



audite

ROBERT SCHUMANN

Complete Symphonic Works

VOL. VI

WDR Sinfonieorchester Köln
HEINZ HOLLIGER

WDR

• THE COLOGNE
BROADCASTS

recording date: April 12-16, 2010
March 2-5, 2015 (Overture 'Manfred' & Symphony 'Zwickauer')

WDR : THE COLOGNE
BROADCASTS

© Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2015
lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH

recording location: Köln, Philharmonie
executive producer (WDR): Siegwald Bütow
recording producer & editing: Günther Wollersheim
recording engineer: Brigitte Angerhausen
photos: Heinz Holliger (pages 12 + 21): Julieta Schildknecht
WDR Sinfonieorchester Köln (page 11): Mischa Salevic
WDR Sinfonieorchester Köln (page 20 + digipac): WDR Thomas Kost
front illustration: 'Der Wanderer über dem Nebelmeer', Caspar David Friedrich
music publisher: Sinfonie g-Moll (Zwickauer Fassung)
von Robert Schumann (Hrsg. Matthias Wendt)
mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz
art direction and design: AB•Design
executive producer (audite): Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff

audite



e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>
© 2016 Ludger Böckenhoff

ROBERT SCHUMANN: DIE SINFONISCHEN WERKE

Vol. VI

WDR Sinfonieorchester Köln
HEINZ HOLLIGER

Zwischen Symphonie und Dramenvorspiel: Robert Schumanns Overtüren

Die sechste und letzte CD mit Orchesterwerken Robert Schumanns rundet den Zyklus der Einspielungen durch das WDR Sinfonieorchester unter Heinz Holliger ab. Als Anhang, in dem der Vollständigkeit halber nachgetragen würde, was der Komponist über seine bedeutenden Kreationen hinaus sonst noch hervorbrachte, wäre sie missverstanden. Die Overtüren bilden einen essenziellen Teil in Schumanns Schaffen – unabhängig von ihrer Rezeptionsgeschichte. Dass sie mit Ausnahme des *Genoveva*- und des *Manfred*-Stücks im heutigen Konzertleben kaum mehr vorkommen, liegt hauptsächlich an der begrenzten, rasch abnehmenden Bedeutung der Gattung für die Programmgestaltung öffentlicher Aufführungen; diese hat sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts deutlich gewandelt. Für die Marginalisierung der Overtüren ist außerdem das lange gepflegte Verdikt über Schumanns Spätwerk mitverantwortlich, denn außer *Genoveva* tragen alle eine dreistellige

Opusnummer; eine solche galt als Zeichen für die Schatten der Krankheit über Schumanns künstlerischer Produktion.

Zur Revision dieses Vorurteils kann die Beschäftigung mit den Overtüren Wesentliches beitragen. Sie verhalten sich zu den Symphonien wie die Konzertstücke zu den Solokonzerten: als poetische Reflexionsform und Ergänzung. Zusammen mit den breiter gearbeiteten Werken bilden sie jene Allianz der Gegensätze, die für die Epoche der Romantik so kennzeichnend ist. Dem starken Drang in die Weite, in die Natur, zur Freiheit (oder Gottheit) entsprachen der Wunsch nach Intensität und Verdichtung und der Mut zum Fragmentarischen, dem Blick in die Ferne derjenige nach innen. Wie bei den Konzerten und Konzertstücken ist Schumann auch beim Verhältnis von Symphonien und Overtüren nicht an einer trennenden Abgrenzung der Gattungen, sondern an der anregenden Verbindung zwischen ihnen interessiert. Deutlich bezeugt dies die dreisätzige „Symphonette“ op. 52, die zwischen der Ersten und der Urfassung der Vierten Symphonie komponiert und

als *Ouvertüre, Scherzo und Finale* überschrieben wurde.¹

Mit Ausnahme eines Jugendwerks² entstanden die Overtüren deutlich nach dem Symphoniejahr 1841, nämlich ab 1847. Alle außer derjenigen zu *Julius Caesar* hingen mit Überlegungen zu musikalischen Bühnenwerken zusammen. Die *Genoveva*-Ouvertüre eröffnet die gleichnamige Oper nach Friedrich Hebbel. Dem Vorspiel zu Lord Byrons *Manfred* folgen 14 weitere Musiknummern zu dem Versdrama des Briten. Schillers *Braut von Messina* war einige Zeit als Stoff für eine zweite Oper nach *Genoveva* im Gespräch; ehe Schumann das Projekt verwarf, schrieb er als Vorprobe aufs Exempel die Ouvertüre, Weiteres folgte nicht mehr. Goethes Versedrama *Hermann und Dorothea* „gehörte zur Lieblingslektüre des Komponisten“ (Peter Jost); er erwog daraus eine Oper, dann ein Singspiel, schließlich ein „Concert-Oratorium“ zu machen. Keinen der Pläne verwirklichte er. Mit der Kompo-

