place. Not only did it do endlessly inventive things with its fertile germ of an idea, it

also demonstrated a taut new cyclic structure. The revised version, first performed in Düsseldorf in 1852, presents a distinct unification of four symphonic movements with no compromising of their individual character or design. It was published the following year as Schumann's Symphony no. 4, though it was chronologically his second.

Aside from firming-up the orchestration – a gesture possibly born of Schumann's desire to clarify when and where the work's themes were appearing and re-appearing, ennobling their transformation – the composer decreed that the four movements should be played without a break. He recast the slow introduction and inserted a radiant new passage connecting the third and fourth movements.

The symphony's themes take shape in that slow introduction. Straight after the affirmative opening chord a mysterious, twisting motif is introduced by bassoon and second violins. Almost everything we hear thereafter can be traced back to this germ, which is immediately cooked-up into the theme that induces the music's faster speed (Schumann's method here, adumbrating an idea before working it into an unambiguous motto, would be repeated in the titular Symphony no. 2). The germ also forms the basis of the second movement's main tune, is inverted to become the main idea of the third movement Scherzo, and is mined for the fragment

that accompanies the principal theme of the final movement. There are plenty more examples.

The effect of this thematic metamorphosis was new – more fluid and transformative than Beethoven's; free from the necessary narrative baggage it portered in the symphonic poems of Liszt. But the journey was convincing on its own terms: the first movement travels from darkness to light (D minor to D major) while the last ratifies the whole by proclaiming the motto theme and using it, with material from each preceding movement, to power exuberantly towards a finish. Before that, the music breaks momentarily free by mustering an apparently brand new idea – the strongest form of rebirth (another idea taken forward in the Symphony no. 2).

It is little wonder the troubled, forty-something Schumann wanted to remind himself of that hard-won victory from his early thirties. By 1854 he had attempted suicide yet again. A decade previously, in 1844, the composer's mental and physical well-being had fallen into a tailspin and he had periodically shied away from music entirely, claiming that simply to hear it 'cut into my nerves with knives'. Earlier that decade, Clara recalled she would frequently wake to find her husband 'swimming in tears'.

By 1845, Schumann was trying desperately to restore order to his life and his mind, setting himself rigorous exercises in counterpoint and copying out scores by Bach and Schubert. Yet again, the latter composer gave Schumann hope, leading him towards an intellectual challenge that he sensed might haul him out of the mire. During his counterpoint exercises, Schumann had written to Felix Mendelssohn: 'drums and trumpets in C have been blaring in my head', he reported; 'I have no idea what will come of it.' When a new symphony started to make its way onto paper from December 1845, it did not flow as easily as its predecessors ('all writing is a severe strain on me', wrote Schumann to Mendelssohn). But it did have a particularly prominent feature: drums and trumpets in the key of C – the key of Schubert's own 'Great' Symphony no. 9.

Those instruments, and that key, lent the symphony defiant, joyous and even spiritual overtones. When the work was first performed on 5 November 1846 in Leipzig, conducted by Mendelssohn and billed as Schumann's Symphony no. 2, some critics heard a distinctly religious dimension in the work. Chorales float through three of the four movements and the motto that clearly emerges has a stately gait. Even more noteworthy are the development of thematic cross-referencing between movements and the channeling of four

contrasting chapters into a single, unmistakable idea. That idea may not be a reflection of mental disorder, but it is certainly one of hard-won affirmation – both musical and personal.

As in the earlier fourth symphony, a slow introduction spells out the symphonic motto – a fanfare, traced by brass through a fog of strings. It will return at strategic points, crowning the first three movements and bestowing a benediction on the fourth. The latter part of this introduction musters the dotted rhythms that power the development forward in the Allegro section. In the movement's expanse, we might be hearing the residue of Schumann's work on Schubert's 'Great'.

