

FRANZ
SCHUBERT

oktett

ISABELLE FAUST

ANNE KATHARINA SCHREIBER | DANUSHA WASKIEWICZ | KRISTIN VON DER GOLTZ
JAMES MUNRO | LORENZO COPPOLA | JAVIER ZAFRA | TEUNIS VAN DER ZWART

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Oktett D. 803

for clarinet, horn, bassoon, 2 violins, viola, cello and double bass

F major / *Fa majeur* / F-Dur

1	I. Adagio. Allegro	15'09
2	II. Adagio	11'24
3	III. Allegro vivace - Trio	5'51
4	IV. Andante - Var. I-VII	12'10
5	V. Menuetto. Allegretto - Trio	7'16
6	VI. Andante molto - Allegro - Andante molto - Allegro molto	9'05

Fünf Menuette mit sechs Trios D. 89

Arrangement for octet by Oscar Strasnoy

7	No. 3	5'21
8	No. 5	3'50

Isabelle Faust, *violin A. Stradivarius "Sleeping Beauty", 1704*

Anne Katharina Schreiber, *violin anon., Holland, c. 1700*

Danusha Waskiewicz, *viola anon., Bohemia, c. 1860*

Kristin von der Goltz, *cello anon., Vienna, c. 1800*

James Munro, *double bass G. Panormo, London, 1827*

Lorenzo Coppola, *clarinets, 11-key B flat clarinet after A. Rorarius, Vienna, c. 1820;*
copy by Agnès Guérault, Paris, 2010 - *6-key C clarinet after J. B. Merklein, Vienna, c. 1810;*
copy by Agnès Guérault, Paris, 2010

Teunis van der Zwart, *horn Courtois neveu aîné, Paris, 1802*

Javier Zafra, *bassoon W. Triebert, Paris, 1805*

Per aspera ad astra :

l'Octuor D. 803 de Schubert et le "chemin vers la grande symphonie"

L'*Octuor en fa majeur* pour clarinette, cor, basson, quatuor à cordes et contrebasse D. 803 de Schubert fut composé au cours du mois de février 1824 et terminé le 1^{er} mars de cette année. Il fut écrit à la demande du comte Ferdinand Troyer, lequel, en tant que clarinettiste, avait pris part aux soirées musicales organisées jusqu'à cette époque chez le juriste Ignaz von Sonnleithner. Schubert, qui assistait à ces soirées, y avait fait entendre plusieurs fois sa musique devant une assistance nombreuse, donnant ainsi à sa carrière une impulsion substantielle. Troyer collaborait également avec la Société des Amis de la musique, où son talent était estimé. Il tenait lui-même à son domicile des soirées auxquelles participait le violoniste Ignaz Schuppanzigh, interprète réputé des quatuors de Mozart, Haydn et Beethoven. C'est Troyer qui formula le vœu que Schubert se modelât sur le *Septuor en mi bémol majeur* op. 20 de Beethoven – ouvrage qui bénéficiait alors d'un grand succès – afin que la nouvelle œuvre en constituât le pendant. L'*Octuor* fut créé dans ces circonstances au printemps 1824 par Troyer et le quatuor de Schuppanzigh. Ce dernier le rejoignit en public le 16 avril 1827 à un concert qu'il donnait pour la Société des Amis de la musique. Il fut publié en 1853, à l'exception des quatrième et cinquième mouvements, par Carl Anton Spina, successeur du célèbre éditeur Diabelli, sous le numéro d'opus posthume 166 ; puis, dans son intégralité, en 1875, par Friedrich Schreiber, lui-même successeur de Spina.

La composition de l'*Octuor* est contemporaine de celle du *Quatuor à cordes en la mineur* "Rosamunde", D. 804, dont la création eut lieu le 14 mars 1824, toujours par Schuppanzigh et ses associés. Au même moment, Schubert travaillait également au *Quatuor à cordes en ré mineur* "La Jeune Fille et la Mort" D. 810, lui aussi achevé en mars. Quant à l'œuvre qui précède l'*Octuor*, il s'agit des *Variations pour flûte et piano en mi mineur* D. 802, sur la mélodie de "Trockne Blumen", lied tiré du célèbre cycle de *La Belle Meunière* D. 795, qu'il venait de terminer peu auparavant, avec la musique de scène pour *Rosamunde, princesse de Chypre* D. 797. Schubert compose encore en ce même mois de mars des lieder sur des textes de Johann Mayrhofer, D. 805-809.

Fin janvier, Schubert avait fêté son vingt-septième anniversaire en compagnie de quelques amis. Le début de l'année 1824 marque un certain repliement de Schubert sur lui-même : les schubertiades et les réunions de la société de lecture auxquelles il se rendait se sont interrompues ; les amis les plus proches sont partis en province ou à l'étranger, ou bien sont pris par leurs études. Le peintre Moritz von Schwind, qui sera plus tard appelé à la célébrité, note : "Il travaille depuis quelque temps avec le plus grand zèle à la composition d'un octuor. Lorsque on lui rend visite dans la journée, il dit : 'Bonjour, comment vas-tu ? – bien' et continue à écrire, ce sur quoi on se retire." La maladie pour laquelle Schubert a été hospitalisé l'année précédente semble d'abord s'éloigner. Il est soumis à une diète stricte et ce n'est qu'en composant qu'il oublie la faim qui le tenaille ; Schwind rapporte que Schubert a quitté la perruque qu'il portait et que ses cheveux repoussent. La rechute, presque immédiate, n'en est que plus douloureuse et Schubert écrit fin mars 1824 à son ami Leopold Kupelwieser, peintre lui aussi : "Imagine un homme dont la santé ne sera plus jamais bonne, et dont le désespoir à ce sujet l'amène à rendre les choses toujours pires plutôt que meilleures ; imagine un homme, dis-je, dont les plus brillantes espérances sont réduites à néant, à qui les joies de l'amour et de l'amitié n'apportent rien que la plus grande douleur, chez qui l'enthousiasme (au moins la sorte qui stimule) pour le beau menace de s'évanouir, et demande-toi si ce n'est pas là un homme entièrement misérable et malheureux ?"

Schubert aborde alors ses œuvres récentes : "En matière de lieder, j'ai fait peu de nouveau, mais je me suis en revanche essayé à plusieurs pièces instrumentales ; j'ai ainsi composé deux quatuors pour violons, alto et violoncelle, de même qu'un octuor, et je veux écrire encore un quatuor ; ce que je cherche en vérité, c'est à me frayer de cette façon un chemin vers la grande symphonie." La conclusion de cette lettre capitale évoque le prochain concert donné par Beethoven – où sera créée, entre autres, la *Neuvième Symphonie* – et le projet de Schubert d'en donner un comparable l'année suivante. C'est dans cet environnement riche, complexe, poignant, mais aussi rempli de cette résolution nouvelle par laquelle Schubert affirme la conscience de son génie, que naît l'*Octuor*.

Celui-ci est organisé en six mouvements dont aussi bien le type, le tempo et les rapports de tonalité reprennent pour l'essentiel ceux du *Septuor* de Beethoven. Par rapport à la coupe en quatre mouvements de mise dans les genres les plus élevés du classicisme comme la symphonie, le quatuor ou la sonate beethovénienne, celle en six mouvements dénote le genre plus affable et plus facile du divertimento, aux ambitions artistiques moindres. Ce nombre est atteint par dédoublement des mouvements intérieurs. Ainsi, on compte deux mouvements lents, à savoir un Adagio et un Andante, en deuxième et en quatrième positions, ainsi qu'un scherzo et un menuet en troisième et en cinquième positions. Comme dans le *Septuor* de son prédécesseur,

l'Andante est un mouvement à variations. Schubert en emprunte le thème au duo n° 12, "Gelagert unter'm hellen Dach der Bäume" ("Étendu dessous le couvert lumineux des arbres"), de son Singspiel *Die Freunde von Salamanka* D. 326, de 1815, duo qui célèbre le pouvoir de la musique à communiquer le sentiment amoureux. Schubert ajoute un violon à l'ensemble instrumental de Beethoven, ce qui lui permet de disposer d'un quatuor à cordes complet. Un tel effectif tend vers la symphonie tout en conservant les sonorités de la musique de chambre. L'écriture de Schubert est également concertante, mettant particulièrement en valeur la clarinette, mais aussi le cor.

Selon le poète et compositeur Christian Friedrich Daniel Schubart (l'auteur même du poème de *La Truite* que Schubert mit en musique) dans ses *Idées pour une esthétique de la musique* [*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*], la tonalité de *fa* majeur convient à "ce qui est plaisant et calme". C'est la tonalité de la *Symphonie pastorale* et de la *Huitième Symphonie* de Beethoven. Ni la passion ni la complication n'ont cours en *fa* majeur. Mais la tonalité convient parfaitement à la bonhomie joyeuse des parties principales de cet *Octuor*, dont le premier mouvement occupe à lui seul le quart de la durée. C'est ici le Schubert de la sociabilité débonnaire qui s'exprime et non celui du drame intérieur, malgré la noirceur des notations de sa correspondance de l'époque. Cette tonalité contraste avec le *mi bémol* majeur plus sérieux, plus digne, et aussi plus emphatique de Beethoven. Ceci correspond à la nature plus aristocratique de l'œuvre de ce dernier, à la fois dans son ton, l'auditoire princier auquel elle était destinée, et la personne de sa dédicataire impériale, Marie-Thérèse ; celle de Schubert montre en revanche un irrémédiable changement d'époque et un glissement vers la bourgeoisie confortable et matérialiste de l'époque Biedermeier.

En vérité, le ton de l'*Octuor* est aussi celui de l'intimité, comme dans son merveilleux Adagio, empreint d'une poésie délicate et contemplative, où l'âme observe le monde à travers le reflet qu'il laisse en elle. La bonhomie de l'œuvre, à juste titre vantée par la musicologue Brigitte Massin, est aussi la manifestation de la joie de faire de la musique, de vivre en elle, de susciter l'harmonie au sein de la dissonance du monde et d'apprivoiser temporairement celle-là. Cette bonhomie est exubérance, et cette dernière se transforme fréquemment en jeu, mais un jeu d'un ordre supérieur, par lequel l'idéal se dévoile avec une ironie amusée. Un tel caractère enjoué inspire les variations de l'Andante, qui gagnent néanmoins en poésie au fur et à mesure pour aboutir à un authentique fleurissement sonore avec la variation en *la* bémol majeur, faisant suite à celle en *do* mineur. Dans ce mouvement et ailleurs, la légèreté voisine avec la gravité, non pas de la tristesse, mais de la beauté et de son mystère.

