



cpo

Friedrich Witt

Symphonies 1-3

Kölner Akademie
Michael Alexander Willens



Deutschlandfunk

Sinfonie
à
grand orchestre.

composée par &

F. WITT.

Maître de Chapelle à Wurzburg.

N^o 2



N^o 188;

Prof 4.

Glöcknerbach^m

140/9

chez Jean André?

Friedrich Witt

1770–1836

Symphony No. 1 in B flat major

24'51

1	Adagio – Allegro vivace	9'10
2	Adagio	4'46
3	Menuetto	3'45
4	Finale. Allegro vivace	7'10

Symphony No. 2 in D major

22'38

5	Grave – Allegro non tanto	8'28
6	Adagio	5'20
7	Menuetto	3'34
8	Finale. Allegro non tanto	5'16

Symphony No. 3 in F major

25'31

9	Adagio – Allegro assai	10'07
10	Andante	4'34
11	Menuetto	3'55
12	Finale	6'55

Total time 73'17

Kölner Akademie

Michael Alexander Willens

Kölner Akademie

Violin

Antonio de Sarlo, Konzertmeister
Berit Brüntjen
Panayotis Haralambidis
Alexandra Lopez
Emilija Kortus
Lalita Svete
Yuko Matsumoto
Bruno van Esseveld
Saya Ikenoya
Daniel Lee
Katarina Todorovic

Viola

Rafael Roth
Iván Sáez Schwartz
Antje Sabinski

Violoncello

Vladimir Waltham
Nicola Paoli
Ena Markert

Double Bass

David Sinclair
Alon Portal

Flute

Sophia Aretz
Gudrun Knop

Oboe

Christopher Palameta
Mathieu Loux

Clarinet

Michael Reich
Philippe Castejon

Bassoon

Takako Kunugi
Feyzi Çokgez

Horn

Yoichi Murakami
Dario Rosenberger

Trumpet

Hannes Rux Brachtendorf
Almut Rux

Timpani

Rafael Klepsch

Friedrich Witt, Sinfonien Nr. 1-3

Es war eine große Sensation: Im Jahr 1909 fand der Musikforscher Fritz Stein in der Universitätsbibliothek Jena den handschriftlichen Stimmsatz einer bis dahin unbekannten Sinfonie in C-Dur, von dem eine Stimme »Par Louis van Beethoven« und eine weitere »Symphonie von Bethoven« als Autorenangabe trägt. Ein zwei Jahre später erschienener Aufsatz von Stein ist mit der rhetorisch gemeinten Frage »Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethovens?« überschrieben; darin versucht Stein mit allerhand historischen und stilkritischen Argumenten den Nachweis zu führen, dass es sich bei dem neu aufgefundenen Werk tatsächlich um eine Jugendarbeit des Bonner Meisters handele. Die Öffentlichkeit zeigte sich überzeugt, zumal in der kompositorischen Entwicklung Beethovens nunmehr eine Lücke geschlossen schien. Denn reine Orchesterwerke, die vor der ersten Sinfonie entstanden waren, hatte man bis dahin (abgesehen von der Musik zu einem Ritterballet WoO 1) nicht gekannt. Der renommierte Verlag Breitkopf & Härtel brachte die Sinfonie 1911 in Partitur, Stimmen und Klavierauszügen (von denen der vierhändige von Max Reger stammt) heraus. Der Erstaufführung vom 17. Januar 1910 in Jena folgten zahlreiche weitere Aufführungen und in der Nachkriegszeit etliche Tonträger-Produktionen unter dem Namen Beethovens.

Freilich gab es von Anfang an auch zweifelnde Stimmen. Hermann Kretzschmar, Professor für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, konstatierte in der 1916 erschienenen vierten Auflage seines vielgelesenen *Führers durch den Konzertsaal*, die Sinfonie sei »auffallend glatt« und lasse »eher auf einen Komponisten aus der Gruppe Vanhal-

Pleyel-Rosetti schließen.« Georg Kinsky und Hans Halm verbannten die Sinfonie in den Anhang ihres 1955 erstmals publizierten Verzeichnisses der Werke Beethovens und enthielten sich eines Urteils über die Autorschaft. Klarheit in die Angelegenheit kam erst, als der Haydn-Forscher H.C. Robbins Landon 1957 eine Quelle dieses Werks im oberösterreichischen Kloster Göttweig auffand, in welcher das Werk dem weithin unbekannten Friedrich Witt zugeschrieben wird. Später tauchte noch eine weitere Handschrift im Bestand der Hofkapelle Rudolstadt auf, die Witt als Komponisten angibt. Jetzt konnte auch das Kürzel »P.F.W.« in der Jenaer Quelle, das Stein, etwas weit hergeholt, als »Possessor Franz Wegeler« (ein Jugendfreund Beethovens) gedeutet wissen wollte, viel plausibler als *per Federico Witt* oder *par Frédéric Witt* gedeutet werden. Gegenwärtig wird die Autorschaft Witts nicht mehr in Frage gestellt; sie wird als Witts Sinfonie Nr. 14 gezählt.

Die ganze Angelegenheit ist ein Lehrstück darüber, dass der intrinsische Wert eines Musikstücks weniger wichtig ist für seine Aufnahme ins Konzertrepertoire als der Name, der darauf steht. Konsequenterweise sank seit Ende der 1950er Jahre die Zahl der Aufführungen von Beethovens angeblicher Jugendsymphonie drastisch.

Wer nun war dieser Friedrich Witt? Viele Details seiner Biographie bleiben im Dunkeln. Er stammt aus der württembergischen Kleinstadt Niederstetten, ein paar Kilometer westlich von Rothenburg ob der Tauber, wo er am 8. November 1770 als Jeremias Friedrich Witt getauft wurde. Ersten Unterricht erhielt er bei seinem früh verstorbenen Vater, dem örtlichen Gerichtsschreiber und Kantor Johann Caspar Witt (1730–76), danach bei seinem Stiefvater Johann Heinrich Vollrath Düring (1752–91). Ein paar Jahre ging er mit wenig

Engagement aufs Gymnasium nach Nürnberg und vervollkommnete gleichzeitig sein Cellospiel. Ende der 1780er Jahre zog er weiter an den nahegelegenen Hof des Fürsten Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein (1748–1802), dessen Hofkapelle überregional bekannt war. Möglicherweise war er dort Schüler des dortigen Hofkapellmeisters Antonio Rosetti (ca. 1750–92), damals ein europaweit viel gespielter Instrumentalkomponist. Lange kann der Unterricht jedoch nicht gewährt haben, denn im Juli 1789 verließ Rosetti Oettingen-Wallerstein. Witt blieb und erhielt im Oktober des gleichen Jahres eine Anstellung als Violoncellist in der Hofkapelle. Offenbar enthielt sein Arbeitsvertrag großzügige Urlaubsregelungen, denn 1793/94 unternahm Witt zusammen mit einem Kapellkollegen, dem Klarinettenisten Joseph Beer (1770–1819), Konzertreisen nach Thüringen, Ludwigslust, Berlin und Potsdam. Für kurze Zeit kehrten sie an den fürstlichen Hof zurück. Im Dezember 1795 aber verließen Witt und Beer Oettingen-Wallerstein endgültig und gingen nach Wien. Witt blieb dort wahrscheinlich bis mindestens 1797; danach verliert sich für einige Jahre seine Spur. Erst im November 1801 ist er wieder nachweisbar, und zwar in Würzburg, wo er mit der Aufführung seiner *Kantate zum Beschluss des 18. Jahrhunderts* auf sich aufmerksam zu machen sucht. Tatsächlich ernannte ihn Fürstbischof Karl Georg von Felsenbach im April 1802 zu seinem Hofkapellmeister. Dieses Amt behielt Witt trotz Säkularisierung und anderer politischen Wechselfälle, welche die napoleonische Ära für die fränkische Stadt mit sich brachte, bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1824. Eine Blütezeit erlebte die Würzburger Hofkapelle in der Regierungszeit des Erzherzogs Ferdinand von Toskana als Großherzog von Würzburg (1806–14). Von August 1806 bis Januar 1808 hatte

Witt zusätzlich zu seinen Aufgaben bei Hofe das Amt des Kapellmeisters am Würzburger Theater inne. Am 3. Januar 1836 starb Friedrich Witt, als Komponist bereits weitgehend vergessen, in seiner Wahlheimat Würzburg.