If Schubert is there in between the notes, Bach is literally spelt out by them. The energy changes in the Scherzo. It contains two separate Trios, the second picking out Bach's initials in the form of B flat, A, C and B (the latter forming 'H' in the German notation system) before inverting them as if to make the point. The motto returns at the last, as it does in the noble Adagio, a moment of deep reflection built on a wide-stepping melody that drifts into the beginnings of a fugue but is infused with too much serenity to want to work it out.

Schumann's finale sees all those ideas transformed: characteristic dotted rhythms return to give the

music the exuberance of its antecedents, with even the slow movement's melody weaving itself into a discourse on all that has been heard so far.

Just when we expect the convergence of the materials and the shift back to C major to carry the symphony home, the music metamorphoses into something else entirely. The oboe quotes a melody from Schumann's own *Fantasie in C major*, Op. 17, itself shaped by a line from Beethoven's *An die ferne Geliebte* that marks words 'Take, then, these songs of mine'. This is Schumann's clear message to Clara, the recipient of a flood of post-nuptial songs in the 1840s. From its haunting appearance, the theme beds into the music and is ultimately entwined with the fanfare motto, not so much restoring the music's confidence as filing it with an entirely new optimism.

In a letter to the composer Georg Dietrich Otten, Schumann was blunt. 'I wrote the symphony [...] when I was unwell', he stated. 'I feel that people are bound to notice this when they hear the work. I began to feel more myself when I wrote the last movement, but it was only after I had completed the whole score that I felt any better. All the same it reminds me of a black period.'

Part of that black period involved a trip, with Clara, to the Saxon district of Maxen. Schumann

was deep into his labours on the symphony at the time, and the couple found themselves staying next door to an asylum. Schumann became overwhelmed with paranoia, sensing his mental demise was inevitable and prophesizing that he would end his days in such an institution. His fears were well founded. He was committed to an asylum in 1854 and would die there two years later.

ROBERT SCHUMANN: SYMFONIEËN NR. 2 EN 4

Andrew Mellor

We zullen wellicht nooit weten wat de precieze invloed is geweest van Robert Schumanns geestelijke gezondheidsproblemen op zijn opstandige, gedurfde en impulsieve symfonieën. Maar als de hier gepresenteerde werken het resultaat zijn van een componist in zowel ziekte als gezondheid, kan dit hun vitaliteit en authenticiteit alleen maar onderstrepen.

Schumann leed vanaf het einde van de jaren 1820 aan zwaarmoedigheid en depressie. In 1833 probeerde hij voor het eerst zelfmoord te plegen, door uit het raam van zijn appartement op de vierde verdieping te springen. Van 1837 tot 1840 kreeg hij elk jaar opnieuw te maken met een slopende zenuwzinking.

Maar in 1840 zou alles zou veranderen. Met de nadruk op “zou”. Schumann trouwde dat jaar met componiste en pianiste Clara Wieck. Een tijdlang had hun liefde een stabiliserend effect op zijn emoties, en zijn kersverse echtgenote moedigde hem aan om zijn creativiteit ten dienste van het orkest te stellen. Schumann verdiepte zich in de partituur van de 9de Symfonie van Schubert. Het volgende jaar voltooide hij een vrolijke eerste “Lentesymfonie”, waarvan hij

de grote lijnen in amper vier dagen schetste. Enkele maanden later vond hij inspiratie voor wat hij een “symfonische fantasie” noemde. Het werk werd op 6 december van dat jaar als symfonie voorgesteld in Leipzig, maar met weinig succes. Schumann liet de partituur niet uitgeven.

Toen hij tien jaar later op dit werk terugkeerde, had de componist al twee andere symfonieën geschreven, had hij nog minstens één zenuwzinking doorgemaakt en was hij beginnen lijden aan slapeloosheid, duizeligheid, gezichtsstoornissen en auditieve hallucinaties. Hij had het beste van zichzelf gegeven om de troebele wateren van zijn ziekte te proberen doorvaren, en als de muziek dan toch kwam, klonk die interne strijd er duidelijk in door (zoals duidelijk blijkt uit de andere symfonie die hier is opgenomen, nr.2). In 1851 diepte Schumann de oude partituur van zijn “symfonische fantasie” weer op en begon hij ze te bewerken. Wellicht was hij op zoek naar iets om zijn steeds chaotischer wordende geest te kunnen verankeren: het concrete (en optimistische) product van gelukkiger tijden.