Il ne faut pas se méprendre sur le lien qui unit l'*Octuor* au *Septuor* de Beethoven et s'imaginer que Schubert se placerait dans un quelconque lien de dépendance envers son aîné. Ce serait n'y rien comprendre et répéter des clichés éculés, depuis longtemps démonétisés. Le décalque opéré par Schubert est purement extérieur ; le rapport des tonalités entre les mouvements est ainsi entièrement conventionnel et banal. On pourrait même dire que de tels rapports sont régressifs pour Schubert, qui ne les observe que pour respecter les termes de la commande du comte Troyer. Alors que le *Septuor*, contemporain de la *Première Symphonie*, est encore l'œuvre d'un jeune Beethoven qui approche de ses trente ans et appartient à la première manière de celui-ci – celle où il ambitionne de se poser en "second Mozart" et en héritier du style classique –, l'*Octuor* est une œuvre de maturité de Schubert et se présente d'un bout à l'autre comme schubertien à la fois dans sa forme et son expression. Le décalque apparaît dès lors bien davantage comme un révélateur, permettant de montrer à quel point la musique de Schubert diffère en son essence de celle de Beethoven. L'*Octuor* est affirmation et en aucun cas soumission. Schubert s'y pose en égal qui ne veut plus attendre pour devenir un rival.

Car la bonhomie de Schubert est aussi, et avant tout, un masque. Non pas celui de la bonne humeur substituée à la tragédie intérieure, même si celle-ci était réelle. La musique ne saurait se réduire ni à la seule donnée biographique, ni à une supposée expression des sentiments. C'est le masque de Schubert se présentant dans le monde sous couvert d'une simplicité familière mais dont les ambitions artistiques se situent bien au-delà, dans des régions dont seuls ses amis les plus intimes, artistes créateurs eux aussi, peuvent avoir l'intuition, et surtout pas le "chœur grossier des buveurs de bière et des mangeurs de saucisses" évoqué dans la même lettre à Kupelwieser et que Schubert abhorrait. "Le chemin vers la grande symphonie" auquel il se réfère représente cette voie escarpée vers les sommets de l'art que Schubert se donne pour mission d'atteindre. Sur ces hauteurs, il nous tend la main et nous invite à l'y rejoindre. Il n'appartient qu'à nous de le faire.

XAVIER HASCHER

“Et quel foisonnement de beautés recèle l'adagio ! Combien est délicieuse la proximité du scherzo et du menuet, que viennent seulement séparer l'air et ses variations ! Sans jamais paraître forcées, les idées mélodiques les plus heureuses jaillissent en une profusion étourdissante, les trouvailles harmoniques affluent, les intuitions en matière d'instrumentation s'enchaînent, exploitant avec une souveraine maîtrise le timbre particulier de chaque instrument et leurs diverses combinaisons.” C'est avec une exaltation peu commune que le journaliste musical de la *Tübinger Chronik* aborde son compte-rendu d'un concert donné en 1928, au programme duquel se trouvait l'*Octuor* D. 803 de Franz Schubert. L'enthousiasme dont témoigne sa description reflète si fidèlement mes sentiments sur l'œuvre, que je ne résiste pas à la tentation de lui céder une nouvelle fois la parole : “*Conçu au début de l'année 1824, alors que la maladie et la détresse sous toutes ses formes accablaient le maître, [l'Octuor] paraît réunir idéalement en lui toute l'allégresse imaginable, la profonde intériorité, l'envol vers les cimes et le défi lancé aux épreuves, l'insouciance viennoise et la joie qu'apportent les plaisirs de ce monde, la rayonnante clarté, sans verser pour autant dans un optimisme superficiel : voici que s'insinuent ici et là, tels des nuages assombrissant un ciel quasi printanier, des passages tragiques qui traversent toute l'œuvre tardive de Schubert, pour nous rappeler que la mort et l'éternité sont à l'horizon. L'alternance si caractéristique entre majeur et mineur, les silences oppressants, qui taillent dans le vif d'une cantilène, ces vives dissonances présentes jusque dans les mouvements centraux de l'œuvre, les variations aux couleurs sombres, le récitatif quasiment tragique que déclame l'introduction Andante du dernier mouvement. Mais la vie, avec son cortège de séductions et de rires, finit toujours par se relever triomphalement, dissipant les nuages, comme l'atteste de manière éclatante le passage de relais entre le récitatif et l'énergie condensée de l'Allegro final, qui semble reprendre tout en l'amplifiant une transition similaire entre l'Adagio initial de la partition et l'Allegro qui lui succède.*”

Ce chef-d'œuvre apparaît en effet comme un véritable feu d'artifice, dont ne cessent de jaillir les trouvailles, les miroitements d'âme, les effets sonores, les instrumentations subtiles, et les manifestations d'une générosité toute symphonique. Schubert parvient ici à concilier des éléments empruntés au genre du divertimento, des traits relevant purement de la musique de chambre et des élargissements vers la musique orchestrale : veillant sans relâche sur cet équilibre délicat, le compositeur ne tombe jamais dans le mauvais goût, le superficiel ou l'ostentation.

Pouvoir aborder cette œuvre d'exception constitue un immense privilège pour tout musicien. Nous avons délibérément choisi de l'interpréter sur instruments d'époque : le respect de l'univers sonore qui a vu naître l'œuvre permet, selon nous, de laisser s'épanouir toute la splendeur de cette musique. De par leur incroyable richesse en couleurs et leurs rugosités expressives, les instruments anciens déploient non seulement un lyrisme tout à fait singulier, mais aussi, en vertu de leur sonorité moins homogène, moins monochrome, un style *parlando* où abondent les voyelles, les consonnes, les exclamations et les interrogations, les vers et les passages en prose. Ces instruments possèdent un pouvoir envoûtant : le caractère bien affirmé de leurs profits sonores respectifs, qui rend chacun d'eux immédiatement reconnaissable, mais aussi leur grande ductilité expressive, permettent de mettre en valeur par exemple les diverses répétitions de motifs si chères à Schubert. Avec le retour récurrent de son thème initial, le deuxième mouvement (*Adagio*) en fournit un bon exemple : chaque instrument est invité ici à venir jouer de sa voix particulière, de sa propre subjectivité. Schubert possède le génial instinct de savoir exactement à quel moment il faut associer tel et tel instrument. Peut-on imaginer épisode plus déchirant, dans cet *Adagio*, que celui où le cor rejoint le violon pour former un duo semblant surgir tout droit d'un opéra de Mozart ?

L'ingéniosité déployée par Schubert dans les variations du quatrième mouvement tient tout autant du prodige : à partir d'un thème aux allures de romance “populaire”, le compositeur parvient à nous entraîner dans un voyage variant à l'extrême les états d'âme, au cours duquel il ne cesse de se surpasser lui-même en matière d'inventivité et de virtuosité. Jamais l'équilibre de la partition n'en est pour autant menacé. Grâce à leur introduction lente, les mouvements extrêmes de l'œuvre se voient conférés une certaine ampleur symphonique. Les mouvements intermédiaires, quant à eux, restituent le cadre – celui d'un divertissement aérien et malicieux. La coda du deuxième mouvement se révèle particulièrement émouvante : d'abord seul, le premier violon est rejoint progressivement par les autres instruments à cordes, avant que les vents ne viennent se mêler à eux pour conclure le mouvement. Tout aussi réussie, l'introduction au dernier mouvement, qui baigne dans un climat fantastique, ne le cède en rien aux atmosphères orageuses du *Freischütz*.

Il suffit d'étudier le manuscrit de l'œuvre pour être frappé par le désir de précision et la soif de différenciation qui habitent Schubert au moment où il élabore ses indications agogiques et dynamiques, mais aussi par le soin qu'il apporte à la caractérisation de chaque partie – autant de repères qui, naturellement, constituent pour les interprètes une aide inestimable dans leur quête des conceptions musicales du compositeur.

Mon ami Oscar Strasnoy s'est prêté avec enthousiasme au petit jeu d'arranger pour notre formation deux des *Cinq Menuets* D. 89, qui sont écrits originellement à quatre voix. Peu exécutés dans les cercles de musique de chambre, ces menuets font figure de perles aussi rares qu'exquises dans la création schubertienne. Leurs trios respectifs déploient en particulier une ineffable tendresse, dont le caractère rêveur échappe à toute banalité. Oscar Strasnoy s'est laissé inspirer ici par l'instrumentation choisie par Schubert pour son *Octuor* D. 803, nous offrant sa vision très personnelle, aussi respectueuse qu'attendrie, de ces petits joyaux. Qu'il en soit chaleureusement remercié.

Anne Katharina, Danusha, Kristin, James, Lorenzo, Javier et Teunis m'ont accompagnée dans ce projet dont la réalisation me tenait tellement à cœur : je voudrais à cette place leur exprimer toute ma gratitude. Durant ce voyage au cœur de l'univers schubertien, je n'aurais jamais pu rêver de compagnons plus merveilleux !

ISABELLE FAUST
Traduction : Bertrand Vacher

Per aspera ad astra:

Schubert's Octet D803 and the 'way to grand symphony'

Schubert's Octet in F major for clarinet, horn, bassoon, string quartet and double bass D803 was composed during the month of February 1824 and completed on 1 March. It was written at the request of Count Ferdinand Troyer, who had taken part as a clarinetist in the musical evenings organised until that time in the home of the lawyer Ignaz von Sonnleithner. Schubert, who attended these events, had had his music performed there several times in front of a large audience, thus giving his career a substantial boost. Troyer also played with the Gesellschaft der Musikfreunde, where his talent was esteemed. He too held musical evenings in his apartment, with the participation of the violinist Ignaz Schuppanzigh, highly regarded as an interpreter of the Mozart, Haydn and Beethoven quartets. It was Troyer who expressed the wish that Schubert should model his Octet on Beethoven's Septet in E flat major op.20, which enjoyed great success at the time, so that the new work would be a counterpart to it. The Octet was created under these circumstances in the spring of 1824 by Troyer and Schuppanzigh's quartet. The latter played it again in public on 16 April 1827 at a concert he gave for the Gesellschaft der Musikfreunde. It was published in 1853, with the exception of the fourth and fifth movements, by Carl Anton Spina, successor of the famous publisher Diabelli, under the posthumous opus number 166; then, in its entirety, in 1875, by Spina's own successor Friedrich Schreiber.

