



cpo

François-Joseph Gossec
Symphonies op. VI

Württembergisches Kammerorchester Heilbronn
Simon Gaudenz



François-Joseph Gossec

François-Joseph Gossec 1734–1829

Symphonies op. VI

CD 1

Symphony No. 1 in D major for 2 Oboes, 2 Horns (ad lib.) & Strings **11'23**

1	Largo – Allegro	4'31
2	Largo	3'32
3	Allegro poco presto	3'20

Symphony No. 2 in A major for 2 Oboes, 2 Horns (ad lib.) & Strings **19'29**

4	Largo – Non troppo allegro	8'37
5	Larghetto	3'49
6	Minuetto	7'03

Symphony No. 3 in C minor for 2 Oboes, 2 Horns (ad lib.) & Strings **13'05**

7	Allegro	5'04
8	Minuetto gratoso	4'03
9	Fugato	3'58

Total time 44'07

CD 2

Symphony No. 4 in A major for Strings

16'25

1	Allegro staccato	6'01
2	Andante poco allegro	3'35
3	Minuetto	3'57
4	A capella. Non tanto presto	2'52

Symphony No. 5 in G minor for Strings

12'42

5	Allegro	4'52
6	Andantino poco allegretto	4'21
7	Non troppo presto	3'29

Symphony No. 6 in B flat major for Strings

17'31

8	Allegro molto	5'56
9	Larghetto poco lento	2'53
10	Largo – Fuga	3'37
11	Minuetto	5'05

Total time 46'48

Württembergisches Kammerorchester Heilbronn

Simon Gaudenz

François-Joseph Gossec, 6 Sinfonien op. VI

François-Joseph Gossec (1734–1829) gilt als der erste große französische Sinfoniker. Dieses Urteil stand bereits früh fest und wurde zu einem nationalen Mythos. Der Lexikograph François-Joseph Fétis (1784–1871) formuliert in seiner 1834/35 erstmals erschienenen *Biographie universelle* über Gossecs Pläne und die Lage der Musik in Frankreich vor seinem Auftreten:

»Insbesondere die Instrumentalmusik schien ihm seiner Aufmerksamkeit würdig. In der Tat, abgesehen von einigen Violinsonaten und den Pièces de clavecin von Couperin und Rameau gab es unter den französischen Produktionen in diesem Genre gar nichts, was irgendwelche Wertschätzung verdiente. Die eigentliche Sinfonie war hier vollkommen unbekannt. Die ersten waren von Gossec und wurden 1754 publiziert; das war eine ganz neue Sache; und anfangs empfand man ihren Wert noch nicht. Aber nachdem man sie mehrere Jahre nacheinander in den Concerts spirituels gehört hatte, begann die Öffentlichkeit diese kraftvolle Harmonie- und Instrumentalform zu schätzen, und die Ouvertüren von Lully oder Rameau hielten dem Vergleich im Konzert nicht stand.«

Das war zwar etwas übertrieben; denn weder war Gossec der erste Pariser Sinfonienkomponist noch erschien seine erste Sinfonienreihe bereits 1754. Schon 1740 hatte Louis-Gabriel Guillemain (1705–1770) 6 *Symphonies dans le goût italien en trio* veröffentlicht; der Hinweis auf den italienischen Geschmack ist der Tatsache geschuldet, dass die selbständige Konzertsinfonie in drei Sätzen als italienischer Import verstanden wurde. Insbesondere die ab 1730 entstandenen Sinfonien von Giovanni Battista Sammartini (1700/01–1775), die ab

ca. 1740 in Paris verfügbar waren, galten als musterhaft. Satztechnisch zehrten sie von den barocken Traditionen des *Concerto* und der Triosonate. Ein Reflex der letzteren zeigt sich in Guillemain's Besetzungsangabe *en trio* sowie in der Beliebtheit von sogenannten Orchestertrios in der zweiten Hälfte der 1750er Jahre in Paris. Weitere, in Paris zeitweilig recht beliebte Sinfoniekomponisten vor dem Auftreten Gossecs waren u.a. François Martin (ca. 1727–1757), dessen 1751 publizierte *Simphonies et Ouvertures* op. 4 drei dreisätzige Sinfonien nach italienischem Muster und drei traditionelle französische Ouvertüren beinhalten, und Filippo Ruge (um 1725–nach 1767?), ein gebürtiger Römer, der 1753 nach Paris kam und dessen Sinfonien ab demselben Jahr in den *Concerts spirituels* aufgeführt wurden. Seine erste Sinfonieserie (*Sei sinfonia a quattro parti obligate con corni da caccia ad libitum* op. 1) erschien 1756 und besteht aus dreisätzigen Werken in vierstimmiger Streicherbesetzung mit Hörnern *ad libitum*. Ein weiterer Sinfonienkomponist der Zeit vor Gossec ist Papavoine (um 1720–nach 1790), der 1752 *Six Simphonies* op. 1 publizierte, die sich in ihrer knappen, vierstimmigen Dreisätzigkeit ebenfalls an das italienische Vorbild anschlossen.