Maar er waren ook koelere, rationelere redenen om het oude werk van onder het stof te halen. Terwijl hij de partituren van zijn tijdgenoot Norbert Burgmüller postuum bewerkte en orkestreerde, voelde Schumann wellicht aan hoe kleine aanpassingen ook zijn eigen werk zouden kunnen transforme-

ren, en werd hij er misschien zelfs aan herinnerd hoe vernieuwend het stuk echt was toen hij het schreef. Niet alleen deed het eindeloos creatieve dingen met de vruchtbare kiem van een enkel idee, het gaf ook blijk van een strakke nieuwe cyclische structuur. In de herziene versie, die in 1852 voor het eerst werd opgevoerd in Düsseldorf, komen vier symfonische bewegingen duidelijk samen, zonder dat afbreuk wordt gedaan aan hun eigenheid of afzonderlijke opzet. Het stuk werd het daaropvolgende jaar gepubliceerd als zijn Symfonie nr.4, hoewel het chronologisch gezien eigenlijk zijn tweede was.

Schumann verstevigde niet alleen de orkestratie – iets wat de componist allicht deed om te verduidelijken wanneer en waar de thema's van het werk opdoken en terugkeerden, en zo hun transformatie te veredelen – maar besloot ook dat de vier bewegingen zonder onderbreking moesten worden gespeeld. Hij herschikte de trage inleiding en voegde een schitterende nieuwe passage toe die de derde en vierde beweging met elkaar verbond.

In de trage inleiding krijgen de thema's van de symfonie gestalte. Meteen na het krachtige openingsakkoord wordt een mysterieus, kronkelig motief geïntroduceerd door de fagot en de tweede violen. Bijna alles wat we daarna horen, kan worden teruggeleid naar deze kiem, die zich on-

middelrijk ontwikkelt tot het thema dat de muziek doet versnellen (de methode die Schumann hier toepast, het afschetsen van een idee voordat het in een eenduidig motief wordt verwerkt, herhaalt hij in zijn Symfonie nr.2). Deze kiem vormt tevens de basis van de hoofdmelodie van de tweede beweging, wordt omgekeerd om het belangrijkste idee te worden van de derde beweging – het Scherzo – en wordt als fragment gebruikt ter begeleiding van het hoofdthema van de laatste beweging. En er zijn nog veel meer voorbeelden.

Het effect van deze thematische metamorfose was nieuw – vloeiender en transformatiever dan Beethoven, en vrij van de nodige narratieve baggage die het in de symfonische gedichten van Liszt met zich meedroeg. Maar deze reis was op haar eigen manier overtuigend: de eerste beweging gaat van duisternis naar licht (d klein naar D groot) terwijl de laatste het geheel bekrachtigt door het thema te proclameren en dit, met materiaal van elke voorafgaande beweging, te gebruiken om uitbundig naar de finale toe te werken. Daarvoor weet de muziek zich echter even te bevrijden met een schijnbaar gloednieuw idee – de sterkste vorm van wedergeboorte (ook dit idee wordt opnieuw gebruikt in Symfonie nr.2).

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat de gekwelde veertiger die Schumann nu was, zichzelf wilde

herinneren aan zijn zwaarbevochten overwinning van toen hij begin de dertig was. In 1854 had hij een tweede zelfmoordpoging achter de rug. Tien jaar eerder, in 1844, was het mentale en fysieke welzijn van de componist in een neerwaartse spiraal geraakt. Regelmatig sloot hij zich volledig af van de muziek. Alleen al het horen van muziek was, zo zei hij, “alsof men met messen in mijn zenuwen kerft”. Enkele jaren eerder vertelde Clara dat ze ’s nachts geregeld wakker werd en haar echtgenoot aantrof “in een zee van tranen”.