The composition of the Octet is contemporary with that of the 'Rosamunde' String Quartet in A minor D804, premiered on 14 March 1824, again by Schuppanzigh and his associates. At the same time, Schubert was working on the 'Death and the Maiden' Quartet in D minor D810, also completed in March. The composition that immediately preceded the Octet was the set of Variations for flute and piano in E minor D802 on the melody of 'Trockne Blumen', a song from the famous cycle *Die schöne Müllerin* D795, which he had completed shortly before, along with the incidental music for *Rosamunde, Fürstin von Zypern* D797. In that same month of March, Schubert also composed lieder on texts by Johann Mayrhofer, D805-809.

At the end of January, Schubert had celebrated his twenty-seventh birthday with a few friends. The beginning of the year 1824 marked a certain introversion: the Schubertiads and the meetings of the reading circle he frequented were suspended; his closest friends either went to the provinces or abroad, or were engrossed by their studies. The painter Moritz von Schwind, later to become famous in his own right, noted: 'He has been working for some time now with the greatest zeal on the composition of an octet. If you go to see him during the day, he says: "Hello, how are you? – Good!" and goes on writing, whereupon you depart.' The illness for which Schubert had been hospitalised in the previous year initially seemed to be in abeyance. He was on a strict diet and it was only by composing that he could forget the hunger that tormented him; Schwind reports that Schubert had given up the wig he had been wearing and that his hair was growing back. The relapse, almost immediate, was all the more painful, and Schubert wrote to his friend Leopold Kupelwieser, also a painter, at the end of March 1824: 'Imagine a man whose health will never be right again, and who in sheer despair over this always makes things worse and worse, instead of better; imagine a man, I say, whose brightest hopes have come to naught, to whom the happiness of love and friendship have nothing to offer but pain, at best; whom enthusiasm (at least of the stimulating kind) for all things beautiful threatens to forsake. I ask you, is he not a miserable, unhappy being?'

Schubert then went on to speak of his recent works: 'As far as songs are concerned, I have not done much that is new, but I have tried my hand at several instrumental works, for I have written two quartets for violins, viola and cello, as well as an Octet, and I want to write another quartet; in fact I intend to make my way to grand symphony in this manner.'

The conclusion of this important letter mentions an impending concert by Beethoven – where the Ninth Symphony, among other works, was to be premiered – and Schubert's plan to give a similar one the following year. It was in this environment, rich, complex and poignant, but also filled with the new resolution with which Schubert affirmed his awareness of his genius, that the Octet was born.

It is structured in six movements, whose types, tempos and tonal relationships are essentially the same as those of Beethoven's Septet. Compared to the four-movement design customary in the most elevated genres of the Classical era, such as the symphony, the string quartet and the Beethoven sonata, the six-movement scheme denotes the more affable and facile genre of the divertimento, whose artistic ambitions are lower. The

total of six is attained by duplicating the inner movements. There are two slow movements, an Adagio and an Andante, in second and fourth position, as well as both a scherzo and a minuet, in third and fifth position. As in the Beethoven Septet, the Andante is a set of variations. Schubert borrowed the theme from the duet 'Gelagert unter'm hellen Dach der Bäume', no.12 in his singspiel *Die Freunde von Salamanka* D326 (1815), a number that celebrates the power of music to communicate amorous sentiment. Schubert adds a violin to Beethoven's instrumental ensemble, thus placing a complete string quartet at his disposal. Such forces tend towards the symphony while still preserving the sonorities of chamber music. Schubert's scoring is also concertante in nature, giving special prominence to the clarinet, but also the horn.

According to the poet and composer Christian Friedrich Daniel Schubart (author of the poem 'Die Forelle' (The Trout), which Schubert set to music) in his *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Ideas for an aesthetics of music), the key of F major is suitable for 'that which is pleasant and calm'. It is the key of Beethoven's *Pastoral* Symphony and Eighth Symphony. Neither passion nor complication have currency in F major. But the key is perfectly suited to the joyous bonhomie of the principal sections of this Octet, whose first movement alone occupies a quarter of the works duration. Here it is the Schubert of easygoing sociability who speaks and not the Schubert of inner drama, despite the darkness to be found in his correspondence of the time. The choice of key contrasts with Beethoven's more serious, dignified and emphatic E flat major. This corresponds to the more aristocratic nature of the latter's work, perceptible in its tone, the princely audience for which it was intended, and the person of its imperial dedicatee, Maria Theresia; Schubert's piece, on the other hand, shows an irremediable change of era and a shift towards the comfortable and materialistic bourgeoisie of the Biedermeier period.

In truth, the tone of the Octet is also one of intimacy, as in its wonderful Adagio, imbued with a delicate and contemplative poetry, where the soul observes the world through the reflection the latter leaves on it. The bonhomie of the work, rightly vaunted by the musicologist Brigitte Massin, is also the manifestation of the joy of making and living in music, of bringing about harmony within the dissonance of the world and temporarily taming its ferocity. This bonhomie is exuberance, which frequently turns into a game, but a game of a higher order, through which the ideal unveils itself with amused irony. Such is the playful character that inspires the Andante's variations, which nonetheless gain in poetry as the movement proceeds, culminating in a genuine blossoming of sonority with the variation in A flat major, following on from the one in C minor. In this movement and elsewhere, lightness borders on the gravity, not of sadness, but of beauty and its mystery.

We should not misinterpret the link between the Octet and Beethoven's Septet and imagine that Schubert is in any way placing himself in a position of subservience to his elder. That would be to miss the point and to retail old clichés that have long since been discredited. Schubert's imitation is purely external; hence, for example, the key relationships between movements are entirely conventional and banal. One could even say that such relationships are regressive for Schubert, who observes them only to respect the terms of Count Troyer's commission. While the Septet, contemporary with the First Symphony, is still the work of a young Beethoven, then approaching his thirtieth birthday, and belongs to his first period, when he aspired to set himself up as a 'second Mozart' and heir to the Classical style, the Octet is a mature work of Schubert's and presents itself from beginning to end as Schubertian in both form and expression. Looked at in this way, the element of imitation becomes much more revealing, showing how Schubert's music differs in its essence from that of Beethoven. The Octet is affirmation and under no circumstances submission. Here Schubert portrays himself as an equal who does not want to wait any longer to become a rival.

For Schubert's bonhomie is also, and above all, a mask. Not that of good humour substituted for inner tragedy, even if the latter was quite genuine. Music will not let itself be reduced either to mere biographical data, or to the supposed expression of feelings. It is the mask of Schubert presenting himself to the world in the guise of a familiar simplicity, but whose artistic ambitions are situated far beyond that level, in regions of which only his most intimate friends, themselves creative artists, could have an intuitive idea, but certainly not the 'rough chorus of beer-drinkers and sausage-eaters' mentioned in the same letter to Kupelwieser and whom Schubert abhorred. The 'way to grand symphony' he refers to represents that steep path towards the heights of art which Schubert set himself as his mission to reach. On those heights, he stretches out his hand and invites us to join him. It is up to us to follow him if we so wish.

XAVIER HASCHER
Translation: Charles Johnston

'And what a wealth of beauty the Adagio holds! How delightful the juxtaposition of scherzo and minuet, separated by the caesura of the variation movement! Unsought, the happiest melodic ideas gush forth in dizzying abundance, harmonic ideas arrive in throngs, instrumental inspirations follow hard on one another, all of them masterfully exploiting the specificity of each instrument individually or in different combinations.' The reviewer waxed unusually lyrical in a 1928 issue of the *Tübinger Chronik* after hearing a performance of Franz Schubert's Octet D803. I find his enthusiasm so utterly heartfelt that I will take the liberty of letting him have his say a little longer: *'Written early in 1824, when sickness and a multitude of hardships oppressed the master, [the Octet] seems like an idealistic attempt to gather together all the cheerfulness, deep intimacy, uplift and defiance, Viennese insouciance and joy in the present, and radiant brightness he could muster, yet without degenerating into shallow optimism: again and again, like springtime clouds in the skies, those tragic episodes that haunt all Schubert's late works remind us every so often of death and eternity – the uncommonly characteristic alternation between major and minor, oppressive pauses that cut off a cantilena, sharp dissonances even in the fast middle movements, dark-hued variations, the almost tragic recitative in the Andante introduction of the finale. But, again and again, alluring, laughing life rises up victorious and chases away the clouds, most impressively of all in the change from recitative to the taut energy of the finale, which appears as, so to speak, an intensification of the similar transition from the introductory Adagio to the first Allegro.'*

This work is indeed a sheer fireworks display of ideas, emotional states, timbral impressions, delicate touches of instrumentation and symphonic lavishness. Schubert succeeds here in combining elements of divertimento, pure chamber music and orchestral texture without writing one note too many or too few, without ever crossing the line into tastelessness, superficiality or ostentation.

As musicians, we feel deeply privileged to be able to interpret such an exceptional work. We have deliberately chosen a period instrumentarium, that is, a sound-world which, in our opinion, brings the richness of this music to life. The historical instruments with their enormous range of colour and expressive irregularities offer not only a unique lyricism, but also (thanks to a less homogeneous, less monochrome sound) a pronounced 'parlando style' with vowels, consonants, exclamation and question marks, poetry and prose. These instruments sound enchanting and, with the help of their unmistakable idiosyncrasies of character and their great versatility, they allow the motivic repetitions so typical of Schubert, for example, almost to interpret themselves. One need only think of the second movement and the repeated appearance of the theme. Here, each instrument brings its utterly individual subjectivity into play in its own tone of voice. And how inspired is Schubert's talent for combining the right instruments at the right moment . . . how heartbreaking is the horn, for instance, when it joins the violin in the Adagio, as if we had suddenly shifted into a duet from a Mozart opera.

Equally breathtaking is the way Schubert, in variations whose starting point is a kind of 'popular melody', is able to run the full gamut of moods and surpass himself in terms of ingenuity and virtuosity. And to do so without ever sacrificing his equilibrium: with their introductions, the outer movements give the symphonic scale the necessary weight. The intermediate movements remind us that despite everything, we are still in a light-footed, witty divertimento. A quite extraordinarily touching moment comes in the coda of the second movement, when the first violin suddenly appears to be completely alone, and the other strings gradually join it until finally the wind instruments chime in too and finish the movement. Equally fantastic is the atmospheric introduction to the last movement, which is in no way inferior to the stormy moods of *Der Freischütz*.

Looking at the surviving manuscript of this work, one notices the accuracy and extreme sophistication with which Schubert wrote down his agogic and dynamic intentions, how precisely he notated the parts, which is of course an invaluable aid to us in our quest to discover the composer's musical conception.