Neue Impulse erhielten die Pariser Sinfoniekomponisten durch die Anwesenheit von Johann Stamitz (1717–1757) in der französischen Hauptstadt vom Herbst 1754 bis zum September 1755. Stamitz machte den Orchesterstil der Mannheimer Schule in Paris bekannt. Seine Sinfonien sind durch die Einfügung eines Menuetts an dritter Stelle viersätzig, musikalisch wurden etliche Stilmittel der Opernsinfonia entlehnt und zu den sogenannten Mannheimer Manieren kodifiziert: aufsteigende Dreiklänge in langanhaltendem *crescendo*, Drehfiguren, Seufzer, Tremolos. 1755 erschien Stamitz'

erste Sinfonieserie im Druck, 6 Orchestertrios op. 1, die so erfolgreich waren, dass sie bis 1770 fünfmal nachgedruckt wurden. Größer besetzte Sinfonien von Stamitz erschienen erst postum ab 1757 im Druck, teils in Sammeldrucken mit Sinfonien von anderen Komponisten der Mannheimer und der frühen Wiener Schule (*La Melodia Germanica*, 1758, mit drei Werken von Stamitz, je einem von Franz Xaver Richter, Georg Christoph Wagenseil und Wenzel Joseph Thomas Kohaut).

Gossecs erste Sinfonieserie (*Sei Sinfonie a piu stromenti* op. III) erschien 1756. Die ersten fünf Werke sind ganz nach Sammartinis Vorbild dreisätzig und vierstimmig. Nur die letzte Sinfonie schreibt neben den vier Streicherstimmen auch zwei Oboen vor. Anders als die bisher genannten Komponisten veröffentlichte Gossec in den nächsten zwei Jahrzehnten in schneller Folge weitere Sinfonieserien: Um 1758 folgte sein op. IV mit sechs Sinfonien, die deutlich Mannheimer Einfluss zeigen; sie sind viersätzig mit Menuett. In der Besetzung variieren sie von Streichern mit Oboen und Hörnern (op. IV, Nr. 1) bis zu reiner Streicherbesetzung (op. IV, Nr. 6). Die sechs Sinfonien seines ca. 1761 erschienen op. 5 sind wiederum viersätzig und ersetzen in der Besetzung die Oboen durch Flöten. Die erste Sinfonie fügt sogar ein Fagott hinzu. In den Sinfonien der Folgezeit – op. VI (um 1762), op. VIII (ca. 1765), op. XII (ca. 1769) sowie etliche einzeln in Reihendrucken wie den *Symphonies périodiques* erschienene Werke – experimentiert Gossec mit verschiedenen Form- und Satztypen und mit der Besetzung. Spätestens in den 1760er Jahren dürfte sein Ruf als wichtigster einheimischer Sinfoniekomponist in Paris gefestigt gewesen sein.

Wer war nun dieser Gossec? Was macht die Besonderheit seines Werdegangs aus?

Geboren wurde er am 17. Januar 1734 als sechstes von acht Kindern einer wallonischen Bauernfamilie im Dorf Vergnies im damals französischen, heute belgischen Hainaut (Hennegau). Seine Vater François-Philippe nannte sich Gossé, sein Sohn nahm erst um 1760 die Schreibweise Gossec an. Bereits früh zeigte sich sein besonderes musikalisches Talent. Seine schöne Knabenstimme fiel dem örtlichen Priester auf; er empfahl den Knaben den Stiftsdamen des Klosters im nahe gelegenen Walcourt. Dort erhielt er Grundschulunterricht im Lesen, Schreiben, Rechnen und war Messdiener. Doch seines Bleibens war nicht lange. Die Stiftsdamen empfahlen ihn weiter an die Maîtrise Ste. Aldegonde im 40 km westlich von Vergnies gelegenen Maubeuge; er erhielt beim dortigen Musikmeister Jean Vanderbelen Violin- und Cembalounterricht sowie Unterweisungen im Kontrapunkt und in der Komposition. Auch sein Aufenthalt in Maubeuge war nur kurz; um 1741 hielt er sich wieder im Elternhaus auf. Ein Onkel, der auch sein Pate war, vermittelte ihn daraufhin als Chorknaben an die Liebfrauenkathedrale von Antwerpen, damals zu den österreichischen Niederlanden gehörig. Da zählte der Knabe sieben Jahre. Er kam unter die Fittiche des dortigen Chordirektors André-Joseph Blavier (1713–1782) und wurde alsbald Solosänger im Kathedralchor. Blavier führte den Unterricht in Komposition und Kontrapunkt sowie im Violin- und Cembalospiele fort; er behielt den Knaben auch nach der Mutation bei sich, möglicherweise mit dem Hintergedanken, ihn als Nachfolger aufzubauen. Doch es kam anders. Gossec entschied sich, nach Paris zu gehen. Finanziell von seinem Paten mit einem Start-