Tegen 1845 probeerde Schumann wanhopig om zijn leven en zijn hoofd weer op orde te krijgen. Hij legde zichzelf strenge contrapuntoefeningen op en kopieerde partituren van Bach en Schubert. Die laatste componist gaf Schumann opnieuw hoop en leidde hem naar een intellectuele uitdaging die hem mogelijk op een nieuw spoor zou zetten. Tijdens zijn contrapuntoefeningen had Schumann aan Felix Mendelssohn geschreven: “In mijn hoofd galmen trommels en trompetten in C... ik heb geen idee wat ervan zal komen.” Toen hij in december 1845 aan een nieuwe symfonie werkte, ging dat niet zo vlot als vroeger. “Het schrijven valt me bijzonder zwaar”, zo schreef Schumann aan Mendelssohn. Maar het nieuwe werk had wel een bijzonder opvallend element: trommels en trompetten in C – de toonsoort van Schuberts eigen “Grote” Symfonie nr.9.

Die instrumenten en die toonsoort gaven de symfonie een provocerende, vreugdevolle en zelfs spirituele bijklank. Toen het werk op 5 november 1846 voor het eerst werd opgevoerd in Leipzig – onder leiding van Mendelssohn en aangekondigd als Schumanns Symfonie nr.2 – hoorden sommige recensenten een duidelijk religieuze dimensie in het stuk. Prachtige koralen drijven door drie van de vier bewegingen en er verrijst duidelijk een statig motief. Nog opmerkelijker is de ontwikkeling van thematische kruisverwijzingen tussen de bewegingen alsook het samenbrengen van vier contrasterende hoofdstukken in één overzichtelijk idee. Dat idee is misschien geen afspiegeling van een geestelijke stoornis, maar is zeker een hard bevochten affirmatie – zowel muzikaal als persoonlijk.

Net als in de eerdere, vierde symfonie krijgt het symfonische motto een trage inleiding – een fanfare, die door de koperblazers door een mist van strijkers wordt gegidst. Die zal op strategische punten terugkeren, als kroon op de eerste drie bewegingen en ter zegening van de vierde. Het laatste deel van deze inleiding verzamelt de gepunte ritmes die de voorwaartse ontwikkeling in het Allegro aanvuren. In deze beweging kunnen we wellicht sporen ontwaren van het werk dat Schumann deed met de “Grote” van Schubert.

Als Schubert tussen de noten aanwezig is, staat Bach gewoon duidelijk op papier. De energie verandert in het Scherzo. Het bevat twee aparte Trio's, waarvan de tweede Bachs naam spelt in de vorm van Bes, A, C en B (die laatste wordt in het Duitse notatiesysteem als "H" weergegeven), en die volgorde wordt daarna nog eens omgekeerd, om het punt helemaal duidelijk te maken. Het thema keert helemaal op het einde terug, net als in het edele Adagio. Het vormt een moment van bezinning, gebouwd op een uitgebreide melodie die tot de kiem van een fuga evolueert, maar te veel rust ademt om dit uit te werken.

In Schumanns finale worden al die ideeën getransformeerd: typische gepunte ritmes keren terug om de muziek even weelderig te maken als haar voorgangers. Zelfs de melodie van de trage beweging verweeft zichzelf in een discours over alles wat we tot nu toe hebben gehoord.

Wanneer we een convergentie verwachten van de materialen, en de terugschakeling naar C groot om de symfonie naar haar einde te dragen, verandert de muziek in iets totaal anders. De hobo citeert een melodie van Schumanns eigen Fantasie in C groot op.17, die op haar beurt werd vormgegeven door de regel "Nimm sie hin denn, diese Lieder" uit Beethovens *An die ferne Geliebte*. Dit is een duidelijke boodschap van Schumann aan zijn vrouw

Clara, aan wie hij kort na hun huwelijk in 1840 een stortvloed aan liefdesliederen opdroeg. Nadat dit beklievende thema eenmaal is opgedoken, zet het zich vast in de muziek en raakt het verstrengeld met het fanfaremotief. De muziek krijgt niet zozeer een hersteld zelfvertrouwen, maar eerder een geheel nieuw optimisme.