My friend Oscar Strasnoy displayed spontaneous enthusiasm when asked to arrange for octet two of the Five Minuets D89, originally written in a four-part texture. These minuets, although little played in chamber music circles, are among the jewels of Schubert's output. The trios in particular are incredibly delicate and dreamy and anything but banal. Oscar Strasnoy took Schubert's scoring of the Octet as his guide and gave us his very personal, lovingly respectful view of these little gems. We sincerely thank him for doing so.

I would also like to express my deep gratitude to Anne Katharina, Danusha, Kristin, James, Lorenzo, Javier and Teunis. With this project one of my heart's desires has come true, and I could not have imagined more wonderful musical travelling companions in Schubert's world.

ISABELLE FAUST
Translation: Charles Johnston

Per aspera ad astra:

Schuberts *Oktett* D 803, „Der Weg zur großen Sinfonie“

Das *Oktett* in F-Dur für Klarinette, Horn, Fagott, Streichquartett und Kontrabass D 803 von Franz Schubert entstand im Laufe des Februars 1824 und wurde am 1. März desselben Jahres vollendet. Es ist ein Auftragswerk von Ferdinand Graf Troyer, der als Klarinettist an den musikalischen Soireen des Juristen Ignaz von Sonnleithner teilnahm, die bis zu jenem Zeitpunkt stattfanden und bei denen auch Schubert präsent war; dieser hatte dort mehrmals vor einem zahlreich erschienenen Publikum seine Werke gespielt, was seiner Laufbahn entscheidende Impulse gab. Troyer war auch im Wiener Musikverein aktiv, wo sein Talent hoch geschätzt wurde. An den Soireen, die er in seinem Haus veranstaltete, nahm der Geiger Ignaz Schuppanzigh teil, ein renommierter Interpret der Streichquartette von Mozart, Haydn und Beethoven. Troyer äußerte gegenüber Schubert den Wunsch, dieser möge sich Beethovens *Septett* op. 20 in Es-Dur, das damals großen Erfolg genoss, vornehmen und ein Gegenstück dazu schreiben. Das *Oktett* wurde im Frühjahr 1824 von Troyer und dem Quartett von Schuppanzigh zur Uraufführung gebracht. Dieser spielte es erneut am 16. April 1827 anlässlich eines öffentlichen Konzerts für den Wiener Musikverein. Es wurde 1853 in Teilen (ohne vierten und fünften Satz) als op. posth. 166 von Carl Anton Spina, dem Nachfolger des berühmten Verlegers Diabelli, publiziert, bevor Friedrich Schreiber, Spinas Nachfolger, es 1875 in seiner Gesamtheit veröffentlichte.

Das *Oktett* entstand zeitgleich mit dem Streichquartett in a-Moll D 804 „Rosamunde“, das am 14. März 1824 durch Schuppanzigh und seine Kollegen uraufgeführt wurde. Zur gleichen Zeit arbeitete Schubert auch an seinem Streichquartett in d-Moll D 810 „Der Tod und das Mädchen“, das ebenfalls im März jenes Jahres zur Vervollständigung gelangte. Dem *Oktett* gingen die *Variationen für Flöte und Klavier* in e-Moll D 802 auf das Lied *Trockne Blumen* voraus, das zu dem kurz vorher beendeten berühmten Liederzyklus *Die schöne Müllerin* D 795 gehört; In jene Zeit fällt auch der Abschluss der Bühnenmusik D 797 für das Schauspiel *Rosamunde*. Des Weiteren entstanden im März 1824 die Lieder auf Texte von Johann Mayrhofer D 805-809.

Ende Januar hatte Schubert mit einigen Freunden seinen 27. Geburtstag gefeiert. Der Anfang des Jahres 1824 stand für ihn im Zeichen einer gewissen Zurückgezogenheit: Die Schubertiaden und Lesegesellschaften, an denen er teilnahm, erfuhren eine Unterbrechung, seine nächsten Freunde waren in der Provinz oder im Ausland oder durch ihre Studien nicht abkömmlich. Der später zu Berühmtheit gelangte Maler Moritz von Schwind notierte: „Jetzt schreibt er schon lang an einem Oktett mit dem größten Eifer. Wenn man unter Tags zu ihm kommt, sagt er grüß dich Gott, wie geht's? – gut! und schreibt weiter, worauf man sich entfernt.“ Die Krankheit, wegen der Schubert das Jahr zuvor im Krankenhaus war, schien abzuklingen. Er musste eine strenge Diät einhalten, und den quälenden Hunger konnte er nur beim Komponieren vergessen. Schwind berichtet, dass Schubert die Perücke abgelegt hatte und die Haare wieder wachsen würden. Der Rückfall erfolgte umgehend und plagte Schubert mit noch heftigeren Schmerzen. Er schreibt Ende März 1824 an seinen Freund Leopold Kupelwieser, auch er ein Maler: „Denke Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zunichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist?“

Dann spricht Schubert von seinen jüngsten Werken: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich komponierte zwei Quartette für Violinen, Viola und Violoncello und ein Oktett, und ich will noch ein Quartett schreiben; überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ Am Ende des Briefes spricht Schubert von einem bevorstehenden Konzert, das Beethoven geben wird und das verschiedene Uraufführungen – darunter die der 9. Sinfonie – auf dem Programm hat, und äußert den Wunsch, im folgenden Jahr selber ein solches Konzert zu geben. In diesem reichen, vielschichtigen und anregenden Umfeld entsteht das *Oktett*, und Schubert verfolgt ein neues Ziel, was zeigt, dass er sich seines Genies sehr wohl bewusst ist.

Das *Oktett* besteht aus sechs Sätzen, die sich bezüglich Typus, Tempo und Tonartverhältnissen im Wesentlichen an denen des *Septetts* von Beethoven orientieren. Während die Gliederung in vier Sätze in den „höheren“ Gattungen der Klassik wie der Sinfonie, dem Streichquartett oder der Beethoven-Sonate geboten ist, kennzeichnet die Anordnung in sechs Sätze das etwas leutseligere, einfachere und künstlerisch weniger anspruchsvolle Genre des Divertimentos. Die Zahl kommt durch die Verdoppelung der Binnensätze zustande: So stehen zwei langsame Sätze – ein Adagio und ein Andante – an zweiter bzw. vierter Stelle, während ein

Scherzo und ein Menuett die dritte bzw. fünfte Position einnehmen. Sowohl in Beethovens *Septett* als auch in Schuberts *Oktett* ist das Andante ein Variationsatz. Im *Oktett* ist sein Thema dem Duett Nr. 12, „Gelagert unter'm hellen Dach der Bäume“, aus Schuberts Singspiel *Die Freunde von Salamanka* D 326 aus dem Jahre 1815 entlehnt, in dem die große Gabe der Musik besungen wird, die Gefühle von Verliebten auszudrücken. Schubert fügt dem Instrumentalensemble von Beethovens *Septett* eine Violine hinzu, so dass er über ein komplettes Streichquartett verfügen kann. Eine solche Besetzung gehört schon fast in den sinfonischen Bereich, bleibt jedoch, was den Klang betrifft, reine Kammermusik. Schuberts Tonsatz ist konzertant angelegt, wobei insbesondere die Klarinette und das Horn eine herausragende Stellung einnehmen.

Der Dichter und Komponist Christian Friedrich Daniel Schubart (Autor des von Schubert vertonten Gedichts *Die Forelle*) verbindet in seiner Schrift *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* die Tonart F-Dur mit „Gefälligkeit und Ruhe“. Es ist dies die Tonart von Beethovens 6. („Pastorale“) und 8. Sinfonie. Weder Leidenschaft noch Unbill kommen in F-Dur vor; vielmehr passt diese Tonart perfekt zu der fröhlichen Gutmütigkeit der Hauptstimmen dieses *Oktetts*, dessen erster Satz allein ein Viertel der Aufführungszeit ausmacht. Hier äußert sich der Schubert der friedlichen Geselligkeit und nicht der des düsteren Innenlebens, das in seinen trübseligen Briefen jener Zeit zum Ausdruck kommt. Diese Tonart ist auch ein Kontrast zu dem ernsteren, würdigeren und auch pathetischeren Es-Dur, das der aristokratischen Natur von Beethovens *Septett* entspricht, die in seinem Klangbild zum Ausdruck kommt, aber auch dadurch, dass es für ein fürstliches Publikum gedacht und der Kaiserin Maria Theresia gewidmet war. Schuberts *Oktett* dagegen steht für das endgültige Ende einer Epoche und den Beginn einer neuen: das Biedermeier mit seinem gemütlichen und materialistischen Bürgertum.

In der Tat ist der Ton des *Oktetts* auch sehr persönlich, z.B. in dem wunderbaren Adagio, das von einer zarten, beschaulichen Poesie geprägt ist: Die Seele nimmt hier die Welt über die Spuren, die sie in ihr hinterlässt, wahr. Die selbstverständliche Freundlichkeit des Werks, wie sie die Musikwissenschaftlerin Brigitte Massin zu Recht herausstreicht, ist auch Ausdruck der Freude über das Musizieren, das Leben mit der Musik und darüber, für Harmonie zu sorgen und so eine dissonante Welt vorübergehend ein wenig angenehmer zu machen. Diese freundliche Art des *Oktetts* ist auch von einer gewissen Ausgelassenheit, die sich oft in ein Spiel verwandelt, ein Spiel der höheren Art, in der sich mit spaßiger Ironie die Meisterschaft offenbart. Ein solcher heiterer Charakterzug ist den Variationen des Andante eigen, die gleichwohl immer mehr an Poesie gewinnen, um mit der Variation in As-Dur, die auf die in c-Moll folgt, ein veritables Klangfarbenfest zu feiern. Nicht nur in diesem Satz gesellt sich zu dem Leichten das Schwere: jedoch nicht das der Traurigkeit, sondern das der Schönheit und ihrem Geheimnis.