Obwohl Witt auch einige Bühnenwerke und etliches an Kammermusik schrieb, konzentriert sich sein kompositorisches Schaffen auf die beiden Bereiche geistliche Musik und Orchesterwerke. Er verfasste allein 12 Messen, dazu zahlreiche kleinere geistliche Werke, Litaneien, aber auch Oratorien und geistliche Kantaten. Den wichtigsten Teil seiner Orchesterwerke machen sicherlich die 22 ihm heute zugeschriebenen Sinfonien aus, die der Musikforscher Stephen C. Fisher 1983 katalogisiert hat. Fisher zählt zwar 23 Sinfonien, doch das von ihm als Nr. 23 gezählte einsätzige Werk ist identisch mit dem Finale der Sinfonie Nr. 11. Witts Sinfonien lassen sich in zwei Gruppen einteilen:

- a) die nur handschriftlich überlieferten Sinfonien Nr. 10–22 (vor 1800).
- b) die in zeitgenössischen Drucken vorliegenden Sinfonien Nr. 1–9 (1803–1818)

Fishers Verzeichnis hat den Vorteil, dass es die zeitgenössische Zählung der gedruckten Sinfonien Witts (Nr. 1–9) übernimmt, und dadurch konkurrierende Nummerierungen vermeidet. Damit allerdings ist der Nachteil verbunden, dass die Reihenfolge nicht chronologisch sein kann, da Witts ungedruckte Sinfonien allesamt vor der Reihe der veröffentlichten komponiert wurden.

Die Verbreitung der ausschließlich handschriftlich überlieferten Sinfonien vornehmlich im Raum Ostwürttemberg/Unterfranken/Oberpfalz lässt darauf schließen, dass diese weitgehend in Witts Oettingen-Wallersteiner Zeit (1789 bis Ende 1795)

entstanden sind; die Existenz einzelner Stimmsätze in Jena, Rudolstadt und Schwerin lassen sich mit Witts Konzertreisen 1793/94 in Verbindung bringen. Von den gedruckten Sinfonien Nr. 1–9 darf man annehmen, dass sie ausschließlich in Witts Würzburg-Zeit ab 1801 entstanden.

Die **Sinfonie Nr. 1 B-Dur** lag spätestens Mitte 1804 im Druck vor. Vermutlich erfolgte ihre Uraufführung durch Witt selbst in Würzburg. Belege dafür existieren indes nicht. Die erste zweifellos nachweisbare Aufführung des Werks fand am 29. September 1805 in Leipzig statt. Die Fachkritik zeigte sich mit Blick auf die Qualität des Werks erstaunt, dass Witts Musik noch nicht bekannt war (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 8. Januar 1806):

»Eine neue Sinfonie von Witt, Kapellmeister in Würzburg (B dur, mit Trompeten und Pauken) fand vielen Beyfall und verdiente ihn vollkommen. Wenn Hr. Witt vieles mit so lebendigem Geist, mit so viel Kunst und mit so viel Eigenthümlichkeit geschrieben hat: so ist es sehr zu verwundern, dass seine Kompositionen nicht mehr bekannt sind, als sie es wirklich sind; denn sie gewähren dann wirklich dem Kenner wie dem Liebhaber, ein grosses Vergnügen.«

Bis 1808 verblieb das Werk im Repertoire der Gewandhauskonzerte zu Leipzig; dann verschwand es für immer aus den Programmen. Man darf annehmen, dass Sinfonien wie die Witts in dem Maße an Attraktivität verloren, in dem die Sinfonien Beethovens als Muster der Gattung rezipiert wurden. Witts an Haydn und Rosetti anschließender Stil erschien, etwa im Vergleich zu Beethovens 1807 erstmals in Leipzig aufgeführter *Eroica*, epigonal. Das ändert freilich nichts an den kompositorischen

Künsten, die Witt in dem Werk zur Anwendung brachte.

Die Langsame Einleitung des Kopfsatzes (*Adagio*, B-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) umreißt in knappen 16 Takten im Wechsel von mächtigen Akkordschlägen und dynamisch zurückgenommenen Streicherpassagen das harmonische Umfeld der Grundtonart und antizipiert kurz vor Schluss (ab 0'41) das treibende Hauptmotiv des schnellen Teils (*Allegro vivace*, B-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt). Das motivische Material von dessen Hauptsatz (0'52; Wiederholung 3'18) besteht aus diesen drei auftaktigen, schrittweise abwärts steigenden Achtelnoten, die aneinandergereiht und in einem dominantischen Nachsatz zur Periode erweitert werden. In der Tutti-Wiederholung (1'02; Wiederholung 3'29) beginnt bereits die Themenliquidation, die in der Überleitung (1'15; 3'41) durch dreifache Augmentation und Fortspinnung der Achtelbewegung zu einem flexiblen Kontrapunkt fortgesetzt wird. Der Seitensatz in F-Dur (2'01; Wiederholung 4'28) bildet weniger einen melodischen als vielmehr – mit seinem anfänglichen chromatischen Aufwärtsgang in langen Notenwerten und den folgenden eleganten Melodiewechseln zwischen tiefen und hohen Holzbläsern (2'24; Wiederholung 4'50) – einen strukturellen Kontrast zum Hauptsatz, während die Schlussgruppe (2'49; Wiederholung 5'15) aus dem zu Vierteln augmentierten Achtelmotiv kadenzierende Schlusswendungen gewinnt. Die Durchführung (5'44) glänzt mehr durch die Entfaltung kontrapunktischer Techniken als durch die klassischen Mittel thematischer Verarbeitung, etwa in der Wiederaufnahme der Augmentationen mit Achtelkontrapunkten aus der Überleitung (5'55) oder der nach einer Generalpause einsetzenden Kombination eines unscheinbaren Trillermotivs aus dem Seitensatz (vgl. 2'29

bzw. 4'55) mit Varianten dieser Achtelmotorik im doppelten Kontrapunkt (6'08). In der Reprise (6'59) sind Hauptsatztutti und Überleitung zu einem Block zusammengezogen und stark gekürzt, während Seitenthema (7'41) und Schlussgruppe (8'28), nunmehr in die Grundtonart versetzt, unverändert erscheinen.

Der zweite Satz (*Adagio*, Es-Dur, Allabreve-Takt) ist eine Kombination aus eigenwillig gefügten Fragmenten eines Sonatensatzes und charmant in Holzbläsern und Solocello konzertierenden Passagen. Es ergibt sich eine nahezu achsensymmetrische Form, wenn der durch ruhige Bläserakkorde zu unisono in gleichmäßigen Achteln »gehenden« Streichern geprägte Anfangssatz in der Reprise ausgespart bleibt und erst ganz am Schluss wieder aufgegriffen wird (3'57). Die nach einer konzertierenden Passage von Solocello und Holzbläsern (0'27) einsetzende knappe Tutti-Überleitung (1'12) führt zu einer weiteren, anfangs von den Hörern dominierten, zur Dominante B-Dur modulierenden Solopassage (1'26), die als Seitensatz interpretiert werden kann. Eine in dieser Tonart kadenzierende Tuttipassage (1'57) bildet die Schlussgruppe. Rückführung zur Grundtonart und Reprisesbeginn verschmelzen in einer weiteren konzertanten Passage (2'13; Einsatz Solocello (2'38). Tutti-Überleitung (2'50), konzertierenden Seitensatz (3'06) und Schlussgruppe (3'37) in der Grundtonart schließen sich an.