¹ Enthalten auf der ersten CD der Reihe, audite 97.677

² Ouvertüre mit Chor op. 1 Nr. 3 (1822).

sition der Ouvertüre schloss Schumann im August 1853 das letzte Stadium seiner *Faust-Szenen* ab; er folgte dabei einem Rat Franz Liszts. Die Ouvertüre zu Shakespeares *Julius Caesar* begann er elf Tage nach Vollendung derjenigen zu Schillers *Braut von Messina*. Mit dem Stück zu Shakespeare verband sich kein Theaterplan, sondern ein musikalisches Vorhaben. Am 17. Januar 1851 notierte Clara Schumann in ihrem Tagebuch: „Robert arbeitet unaufhaltsam fort. Jetzt hat er eine Ouvertüre zu *Julius Caesar* in Arbeit. Die Idee, zu mehreren der schönsten Trauerspiele Ouvertüren zu schreiben, hat ihn so begeistert, dass sein Genius wieder von Musik übersprudelt.“ Er dachte dabei an Werke für den Konzertgebrauch, an den Typus der Konzert-Overtüren, der auf Beethoven zurückgeht und in Mendelssohn seinen ersten romantischen Meister fand.

Auch in der Frage: Ouvertüre als autonomes Werk oder als Vorspiel zu einem Theater mied Schumann die starre Grenzziehung. Gegen den damaligen Brauch komponierte er seine Overtüren vor, nicht nach der Musik zum Bühnengesche-

hen³. Mit ihnen fasste er nach der Lektüre des entsprechenden literarischen Werkes seinen Eindruck von Wesen und Atmosphäre des dramatischen Stoffes erstmals zusammen – unabhängig davon, „ob die Ouvertüre ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten“ soll. Es ging ihm darum, die „Tonlage“ des jeweiligen Dramas zu treffen und/oder sich ihm in einer „vorbereitenden musikalischen Handlung“ zu nähern. Das Verhältnis zwischen „Plotbildung“ einerseits und Transitfunktion in Bezug auf die Literatur andererseits bestimmte er für jede Ouvertüre neu. In derjenigen zu *Hermann und Dorothea* lässt er das Hauptthema, eine Mischung aus Melancholie und Hoffnungston in eng verschlungener Zweistimmigkeit, in die *Marseillaise* münden, denn das Stück sollte, so Schumann, einmal ein Singspiel nach Goethe einleiten, „dessen erste Szene den Abzug von Soldaten der französischen Repu-

blik darstellte.“⁴ Im musikalischen Verlauf rücken die gegensätzlichen Charaktere immer wieder dicht aneinander, so dass einer gleichsam aus dem anderen hervorscheint. Beim ersten Auftreten bricht die *Marseillaise* allerdings jäh ab, als werde ein Fenster geschlossen und die Musik von draußen unhörbar – ein Effekt wie in der dritten Szene von Alban Bergs *Wozzeck*, wenn die eifersüchtige Marie während der Parade ihr Fenster zuschlägt und die Militärmusik verstummt.

Die Ouvertüren zu *Genoveva* und *Manfred* ließ Schumann auch als eigenständige Stücke ohne das anschließende Bühnenwerk veröffentlichen; der Premiere der Oper ging die Uraufführung der Ouvertüre in einem Konzert des Gewandhaus-Orchesters Leipzig voraus. In ihr sind der „Geist“ und die wichtigsten Kräfte der Oper so zu Musik sublimiert, dass sie

⁴ *Hermann und Dorothea* stellt in einer Folge von neun Gedichten, deren jedes den Namen einer Muse als Überschrift trägt, die Geschichte von Hermann, dem Gastwirtssohn, dar, der sich in Dorothea, eine Frau aus einem Treck von Flüchtlingen vor den französischen Revolutionsgarden, verliebt und sie gegen anfänglichen väterlichen Widerstand schließlich heiratet.

auch ohne Kenntnis des Stoffes emotionale Deutlichkeit gewinnen.⁵ Die langsame Einleitung, ein instrumentatorisches Meisterstück, ist in der Oper mit der Welt des Intriganten und Bösen verbunden. Ihr setzt der „leidenschaftlich bewegte“ Hauptteil nicht einfach die Welt des Guten entgegen. Sein erstes Thema wird vielmehr zum roten Faden, der sich durch die ganze Oper zieht, als Spiegel von Genovevas Innenleben. Das zweite Thema der Hörner deutet auf die Rettung durch die Ankunft ihres Mannes, auf Jagd, auf Freiheit und Erlösung hin.