Man sollte sich über die Art der Verbindung zwischen dem *Oktett* und dem *Septett* nicht täuschen und denken, dass Schubert sich in ein Abhängigkeitsverhältnis begeben hätte. Dann hätte man nichts verstanden und würde abgedroschene, seit langem als nichtig angesehene Klischees wiederholen. Wenn Schubert etwas übernommen hat, dann geht es um reine Äußerlichkeiten. Die Tonartverhältnisse der verschiedenen Sätze entsprechen schlicht banalen Konventionen. Man könnte sogar sagen, dass sich Schubert in dieser Hinsicht rückwärtsgewandt verhielt und lediglich die Vorgaben des Auftraggebers, Ferdinand Graf Troyer, befolgte. Während das *Septett*, das gleichzeitig wie die 1. Sinfonie entstand, ein Werk des jungen, knapp 30-jährigen Beethoven ist, das noch in seine erste Schaffensphase fällt, in der er sich voller Ehrgeiz als „zweiter Mozart“ und Erbe des klassischen Stils sah, entstand Schuberts *Oktett* in dessen Reifezeit und ist, was Form und Ausdruck betrifft, vom Anfang bis zum Ende von Schubertscher Prägung. Die vermeintliche Nachahmung stellt sich folglich als aufschlussreiche Neuschöpfung dar, die zeigt, in welchem Maße sich Schuberts Musik ihrem Wesen nach von der Beethovens unterscheidet. Mit dem *Oktett* hat sich Schubert behauptet, nicht unterworfen. Er sieht sich nunmehr gleichauf mit seinem Vorgänger und bereit, mit ihm in Konkurrenz zu treten.

Denn die gefällige Musik von Schubert ist auch - und vor allem - eine Maske, aber nicht die der guten Laune, welche die innere Tragödie überdecken sollte, auch wenn es diese gab; diese Musik kann weder auf biografische Gegebenheiten noch auf mutmaßliche Gefühlsäußerungen reduziert werden. Es geht um die Maske von Schubert, der den Schein ungezwungener Anspruchslosigkeit wahrt, dessen künstlerische Ambitionen sich in Wahrheit jedoch in ganz anderen Bereichen finden, die nur seine engsten Freunde, Künstler auch sie, erraten können, aber ganz bestimmt nicht der „rohe Chor der Biertrinker und Würstleser“, von dem er in dem genannten Brief an Kupelwieser voller Verachtung spricht. Der dort ebenfalls erwähnte „Weg zur großen Sinfonie“ stellt den steilen Weg zum Gipfel seiner Kunst dar, den zu erreichen sich Schubert vornimmt. Von dort, von der Höhe, reicht er uns die Hand und lädt uns ein, ihm zu folgen. Es liegt an uns, es zu tun.

XAVIER HASCHER
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

„Und welche Fülle an Schönheit birgt das Adagio! Wie köstlich das Nebeneinander von Scherzo und Menuett, auseinandergehalten durch die Zäsur des Variationssatzes! Ungesucht quellen die glücklichsten melodischen Gedanken in verwirrendem Reichtum, drängen sich harmonische Einfälle, reihen sich instrumentale Eingebungen, die die Eigenart jedes Klangkörpers einzeln oder in verschiedenen Kombinationen meisterlich auswerten.“ Ungewöhnlich überschwänglich schreibt der Konzert-Rezensent im Jahre 1928 in der Tübinger Chronik, nachdem er das Oktett D. 803 von Franz Schubert gehört hat. Er spricht mir mit seinem Enthusiasmus so vollendet aus dem Herzen, dass ich mir erlaube, ihn auch noch weiter zu Wort kommen zu lassen: „Entstanden im Frühjahr 1824, wo Krankheit und mannigfache Not den Meister niederdrückte, scheint [das Oktett] wie ein Wunschbild alle Heiterkeit, tiefe Innigkeit, Aufschwung und Trotz, wienerische Sorglosigkeit und Diesseitsfreude, strahlende Helligkeit zu sammeln, ohne doch einem flachen Optimismus zu verfallen: immer wieder mahnen, wie Wolkenschatten im Frühjahrshimmel, zwischenhinein jene tragischen Episoden, die alle Schubertschen Spätwerke durchziehen, an Tod und Ewigkeit. Der ungemein charakteristische Wechsel Dur-Moll, beklemmende Pausen, die eine Kantilene abschneiden, scharfe Dissonanzen selbst in den raschen Mittelsätzen, düster gefärbte Variationen, das geradezu tragische Rezitativ in der Andante-Einleitung des Schlußsatzes. Aber immer wieder steht das lockende, lachende Leben siegreich auf und verscheucht die Wolken; am eindrucksvollsten im Wechsel vom Rezitativ zu der gestrafften Energie des Schlußsatzes, gleichsam eine Steigerung des ähnlichen Übergangs von dem einleitenden Adagio zum ersten Allegro.“

In der Tat ist dieses Werk das reinste Feuerwerk an Einfällen, Gefühlslagen, Klangeindrücken, Feinfühligkeiten in der Instrumentierung und symphonischer Großzügigkeit. Schubert gelingt es hier, bald divertimento-artige, bald rein kammermusikalische und orchestrale Elemente zu verbinden, ohne eine Note zu viel oder zu wenig zu schreiben, ohne die Grenze zum Geschmacklosen, zum Oberflächlichen oder zum Plakativen je zu überschreiten.

Als Musiker fühlen wir uns zutiefst privilegiert, ein solches Ausnahmewerk interpretieren zu dürfen. Wir haben uns bewusst für das alte Instrumentarium entschieden, also für eine Klangwelt, die unserer Meinung nach den Reichtum dieser Musik erst richtig aufleben lässt. Die historischen Instrumente mit ihren enormen Farbspektren und ihren expressiven Unebenheiten bieten nicht nur einen ganz eigenen Lyrysmus, sondern auch (dank eines weniger homogenen, weniger einfarbigen Klanges) einen ausgesprochenen „Parlando-Stil“ mit Vokalen, Konsonanten, Ausrufe- und Fragezeichen, Poesie und Prosa. Betörend klingen diese Instrumente und interpretieren mithilfe ihrer unverwechselbaren Charakter-Eigenheiten und ihrer großen Wandelbarkeit zum Beispiel die für Schubert so typischen Motiv-Wiederholungen zu einem gewissen Grade schon von selbst. Man denke nur an den zweiten Satz und das mehrmalige Erscheinen des Themas. Hier bringt jedes Instrument in seiner Tonart eine ganz eigene Subjektivität ins Spiel. Und wie genial ist Schuberts Talent, im richtigen Moment, die richtigen Instrumente gegenüberzustellen... wie herzerreißend etwa das Horn, wenn es sich in diesem Adagio zur Violine gesellt, als werde man plötzlich in das Duett einer Mozart-Oper versetzt.

Atemberaubend auch, wie Schubert in den Variationen des vierten Satzes, ausgehend von einer Art „Gassenhauer-Thema“, sämtliche Gemütslagen zu durchlaufen vermag und sich an Einfallsreichtum und Virtuosität dabei selbst übertrifft. Und das, ohne je das Gleichgewicht zu verlieren: Die Ecksätze geben mit ihren Einleitungen der sinfonischen Größe das nötige Gewicht. Die Zwischensätze erinnern daran, dass wir uns trotz allem immer noch in einem leichtfüßigen, gewitzten Divertimento befinden. Ganz besonders anrührend ist die Coda des 2. Satzes, wenn die erste Violine plötzlich ganz einsam dasteht, die anderen Streicher sich nach und nach dazumischen und endlich die Bläser mit einstimmen und den Satz abschließen. Fantastisch wiederum die atmosphärische Einleitung zum letzten Satz, die einer Freischütz-Gewitterstimmung in nichts nachsteht.

Betrachtet man das überlieferte Manuskript dieses Werkes, fällt auf, wie präzise und äußerst differenziert Schubert seine agogischen und dynamischen Wünsche ausgearbeitet, wie genau er die Stimmen bezeichnet hat, was für uns auf der Suche nach der musikalischen Vorstellung des Komponisten natürlich eine unschätzbare Hilfe ist.

Mein Freund Oscar Strasnoy hat sich spontan dafür begeistert, zwei der *Fünf Menuette* D. 89, die im Original vierstimmig gesetzt sind, für Oktett zu bearbeiten. Diese Menuette, obwohl in Kammermusik-Kreisen eher wenig gespielt, gehören zu den Kleinodien Schubertschen Schaffens. Insbesondere die dazugehörigen Trios sind unfassbar zart und träumerisch und alles andere als banal. Oscar Strasnoy hat sich hier an Schuberts Instrumentation des Oktetts D. 803 orientiert und uns seine ganz persönliche, liebevoll-respektvolle Ansicht dieser kleinen Juwelen geschenkt. Dafür danken wir ihm von Herzen.

Anne Katharina, Danusha, Kristin, James, Lorenzo, Javier und Teunis möchte ich außerdem meine große Dankbarkeit ausdrücken. Mit diesem Projekt ist einer meiner Herzenswünsche in Erfüllung gegangen, und ich hätte mir keine wunderbareren musikalischen Reisebegleiter in die Welt Schuberts vorstellen können.

ISABELLE FAUST

Très jeune lauréate des prestigieux concours Leopold Mozart et Paganini, **Isabelle Faust** fut rapidement invitée par les plus grands orchestres du monde : Berliner Philharmoniker, Boston Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra Tokyo, Chamber Orchestra of Europe, Freiburger Barockorchester. Son travail régulier avec de telles formations a naturellement développé une étroite connivence artistique avec des chefs d'orchestre tels que Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Sir Simon Rattle ou Robin Ticciati. Elle s'intéresse à toutes les configurations musicales ainsi qu'aux interprétations historiques. C'est avec la même passion qu'elle défend la création contemporaine, en interprétant en première mondiale des œuvres de Péter Eötvös, Ondrej Adámek, Oscar Strasnoy ou Beat Furrer. Les enregistrements d'Isabelle Faust sont régulièrement distingués par les critiques. Les prestigieux prix tels que le Diapason d'Or, l'Echo Klassik, le Gramophone Award ou le Choc de l'Année Classica sont venus couronner ses dernières parutions des Concertos de Mozart avec Il Giardino Armonico sous la direction de Giovanni Antonini ainsi que le Concerto de Mendelssohn avec le Freiburger Barockorchester et Pablo Heras-Casado. Ses enregistrements des Sonates et Partitas de Bach ainsi que des Concertos de Beethoven et de Berg avec l'Orchestra Mozart sous la direction de Claudio Abbado furent également primés. Avec Alexander Melnikov, pianiste et partenaire de musique de chambre depuis de longues années, Isabelle Faust a réalisé, entre autres, une intégrale remarquée (Diapason d'Or et Gramophone Award) des Sonates pour piano et violon de Beethoven.