Der schlicht *Menuetto* überschriebene dritte Satz (B-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist noch ganz der sinfonischen Tradition des 18. Jahrhunderts verhaftet. Ihm eignet in seiner Terrassendynamik am Beginn (Dacapo 2'49) und der Entfaltung kontrapunktischer Künste im zweiten Teil (0'23; Dacapo 3'01) so gar nichts Scherzhaftes. Das Trio in Es-Dur (1'47) kontrastiert dazu vor allem durch seine Instrumentation, indem

es vollkommen auf Streicher verzichtet. Auch darin kann eine Anknüpfung an die Tradition des 18. Jahrhunderts gesehen werden.

Das Hauptthema des Satzes (*Finale. Allegro*, B-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist, wie das des Kopfsatzes, aus einfachstem motivischen Material gebaut (Wiederholung 1'58), in diesem Fall eine Verkettung von Seufzermotiven (technisch ausgedrückt: von Sekundvorhalten). Dies Motiv ist quasi omnipräsent. Es beherrscht nicht nur den Hauptsatz, sondern auch die als machtvolles Tutti einsetzende Überleitung (0'14; Wiederholung 2'12). Selbst das dynamisch und melodisch kontrastierende Seitenthema (0'52; Wiederholung 2'51) bleibt von Seufzerwendungen nicht verschont. Im folgenden Tutti-Abschnitt (1'05; Wiederholung 3'04) gewinnt es, nunmehr im Bass liegend, wieder Oberhand. Die Verwandtschaft von Seufzermotiv und Seitenthema wird vollends deutlich in der sehr knappen Schlussgruppe (1'48; Wiederholung 3'47), deren viertaktige Melodie die Seufzermotivik mit dem Duktus des Seitenthemas verbindet. Die Durchführung verarbeitet nacheinander Seufzermotivik (3'57), Seitenthema (im aparten Wechsel von Dur und Moll; 4'31) und wieder Seufzermotivik (4'44). Nach einer kurzen Entschleunigungsphase, die mit Fermate und Generalpause endet, setzt die Reprise (5'10) ein, die in der Überleitung stark gekürzt ist, aber Seitensatz (5'39), Seitensatz-Tutti (5'51) und Schlussgruppe, alles nunmehr in der Grundtonart, vollständig bringt. Eine kurze Coda (6'45), in welcher die Seufzermotivik zur Bildung von Schlusswendungen verwandt wird, beschließt den Satz.

Die **Sinfonie Nr. 2 D-Dur** lag zusammen mit der ersten Sinfonie spätestens Mitte 1804 im Druck vor. Wenn auch eindeutige Aufführungsbelege fehlen, so darf doch vermutet werden, dass in einigen der

Fälle, in denen in der zeitgenössischen Presse unspezifisch von der Aufführung einer »Sinfonie von Witt« die Rede ist, seine zweite Sinfonie erklungen ist.

Bei grundsätzlich ähnlicher Formgebung und analogen Satztechniken ist doch erkennbar, dass Witt seiner zweiten Sinfonie einen anderen Ausdruckscharakter zu geben bemüht ist. Die Langsame Einleitung knüpft mit ihrer Tempovorschrift (Grave) und ihren punktierten Rhythmen archaisierend an den barocken Typus der Französischen Ouvertüre an, wird aber auch, mit abrupten Wechselln in die Mollvariante (0'31) und neapolitanischem Vorhalt (0'36), ihrer modernen Funktion gerecht, die Grundtonart durch Umschreibung festzulegen. Das Hauptthema des schnellen Teils (*Allegro non tanto*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) besteht im Wesentlichen aus zwei simultan in Oberstimme und Bass erklärenden, in ihrer Bewegungsrichtung gegenläufigen Motiven (1'15; Wiederholung 3'11): einem stufenweise, teils chromatisch, abwärtsstrebenden in der Oberstimme, und einem mit Wechselnoten beginnenden, dann aufwärts gerichteten in den Bässen. Nach einem bestätigenden Orchestertutti setzt mit der Wiederaufnahme der beiden Motive die Überleitung (1'36; Wiederholung 3'32) ein, die zu einem Seitenthema in A-Dur führt (2'01; Wiederholung 3'57). Es besteht, seiner größeren Notenwerte zum Trotz, in seinem motivisch prägenden Gehalt aus der Umkehrung einer chromatischen Floskel aus dem Hauptthema (obere Stimme). Die nach einer erneuten, vornehmlich mit dem Bassmotiv des Anfangsthemas arbeitenden Tutti-Passage (2'26; Wiederholung 4'23) einsetzende Schlussgruppe bringt eine melodische Wendung, welche die charakteristischen Merkmale von Haupt- und Seitenthema vereint (2'51; 4'48). Obwohl es in der Durchführung

(5'08) auch in diesem Satz nicht an der Entfaltung kontrapunktischer Künste fehlt (vgl. 5'18), wird doch stärker motivisch gearbeitet als in der ersten Sinfonie, vornehmlich mit der Abspaltung der für das Bassmotiv des Hauptthemas charakteristischen Wechselnote, etwa in Steigerungspassagen (5'30) oder in der Vorbereitung des Reprisen-eintritts (5'57). In der Reprise (6'20) sind Hauptsatz und Überleitung miteinander verschränkt; Seitenthema (7'02) und Schlussgruppe (7'53) sind regelgerecht in die Grundtonart versetzt. Der Reprise sind, sozusagen als Coda im Miniaturformat, vier Takte angehängt (8'18), in denen der Satz im *pianissimo* verklingt.

Der zweite Satz (*Adagio*, G-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) weist eine hybride Mischung aus Variationen- und Bogenform auf. Großformal liegt eine erweiterte (A-B-A'-C-A'') Bogenform zugrunde. Der A-Teil stellt eine regelmäßig in viertaktigen Einheiten integrierende Großperiode von 32 Takten Ausdehnung dar. Ihm folgt ein durch solistische Bläserpassagen zu pochender Achtelbegleitung aufgelockerter B-Teil (1'13), während die verkürzte Reprise des A-Teils durch Achtel-Figurationen verziert ist (1'38). Es folgt ein zwar motivisch mit dem Anfangsthema verwandter, aber keine eigentliche Variation darstellender Abschnitt in Moll und im fortissimo (2'32), bis, nach Dur zurückkehrend, eine weitere Variation des Anfangsteils mit schmückenden Achteltriolen einsetzt (3'09). Eine die Triolenbewegung beibehaltende und vorübergehend nach As-Dur rückende Coda (4'02, Rückung 4'31), an deren Ende eine Reminiszenz an den Satzanfang steht (5'06), schließt den Satz.

Entschieden moderner als der entsprechende Satz in der ersten Sinfonie mutet der wiederum schlicht »Menuetto« (D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt)

überschriebene dritte Satz an. Dazu trägt sowohl die stärkere Fokussierung auf einen durchbrochenen Satz als auch die weitgehend selbständige Führung der Begleitstimmen bei. Auch das dynamisch zurückhaltendere Trio (1'19) trägt mit seiner aparten Klangmischung von Oboe und Solocello zu diesem Eindruck bei. Wie geläufig folgt dem Trio ein unverändertes Dacapo des Menuett-Hauptteils (2'51).