Die *Manfred*-Ouvertüre umreißt die Pole, zwischen denen sich Byrons Tragödie abspielt. Drei synkopierte Akkorde setzen das Anfangssignal. Das Stück, das sie aufrufen, wird von zwei langsamen Teilen gerahmt. Der erste enthält die Gedan-

⁵ *Genoveva* ist die Gattin des Pfalzgrafen Siegfried, der in den „heiligen Krieg“ gegen die Sarazenen zieht und seine Frau dem Getreuen Golo anvertraut. Der verliebt sich in Genoveva, sie weist ihn ab, er sinnt auf Rache und behauptet, Genovevas Kind sei vom Koch gezeugt worden. Siegfried befiehlt beider Tod. Die Schergen sind jedoch von Genovevas Unschuld überzeugt und setzen sie samt Baby im Wald aus. Beide überleben. Siegfried begegnet ihnen auf der Jagd und erfährt die Wahrheit. Das Happy End überlebt Genoveva nur um wenige Wochen.

ken, die im Hauptteil auseinandertreten, noch ungeschieden als zerbrechliche Einheit. Der kürzere Schlussteil exzerpiert aus dem ersten das Wesentliche als Reminiscenz vor dem endgültigen Verklingen. – Der Hauptteil entsteht aus zwei großen Themenkomplexen. Den ersten kennzeichnen triolische Auftakte, Synkopen und ein punktiert fallendes Phrasenende; dem zweiten, längeren, stärker untergliederten geben Varianten einer ausdrucksstarken Chromatik das Gepräge. Hier stehen sich die beiden Hauptpersonen in ihren Charakteren gegenüber: Manfred, der die höchste Fülle des Lebens will und dafür Götter und Welt herausfordert, und Astarte, seine Schwester, die er als sein weiblich veredeltes Ebenbild liebt, bis sie an der Unbedingtheit der inzestuösen Beziehung zerbricht. Ihre Themen nähern und treffen sich vor allem im Rhythmus – und in der besonderen Art, mit der Schumann seinen Gedanken Nachdruck verleiht: Fast jeder Motivteil außer Überleitungsformeln wird wiederholt. Das Verfahren gleicht einem Komponieren mit ständigen Ausrufezeichen. Verbunden sind die Themen durch eine Ursubstanz, gegen

³ Die *Faust*-Szenen, die in mehreren Etappen entstanden, bilden einen besonderen Fall. Schumann hatte ursprünglich keine Ouvertüre vorgesehen; die Aufführungen zu den Goethe-Feiern 1849 enthielten nur vokal-instrumentale Sätze.

die und aus der sie sich bildeten. Mit diesem Schmerzensmotiv, gleichsam dem Atem des Werkes, kreisend und retardierend wiederholt, erstirbt der Hauptteil vor der abschließenden Reminiszenz wie in einer auskomponierten Agonie. Es besteht aus den Tönen A, B und Ces (H), symbolisch für Astarte, Byron (der Manfred als Projektion seines Ichs schuf) und die vier Geister, die Manfred in der Anfangs- und Schlusszene erscheinen.

In den kurz nacheinander komponierten Ouvertüren zu Schillers *Braut von Messina* und Shakespeares *Julius Caesar* folgte Schumann einem ähnlichen Prinzip, kam aber zu ganz unterschiedlichen formalen Lösungen. In beiden erfasste er die leitenden Affekte und Haltungen der Dramen. Feindschaft und Eifersucht stehen in Schillers Tragödie gegen Versöhnung und Liebe.⁶ Bereits in der Einleitung werden

Gegensätze exponiert: erregt auffahrend wie in Rage, traurig-gehemmt wie in einer Klage. Sie werden im raschen Teil zu zwei Themenfeldern entwickelt, zu einem zornig-katastrophischen Haupt- und einem wehmütig lyrischen Seitengedanken. Aus ihnen gewinnt Schumann einen mustergültigen Symphoniesatz – der Typus lebt vom Austragen der Gegensätze. Was sonst als Nach- oder Ausklang erscheint, wird hier jedoch zur gravierenden Aussage: Den Schlussabschnitt bestimmt allein das erste Thema, sein Tempo und seine Aggressivität werden gesteigert. Am Ende siegt die Katastrophe. Schumann schickte die Originalpartitur des 1850/51 geschriebenen Werkes aus der Nervenheilanstalt Eendenich am 5. Mai 1855 als Geburtstagspräsent für Johannes Brahms an seine Frau, zusammen mit dem letzten Brief, den er an sie richtete und der von Geisteskrankheit nichts erkennen lässt. Er spricht darin doppelsinnig von „unserem Geliebten“ (Brahms); mit der Ouvertüre zum Drama einer Dreiecksbeziehung, das nur die „Braut“ überlebt, machte er ihm ein wissendes Geschenk.

Auf dem ersten Manuskriptbogen seiner *Julius Caesar*-Ouvertüre notierte Schumann die wichtigsten Stationen des Dramas – als Orientierungspunkte für den musikalischen Verlauf? Als Vergegenwärtigung der Essentials für die Komposition? Die Ouvertüre behandelt das Heroische in seiner zeremoniell gemessenen, majestätischen und in seiner hoffnungsvoll mobilisierenden Form, als Trauer- und als gedämpfter Festmarsch samt zugehöriger Fanfaren, dazwischen hin und wieder choralartige Fragmente. So wird letztlich ein musikalischer Typus in den widerstrebenden Tendenzen, die in ihm liegen, durchgeführt und dargelegt. In Schumanns *Œuvre* hat diese Ouvertüre zwei Verwandte: die Märsche op. 76 zur Revolution von 1848/49 und die *Feierliche Zeremonie*, den vierten Satz der Dritten Symphonie, die er unmittelbar vor der Schiller- und Shakespeare-Ouvertüre komponierte.