In een brief aan de componist Georg Dietrich Otten was Schumann rechtuit: "Ik heb de symfonie geschreven... toen ik ziek was... het lijkt me vanzelfsprekend dat mensen dit zullen merken als ze het werk horen. Toen ik de laatste beweging schreef, begon ik stilaan weer mezelf te worden. Maar pas nadat de hele partituur klaar was, voelde ik me echt beter. Hoe dan ook herinnert de muziek me aan een donkere periode."

Tijdens diezelfde donkere periode reisde Schumann met Clara naar Maxen, in Saksen. Schumann was diep verzonken in zijn symfonie, en het koppel logeerde naast een gesticht. Schumann werd overmand door paranoia, was ervan overtuigd dat zijn mentale ondergang onvermijdelijk was en voorspelde dat ook hij in een dergelijke instelling zou eindigen. Die vrees bleek terecht. Hij werd in 1854 opgenomen in het krankzinnigengesticht waar hij twee jaar later zou sterven.

**ROBERT SCHUMANN:
SYMPHONIES N^{os} 2 & 4****Andrew Mellor**

Peut-être ne saurons-nous jamais à quel point le combat de Robert Schumann contre la maladie mentale a façonné ses symphonies provocatrices, audacieuses et impulsives. Que les œuvres présentées ici soient les produits d'un compositeur malade ou en bonne santé ne peut que mettre en évidence leur vitalité et leur authenticité.

Schumann commença à éprouver des crises de mélancolie et de dépression à la fin des années 1820. Il fit sa première tentative de suicide en 1833, en sautant par la fenêtre de son appartement du quatrième étage, puis connut des crises invalidantes chaque année entre 1837 et 1840.

1840 est l'année où tout changea – ou plutôt, où tout aurait dû changer. Schumann épousa la compositrice et pianiste Clara Wieck. Leur amour stabilisa temporairement ses émotions et sa nouvelle épouse le poussa à canaliser sa créativité dans l'écriture pour orchestre. C'est sa découverte de la partition de la Symphonie n° 9 de Schubert qui mua ses idées en actions. Une joyeuse première symphonie intitulée « Le Printemps » fut achevée l'année suivante, esquissée en quatre jours à peine.

Quelques mois plus tard, il écrivit une « Fantaisie symphonique » dans un nouvel élan d'inspiration. L'œuvre fut présentée, qualifiée de « Symphonie », à Leipzig le 6 décembre de cette même année, mais ne rencontra qu'un succès limité. Schumann ne fit pas publier la partition.

Quand il y revint une décennie plus tard, le compositeur avait entre-temps écrit deux autres symphonies, vécu au moins une dépression majeure et commencé à souffrir d'insomnie, de vertiges, de troubles de la vue et d'hallucinations auditives fréquentes. Il avait fait des efforts immenses pour garder la tête hors des vagues houleuses de sa maladie, ce que reflète sa musique de cette période (comme la Symphonie n° 2 enregistrée ici). C'est en 1851 que Schumann exhuma la partition de la « Fantaisie symphonique » et s'attacha à la réviser. Peut-être cherchait-il à s'ancrer, ainsi que son esprit de plus en plus capricieux, en utilisant le produit concret (et optimiste) d'une époque plus heureuse.

Mais il y avait des raisons plus légères, plus rationnelles de faire revivre cette œuvre. Au cours du processus posthume d'édition et d'orchestration de la musique de son contemporain Norbert Burgmüller, peut-être Schumann comprit-il que des ajustements minutieux pourraient transformer sa propre partition – et se rappela-t-il à quel

point sa pièce était novatrice. Non seulement on y trouvait des choses d'une inventivité infinie à partir du germe fertile d'une idée, mais elle présentait également une nouvelle structure cyclique serrée. Dans la version révisée, créée à Düsseldorf en 1852, les quatre mouvements sont réunis sans que leur caractère ou que leur conception propre soit compromis. Elle fut publiée l'année suivante comme Symphonie n° 4, bien qu'elle soit la deuxième dans l'ordre chronologique.