kapital ausgestattet und – möglicherweise – mit einem Empfehlungsschreiben Blaviers an den Altmeister Jean-Philippe Rameau (1683–1764) in der Tasche. Jedenfalls wurde der angehende Komponist Rameau vorgestellt, der ihn zu protegieren beschloss. Rameau wohnte seinerzeit beim Steuerpächter (*fermier général*) Alexandre Le Riche de La Pouplinière (1693–1762) in der Rue de Richelieu und leitete dessen Privatorchester. In den Sommermonaten zog der Hausherr mitsamt Orchester ins Schloss von Passy, damals ein westlicher Vorort (zwischen Stadt und Bois de Bologne gelegen), heute das XVI. Arrondissement von Paris. Im August 1752 wurde Gossec als Violinist angestellt und blieb dem Orchester de la Pouplinières bis zum Tode des Dienstherrn im Dezember 1762 treu. 1753 erschienen seine opp. 1 und 2 im Druck, kammermusikalische Werke für zwei Violinen und Bass (die allerdings auch als Orchestertrio aufführbar waren) sowie Duos für zwei Flöten. Rameau gab die Leitung des Orchesters im Herbst 1753 auf; nach einem Intermezzo von Jean-Joseph de Mondonville (1711–1772), dem Gossec in der Leitung assistierte, folgte in der Direktion des Orchesters im Herbst 1754 Johann Stamitz, dessen für Paris neuer sinfonischer Stil Gossec nachhaltig beeindruckt hat. Rasch erfolgte der weitere Aufstieg des gut 20-jährigen: Nachdem Stamitz im Herbst 1755 nach Mannheim zurückgekehrt war, übernahm Gossec die Leitung des Orchesters. Und am 1. April 1757 erklang erstmals eine Sinfonie Gossecs im angesehenen *Concert spirituel*, der 1725 gegründeten Konzertreihe, deren Veranstaltungen an kirchlichen Feiertagen stattfanden, an denen die Pariser Theater nicht spielen durften. Zum Vergleich: Joseph Haydn, knapp zwei Jahre älter als Gossec, begann frühestens 1757 mit der Komposition von

Sinfonien, 1764 erschien mit der Sinfonie C-Dur Hob. I:2 seine erste Sinfonie im Druck. Bis dahin waren von Gossec ca. 30 Sinfonien publiziert worden. Im Dezember 1757 erklangen erstmals Stücke von Gossec in der Oper (*Académie royale de musique*), zwei Einlagearien für das 1727 erstaufergeführte heroische Ballett *Les Amours des dieux*.

Im November 1758 heiratete Gossec in Antwerpen die Cembalistin Marie-Elisabeth Georges, ein Heiratsvertrag ist auf den 11. Oktober 1759 datiert. Er hatte bereits etliche Jahre mit ihr zusammengelebt. Im Dezember 1760 wurde der Sohn Alexandre-François-Joseph geboren, der sich – offensichtlich mit wenig Erfolg – wie sein Vater als Komponist betätigte. Neben den Sinfonien entstand mit der im Mai 1760 aufgeführten *Missa pro defunctis* in diesen Jahren ein weiteres wichtiges Werk.

Nach de la Pouplinières Tod im Dezember 1762 trat Gossec bis 1771 in die Dienste des Fürsten Louis-François de Bourbon-Conti (1717–1776) und übernahm die Leitung von dessen Theater in Chantilly. Schon vorher, am 7. Juni 1761, war seine erste Opéra comique, das einaktige Intermezzo *Le Périgourdin*, in Chantilly uraufgeführt worden. Ab Mitte der 1760-er Jahre widmete Gossec sich intensiver der Musik für die Bühne; das Pasticcio *Le tonnelier* (1765) sowie die komischen Opern *Les pêcheurs* (1766) und *Toinon et Toinette* (1767) waren die erfolgreichsten Opern seiner Zeit in Contis Diensten. Doch die Sinfoniekomposition trat keineswegs in den Hintergrund; in den Jahren bei Conti veröffentlichte Gossec gut ein Dutzend Sinfonien, seine opp. VIII und XII sowie einige einzeln publizierte Werke.