Das thematische Material des Schlusssatzes (*Finale. Allegro non tanto*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) entstammt dem Kopfsatz; nur sind seine Elemente nun neu kombiniert, indem sie nicht simultan erklingen, sondern sukzessive aufeinander folgen. Wechselnoten zu Beginn, dann sekundweise auf- und absteigende Linien, versetzt in ein geradtaktiges Metrum, daraus besteht das Hauptthema des Satzes (Wiederholung 1'26). Mit dem ersten Tutti (0'19; Wiederholung 1'45) beginnt die Überleitung zur Dominante. Der Seitensatz in A-Dur (0'39; Wiederholung 2'06) erweist sich als Variante des Hauptsatzes, indem der Kern der auf- und absteigenden Bewegung in den zweiten Violinen durch Dreiklangstöne in den ersten Violinen ergänzt wird. Wieder markiert der Einbruch eines Tuttis (1'02; Wiederholung 2'28) den Beginn eines neuen formalen Abschnitts, der Schlussgruppe, in welcher die chromatischen Abwärtsgänge aus dem Themenmaterial des Kopfsatzes virulent werden. Die verhältnismäßig knappe Durchführung (2'50) verarbeitet vornehmlich Material aus Seitensatz und Schlussgruppe; ersterer erscheint in F-Dur und g-Moll (ab 2'52), der chromatische Abwärtsgang mischt sich im Bass ein (3'00), bis der Satz im vollen Tutti harmonisch auf fis-Moll zum Stehen kommt. Nur ein paar Takte retardierende harmonische Rückleitung (3'19) reichen Witt, um den Eintritt der Reprise vorzubereiten (3'27). Diese verläuft mit Überleitungstutti (3'47), Seiten-

satz (4'17) und Schlussgruppe (4'41) in der Grundtonart regelgerecht. Der Satz schließt mit einer Coda (5'00), welche den Satzbeginn zitiert und, wie der erste Satz, im *pianissimo* verebbt.

Die **Sinfonie Nr. 3 F-Dur** erschien 1807 im Druck, drei Jahre nach Nr. 1 und 2. Eindeutige Aufführungsbelege sind bisher nicht bekannt, doch wird man annehmen, dass auch sie, ebenso wie Nr. 2, aufgeführt worden sein könnte, wann immer in zeitgenössischen Quellen eine »Sinfonie von Witt« angedeutet war.

In denkbar knappen 10 Takten umreißt die Langsame Einleitung des Kopfsatzes (*Adagio*, F-Dur, Allabreve-Takt) nach einem fanfarenhaften Beginn in tastend voranschreitenden, punktierten Akkorden das tonale Umfeld der Grundtonart. Das Hauptthema des schnellen Teils (*Allegro assai*, F-Dur; $\frac{3}{4}$ -Takt) ist auf einem auftaktigen und sekundweise aufsteigenden Achtmotiv aufgebaut (0'36; Wiederholung 3'04), dem eine Aneinanderkettung von Seufzermotiven im Unisono folgt. Der Themenbeginn sieht auf den ersten Blick wie eine Umkehrung des entsprechenden Themas aus der ersten Sinfonie aus. Doch wichtiger als die Gemeinsamkeiten sind die Unterschiede: Während das Hauptthema der ersten Sinfonie eine traditionelle achttaktige Periode mit je viertaktigem Vorder- und Nachsatz ausprägt, werden hier die Einheiten stufenweise verkürzt (6+4+1+1+1+1 Takte) und weisen mit ihrem Unisono eine ganz unperiodische Satztechnik auf. Erst allmählich erfolgt die satztechnische Integration, so dass sich der Eindruck ergibt, das sinfonische Geschehen setze nach der Vorbereitung durch die Langsame Einleitung nicht plötzlich ein, sondern entwickle sich allmählich zum kompletten Orchestersatz. Ein Orchestertutti (1'00; Wiederholung 3'28) mit dem

Anfangsthema im Bass leitet die außergewöhnlich lange Überleitung zur Dominanttonart C-Dur ein, in welcher das auftaktige Hauptmotiv in mannigfachen Wendungen zur Geltung kommt. Das Seitenthema in C-Dur (2'00; Wiederholung 4'28) kontrastiert mit seiner zurückgenommenen Dynamik, seinen großen, gleichwohl sanglichen Intervallsprüngen und seinen langen Notenwerten in jeder Hinsicht zum Hauptthemen- und Überleitungsbereich. Mit seinen punktierten Noten greift es den rhythmischen Gestus der Langsamen Einleitung auf. Die Schlussgruppe (2'29; Wiederholung 4'56), wiederum ein plötzlich hereinbrechendes Tutti, arbeitet wie die Überleitung vornehmlich mit dem auftaktigen Hauptmotiv und den folgenden Seufzern. Die Durchführung (5'32) verarbeitet das Hauptthema in regelmäßigen viertaktigen Einheiten, die tonal von C-Dur über f-Moll, b-Moll und A-Dur zu einem instrumentatorisch ausgedünnten Einsatz der Seufzermotivik in D-Dur (6'14) führen, einem idyllischen Innehalten vor dem Einsatz des nächsten Tutiblocks (6'27), in welchem nunmehr Auftaktmotiv und Seufzer simultan in Violinen und Bass erklingen und durch verschiedene Tonarten geführt werden. Eine spannungsabbauende Suspensionsfläche (ab 7'08) bereitet den Eintritt der Reprise (7'26) vor, die mit Überleitungstutti (7'54), in die Grundtonart versetztem Seitensatz (8'37) und Schlussgruppe (9'05) regelgerecht verläuft. Diese bleibt harmonisch spannungsvoll auf einem verminderten Septakkord stehen (9'29), welcher sich in eine Engführung des Hauptthemenbeginns in den Violinen als Coda (9'35) auflöst.

Der zweite Satz (*Andante*, B-Dur, Allabreve-Takt) ist seiner Form nach ein Sonatensatz ohne Durchführung, eine für langsame sinfonische Sätze typische Formgestaltung zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Allerdings wird der formale Verlauf durch die individuelle satztechnische Gestaltung derart überlagert, dass die Formteile ihren funktionalen Sinn verlieren. So setzt nach der doppelten Vorstellung des Hauptthemas in Streichern und Bläsern (0'27) eine Überleitung zur Dominanttonart ein (0'57), die mit dem Seitensatzbereich durch die durchbrochene Arbeit mit solistisch brillierenden Holzbläsern verschmolzen ist. Der Beginn eines Seitenthemas ließe sich allenfalls an der ersten (schwachen) Kadenz nach F-Dur mit einem erneuten Einsatz der Oboe (1'22) festmachen. Mit einem Orchesterutti (1'49) beginnt unter allmählicher Ausdünnung und dynamischer Abnahme des Satzes die Rückleitung zur Haupttonart und zum Repriseninsatz (2'37). Im Hauptsatzbereich wird auf die Wiederholung des Anfangsthemas verzichtet zugunsten eines machtvollen Orchesterutts (3'06), das tonal nach b-Moll und Des-Dur ausweicht. Der Beginn des Komplexes aus Überleitung und Seitensatz mit den solistischen Bläsern (3'31) kehrt zur Grundtonart B-Dur zurück. Der durch triolische Wendungen jetzt belebtere Satz (3'44) schließt mit vier im *pianissimo* kadenzierenden Taktten (4'19).

Zeit seines Lebens blieb Witt beim Menuett als drittem Sinfoniesatz. Auch hier stützte er sich satztechnisch auf das in seiner zweiten Sinfonie bewährte Rezept, das Material des ersten Abschnitts (Dacapo 2'54) im typischen Menuettduktus im zweiten Abschnitt (0'24; Dacapo 3'07) in Kontrapunktik und durchbrochener Arbeit zu entwickeln. Das Trio (1'55) ist satztechnisch zu einem Oboensolo mit Streicherbegleitung ausgedünnt und lässt mit seiner nachschlagenden Begleitung an einen zarten Ländler denken.