Depuis 1998, la violoniste Anne **Katherine Schreiber** fait partie du Freiburger Barockorchester avec lequel elle s'est produite de nombreuses fois en concert, à la fois comme soliste et comme premier violon – de nombreux enregistrements en témoignent. Par ailleurs, elle travaille régulièrement avec des ensembles spécialisés dans le répertoire baroque ou contemporain, tels que l'ensemble recherche, l'Akademie für Alte Musik, l'Orchestre de chambre de Bâle et le Collegium Vocale de Gand. Ces diverses collaborations l'ont amenée à jouer sous la direction de René Jacobs, Pablo Heras-Casado, Markus Creed et Philippe Herreweghe. La musique de chambre constitue l'autre pilier tout aussi important de son activité musicale : depuis une vingtaine d'années, Anne Katherine Schreiber est membre du Trio Vivente avec lequel elle a enregistré nombre de disques. En outre, la pratique de la musique de chambre lui permet, au gré de diverses formations, de retrouver des partenaires prestigieux comme Isabelle Faust,

Jean-Guihen Queyras, Daniel Sepec, Roel Dieltiens, entre autres. À Fribourg, elle enseigne à la Hochschule für Musik et elle est chargée de cours à l'Ensemble-Akademie.

L'altiste **Danusha Waskiewicz** est entrée dans l'Orchestre philharmonique de Berlin en 1999, avant d'être nommée cinq ans plus tard soliste de l'Orchestra Mozart (Bologne), dirigé par Claudio Abbado. Aujourd'hui, elle poursuit en Italie une carrière de soliste et de compositrice, tout en enseignant notamment au Conservatoire de Milan. Depuis 2010, elle joue au sein de l'Orchestre du Festival de Lucerne ; en outre, elle s'adonne avec passion à la musique de chambre. Comme soliste, elle a enregistré sous la direction d'Abbado la *Sinfonia concertante* de Mozart avec le violoniste Giuliano Carmignola, mais aussi le *Concerto pour alto* de Bartók. Son dernier enregistrement "Songs for viola and piano" (avec Andrea Rebaudengo) est paru en 2017 chez Decca.

La violoncelliste **Kristin von der Goltz** a été l'élève de Christoph Henkel à Fribourg, et de William Pleeth à Londres, où elle intégra le Philharmonia Orchestra que dirigeait alors Giuseppe Sinopoli. C'est de cette époque que date sa passion pour le violoncelle baroque et plus généralement pour l'interprétation sur instruments anciens. Entre 1991 et 2004, elle fut membre du Freiburger Barockorchester – une aventure qui lui permit de participer à plusieurs tournées mondiales et à de nombreux enregistrements. En 2006, elle rejoignit les Berliner Barock Solisten. Entre 2009 et 2011, elle a été violoncelle solo à l'Orchestre de chambre de Munich. Depuis 2015, elle est la directrice artistique du Norsk Barokkorkester d'Oslo. De 2002 à 2009, elle fut chargée de cours dans le domaine du violoncelle baroque à la Hochschule für Musik und Theater de Munich. Entre 2004 et 2009, elle enseigna le violoncelle moderne à des enfants et des adolescents intellectuellement précoces au sein de la Hochschule für katholische Kirchenmusik. Actuellement, elle est professeur de violoncelle baroque à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort ainsi qu'à la Hochschule für Musik und Theater de Munich. Kristin von der Goltz a toujours veillé à maintenir un certain équilibre entre le violoncelle baroque et l'instrument moderne, autant sur scène que dans l'enseignement.

Né en Australie et diplômé du Conservatoire de Musique de Sydney, **James Munro** part ensuite pour l'Europe avec le souhait de pouvoir relever de nouveaux défis et poursuivre son intérêt pour l'interprétation historique. Dans son pays natal il avait joué avec les principaux orchestres, tenant

notamment la position de première contrebasse de l'Australian Chamber Orchestra. Depuis son installation aux Pays-Bas, il joue avec de nombreux orchestres néerlandais, dont le Royal Concertgebouw d'Amsterdam, les Amsterdam Bach Soloists et le Netherlands Wind Ensemble. En Europe et ailleurs, il s'est imposé au fil des décennies comme l'un des principaux instrumentistes jouant des basses historiques. Il se produit régulièrement – comme continuiste, soliste ou première contrebasse – avec divers ensembles, dont l'Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Anima Eterna (Jos van Immerseel), Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), et surtout le Freiburger Barockorchester, avec lequel il collabore depuis de nombreuses années. Également actif comme chambrière, il est l'un des membres fondateurs de l'Ensemble Ausonia, et il donne régulièrement des master class à travers l'Europe.

Né à Rome, **Lorenzo Coppola** a étudié les clarinettes historiques avec Eric Hoepfich au Conservatoire Royal de La Haye. Installé à Paris depuis 1991, il a collaboré avec plusieurs ensembles, parmi lesquels le Freiburger Barockorchester, Les Arts Florissants, l'Orchestre du 18^e Siècle, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, La Petite Bande et Libera Classica. Il a la chance de pouvoir partager sa passion pour la musique de chambre avec des artistes tels que Andreas Staier, Isabelle Faust, Alexander Melnikov, Teunis van der Zwart, Hidemi Suzuki, Javier Zafrá, Josep Domènech, Cristina Escalpez et Pierre-Antoine Tremblay, ainsi qu'avec des ensembles tels que Zefiro, le Manon Quartett, le Quatuor Kuijken, le Quatuor Terpsycordes, l'Ensemble Dialoghi. Il a enregistré quelques œuvres du répertoire avec clarinette, notamment le *Concerto pour clarinette* de Mozart avec le Freiburger Barockorchester, le *Quintette pour clarinette* de Mozart avec le Quatuor Kuijken, les *Sérénades pour oboe à vents* et la *Sérénade "Gran Partita"* de Mozart avec l'Ensemble Zefiro, les Sonates pour clarinette et piano de Brahms avec Andreas Staier et les deux quintettes de Mozart et Beethoven pour vents et piano avec l'Ensemble Dialoghi. Il enseigne la clarinette ancienne à l'École Supérieure de Musique de Catalogne à Barcelone.

Corniste parmi les plus polyvalents de sa génération, **Teunis van der Zwart** joue multiples cors, baroque, classique, à pistons et alto. Il a effectué de nombreuses tournées avec des ensembles de renom comme l'Orchestre Baroque d'Amsterdam, l'Orchestre des Champs-Élysées, le sextuor à vents Nachtmusik, l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Collegium Vocale Gent et le Bach Collegium Japan. Teunis van der Zwart est premier cor du Freiburger

Barockorchester depuis une quinzaine d'années et il occupe actuellement la même position auprès de l'Orchestre du 18^e Siècle. Avec ces deux orchestres, pour les labels harmonia mundi et Glossa, il a enregistré les Concertos pour cor de Mozart. Avec l'Orchestra Libera Classica (Japon) et son chef Hidemi Suzuki, il a enregistré le *Concerto pour cor* de Joseph Haydn pour le label TDK. En décembre 2007, avec la Kölner Akademie sous la direction de Michael Willens, il a enregistré le *Concerto pour deux cors* de Ferdinand Ries. En 2008, un enregistrement du *Trio pour cor, violon et piano* de Brahms, avec ses partenaires de musique de chambre, Isabelle Faust (violon) et Alexander Melnikov (piano), est sorti chez harmonia mundi. Avec l'Orchestre du 18^e Siècle et le Netherlands Bach Society, Teunis van der Zwart a enregistré le "Quoniam" de la *Messe en si mineur* de J. S. Bach. En tant que soliste, il a travaillé avec des chefs tels que Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Ivor Bolton, Richard Egarr, Hidemi Suzuki et René Jacobs. Comme musicien de chambre, soliste (cor naturel et cor à pistons), professeur et conférencier, il a participé à de nombreux concerts et festivals en Europe, aux États-Unis, en Australie, en Nouvelle-Zélande et au Japon. Il est professeur à la fois au Conservatoire d'Amsterdam, où il dirige le département de musique ancienne, et au Conservatoire royal de La Haye.

Né à Alicante, où il étudie l'harmonie ainsi que le basson et le contrepont au Conservatoire Supérieur de Musique Oscar Esplá, **Javier Zafrá** s'installe aux Pays-Bas en 1996 pour y étudier le basson historique. Il y étudie l'instrument et la musique de chambre sous la direction de Donna Agrell et Ku Ebbinge au Conservatoire Royal de la Haye, et la théorie musicale sous la direction de Peter van Heyghen. Javier Zafrá obtient son diplôme de basson baroque avec les plus hautes distinctions en juin 2000. En 1997, il est sélectionné comme bassoniste de l'European Union Baroque Orchestra (EUBO), alors dirigé par Ton Koopman. Il a joué entre autres avec l'ensemble Anima Aeterna, l'Orchestre des Champs-Élysées, Le Concert d'Astrée et Al Ayre Español, sous la direction de chefs tels que Philippe Herreweghe, Trevor Pinnock, Gustav Leonhardt ou René Jacobs. Intéressé avant tout par la musique de chambre, il joue avec Eric Hoepfich, Kristian Bezuidenhout, Alexander Melnikov ou Isabelle Faust. Il remporte un grand succès avec son interprétation du *Concerto pour basson* KV 191 de Mozart dans des salles prestigieuses : Kultur- und Kongresszentrum de Lucerne, Wigmore Hall de Londres, Lincoln Center de New York... Le New York Times l'encense en 2010 pour sa prestation au Mostly Mozart Festival du Lincoln Center. Depuis 1999, Javier Zafrá est premier basson du Freiburger Barockorchester. Depuis 2012, il enseigne le basson baroque à la Musikhochschule de Fribourg.

After winning the prestigious Leopold Mozart and Paganini competitions at a very early age, **Isabelle Faust** was soon invited by the world's greatest orchestras, including the Berlin Philharmonic, the Boston Symphony Orchestra, the NHK Symphony Orchestra Tokyo, the Chamber Orchestra of Europe and the Freiburger Barockorchester. Her regular work with such ensembles has naturally led to a close artistic collaboration with conductors of the calibre of Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Sir Simon Rattle and Robin Ticciati. She is interested in all musical configurations and in historically informed performance. It is with the same passion that she defends contemporary creation, performing world premieres of works by such composers as Péter Eötvös, Ondrej Adámek, Oscar Strasnoy and Beat Furrer. Isabelle Faust's recordings are regularly distinguished by the critics. Prestigious prizes such as the Diapason d'Or, Echo Klassik, the Gramophone Award and the Choc de l'Année in *Classica* have saluted her recent releases of the Mozart Concertos with Il Giardino Armonico conducted by Giovanni Antonini and the Mendelssohn Concerto with the Freiburger Barockorchester and Pablo Heras-Casado. Her recordings of Bach's Sonatas and Partitas and of the Beethoven and Berg Concertos with the Orchestra Mozart under Claudio Abbado were also award-winners. With the pianist Alexander Melnikov, her longstanding chamber music partner, she has produced, among other things, a remarkable set of Beethoven's Sonatas for piano and violin that won the Diapason d'Or and Gramophone Award.