Bei den *Faust*-Szenen leistet die Konzeption des Oratoriums, was sonst eine Ouvertüre bewirkt: die Konzentration auf die Handlungs- und Entwicklungsmomente, die als wesentlich empfunden werden. Schumann wählte aus Goethes Dichtung Teile

aus, welche die tragische Bewegung bis zur Erlösung Gretchens und Fausts verdeutlichen. Dabei entsteht keine Handlungsfolge, sondern eine Konstellation von Ideen und Situationen. Sie verlangen nicht unbedingt eine instrumentale Einleitung; als Zusammenfassung zweiter Potenz ergäbe sie wenig Sinn. Deshalb hielt er die motivischen Bezüge der nachkomponierten Ouvertüre zu den Gesangsstücken lose und konzentrierte sich kompositorisch auf zwei Dinge: auf die Entfaltung kleiner motivischer Urzellen in gegensätzliche Richtungen, und auf die große Linie der Metamorphosen und des Durchbruchs aus der Moll- in die Dur-Atmosphäre.

Alle Ouvertüren konzipierte Schumann nach dem Grundriss des klassischen Sonaten- und Symphoniesatzes mit oder ohne langsame Einleitung. Die Fähigkeit dieses musikalischen Typus, Gegensätze aufzustellen oder sich bilden zu lassen, um sie dann auszutragen, nutzt Schumann zu einer Vielfalt konkreter Formen. Komponiert wurden sie im zeitlichen Umfeld der Dritten und der Revision der Vierten Symphonie. Mit ersterer teilen sie die Öffnung zu außermusikalisch bestimmten

⁶ Die feindlichen Brüder Manuel und Cesar haben sich eben versöhnt, verlieben sich jedoch, ohne voneinander zu wissen, in dieselbe Frau. Als Cesar sie in inniger Umarmung mit Manuel trifft, ersticht er seinen Bruder aus Eifersucht. Es stellt sich heraus, dass die gemeinsame Geliebte die Schwester ist, die sie nie kennengelernt hatten. Weder sie noch die Mutter können Cesar von der Sühne durch Selbstmord abhalten.

Gedanken, mit letzterer die Literatur als Inspirationsquelle. Der Blick zur Wortkunst bewirkte bei der d-Moll-Symphonie eine neuartige Form, bei den Ouvertüren beeinflusste sie Atmosphäre und Verlauf. Sie bilden somit die Endstufe in der Auseinandersetzung mit der Symphonieform und ihren Möglichkeiten musikalischer Charakterisierung.

Den Anfang dieses Prozesses machte zwei Jahrzehnte zuvor die Symphonie in g-Moll. Zwei Sätze vollendete er, ein Scherzo existiert als Fragment, für ein Finale sind erste Skizzen überliefert. Der Kopfsatz wurde drei Mal – in Zwickau, Schneeberg und Leipzig – öffentlich gespielt und nach jeder Aufführung überarbeitet. Der zweite Satz erklang nie, obwohl er vollständig ausgeführt wurde. Im Zwickauer Uraufführungskonzert trat auch eine 13-jährige Pianistin und Komponistin auf: Clara Wieck; Schumanns Mutter soll ihr schon damals ihren Sohn als künftigen Gatten anempfohlen haben. Geniales steht in diesem Werk des 21-Jährigen neben Beweisstücken handwerklicher Fertigkeit. In seiner quasi räumlichen und rhythmisch raffinierten

Anlage bewegt sich das Anfangsthema kühn auf der Höhe des romantischen Denkens. Dem Seitenthema gab Schumann eine losere Gestalt, fast wie eine Montage aus Formeln – ein deutlicher Kontrast zum Hauptgedanken zwar, aber für die kontrapunktischen Kunststücke des Mittelteils doch etwas unspezifisch. – Den zweiten Satz kann man nicht als langsamen bezeichnen, obwohl er dessen Stelle vertritt. Sein fließendes Zeitmaß wird im Mittelteil zu scherzohaftem Charakter gesteigert; darauf hätte das etatmäßige Scherzo antworten müssen. Der junge Schumann schuf Tempoverhältnisse, wie sie sich in den beiden letzten Symphonien Schuberts finden, die er damals nicht kannte. Doch erklärt die Verwandtschaft im Geiste die ungeheure Wirkung, die von der Entdeckung der Schubert'schen C-Dur-Symphonie ausging: Sie befreite Schumann zu seinem eigenen symphonischen Schaffen. Die Ouvertüren aber wurden für ihn zum ergänzenden, reflektierenden Pendant zur großen Gattung.