Das Hauptthema (Wiederholung 1'54) des schlicht *Finale* überschriebenen letzten Satzes

(F-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) mutet wie eine volltaktig auskomponierte Variante des auftaktigen Hauptmotivs aus dem Kopfsatz an. Im Nachsatz ist gleich die abwärts gerichtete Umkehrung dieses Motivs präsent. Das der Wiederholung unmittelbar sich anschließende Tutti (0'11; Wiederholung 2'05), in dem der Themenkopf in den Bass wandert, öffnet mit großen Intervallsprüngen in langen Notenwerten den sinfonischen Raum. Die Überleitung beginnt als imitatorischer Einsatz des Themenkopfes (0'31); die öffnende Gestik aus dem Hauptsatztutti wird dabei in originalen und verkleinerten Notenwerten als Kontrapunkt übernommen. Diese dient, synkopisch über Taktgrenzen gedehnt, zusammen mit auch bereits in der Überleitung eingeführten auf- und absteigenden Tonleiterbewegungen als hauptsächlich motivisches Material des Seitensatzes (1'15; Wiederholung 3'09). Die Schlussgruppe (1'30; Wiederholung 3'24) bestätigt in mehrfachen Kadenzwendungen die Dominanttonart C-Dur. In der Durchführung (3'42) rahmt die zweimalige kontrapunktische Präsentation des Seitenthemas (in As 3'45; in D 4'23) einen kanonischen Einsatz des Hauptthemas in B-Dur/d-Moll ein (4'03). Abspaltungen der synkopischen Figur (4'45) und ein dominantischer Ordnungsruf des Orchestertuttis (4'51) leiten über zur Reprise (4'55), die mit Hauptsatztutti (5'06), leicht modifizierter und gekürzter Überleitung (5'26), Seitensatz (5'55) und Schlussgruppe (6'12) weitgehend dem Verlauf der Exposition folgt. Eine retardierende Coda (6'33) schließt sich an.

– Bert Hagels

Die **Kölner Akademie** entführt Sie auf eine Zeitreise durch die klassische Musik – ausdrucksstark, virtuos und pointiert bis ins Detail. Vom Barock bis zur Gegenwart reicht das große Repertoire dieses einzigartigen Ensembles, das unter der Leitung von Michael Alexander Willens mit zahlreichen Preisen gekürt wurde.

Berühmte aber auch weniger bekannte Komponisten setzt das Originalklang-Ensemble mit modernen und historischen Instrumenten eindrucksvoll in Szene. Aufführungen auf internationalen Festspielen, Fernsehauftritte und von der Presse hochgelobte CDs haben die Kölner Akademie weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht.

Neben Werken von Bach, Beethoven und Brahms stellt das Ensemble mit Welt-Erstaufnahmen weniger bekannter Komponisten seine eindrucksvolle musikalische Bandbreite unter Beweis.

Michael Alexander Willens, künstlerischer Leiter der Kölner Akademie, wurde in Washington, D.C. geboren und erhielt seine Ausbildung zum Bachelor of Music sowie zum Master of Music durch John Nelson an der Juilliard School in New York. Außerdem studierte er Dirigieren bei Leonard Bernstein in Tanglewood sowie Chorleitung bei Paul Vorwerk (Chordirigierstudium). Dank seiner umfassenden Erfahrung ist er mit einem großen Spektrum an Aufführungsstilen vertraut – vom Barock, der Klassik und der Romantik bis hin zur Moderne, aber auch zu Jazz und Pop.

Willens hat in vielen großen Konzertsälen und bei wichtigen Festivals in Europa, Asien, Nord- und Südamerika, Skandinavien, Russland, Island, in der Türkei, Azerbaijan, Saudi Arabien und Israel dirigiert. Die Kritiken waren voll des Lobes: »Entscheidenden Anteil am Gesamterfolg hatte besonders die ungemein präzise, jedoch nie manierierte Gestik von Michael Alexander Willens.«

Neben dem Standard-Repertoire widmet sich Michael Alexander Willens der Aufführung weniger bekannter amerikanischer Zeitgenossen. Viele der Weltpremieren, die er geleitet hat, wurden live im Rundfunk oder als Fernsehaufzeichnungen ausgestrahlt.

Sein großes Interesse an der Wiederentdeckung alter Musik resultierte in bislang mehr als 80 CDs für die Labels **cpo**, DGG, ARS Production, Hänssler Classics und Capriccio. Viele dieser Aufnahmen sind mit renommierten Preisen ausgezeichnet worden. Sie alle haben hervorragende internationale Kritiken erhalten. »Willens gelingt eine makellos stilvolle und höchst vergnügliche Darbietung« (Grammophone); »der Dirigent Michael Alexander Willens versteht sich darauf, jeden einzelnen Takt

der Partitur auf größtmöglichen Ausdruck hin auszureizen.« (Fanfare)

Neben seiner Arbeit als Direktor der 1996 von ihm gegründeten Kölner Akademie wirkt er als Gastdirigent in Deutschland, Frankreich, Polen, den Niederlanden, Brasilien, Kanada und Israel.

Friedrich Witt, Symphonies 1–3

It was a great sensation. In 1909, musicologist Fritz Stein found handwritten parts of a previously unknown symphony in C major in the Jena University Library. One part indicated the author was “*Par Louis van Beethoven*” and another “*Symphonie von Beethoven*”. Two years later, Stein published an essay with the rhetorical title “An unknown early symphony by Beethoven?” In his text, Stein uses all kinds of historical and stylistic arguments to prove that the newly discovered work was indeed an early work of the Bonn-born master. The public appeared to be convinced, since a gap in Beethoven’s compositional development seemed to have closed. Purely orchestral works written before the first symphony were until then unknown (except for the *Ritterballet* WoO 1). In 1911, the renowned publishing house Breitkopf & Härtel printed the score, parts and piano scores of the work (including an arrangement for four hands by Max Reger). The premiere of the piece was on 17 January 1910 in Jena, followed by several more performances. After the war, there were many recordings made using Beethoven’s name.

Of course, there were those who were doubtful from the very beginning. Hermann Kretzschmar, professor of musicology at Berlin University, wrote a dissent in the fourth edition of his popular *Führer durch den Konzertsaal* (Guide to the Concert Hall) in 1916, calling the symphony “noticeably smooth” and “more likely written by a composer of the Vahmal-Pleyel-Rosetti variety.” Georg Kinsky and Hans Halm banished the symphony to the appendix of their index of the works of Beethoven, first published in 1955, and made no judgement as to its authorship. The matter was only definitively settled in

1957 when Haydn researcher H.C. Robbins Landon found source material of the piece in the Göttweig monastery in Upper Austria, in which the work was attributed to the little known Friedrich Witt. Later, another handwritten copy surfaced in the archives of the Rudolstadt Court Orchestra, which states Witt as the composer. Only then could the initials “P.F.W.” in the Jena source be identified. Stein made quite a stretch to claim it they stood for “*Possessor Franz Wegeler*” (a friend from Beethoven’s youth). A more plausible interpretation would be *per Friderico Witt* or *par Frédéric Witt*. The attribution to Witt is no longer questioned today; it is numbered as Witt’s Symphony No. 14.

The whole affair is a lesson in how the intrinsic value of a piece of music is less important for its inclusion in the standard canon than the name on the label. As a result, the number of performances of Beethoven’s supposed early symphony declined since the end of the 1950s.