Anne **Katharina Schreiber** is a member of the Freiburger Barockorchester since 1988. She has travelled worldwide with the orchestra, giving concerts and recording numerous CDs, some as soloist. She has remained with ensemble to this day as a soloist, concertmaster and director of her own projects. She is a frequent guest with baroque or contemporary ensembles such as the ensemble recherche, the Akademie für Alte Musik, the Basel Chamber Orchestra and the Collegium Vocale in Ghent. These various collaborations led her to play under the direction of René Jacobs, Pablo Heras-Casado, Markus Creed and Philippe Herreweghe. Her love of chamber music has led her, alongside her work with Trio Vivente, to collaborate with such respected figures as Isabelle Faust and Jean-Guihen Queyras in varying formations, and with Daniel Sepec and Roel Dieltiens in a string trio. She has taught at the Hochschule für Musik in Freiburg since October 2007. She is also a lecturer at the Ensemble-Akademie.

Danusha Waskiewicz, former violist of the Berlin Philharmonic Orchestra and principal violist of the Orchestra Mozart under the direction of Claudio Abbado, now lives and works in Italy as a freelance musician and soloist. She teaches in Milan and elsewhere. She has been a member of the Lucerne Festival Orchestra since 2010 and is also a sought-after and enthusiastic chamber musician. As a soloist, she has recorded the *Sinfonia concertante* by Mozart with the violonist Giuliano Carmignola under the direction of Claudio Abbado, and the *Viola Concerto* by Bartók. Her first CD, 'Songs for Viola and Piano', was released by Decca in 2017.

The cellist **Kristin von der Goltz** studied with Christoph Henkel in Freiburg and William Pleeth in London, where she was a member of the Philharmonia Orchestra under its then principal conductor Giuseppe Sinopoli. Since then, she has also been intensively involved with the Baroque cello and historical performance practice. From 1991 to 2004 she was a member of the Freiburger Barockorchester, with which she recorded numerous CDs and undertook worldwide concert tours. In 2006 she became a member of the Berliner Barock Solisten, an ensemble of the Berliner Philharmoniker. From 2009 to 2011 she was principal cellist of the Munich Chamber Orchestra. Since 2015 she has been artistic director of the Norsk Barokkorkester in Oslo. From 2002 to 2009, Kristin von der Goltz taught the Baroque cello at the Hochschule für Musik und Theater in Munich. From 2004 to 2009 she taught the modern cello in an early education class for gifted children and young people at the Hochschule für katholische Kirchenmusik in Regensburg. Today she is professor for Baroque cello at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt and the Hochschule für Musik und Theater in Munich. She has always been keen to devote equal attention to the modern and Baroque cello both on the concert stage and in her teaching.

Born and bred in Australia, **James Munro** moved to Europe after graduating from Sydney Conservatorium of Music in order to pursue new challenges and further explore his interest in historic performance practice. Before leaving Australia he had performed with the country's major orchestras and was principal double bass of the Australian Chamber Orchestra. Since establishing himself in the Netherlands he has performed with many orchestras there, including long-standing collaborations with the Royal Concertgebouw Orchestra, the Amsterdam Bach Soloists and the Netherlands Wind Ensemble. Throughout Europe and beyond he has over the decades established himself

as a leading performer on historical bass instruments, performing regularly, either as continuoist, soloist or principal bassist, with various ensembles including the Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Anima Eterna (Jos van Immerseel), Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), and in particular an enduring collaboration with the Freiburger Barockorchester. He is also an active chamber musician, a founding member of the Ensemble Ausonia, and gives regular master classes across Europe.

Born in Rome, **Lorenzo Coppola** studied historical clarinets with Eric Hoeprich at the Royal Conservatory in The Hague. Based in Paris since 1991, he has collaborated with several ensembles, including the Freiburger Barockorchester, Les Arts Florissants, the Orchestra of the Eighteenth Century, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, La Petite Bande and Libera Classica. He is fortunate to share his passion for chamber music with such artists as Andreas Staier, Isabelle Faust, Alexander Melnikov, Teunis van der Zwart, Hidemi Suzuki, Javier Zafrá, Josep Domènech, Cristina Esclapez and Pierre-Antoine Tremblay, as well as ensembles such as Zefiro, the Manon Quartet, the Kuijken Quartet, the Terpsycordes Quartet and the Dialoghi Ensemble. He has recorded a number of works of the repertory with clarinet, including Mozart's Concerto with the Freiburger Barockorchester and Quintet with the Kuijken Quartet, the same composer's serenades for wind octet and 'Gran Partita' with the Ensemble Zefiro, the Brahms sonatas with Andreas Staier and the two quintets of Mozart and Beethoven for fortepiano and wind instruments with the Ensemble Dialoghi. He teaches the early clarinet at the Escola Superior de Música de Catalunya à Barcelona.

Teunis van der Zwart is one of the most versatile horn players of his generation. Depending on the music at hand he performs on Baroque horn, Classical horn, valve horn and even alto horn. He has made numerous recordings and concert tours with outstanding ensembles like the Amsterdam Baroque Orchestra, the Orchestre des Champs-Élysées, the wind sextet Nachtmusique, Akademie für Alte Musik Berlin, Bach Collegium Japan and Collegium Vocale Gent. For fifteen years he was the principal horn player of the Freiburger Barockorchester, a position he still holds with the Orchestra of the Eighteenth Century. With both of these orchestras he has performed regularly as a soloist and made recordings of Mozart's horn concertos for harmonia mundi and Glossa. With the Japanese Orchestra Libera Classica and Hidemi Suzuki, he made a recording of Joseph Haydn's Horn

Concerto for TDK. In December 2007 he recorded the Ferdinand Ries Concerto for two horns with the Kölner Akademie conducted by Michael Willens. In 2008 a CD of Brahms's Horn Trio with his chamber music partners Isabelle Faust, violin, and Alexander Melnikov, piano, was released by harmonia mundi. Teunis van der Zwart has recorded the 'Quoniam' from Bach's Mass in B minor with both the Orchestra of the Eighteenth Century and the Netherlands Bach Society. As a soloist he has worked with conductors such as Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Ivor Bolton, Richard Egarr, Hidemi Suzuki and René Jacobs. As a chamber musician, soloist (natural horn, valve horn), teacher and lecturer, he has appeared in numerous concert series and festivals throughout Europe, the USA, Australia, New Zealand and Japan. He teaches at the Amsterdam Conservatoire, where he is head of the Early Music department, and also at the Royal Conservatory in The Hague.

Born in Alicante, **Javier Zafrá** attended the Conservatorio Superior de Música Oscar Esplá there, where he studied the theory of harmony as well as bassoon and counterpoint. He moved to the Netherlands in 1996, studying historical bassoon and chamber music under Donna Agrell and Ku Ebbinge at the Royal Conservatory in The Hague, as well as music theory under Peter van Heyghen. Javier Zafrá gained his diploma in Baroque bassoon with distinction in June 2000. In 1997 he was a member of the European Union Baroque Orchestra (EUBO), then directed by Ton Koopman. He has since played among others with the ensembles Anima Aeterna, Orchestre des Champs-Élysées, Le Concert d'Astrée, Al Ayre Español, and with conductors such as Philippe Herreweghe, Trevor Pinnock, Gustav Leonhardt and René Jacobs. His primary interest is in chamber music, which he has performed with such artists as Eric Hoeprich, Kristian Bezuidenhout, Alexander Melnikov and Isabelle Faust. He has given successful performances of Mozart's Bassoon Concerto K191 at the prestigious KKL Luzern, Wigmore Hall in London and Lincoln Center in New York (an appearance acclaimed by *The New York Times* as part of the Mostly Mozart Festival 2010). Javier Zafrá has been a permanent member of the Freiburger Barockorchester since 1999, and since 2012 has taught Baroque bassoon at the Musikhochschule Freiburg.

Isabelle Faust: Schon sehr jung war sie Preisträgerin von bedeutenden Wettbewerben wie dem Internationalen Violinwettbewerb Leopold Mozart und dem „Premio Paganini“, und in der Folge wurde sie rasch von den weltweit renommiertesten Orchestern eingeladen: Genannt seien die Berliner Philharmoniker, das Boston Symphony Orchestra, das NHK Symphony Orchestra Tokio, das Chamber Orchestra of Europe und das Freiburger Barockorchester. Durch die regelmäßige Zusammenarbeit mit solchen Klangkörpern entstanden prompt enge künstlerische Verbindungen mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Sir Simon Rattle und Robin Ticciati. Das musikalische Interessensgebiet von Isabelle Faust ist weitläufig und schließt auch die historisch informierte Interpretation ein. Mit nicht weniger Leidenschaft beteiligt sie sich an den Uraufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten wie Péter Eötvös, Ondrej Adámek, Oscar Strasnoy und Beat Furrer. Isabelle Fausts Aufnahmen werden immer wieder von der Kritik gefeiert. Ihre jüngsten Einspielungen – Mozarts Violinkonzerte mit Il Giardino Armonico unter der Leitung von Giovanni Antonini und Mendelssohns Violinkonzert mit dem Freiburger Barockorchester und Pablo Heras-Casado – wurden mit wichtigen Preisen ausgezeichnet wie dem Diapason d'Or, dem Echo Klassik, dem Gramophone Award und dem Choc de l'Année Classica. Ebenfalls prämiert wurden die Aufnahmen der Sonaten und Partiten von Bach sowie der Violinkonzerte von Beethoven und Berg mit dem Orchestra Mozart unter Claudio Abbado. Mit dem Pianisten Alexander Melnikov, ihrem langjährigen Kammermusikpartner, spielte Isabelle Faust u.a. Beethovens sämtliche Sonaten für Violine und Klavier ein, was ihr etliche Auszeichnungen eintrug (Diapason d'Or, Gramophone Award).

Die Geigerin **Anne Katharina Schreiber** ist seit 1988 Gesellschafterin des Freiburger Barockorchesters, mit dem sie auch als Konzertmeisterin und Solistin in Konzerten und auf CDs zu hören ist. Außerdem arbeitet sie regelmäßig mit Ensembles mit barockem und modernem Repertoire zusammen, wie dem Ensemble Recherche, der Akademie für Alte Musik, dem Kammerorchester Basel und dem Collegium Vocale Gent. Dabei spielt sie unter den Dirigenten René Jacobs, Pablo Heras-Casado, Markus Creed, Philippe Herreweghe. Ihr zweites, wichtiges musikalisches Standbein ist die Kammermusik: Seit über 20 Jahren ist Anne Katharina Schreiber Mitglied des Trio Vivente, mit dem sie ebenfalls zahlreiche CD-Aufnahmen eingespielt hat. Daneben tritt sie als gefragte Kammermusikpartnerin in unterschiedlichen Formationen mit Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Daniel Sepec, Roel Dieltiens und anderen auf. Anne Katharina Schreiber unterrichtet an der

Hochschule für Musik in Freiburg und ist Dozentin bei der Ensemble-Akademie Freiburg.