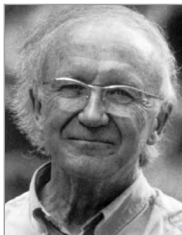
Habakuk Traber



WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN

Das WDR Sinfonieorchester Köln entstand 1947 im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) und gehört heute zum Westdeutschen Rundfunk (WDR). Chefdirigenten waren Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini, Hans Vonk und Semyon Bychkov. Daneben standen Gastdirigenten wie Fritz Busch, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Günter Wand, Sir Georg Solti, Sir André Previn, Lorin Maazel, Claudio Abbado und Zubin Mehta am Pult des Orchesters. Das WDR Sinfonieorchester gastiert regelmäßig in allen europäischen Ländern, in Nord- und Südamerika und in Asien. Seit Beginn der Spielzeit 2010/11 ist Jukka-Pekka Saraste Chefdirigent des Orchesters.

HEINZ HOLLIGER



Heinz Holliger gehört zu den vielseitigsten und außergewöhnlichsten Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit. Geboren in Langenthal, studierte er in Bern, Paris und Basel Oboe (bei Emile Cassagnaud und Pierre Pierlot), Klavier (bei Sava Savoff und Yvonne Lefébure) und Komposition (bei Sándor Veress und Pierre Boulez).

Nach ersten Preisen bei den internationalen Wettbewerben von Genf und München beginnt für ihn eine unvergleichliche Karriere als Oboist. Einige der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart widmen ihm ihre Werke.

Als Dirigent arbeitet Heinz Holliger seit vielen Jahren mit weltweit führenden Orchestern und Ensembles zusammen. Er ist Träger zahlreicher Auszeichnungen und Preise (Komponistenpreis

des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Kunstpreis der Stadt Basel, Ernst-von-Siemens-Musikpreis, Musikpreis der Stadt Frankfurt, Ehrendoktorwürde der Universität Zürich, Zürcher Festspielpreis, Rheingau-Musikpreis u.a.) sowie auch Schallplattenauszeichnungen (Diapason d'Or, Midem Classical Award, Edison-Award, Grand Prix du Disque, mehrere Deutsche Schallplattenpreise).

Heinz Holliger ist einer der gefragtesten Komponisten unserer Zeit. Am Zürcher Opernhaus erhielt seine Oper *Schneewittchen* nach Robert Walser große internationale Anerkennung. Zu seinen Hauptwerken zählen weiterhin der Scardanelli-Zyklus und das Violinkonzert.

Between Symphony and Dramatic Prelude: Robert Schumann's Overtures

This sixth CD of Robert Schumann's orchestral works concludes audite's cycle with the WDR Sinfonieorchester under Heinz Holliger. Issuing it as a supplement, adding, for the sake of completeness, the composer's less notable works, would not have done justice to these compositions. The overtures represent an essential element in Schumann's oeuvre – independent of the history of their reception. The fact that these works, apart from the overtures to *Genoveva* and *Manfred*, hardly feature in today's concert life, is mainly due to changed conventions in programming since the mid-nineteenth century. The long-standing verdict on Schumann's late oeuvre has also played its part in the marginalisation of the overtures: all except for the *Genoveva* overture have three-digit opus numbers which have been associated with works allegedly overshadowed by Schumann's late illness.

Exploring the overtures can play a vital part in revising this prejudiced view. Seen

in relation to the symphonies, they take a similar position as do the *Konzertstücke* in relation to the concertos: a poetic form of reflection and addition. Alongside the larger scale works, they form that alliance of contrasts that was so typical of the Romantic age. The strong urge towards the distance, into nature, towards freedom (or a deity) corresponded to the desire for intensity and concentration as well as the courage to remain fragmentary, the view into the distance equating to an inner examination. As is also the case with the concertos and *Konzertstücke*, Schumann is not interested in dissociating the genres from each other, but instead in tracing their similarities and connections. This is exemplified by the "Symphonette", Op. 52, in three movements, composed between the first and final versions of his Fourth Symphony and headed *Ouverture, Scherzo und Finale*¹.

With the exception of one youthful work², the overtures were composed from 1847: well after the "year of the sym-

¹ See Vol. I in this series, audite 97.677

² Overture with chorus, Op. I No. 3.

phony", 1841. Except for the *Julius Caesar* overture, all were written with particular musical stage works in mind. The *Genoveva* overture opens the eponymous opera after Friedrich Hebbel. The overture to Lord Byron's *Manfred* is followed by another fourteen numbers relating to the dramatic poem by the British poet. Schiller's *Bride of Messina* was, for some time, considered for a possible second opera following *Genoveva*; before discarding the project, putting it to the test, Schumann wrote an overture, but left it at that. Goethe's epic poem *Hermann und Dorothea* was a "favourite of the composer" (Peter Jost): he considered working it into an opera, then a *Singspiel*, and finally a "concert oratorio". However, none of these plans came to fruition. Composing the overture in August 1853 represented the completion of Schumann's *Scenes from Goethe's Faust*; in this, he followed a piece of advice from Franz Liszt. He began working on the overture to Shakespeare's *Julius Caesar* eleven days after completing the overture to Schiller's *Bride of Messina*. The former was not intended to be used in a theatrical, but instead a musical, context. On 17 January 1851 Clara Schumann noted

in her diary: "Robert is working incessantly. Now he is writing an overture to *Julius Caesar*. He was so enthused by the idea of writing overtures to several of the most beautiful tragedies that his genius once again is bursting with music." He was intending to produce works for use in concert – the type of concert overtures which harked back to Beethoven and which had found their first Romantic master in Mendelssohn.