So who was this Friedrich Witt? Many details of his life remain unknown. He is from a small city in Württemberg called Niederstetten, a couple of kilometers west of Rothenburg ob der Tauber, where he was baptized as Jeremias Friedrich Witt on 8 November 1770. He received his first music lessons from his father, the local court scribe and cantor Johann Caspar Witt (1730–76), who died prematurely, and afterwards from his stepfather Johann Heinrich Vollrath Düring (1752–91). A couple of years later, he went to secondary school in Nuremberg with little enthusiasm and at the same time perfected his cello skills. In the late 1780s, he went to the nearby court of prince Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein (1748–1802), whose court orchestra was well known. It is possible that he was a pupil of court conductor Antonio Rosetti (ca.

1750–92) whose instrumental compositions were frequently played throughout Europe. However, his instruction there could not have lasted very long, for Rosetti left Oettingen-Wallerstein in July of 1789. Witt stayed on and received a position as cellist in the court orchestra in October of the same year. His employment contract apparently included generous clauses regarding vacation, for in 1793–94, Witt went on concert tours to Thuringia, Ludwigs-lust, Berlin and Potsdam with his colleague from the orchestra, the clarinetist Joseph Beer (1770–1819). For a short time, he returned to the prince's court. However, in December 1795, Witt and Beer left Oettingen-Wallerstein for good and travelled to Vienna. Witt probably stayed there until at least 1797; afterwards there is no trace of him for several years. Only in November 1801 is there another record of him, this time in Würzburg, where he tried to garner attention with the performance of his *Cantata for the Conclusion of the 18th Century*. Indeed, Prince Bishop Karl Georg von Fechenbach appointed him court conductor in April 1802. Witt retained this position despite secularisation and the other political upheavals that the Napoleonic era swept through the Franconian town, until his retirement in 1824. The Würzburg court orchestra flourished during the reign of Archduke Ferdinand of Tuscany as Grand Duke of Würzburg (1806–14). From August 1806 to January 1808, Witt also was a conductor at the Würzburg Theater in addition to his duties at the court. On 3 January 1836, Friedrich Witt died in his adopted home of Würzburg. By that time, he was mostly forgotten as a composer.

Although Witt also wrote several works for the stage and many pieces of chamber music, his output was mostly oriented towards sacred music and orchestral works. He composed 12 masses and

many smaller sacred pieces, including litanies, but also oratorios and sacred cantatas. The most important part of his orchestral catalogue is surely the 22 symphonies that are attributed to him today, which musicologist Stephen C. Fisher compiled in 1983. Although Fisher counts 23 symphonies, the last, No. 23, is a one-movement work that is identical to Symphony No. 11. Witt's symphonies can be divided into two groups:

- a) The handwritten manuscripts of Symphonies 10-22 (before 1800).
- b) The contemporary prints of Symphonies 1-9 (1803-1818)

Fisher's catalogue has the advantage of adopting the contemporary numbering of Witt's printed symphonies (Nos. 1–9), thereby avoiding competing numbering systems. However, a decided disadvantage to this way of numbering is that order of the symphonies cannot be chronological, since Witt's unprinted symphonies were all composed before the printed ones.

The distribution of the symphonies, which have survived exclusively in manuscript form and primarily in the region of East Württemberg, Lower Franconia and Upper Palatinate, suggests that they were largely composed during Witt's time in Oettingen-Wallerstein (1789 to the end of 1795); the existence of individual parts in Jena, Rudolstadt and Schwerin can be linked to Witt's concert tours in 1793–94. The printed symphonies Nos. 1–9 can be assumed to have been written exclusively during Witt's time in Würzburg starting in 1801.

Symphony No. 1 in B flat major was printed by mid-1804 at the latest. The premiere was probably conducted by Witt himself in Würzburg, but there is no proof of this. There is definitive

documentation of a performance of the piece on 29 September 1805 in Leipzig. In view of the quality of the work, critics were amazed that Witt's music was not yet known (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 8 January 1806):

"A new symphony by Mr Witt, conductor in Würzburg (in B flat major, with trumpets and timpani) fully deserved the great applause it received. If Mr. Witt writes so much with such a lively spirit, with such artistry and such originality, it is very surprising that his compositions are not better known than they are, for they truly give great pleasure to both connoisseurs and amateurs alike."

The work remained in the repertoire of the Leipzig Gewandhaus concerts until 1808, when it disappeared from the programs forever. It can be assumed that symphonies such as Witt's lost their appeal to the extent that Beethoven's symphonies were regarded as the model for the genre. Witt's style, which followed Haydn and Rosetti, seemed derivative, especially when compared to Beethoven's *Eroica*, which was first performed in Leipzig in 1807. Of course, this does not detract from Witt's compositional skills, which he demonstrated in this work.

The slow introduction of the first movement (*Adagio*, B flat major, $\frac{3}{4}$ time) outlines the harmonic environment of the basic key in just under 16 bars. It alternates between powerful chord strokes and dynamically restrained string passages. Shortly before the end, (from '041) it anticipates the driving main motif of the fast section (*Allegro vivace*, B flat major, $\frac{3}{4}$ time). The motivic material of the main theme (0:52 ; repeated 3:18) consists of these three upbeat eighth notes, which descend stepwise. They

are strung together and extended into a dominant postlude to form a period. In the repeat of the tutti (1:02 ; repeat 3:29), the theme begins to be resolved, continuing in the transition (1:15 ; 3:41) with a triple augmentation and continuation of the eighth note movement into a flexible counterpoint. The secondary theme in F major (2'01 ; repeated 4'28) forms less a melodic contrast than a structural one to the main theme. It features an initial chromatic ascending passage in longer note values and later elegant melodic shifts between the low and high woodwinds (2'24 ; repeated 4'50). The closing section (2'49 ; repeated 5'15) derives its final cadences from the eighth-note motif, here expanded to quarter notes. The development section (5'44) is more striking due to contrapuntal techniques than through classical means of thematic development. This includes the repeat of the augmentations with eighth-note counterpoint taken from the transition (5'55) or the combination, following a general pause, of an inconspicuous trill motif from the secondary theme (cf. 2'29 and 4'55) with variations of this eighth-note figure in double counterpoint (6'08). In the recapitulation (6'59), the main tutti and transition are combined and greatly abridged into one block, while the secondary theme (7'41) and closing section (8'28), now transposed to the tonic key, appear unchanged.

The second movement (*Adagio*, E flat major, *Alla breve*) is a combination of eclectically arranged fragments of a sonata movement and charming passages for the woodwinds and solo cello. The result is an almost axial symmetrical form. The opening passage is characterised by calm wind chords with the strings playing in unison in even eighth notes. These are omitted in the recapitulation and only taken up again at the very end (3'57). A concertante

passage with the solo cello and woodwinds (0'27) is followed by a brief transition in tutti (1'12). This yields to another solo passage, initially dominated by the horns, which modulates to the dominant key of B flat major (1'26) and can be interpreted as a secondary theme. A passage in tutti cadences in this key (1'57), forming the closing section. The return to the basic tonality and the beginning of the recapitulation merge in another concertante passage (2'13; solo cello enters at 2'38). This is followed by a tutti transition (2'50), a concertante secondary theme (3'06) and a closing section (3'37) in the main key.

The third movement, simply titled *Menuetto* (B flat major, ¾ time), is still very much in the symphonic tradition of the 18th century. There is nothing scherzo-like about the layered dynamics at the beginning (Da capo 2'49) and the unfolding of contrapuntal artistry in the second section (0'23; Da capo 3'01). The Trio in E flat major (1'47) contrasts with this mainly through its instrumentation, which completely dispenses with strings. This too can be seen as a link to the tradition of the 18th century.