Le compositeur renforça l'orchestration – une opération peut-être née du désir de Schumann de clarifier quand et où les thèmes de l'œuvre apparaissaient et réapparaissaient, mettant en valeur leur transformation – et décida que les quatre mouvements devaient être joués sans interruption. Il remania l'introduction lente et inséra un nouveau passage radieux reliant les troisième et quatrième mouvements.

Les thèmes de la symphonie prennent forme dans cette introduction. Immédiatement après l'accord d'ouverture affirmatif, un motif mystérieux et tordu est introduit par le basson et les seconds violons. Presque tout ce que nous entendons ensuite peut être relié à cette idée initiale qui se voit déjà esquissée dans le thème qui induit le tempo plus rapide de la musique à venir (la méthode de Schumann, qui consiste ici à esquisser une idée avant

de la transformer en un motif bien défini, sera reprise dans la Symphonie n° 2). L'idée initiale forme également la base de la mélodie principale du deuxième mouvement, est inversée pour devenir l'idée principale du troisième mouvement, un Scherzo, et est exploitée pour le fragment qui accompagne le thème principal du mouvement final. On peut encore trouver de très nombreux autres exemples.

L'effet de cette métamorphose thématique était nouveau – plus fluide et transformationnel que chez Beethoven, dépouillé du nécessaire bagage narratif dont il était porteur dans les poèmes symphoniques de Liszt. Mais le cheminement était convaincant en lui-même : le premier mouvement passe des ténèbres à la lumière (de ré mineur à ré majeur) tandis que le dernier ratifie l'ensemble en proclamant le thème emblématique et en l'utilisant, avec le matériau de chacun des mouvements précédents, pour se propulser avec exubérance jusqu'à la fin. Avant cela, la musique s'échappe momentanément en proposant une idée apparemment toute nouvelle – la plus puissante forme de renaissance (une autre idée reprise dans la Symphonie n° 2).

Que le quadragénaire troublé qu'était Schumann ait voulu se rappeler cette victoire durement arrachée au début de sa trentaine ne doit pas étonner. Il avait fait une nouvelle tentative de suicide

en 1854, et dix ans plus tôt, son état mental et physique s'était fortement dégradé ; il s'était alors périodiquement détourné de la musique, affirmant que l'entendre « découpait ses nerfs comme au couteau ». Clara se rappellerait s'être fréquemment réveillée, plus tôt dans les années 1840, pour trouver son mari « nageant dans les larmes ».

En 1845, Schumann espérait désespérément remettre de l'ordre dans sa vie et dans ses esprits, s'astreignant à de rigoureux exercices de contrepoint et copiant des partitions de Bach et de Schubert. C'est à nouveau ce dernier qui lui redonna espoir, lui offrant un défi intellectuel qui, selon lui, pourrait le tirer du borborygme. Au cours de ses exercices de contrepoint, Schumann écrivit à Felix Mendelssohn : « Des tambours et des trompettes en ut sonnent dans ma tête, je ne sais pas ce qu'il en sortira. » À partir de décembre 1845, il commença à écrire une nouvelle symphonie, bien que le processus fût quelque peu plus laborieux que pour les précédentes (« toute écriture me coûte tellement », écrivit-il aussi à Mendelssohn). Mais elle présentait une caractéristique toute particulière : les tambours et les trompettes en do – la tonalité de la « Grande » Symphonie n° 9 de Schubert.