The question as to whether an overture should be an autonomous work or serve as a prelude to a play was left open: Schumann avoided strict boundaries. Against the tradition of the time, he composed his overtures before, rather than after, the music accompanying the play³. In them, after reading the respective literary work, he summarised his impression of the character and atmosphere of the dramatic material for the first time – irrespective as to "whether the overture was intended to

³ The *Scenes from Goethe's Faust*, written during several stages, are a special case: originally, Schumann had not planned an overture – the performances at the Goethe celebrations of 1849 comprised only vocal-instrumental movements.

offer an image of the entire work or simply to introduce". It was his aim to hit the "pitch" of the play in question, and/or to approach it by way of "introductory musical activity". For each overture, Schumann determined anew the relationship between "plot formation" on the one hand and transit function with regard to the literary piece on the other. In the overture to *Hermann und Dorothea*, the main theme, a mixture of melancholy and hope wrought together in two parts, leads into the *Marseillaise*; for, according to Schumann, the piece "was originally conceived for a *Singspiel* based on a Goethe poem whose first scene portrayed the withdrawal of French troops."⁴ During the course of the piece, the two contrasting characters keep approaching each other in close proximity, giving the impression of one emerging from the other. At its first appearance, however, the *Marseillaise* abruptly stops, as

⁴ *Hermann und Dorothea*, in a series of nine poems, each headed by the name of a muse, tells the story of Hermann, the son of an innkeeper, who falls in love with Dorothea, a woman from a trek of refugees fleeing the French revolutionary forces, whom he eventually marries, despite initial paternal opposition.

though a window were being closed, making the music from outside inaudible – this device was also used by Alban Berg in the third scene of *Wozzeck*, when the jealous Marie slams her window shut during the parade and the military music falls silent.

Schumann had the *Genoveva* and *Manfred* overtures published as independent pieces as well, without including the subsequent stage works; the first performance of the opera was preceded by a premiere of the overture as part of a concert given by the Leipzig Gewandhaus Orchestra. In it, the "spirit" and the most important forces of the opera have been sublimated into music in such a manner that they become emotionally explicit, even if one is not familiar with the subject matter⁵. The slow introduc-

⁵ *Genoveva* is the wife of Count Palatine Siegfried who joins the "holy war" against the Saracens, entrusting the stalwart Golo with his wife. Golo falls in love with *Genoveva*, who rejects him; plotting revenge, he claims that *Genoveva's* child was sired by the cook. Siegfried orders both to be killed. The henchmen, however, are convinced of *Genoveva's* innocence and abandon her and her baby in the forest. Both survive. Siegfried meets them whilst hunting and learns the truth. *Genoveva* dies only a few weeks after the happy ending.

tion, a masterpiece in instrumentation, is associated with the world of intrigue and evil in the opera. The “passionate” main section does not simply contrast this with the world of the good. Instead, its first theme becomes the guiding thread, running through the entire opera, mirroring Genoveva’s interior life. The second theme in the horns points towards rescue through her husband’s arrival, towards hunt, as well as freedom and salvation.

The *Manfred* overture outlines two poles between which Byron’s tragedy is set. Three syncopated chords represent the opening signal. The piece that they evoke is framed by two slow sections. The first one presents as a fragile unit the ideas which become separated in the main section. The shorter closing section extracts from the first one the essential elements as reminiscences before coming to a final ending. The main section is made up of two large-scale thematic complexes. The first one is characterised by anacruses in triple time, syncopations and a falling, dotted finish; the second one is longer, has more pronounced subdivisions and features variants of expressive

chromatic writing. Here, the two protagonists face each other, each in character: Manfred, demanding life’s greatest riches, challenges the world and the gods, whilst his sister Astarte, whom he loves as his refined female counterpart, is eventually broken by the unconditionality of their incestuous relationship. Their themes approach each other, meeting mostly by virtue of their rhythms. This occurs in the particular manner with which Schumann reinforces his ideas: almost every motif, except for the transitional phrases, is repeated. This technique seems akin to writing whilst continually using exclamation marks. The themes are connected via a form of primeval substance out of which, and against which, they emerge. The pain motif, a central element, is repeated in a circular and slowing fashion and closes the main section in written-out agony before giving way to the concluding reminiscences. It is made up of the notes A, B flat and C flat, symbolising Astarte, Byron (who had created Manfred as a projection of his self) and the four spirits who appear before Manfred in the opening and closing scenes.