Danusha Waskiewicz, ehemalige Bratschistin der Berliner Philharmoniker und Solobratschistin des Orchestra Mozart unter der Leitung von Claudio Abbado, lebt heute als freischaffende Musikerin und Solistin in Italien. Sie unterrichtet unter anderem in Mailand. Seit 2010 gehört sie dem Lucerne Festival Orchestra an; darüber hinaus ist sie eine gefragte und leidenschaftliche Kammermusikerin. Als Solistin hat Danusha Waskiewicz Mozarts *Sinfonia concertante* mit dem Geiger Giuliano Carmignola unter dem Dirigat von Claudio Abbado eingespielt sowie Bartóks *Bratschenkonzert*. Ihre letzte Aufnahme „Songs for viola and piano“ (mit Andrea Rebaudengo) ist 2017 bei Decca erschienen.

Die Cellistin **Kristin von der Goltz** studierte bei Christoph Henkel in Freiburg und William Pleeth in London, wo sie Mitglied beim Philharmonia Orchestra unter dem damaligen Chefdirigenten Giuseppe Sinopoli war. Seit dieser Zeit beschäftigt sie sich auch intensiv mit dem Barockcello und historischer Aufführungspraxis. Von 1991 bis 2004 war sie Mitglied im Freiburger Barockorchester, mit dem sie zahlreiche CDs veröffentlichte und weltweite Konzertreisen unternahm. 2006 wurde sie Mitglied der Berliner Barock Solisten, einem Ensemble der Berliner Philharmoniker. Von 2009 bis 2011 war sie Solocellistin des Münchner Kammerorchesters. Seit 2015 ist sie künstlerische Leiterin des Norsk Barokkorkester Oslo. Von 2002 bis 2009 war Kristin von der Goltz Lehrbeauftragte für Barockcello an der Hochschule für Musik und Theater München. Von 2004 bis 2009 unterrichtete sie in einer Frühförderklasse begabte Kinder und Jugendliche auf modernem Cello an der Hochschule für katholische Kirchenmusik Regensburg. Heute ist sie Professorin für Barockcello an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt sowie an der Hochschule für Musik und Theater München. Die gleichberechtigte Beschäftigung mit dem modernen und dem barocken Cello war ihr immer ein großes Anliegen, sowohl auf der Konzertbühne als auch beim Unterrichten.

Der Australier **James Munro** zog nach seiner Ausbildung am Konservatorium von Sydney nach Europa, um sich hier neuen Herausforderungen zu stellen und sein Interesse an der historischen Aufführungspraxis weiter zu verfolgen. Bevor er Australien verließ, hatte er mit verschiedenen großen Orchestern des Landes zusammengearbeitet und war Erster Kontrabassist des Australian Chamber Orchestra. Seit er in den Niederlanden lebt, ist er

auch hier mit zahlreichen Orchestern aufgetreten und hat insbesondere mit dem Royal Concertgebouw, den Amsterdam Bach Soloists und dem Netherlands Wind Ensemble über einen längeren Zeitraum intensiv zusammengearbeitet. James Munro hat sich im Lauf der letzten Jahrzehnte in ganz Europa und anderswo als ein führender Virtuose auf historischen Bassinstrumenten einen Namen gemacht und tritt regelmäßig – als Continuo-Spieler, als Solist oder als Erster Bassist – mit verschiedenen Ensembles auf, darunter L'Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Anima Eterna (Jos van Immerseel) und Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki); eine besonders lange Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Freiburger Barockorchester. Zudem ist er ein reger Kammermusiker und Gründungsmitglied des Ensemble Ausiona und gibt regelmäßig Meisterkurse in ganz Europa.

Lorenzo Coppola wurde in Rom geboren und studierte historische Klarinette bei Eric Hoeprich am Königlichen Konservatorium von Den Haag. Seit 1991 lebt er in Paris. Er arbeitete mit etlichen Ensembles zusammen: Genannt seien das Freiburger Barockorchester, Les Arts Florissants, l'Orchestre du 18e Siècle, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, La Petite Bande und Libera Classica. Er hat das Glück, seine Leidenschaft für die Kammermusik mit Künstlern wie Andreas Staier, Isabelle Faust, Alexander Melnikov, Teunis van der Zwart, Hidemi Suzuki, Javier Zafra, Josep Domènech, Cristina Esclapez und Pierre-Antoine Tremblay zu teilen sowie mit verschiedenen Ensembles: Zefiro, Manon Quartett, Kuijken Quartett, Quatuor Terpsycordes und das Ensemble Dialoghi. Er hat verschiedene Werke des Klarinettenrepertoires aufgenommen, z.B. das Klarinettenkonzert von Mozart mit dem Freiburger Barockorchester, das Klarinettenquintett von Mozart mit dem Kuijken Quartett, die Serenaden für Bläseroktett sowie die Serenade „Gran Partita“ von Mozart mit dem Ensemble Zefiro, die Sonaten für Klarinette und Klavier von Brahms mit Andreas Staier und die beiden Quintette für Bläser und Klavier von Mozart bzw. Beethoven mit dem Ensemble Dialoghi. Lorenzo Coppola unterrichtet Alte Klarinette an der Hochschule für Musik von Katalonien in Barcelona.

Teunis van der Zwart ist einer der vielseitigsten Hornisten seiner Generation. Je nach der auszuführenden Musik spielt er Barockhorn, Klassisches Horn, Ventilhorn und sogar Althorn. Mit solch herausragenden Ensembles wie dem Amsterdam Baroque Orchestra, dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Bläsersextett Nachtmusique, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Bach Collegium Japan und dem Collegium Vocale Gent hat er zahlreiche CDs eingespielt und Konzertreisen

unternommen. Fünfzehn Jahre lang war van der Zwart Erster Hornist des Freiburger Barockorchesters; diese Position hält er weiterhin im Orchestra of the Eighteenth Century. Mit beiden Orchestern ist er regelmäßig als Solist aufgetreten und hat für harmonia mundi France und Glossa Mozarts Hornkonzerte aufgenommen. Mit dem japanischen Orchestra Libera Classica und Hidemi Suzuki hat er für TDK eine CD mit Joseph Haydns Hornkonzert eingespielt. Im Dezember 2007 nahm van der Zwart mit der Kölner Akademie unter der Leitung von Michael Willens das Konzert für zwei Hörner von Ferdinand Ries auf. 2008 erschien bei harmonia mundi France eine Einspielung von Brahms' Horntrio, die er gemeinsam mit seinen Kammermusikpartnern Isabelle Faust (Violine) und Alexander Melnikov (Klavier) eingespielt hat. Sowohl mit dem Orchestra of the Eighteenth Century als auch mit der Netherlands Bach Society hat van der Zwart bei Aufnahmen von Bachs H-Moll-Messe das Quoniam gespielt. Als Solist hat er mit Dirigenten wie Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Ivor Bolton, Richard Egarr, Hidemi Suzuki und René Jacobs zusammengearbeitet. Als Kammermusiker, Solist (Naturhorn, Ventilhorn), Lehrer und Dozent ist er im Rahmen zahlreicher Konzertreihen und Festivals in ganz Europa, den USA, Australien, Neuseeland und Japan aufgetreten. Teunis van der Zwart unterrichtet am Amsterdamer Konservatorium, wo er Leiter der Abteilung Alte Musik ist, sowie am Königlichen Konservatorium in Den Haag.

Javier Zafra wurde in Alicante geboren und studierte am dortigen Conservatorio Superior de Música Oscar Esplá Harmonielehre sowie Fagott und Kontrapunkt. 1996 zog er in die Niederlande, um sich dort dem historischen Fagott zu widmen. Er studierte bei Donna Agrell und Ku Ebbinge am Königlichen Konservatorium in Den Haag Fagott und Kammermusik sowie Musiktheorie bei Peter van Heyghen. Im Juni 2000 erwarb Javier Zafra sein Diplom in Barockfagott mit Auszeichnung. 1997 war er Mitglied des European Union Baroque Orchestra (EUBO), dessen Dirigent damals Ton Koopman war. Seither hat er unter anderem mit den Ensembles Anima Aeterna, Orchestre des Champs-Élysées, Le Concert d'Astrée und Al Ayre Español sowie unter Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Trevor Pinnock, Gustav Leonhardt und René Jacobs gespielt. Sein Hauptinteresse gilt der Kammermusik; er ist gemeinsam mit Eric Hoeprich, Kristian Bezuidenhout, Alexander Melnikov und Isabelle Faust aufgetreten. Mit großem Erfolg hat er Mozarts Fagottkonzert KV 191 im berühmten Kultur- und Kongresszentrum Luzern, in der Londoner Wigmore Hall und 2010 im Rahmen des Mostly Mozart Festivals im New Yorker Lincoln Center gegeben, wofür er von der New York Times besonders gefeiert wurde. Javier Zafra ist seit 1999 festes Mitglied des Freiburger Barockorchesters und unterrichtet seit 2012 Barockfagott an der Musikhochschule Freiburg.

ISABELLE FAUST • A selection

All titles available in digital format (download and streaming)

J.S BACH
Sonatas & Partitas for solo violin
BWV 1001-1006

CD HMC 902124

CD HMC 902059



BRAHMS
Violin Concerto op. 77
String Sextet op. 36

Mahler Chamber Orchestra

Daniel Harding

CD HMC 902075



BEETHOVEN
Piano Trios nos. 6 & 7 'Archduke'

With Alexander Melnikov, fortepiano

& Jean-Guihen Queyras, cello

CD HMC 902125



WEBER
Piano Sonata op. 10
Piano Quartet op. 8

With Alexander Melnikov

Boris Faust, Wolfgang Emanuel Schmidt

CD HMC 902108

J.S BACH
Sonatas for violin and harpsichord

with Kristian Bezuidenhout, fortepiano

2 CD HMM 902256.57



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : juillet 2017, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Montage : Sebastian Nattkemper, Julian Schwenkner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Martha Griebler (du livre Franz Schubert-Zeichnungen)

© Verlag Bibliotek der Provinz, Weitra

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com