Formal noch in Diensten des Fürsten Conti gründete er 1769 mit Hilfe von Pariser Mäzenen

das *Concert des amateurs*, das in Konkurrenz zum etablierten *Concert spirituel* trat; als erster Violinist (und später Nachfolger in der Direktion) fungierte sein Kompositionsschüler Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges (1739–1799). Nachdem das *Concert spirituel* ab 1771 in finanzielle und künstlerische Schwierigkeiten geraten war, übernahm Gossec ab März 1773 als Codirektor Verantwortung für das traditionsreiche Unternehmen. Er entstaubte das Repertoire, engagierte junge Talente und führte die Geschäfte mit Strenge. Junge ausländische Komponisten wurden erstmals aufgeführt; gleich im ersten Konzert unter seiner Direktion am 25. März 1773 erklang eine Motette von Johann Christian Bach (1735–1782); am 7. April wurde Haydns Sinfonie C-Dur Hob. I:41 aufgeführt, die 1771 in Paris im Druck erschienen war. Doch nicht nur im Konzertleben, auch im höfisch-repräsentativen Genre reüssierte er. Seine große, fünfaktige Oper *Sabinus* gelangte im Dezember 1773 anlässlich der Eheschließung des Comte d'Artois (des späteren Königs Charles X) in Versailles zur Aufführung. Großer Erfolg war ihr jedoch nicht beschieden, auch nicht in einer vieraktigen Überarbeitung, die am 22. Januar 1774 in der *Académie royale* aufgeführt wurde. Das hatte sicherlich auch mit dem Erfolg von Christoph Willibald Gluck (1714–1787) in Paris zu tun, dessen erste Oper für die *Académie royale*, *Iphigénie en Aulide*, am 19. April 1774 unter Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde. Gossec verlegte sich kurzfristig auf andere Gattungen; im *Concert spirituel* erklang am 20. März eines seiner erfolgreichsten sinfonischen Werke, die *Symphonie de chasse*, und am 24. Dezember 1774 wurde sein Weihnachtsoratorium *La nativité* uraufgeführt. Noch 1774, aber mit Wirkung vom 1. April 1775 wurde Gossec zum *Maître de*

musique an der *Académie royale* ernannt. Dieses Amt eröffnete neue Möglichkeiten. Er brachte 1775 zwei einaktige Pastoralen auf die Bühne, *Alexis et Daphné* und *Philémon et Baucis*, beide am 26. September 1775 in der *Académie royale* uraufgeführt. Gelegentlich arbeitete er mit Gluck zusammen, indem er Ballette für dessen Opern *Alceste* (1776) und *Iphigénie en Tauride* (1779) komponierte. Als einer seiner Co-Direktoren beim *Concert spirituel* Anfang 1777 starb und der andere sein Amt niederlegte, trat auch Gossec von der Direktion zurück; mit der neuen Direktion verstand er sich aber prächtig, wie die Tatsache belegt, dass er der meistaufgeführte Komponist in den *Concerts spirituels* blieb. Mit dem am 18. November 1779 uraufgeführten Ballett *Mirza* gelang ihm sein größter Bühnenerfolg; 40 Aufführungen erfolgten allein in der Saison 1779/80, und es blieb bis 1793 im Repertoire. Seinen beiden großen Opern *Thésée* (1782) und *Rosine ou L'épouse abandonnée* (1786) war wiederum kein dauerhafter Erfolg beschieden. Die Oper *Nitocris* (1783) gelangte gar nicht erst zur Aufführung. Mehr Erfolg hatte er mit der Schauspielmusik zu *Electre* (1782) und Intermedien zu Racines *Athalie* (1785). Die Komposition von Instrumentalmusik trat in den Hintergrund; in den 1780-er Jahren erschienen nur mehr fünf neue Sinfonien Druck. Zum 1. April 1784 wurde Gossec zum Direktor der neu eröffneten Schule für Gesang und Deklamation ernannt. Des Pariser Trubels müde, erwarb er 1787 ein Anwesen in dem ca. 20 km östlich von Paris gelegenen Städtchen Gagny, in das er sich in den freien Stunden zurückzog, die ihm die Leitung der Gesangsschule ließ.