In his overtures to Schiller’s *Bride of Messina* and Shakespeare’s *Julius Caesar*, composed in close proximity, Schumann followed a similar principle but arrived at entirely different formal solutions. In both cases he grasped the main affects and positions of the dramas. In Schiller’s tragedy, hostility and jealousy are contrasted with reconciliation and love⁶. The contrasts are exposed as early as in the introduction: agitation and irritability on the one hand, sadness and restraint on the other. In the fast section, they are developed in two thematic areas, an angrily catastrophic main theme, and a wistful and lyrical secondary theme. Out of these, Schumann fashions an exemplary symphonic movement that feeds on staging contrasts. What normally appears as an afterword in this case becomes a grave statement: the closing section is

⁶ The adversarial brothers Manuel and Cesar have just made peace with one another as they both fall in love with the same woman, each unaware of the other. As Cesar finds her in an intimate embrace with Manuel, he jealously stabs his brother to death. It emerges that their lover is their sister whom they had never met. Neither she nor their mother can dissuade Cesar from atoning through committing suicide.

determined by the first theme alone, and its tempo and its aggressiveness are heightened. In the end, catastrophe emerges as the victor. From the psychiatric facility at Eendenich, Schumann sent the original score of the work (written in 1850/51) on 5 May 1855 to his wife as a birthday present for Johannes Brahms, also including his last letter to her which contains no signs of mental illness. In it, he makes ambivalent mention of “our beloved” (Brahms); the overture to a drama about a *ménage à trois* in which only the “bride” survives was to prove a knowing gift.

On the first manuscript sheet of his *Julius Caesar* overture Schumann noted all the important stages of the drama – reference points for the musical progression? Or a visualisation of the essentials for the musical work? The overture treats the heroic in its solemnly majestic and hopeful, mobilising manner both as a funeral march and as a restrained festive march along with appropriate fanfares, interspersed with chorale-like fragments. Thus a musical form is developed and presented in its inherent contrasting tendencies. In

Schumann's oeuvre, this overture has two relatives: the *Marches*, Op. 76 for the revolution of 1848/49, and the *Solemn ceremony*, the fourth movement of the Third Symphony, written immediately before the Schiller and Shakespeare overtures.

In the *Faust Scenes*, the conception of the oratorio achieves what is normally effected by an overture, i.e. a focus on moments in the plot and development that are perceived as crucial. Schumann selected sections from Goethe's work that clarify the tragic action up to Gretchen's and Faust's salvation. In so doing, he does not create a sequence of actions but rather a constellation of ideas and situations which do not necessarily demand an instrumental introduction – as a summary of two powers that would make little sense. The motivic references in the overture (which was composed after the main body of the work) to the vocal pieces are loose. Instead, Schumann focussed on two things: developing small motivic cells, leading them into opposing directions, and the great line of metamorphoses and the breakthrough from minor into a major-key atmosphere.

Schumann conceived all his overtures according to the outline of the Classical sonata form, with or without a slow introduction. He uses the ability of this musical form to create contrasts which then enter into battle in a multitude of concrete structures. The overtures were written in proximity to the Third and the revision of the Fourth Symphonies. With the former, they share an openness towards non-musical ideas; the common ground with the latter is that literature represents the source of inspiration. In the case of the D minor Symphony, looking towards the art of words resulted in a novel form; in the overtures, it influenced their atmosphere and progression. They therefore embody the final stage of Schumann's exploration of the symphonic form and its means of musical characterisation.

The beginning of this process was marked two decades previously by the Symphony in G minor. Schumann completed two movements; a scherzo exists as a fragment, and initial sketches were made for a finale. The opening movement was performed three times in public – in

Zwickau, Schneeberg and Leipzig – and revised after each occasion. The second movement was never played, although it had been completed. At the Zwickau premiere, a thirteen-year-old pianist and composer was also on stage: Clara Wieck; Schumann's mother even then reportedly commended her son to the young girl as a future husband. This work of the twenty-one-year-old presents ingenious traits alongside technical facility. In its quasi spatial and rhythmically refined conception, the opening theme boldly moves at the peak of Romantic thinking. The secondary theme is looser in its shape, almost like a montage of formulae – a clear contrast to the main thought, but somewhat unspecific with regard to the contrapuntal tricks of the middle section. The second movement can hardly be described as slow, although it takes this place. Its fluid metre is heightened to a scherzo-like character in the central section; the regular scherzo would have needed to respond to this. The young Schumann created tempo conditions which can be found in the two final symphonies by Schubert which Schu-

mann, at that time, did not know. However, this spiritual kinship does explain the tremendous effect emanating from his discovery of Schubert's C major Symphony: it freed Schumann to embark on his own symphonic path. His overtures became a complementary, reflecting, counterpart of the symphony genre.