Ces instruments et cette tonalité confèrent à l'œuvre des accents provocateurs, joyeux, voire même spirituels. Quand l'œuvre, cataloguée

comme la Symphonie n° 2, fut créée le 5 novembre 1846 à Leipzig sous la direction de Mendelssohn, certains critiques y discernèrent une dimension clairement religieuse. Des chorals traversent trois des quatre mouvements et le motif qui émerge clairement possède une allure majestueuse. Le développement de références thématiques croisées entre les mouvements et l'évolution de quatre sections contrastantes vers une idée unique sont plus remarquables encore. Ce n'est peut-être pas le reflet d'un trouble mental, mais c'est certainement celui d'une affirmation, tant musicale que personnelle, durement gagnée.

Comme dans la Symphonie n° 4, écrite donc précédemment, une introduction lente énonce le motif symphonique – une fanfare, menée par les cuivres à travers un brouillard de cordes. Ce motif reviendra aux moments stratégiques, couronnant les trois premiers mouvements et offrant une bénédiction au quatrième. La dernière partie de cette introduction présente les rythmes pointés qui poussent vers l'avant le développement dans la section Allegro. Dans tout le mouvement, nous pouvons entendre le tribut de l'œuvre de Schumann à la « Grande » Symphonie de Schubert.

Si Schubert surgit entre les notes, Bach est énoncé littéralement. L'énergie change dans le Scherzo. Il contient deux Trios séparés, le second se basant

sur les lettres du nom de Bach (si bémol, la, do, si bécarré – B, A, C, H dans la notation allemande) avant de les inverser comme pour le mettre en avant. Le motif revient à la fin, comme dans l'extraordinaire Adagio, un moment de profonde réflexion construit sur une large mélodie qui se coule dans les débuts d'une fugue mais est imprégnée d'une trop grande sérénité pour vouloir l'élaborer.

Le finale voit toutes ces idées transformées : des rythmes pointés caractéristiques reviennent pour donner à la musique l'exubérance de ses prédécesseurs, la mélodie du mouvement lent se tissant même dans un discours mêlant tout ce qui a été entendu jusque-là.

Juste au moment où nous nous attendons à ce que la convergence des matériaux et le retour au do majeur ramènent la symphonie à son point de départ, la musique se métamorphose complètement. Le hautbois cite une mélodie de la Fantaisie en do majeur, op. 17, du compositeur, elle-même façonnée par une ligne d'*An die ferne Geliebte* de Beethoven qui marque les mots « Accepte donc ces chansons ». C'est le clair message de Schumann à Clara, la destinataire d'un flot de chansons post-nuptiales dans les années 1840. Par son aspect envoûtant, le thème s'inscrit dans la musique et est finalement entrelacé au motif de la fanfare, non pas tant pour rendre à la musique son assu-

rance que pour l'emplir d'un optimisme entièrement neuf.

Dans une lettre au compositeur Georg Dietrich Otten, Schumann s'exprima avec franchise. « J'ai écrit la symphonie [...] quand je n'étais pas bien. Je crains que les gens ne manqueront pas de le noter en écoutant l'œuvre. J'ai commencé à me sentir davantage moi-même au cours de l'écriture du dernier mouvement, mais ce n'est qu'après avoir achevé toute la partition que je me suis senti mieux. Cela me rappelle une période sombre de ma vie. »

Dans cette période sombre, Schumann effectua un voyage avec Clara dans la localité saxonne de Maxen. Il était alors profondément engagé dans son travail sur la symphonie et le couple se retrouva logé à côté d'un asile. Schumann fut submergé par la paranoïa, pressentant l'inexorabilité de son effondrement mental et qu'il finirait ses jours dans une telle institution. Ses peurs s'avéreraient fondées. Il fut placé dans un asile en 1854 et y mourut deux ans plus tard.

Philippe Herreweghe



PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle Royale. From 1982 to 2002 he was Artistic Director of the Académies Musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble Vocal Européen and the Orchestre des Champs-Élysées. Since 2001 he is Artistic Director of the Collegium Vocale Crete Senesi festival in Tuscany, Italy.