The main theme of the final movement (*Finale. Allegro*, B flat major, ¾ time), like that of the opening movement, is constructed from the simplest motivic material (repeated 1:58), in this case a sequence of sighing motifs (technically speaking: second suspensions). This motif is quasi omnipresent. It not only dominates the main theme, but also the powerful transition in tutti (0'14; repeated 2'12). Even the dynamically and melodically contrasting secondary theme (0'52; repeated 2'51) is not spared from the sighing. In the following tutti section (1'05; repeated 3'04), it regains the upper hand, now in the bass. The relationship between the

sighing motif and the secondary theme becomes apparent in the very brief closing section (1'48; repeated 3'47), whose four-bar melody combines the sighing motif with the character of the secondary theme. The movement successively develops the sighing motif (3'57), a secondary theme (in a distinctive alternation between major and minor; 4'31) and then the sighing motif again (4'44). After a brief phase of slowing, ending with a fermata and a general pause, the recapitulation (5'10) begins. This is greatly abridged in the transition, but presents the secondary theme (5'39), secondary theme in tutti (5'51) and closing section, now all in the tonic key, in their entirety. A short coda (6'45), in which the sighing motif is used to form the final phrases, concludes the movement.

Symphony No. 2 in D major was available in print together with the first symphony by mid-1804 at the latest. Even if there is no clear evidence of performances, it can be assumed that in several of the cases where the contemporary press generically refers to the performance of a "*symphony by Witt*", it was his Second Symphony that was heard.

Despite the fundamentally similar form and analogous compositional techniques, it is clear that Witt sought to give his second symphony a different expressive character. With its tempo indication (*Grave*) and dotted rhythms, the slow introduction harks back to the archaic Baroque style of the French overture. However, with abrupt changes to the minor key (0'31) and the Neapolitan cadence (0'36), it also fulfils its modern function of establishing the key by means of transcription. The main theme of the fast section (*Allegro non tanto*, D major, ¾ time) essentially consists of two motifs sounding simultaneously in the upper voice and bass, moving in opposite directions (1'15; repeated

3'11). The upper voice's motif descends stepwise and is partly chromatic, while the bass motif begins with alternating notes and then ascends. After an assertive orchestral tutti, the transition begins with the reprise of the two motifs (1'36; repeated 3'32), leading to a secondary theme in A major (2'01; repeated 3'57). Despite its longer note values, its motivic content is based on the inversion of a chromatic phrase from the main theme (upper voice). The closing section begins after a renewed tutti passage (2'26; repeated 4'23) that primarily employs the bass motif from the opening theme. It then introduces a melodic turn that combines the characteristic features of the main and secondary themes (2'51; 4'48). Although the development (5'08) in this movement also features contrapuntal artistry (cf. 5'18), the motifs are more developed than in the first symphony. This manifests itself primarily in the separation of the characteristic alternating note bass motif of the main theme, for example in crescendo passages (5'30), or in the preparation for the recapitulation (5'57). In the recapitulation (6'20), the main theme and transition are intertwined; the secondary theme (7'02) and closing section (7'53) are transposed to the tonic key in customary fashion. The reprise is followed by four bars, like a miniature coda (8'18) in which the movement fades away in pianissimo.

The second movement (*Adagio*, G major, $\frac{3}{4}$ time) features a hybrid mix of variation and arch forms. The overall form is based on an expanded (A-B-A'-C'-A'') arch structure. The A section represents a large period of 32 bars divided into regular four-bar units. This is followed by a B section (1'13) loosened up by solo wind passages over a pulsating eighth-note accompaniment, while the shortened reprise of the A section is embellished with eighth-note

figures (1'38). This is followed by a *fortissimo* section in minor (2'32) that is related to the opening theme in terms of its motif but does not constitute an actual variation. Upon returning to major, however, another variation of the opening section begins with decorative eighth-note triplets (3'09). A coda, which maintains the triplet motion and features a temporary modulation to A flat major (4'02, modulation 4'31), concludes the movement with a reminiscence of the beginning (5'06).

The third movement, again simply entitled 'Menuetto' (D major, $\frac{3}{4}$ time), seems decidedly more modern than the corresponding movement in the first symphony. This is achieved both by the stronger focus on broken phrasing and by the largely independent handling of the accompanying voices. The more dynamically restrained trio (1'19) also contributes to this impression with its distinctive blend of oboe and solo cello. As is customary, the trio is followed by an unchanged recapitulation of the main minuet section (2'51).

The thematic material of the final movement (*Finale. Allegro non tanto*, D major, $\frac{3}{4}$ -time) is derived from the first movement; but here, its elements are combined in a new way, presented successively and not simultaneously. Alternating notes at the beginning, then ascending and descending lines in seconds, set in an even meter - this is the main theme of the movement (repeated 1'26). The transition to the dominant begins with the first tutti (0'19; repeated 1'45). The secondary theme in A major (0'39; repeated 2'06) proves to be a variation of the main theme, in which the core of the ascending and descending movement in the second violins using notes of the triad is supplemented by the first violins. The tutti entrance (1'02; repeated 2'28) again marks the beginning of the closing section. Here

the chromatic descent from the thematic material of the first movement becomes rampant. The relatively terse development (2'50) primarily works with material from the secondary theme and the closing section; the former appears in F major and G minor (starting 2'52), the chromatic descending passage sounds in the bass (3'00) until the movement comes to a standstill in F sharp minor in tutti. Witt needs only a few bars of slowing harmonic transition (3'19) to prepare for the entrance of the recapitulation (3'27). This occurs in the customary fashion with the transition in tutti (3'47), secondary theme (4'17) and closing section (4'41) all in the home key. The movement concludes with a coda (5'00), which quotes the beginning of the movement and vanishes in *pianissimo*, just like the first movement.

Symphony No. 3 in F major appeared in print in 1807, three years after Symphony No. 1 and 2. There are no clearly documented performances, but we can assume that it may have been performed, just as No. 2, whenever contemporary sources announce a "symphony by Witt".

The slow introduction of the first movement (*Adagio*, F major, *Alla breve*) lasts a mere 10 bars. After the fanfares of the beginning, we hear perambulating, dotted chords touching upon the tonal centre of the home key. The main theme of the fast section (*Allegro assai*, F major; $\frac{3}{4}$ time) is based on a motif of step-wise eighth notes in an upbeat (0'36; repeat 3'04) followed by a chain of sighing motifs in unison. At first glance, the beginning of the theme seems like a retrograde of the corresponding theme from the first symphony. However, there are more differences than common ground here. Whereas the main theme of the first symphony is a traditional eight bar period with a four-bar question and answer, here the units are subsequently

shortened (6+4+1+1+1 bars) and display a very aperiodic formal technique with their unisons. Only gradually does the composition begin to take shape, so that we have the impression that the symphonic events do not suddenly appear after the preparation with the slow introduction, but gradually evolve into a complete orchestral texture. An orchestral tutti (1'00; repeated 3'28) with the opening theme in the bass introduces the extraordinarily long transition to the dominant key of C major, in which the main motif in an upbeat features many turns. The secondary theme in C major (2'00; repeated 4'28) is a contrast in every way to the main theme and transition with its understated dynamics, great cantabile interval leaps and its long note values. It refers to the rhythmic gestures of the slow introduction with its dotted rhythms. The closing section (2'29; repeated 4'56) is again in tutti and enters suddenly. Like the transition, it is comprised primarily of the main motif on an upbeat followed by sighing motifs. The development (5'32) treats the main theme in regular four-bar units that tonally lead from C major, B flat minor and A major to an instrumentally thin entrance of the sighing motif in D major (6'14). Later, an idyllic contemplation ensues before the entrance of the next tutti (6'27) in which the upbeat motif and the sighing motif sound simultaneously in the violins and the bass and course through various tonalities. A tension-releasing suspension (starting at 7'08) paves the way to the entrance of the recap (7'26). This sounds in the customary fashion with the transitional tutti (7'54), secondary theme (8'37) and closing section (9'05) all in the home key. This is harmonically exciting, resting on a diminished seventh chord (9'29), which resolves in a stretta of the beginning of the main theme in the violins as a coda (9'35).