Habakuk Traber

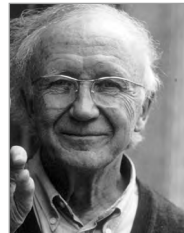
Translation: *Viola Scheffel*



WDR SYMPHONY ORCHESTRA COLOGNE

The WDR Symphony Orchestra Cologne was formed in 1947 as part of the then North West German Radio (NWDR) and nowadays belongs to the West German Radio (WDR). Principal conductors were Christoph von Dohnányi, Zdenek Macal, Hiroshi Wakasugi, Gary Bertini, Hans Vonk and Semyon Bychkov. Celebrated guest conductors such as Fritz Busch, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Günter Wand, Sir Georg Solti, Sir André Previn, Lorin Maazel, Claudio Abbado and Zubin Mehta have performed with the orchestra. The WDR Symphony Orchestra tours regularly in all European countries, in North and South America and in Asia. Since the season 2010/2011 Jukka-Pekka Saraste is the Chief Conductor of the orchestra.

HEINZ HOLLIGER



Heinz Holliger is one of the most versatile and extraordinary musical personalities of our time. He was born in Langenthal, Switzerland, and studied in Bern, Paris and Basel (oboe with Emile Cassagnaud and Pierre Pierlot, piano with Sava Savoff and Yvonne Lefébure and composition with Sándor Veress and Pierre Boulez).

After taking first prizes in the international competitions in Geneva and Munich, he began an incomparable international career as oboist that has taken him to the great musical centres on five continents. Some of the most important composers of the present day have dedicated works to Heinz Holliger.

As a conductor, he has worked for many years with worldwide leading orchestras and ensembles. The artist's many honours

and prizes include the Composer's Prize of the Swiss Musician's Association, the City of Copenhagen's Léonie Sonning Prize for Music, the Art Prize of the City of Basel, the Ernst von Siemens Music Prize, the City of Frankfurt's Music Prize, the Abbiati Prize at the Venice Biennale, an honorary doctorate from the University of Zürich, a Zürich Festival Prize and the Rheingau Music Prize, as well as awards for recordings; the Diapason d'Or, the Midem Classical Award, the Edison Award, the Grand Prix du Disque, among others.

Heinz Holliger is in high demand as a composer. His opera on Robert Walser's *Schneewittchen* at the Zürich Opera House received great international acclaim. Other major works are the Scardanelli Cycle and the Violin Concerto.

Already released with
Heinz Holliger
 and the
WDR Sinfonieorchester Köln:

**ROBERT SCHUMANN:
 COMPLETE SYMPHONIC WORKS
 VOL. I - V**



Vol. I
audite.de/97677



Vol. II
audite.de/97678



Vol. III
audite.de/97679



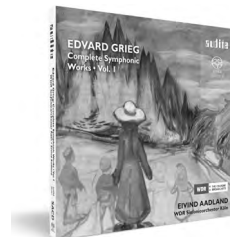
Vol. IV
audite.de/97717



Vol. V
audite.de/97718

Already released on SACD with
Eivind Aadland
 and the
WDR Sinfonieorchester Köln:

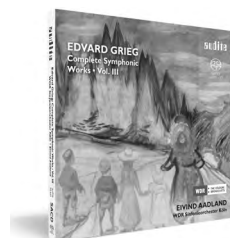
**EDVARD GRIEG:
 COMPLETE SYMPHONIC WORKS
 VOL. I - V**



Vol. I
audite.de/92651



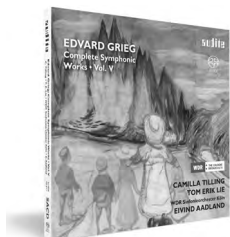
Vol. II
audite.de/92579



Vol. III
audite.de/92669



Vol. IV
audite.de/92670



Vol. V
audite.de/92671

Vol. VI

Robert Schumann (1810-1856) Die Sinfonischen Werke

- | | | |
|---|---|--------------|
| ❶ | Ouvertüre zu 'Manfred' op. 115 | 13:08 |
| | Sinfonie g-Moll 'Zwickauer' WoO 29 | 19:26 |
| ❷ | I. <i>Allegro</i> (Leipziger Fassung) | 12:18 |
| ❸ | II. <i>Andantino quasi Allegretto</i> | 7:08 |
| ❹ | Ouvertüre zu 'Szenen aus Goethes Faust' | 7:56 |
| ❺ | Ouvertüre zu Goethes
'Hermann und Dorothea' op. 136 | 9:33 |
| ❻ | Ouvertüre zu 'Genoveva' op. 81 | 8:22 |
| ❼ | Ouvertüre zu Schillers
'Die Braut von Messina' op. 100 | 8:13 |
| ❽ | Ouvertüre zu Shakespeares
'Julius Caesar' op. 128 | 9:18 |

Gesamtspielzeit: 76:02

audite
97.705

WDR Sinfonieorchester Köln
Heinz Holliger, Dirigent