Herreweghe continually seeks out new musical challenges; he has been very active performing the great symphonic repertoire, from Beethoven to Stravinsky. Since 1997 he is attached to the Antwerp Symphony Orchestra, in the past as Principal and Guest Conductor, now as Honorary Conductor. He is also in great demand as a guest conductor with orchestras such as Amsterdam's Concertgebouw Orchestra, Gewandhaus Orchestra in Leipzig, hr-Sinfonieorchester in Frankfurt, Mahler Chamber Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Staatskapelle Dresden, Konzerthausorchester Berlin, Cleveland Orchestra and Tonhalle-Orchester Zürich.

Over the years, Herreweghe has amassed an extensive discography of more than 150 recordings. In 2010 he founded his own label Φ (PHI) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom. He was awarded the Belgian order of Officier des Arts et Lettres and honorary doctorates from the Catholic University of Leuven and the Ghent University. In 2003 he received the French title of Chevalier de la Légion d'honneur and in 2010 the city of Leipzig awarded him the Bach-Medaille. In 2019 he was named Officer of the Order of Leopold.

Antwerp Symphony Orchestra



ANTWERP SYMPHONY ORCHESTRA

The Antwerp Symphony Orchestra is based in the new Queen Elisabeth Hall in Antwerp. Under the baton of Chief Conductor Elim Chan and Honorary Conductor Philippe Herreweghe the orchestra moves and inspires a large and diverse audience through top-level concert experiences.

Thanks to its own series of concerts in large venues, the Antwerp Symphony Orchestra occupies a unique position in Belgium. The orchestra has also been a guest of some major concert halls around the world: the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Philharmonie of Cologne and Munich, the Palace of Art in Budapest and the National Grand Theatre of Beijing.

Alongside its regular concerts, the orchestra attaches great value to developing educational and social projects for children, youngsters and people with different social backgrounds. The Antwerp Symphony Orchestra collaborates with major classical music labels, such as Phi, Alpha, Pentatone and BIS records, and several of the orchestra's albums have been acclaimed by the professional press.

Recording

17–19 April 2018 (no. 4) & 18–20 June 2018 (no. 2), Koningin Elisabethzaal, Antwerp, Belgium

Recording, Mastering, Editing: Andreas Neubronner (Tritonus)

Balance Engineer: Markus Heiland (Tritonus)

Translations

French: Catherine Meeùs

Dutch: ISO Translation & Publishing

Pictures

Cover: Miniatures végétales – Rhododendron 1 © Bob Verschueren

Inside: Philippe Herreweghe © Jesse Willems / Antwerp Symphony Orchestra © Vincent Callot

Phi

Label Manager / Production / Edition: Timothée van der Stegen

Graphic Design: Racasse-Studio.com



Recent Releases

LPH 030



Johann Sebastian Bach
Sonn und Schild –
Cantatas BWV 4 – 79 – 80
Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe

LPH 028



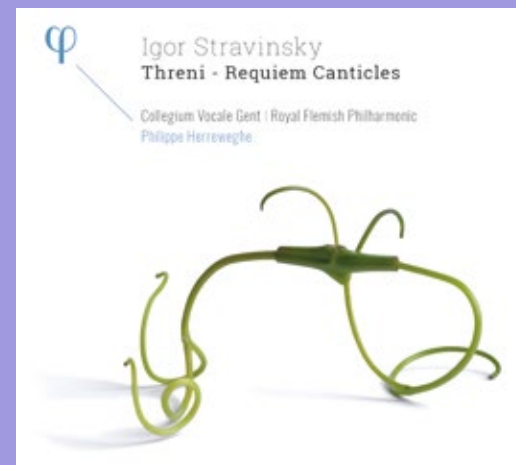
Franz Schubert
Symphonies nos. 2 & 5
Antwerp Symphony Orchestra, Philippe Herreweghe

LPH 029



Claudio Monteverdi
Vespro della Beata Vergine
Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe

LPH 020



Igor Stravinsky
Threni – Requiem Canticles
Collegium Vocale Gent, Antwerp Symphony Orchestra,
Philippe Herreweghe