The second movement (*Andante*, B flat major, *Alla breve*) is a sonata movement without a development section, which is a typical symphonic form for slow movements at the beginning of the 19th century. However, the formal plan is superseded by the compositional style to the point that the formal sections lose their functional sense. Thus, the double appearance of the main theme in the strings and the winds (0'27) is followed by a transition to the dominant key (0'57), which melds with the secondary theme with the brilliance of solo winds breaking through. The beginning of the secondary theme is displayed by the (weak) cadence to F major with another entrance of the oboe (1'22). An orchestral tutti sounds (1'49), then the texture and dynamics thin to prepare for the return to the main key and the entrance of the recapitulation (2'37). In the repeat of the first section, the repeat of the opening theme is done away with in favour of a powerful orchestral tutti (3'06), which makes excursions to B flat minor and D flat major. The beginning of the block of transition and secondary theme with the solo winds (3'31) reverts to the home key of B flat major. Through a turn of triplets, the lively movement (3'44) concludes with four cadential bars in *pianissimo* (4'19).

During his lifetime, Witt placed the minuet as the third movement of his symphonies. Here, the compositional technique is the same as his recipe from his second symphony. He uses the material from the first section (Da capo 2'54) in typical minuet style and develops the second section (0'24; Da capo 3'07) in counterpoint and with interruptions. The trio (1'55) is reduced to an oboe solo with a string accompaniment, the after beats of which evoke a tender *ländler*.

The main theme (repeated 1:54) of the last movement, simply titled *Finale* (F major, $\frac{3}{4}$ time), seems like a fully composed variation of the upbeat main motif from the first movement. The downward inversion of this motif is immediately present in the concluding statement. The tutti immediately following the repetition (0'11; repeated 2'05), in which the main theme moves to the bass, opens up the symphonic space with large interval leaps and longer note values. The transition begins as an imitative entry of the beginning of the main theme (0'31); the opening gesture from the tutti of the main theme is taken up as a counterpoint in original and reduced note values. This serves—stretched syncopations beyond the bar lines, together with the ascending and descending scale movements already introduced in the transition—primarily as the motivic material of the secondary theme (1'15; repeated 3'09). The closing section (1'30; repeated 3'24) confirms the dominant key of C major in several cadential passages. In the development (3'42), the two contrapuntal entrances of the secondary theme (in A flat at 3'45; in D at 4'23) serve as the framework to a canonical entrance of the main theme in B flat major/D minor (4'03). Splits in the syncopated figure (4'45) and a dominant rallying call from the orchestra tutti (4'51) lead to the recapitulation (4'55). This mostly follows the course of the exposition with the tutti main theme (5'06), a lightly modified and abridged transition (5'26), secondary theme (5'55) and closing section (6'12). A slowing coda (6'33) follows.

– Bert Hagels

The **Kölner Akademie** takes you on a journey through classical music: expressive, virtuosic, and exact in every detail. From the Baroque to the present, the broad repertoire of this unique ensemble, under the artistic direction of its internationally renowned conductor Michael Alexander Willens, has been awarded numerous prizes.

Known and lesser known composers are impressively represented by this period instrumental ensemble. Performances at international festivals, live television and radio broadcasts in connection with their highly acclaimed CD recordings have made the Kölner Akademie well-known far beyond their national borders.

Apart from works by Bach, Beethoven and Brahms, the ensemble shows their broad musical scope in full detail, especially with their series of world premiere recordings by lesser known composers.

Michael Alexander Willens, music director of the Kölner Akademie, studied conducting with John Nelson at the Juilliard School in New York, where he received BM and MM degrees. He has also studied with Leonard Bernstein at Tanglewood, as well as choral conducting with Paul Vorwerk. Willens' broad experience has given him an unusual depth of background and familiarity with performance practice styles ranging from Baroque, Classical and Romantic through to Contemporary as well as jazz and pop music.

Mr. Willens has conducted concerts at major concert halls and festivals in Europe, South America, Asia, Iceland, Turkey, Azerbaijan, Israel and the United States, receiving the highest critical praise: "The success of the whole owed in large measure to the uncommonly precise, yet never affected gestures of Michael Alexander Willens".

In addition to the standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television.

He is also keenly interested in re-discovering music from the past and has released over 80 CDs featuring this repertoire. Several of these recordings have been nominated for and received awards. They have all received outstanding international reviews: "Willens achieves an impeccably stylish and enjoyable performance." (Gramophone) "... conductor Michael Alexander Willens exploits every bar of the score to its fullest expressive effect." (*Fanfare*)

He has guest conducted orchestras in Germany, France, Poland, the Netherlands, Brazil, Canada and Israel in addition to his commitment to The Kölner Akademie.



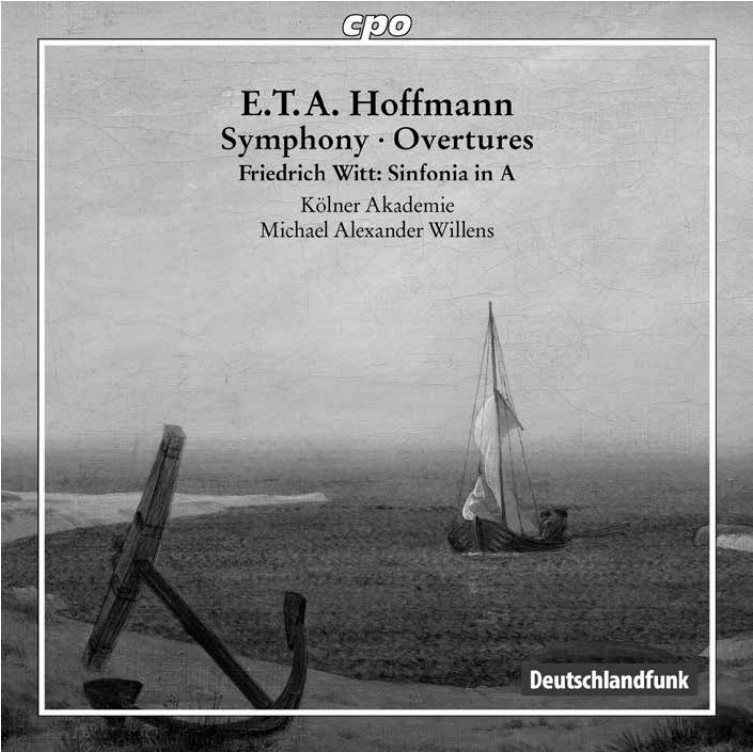
cpo

E.T.A. Hoffmann Symphony · Overtures

Friedrich Witt: Sinfonia in A

Kölner Akademie

Michael Alexander Willens



Deutschlandfunk

Already available

cpo 777 208-2



Already available

cpo 555 344-2

cpo 555 611-2

Co-Production: **cpo**/Deutschlandfunk

Recording: Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln, 8-12 January 2023

Recording Producer, Editing & Mastering: Johannes Kammann, nordklang Musikproduktion

Sound Engineer: Michael Morawietz

Executive Producer: Jochen Hubmacher (DLF) / Burkhard Schmilgun (**cpo**)

Photography: Sebastian Eichhorn (p. 24)

Cover: Johann Christian Klengel, "Vollmondstimmung am See", 1804; Leipzig, Museum der Bildenden Künste © Photo: akg-images, 2025

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2025 – Made in Germany



Michael Alexander Willens