Die Revolution von 1789 änderte alles, auch für Musiker und Komponisten. Institutionen wie das *Concert spirituel* gingen ein; die Oper blieb

bestehen, forderte aber revolutionäre Sujets und stilistische Neuausrichtungen. Zudem entstand mit dem Bedürfnis nach musikalischer Ausgestaltung republikanischer Feier- und Gedenktage ein ganz neues Genre spezifischer Revolutionsmusik. Gossec nutzte die Gelegenheit. Er wurde einer der führenden Komponisten der Revolution und überstand unbeschadet ihre verschiedenen Phasen: Hatte er im Juni 1794 noch den musikalischen Rahmen zu Robespierres »Feier des Höchsten Wesens« mitgestaltet und geleitet, so komponierte er ein Jahr später eine »Hymne an die Humanität« zur Jahresfeier von dessen im Juli 1794 erfolgter Entmachtung. 1792 wurde Gossec Ausbildungsleiter an der neu gegründeten Schule für Militärmusik, aus der u.a. auf Gossecs Betreiben im August 1795 das nachmals so berühmte Pariser Konservatorium hervorging, zu dessen Lehrkörper er von Anfang an gehörte. Als Napoléon 1799 an die Macht kam, zählte Gossec bereits 65 Jahre; vom Komponieren nahm er mehr und mehr Abstand und konzentrierte sich stattdessen auf seine Lehrtätigkeit als Professor für Komposition. Seine Frau starb am 11. März 1801; in demselben Jahr verkaufte Gossec sein Haus in Gagny. In den folgenden Jahren entstanden mit der *Symphonie à 17 parties* (1809) und der *Dernière Messe des vivants* (1813) indes noch zwei gewichtige Alterswerke. Mit der Neuorganisation des Konservatoriums zu Beginn der Restauration ging Gossec in Pension. Ab 1816 erhielt er 3000 Francs Ruhegehalt. 1823 zog er in den Pariser Vorort Passy, wo er am 16. Februar 1829 in seinem 96. Lebensjahr starb.

Die sechs **Sinfonien op. VI** erschienen 1762 im Druck. Widmungsträger ist der Baron Charles Ernest Bagge (1722–1791), ein gebürtiger Kurländer, der sich um 1750 in Paris niedergelassen hatte,

einen musikalischen Salon führte und auf der Geige dilettierte.

Die Sinfonien sind planvoll zusammengestellt. Die ersten drei sind mit Oboen, Hörnern *ad libitum* und Streichern instrumentiert, die Nummern 4 bis 6 nur für Streicher gesetzt. Jede der beiden Dreiergruppen umfasst zwei Sinfonien in Dur und eine in Moll, und beide Dreiergruppen enden mit einem fugierten Satz, im Falle der Sinfonie Nr. 6 ist der Fuge jedoch aus tonalen Gründen ein relativ kurzer, schließender Menuettsatz angefügt (Fuge in g-Moll; Menuett in der Grundtonart B-Dur). Im Vergleich zu den Serien op. III bis V sind die Satzzyklen vielfältiger und experimenteller. Erstmals seit seinem op. III von 1756 greift Gossec in den Sinfonien Nr. 1–3 und 5 wieder auf den älteren dreisätzigen Typ zurück, in der Sinfonie Nr. 2 sogar auf den um 1760 obsoleten Typ mit einem Menuett als Schlusssatz. Dass Gossec indes hier einen Ansatz zu zyklischen Experimenten sieht, wird in der viersätzigen Sinfonie Nr. 6 deutlich, welche, wie gesagt, mit einem Menuett schließt; die Viersätzigkeit ist jedoch durch den *attacca*-Übergang von der dominantisch offen endenden Fuge zum Menuettsatz relativiert. In der Sinfonie Nr. 3 wird der klassische dreisätzliche Zyklus in der Abfolge Schnell-Langsam-Schnell modifiziert, indem an zweiter Stelle statt eines langsamen Satzes ein Minuetto *gratioso* steht; diese Kombination dürfte darauf zurückzuführen sein, dass das Gewicht des fugierten Schlusssatzes unterstrichen werden soll.

Wenn man von dem Sonderfall der als Pastorella bezeichneten Sinfonie op. V, Nr. 3 absieht, so stellt Gossec in den ersten beiden Werken von op. VI dem Kopfsatz erstmals eine Langsame Einleitung voran, freilich in völlig unterschiedlicher for-

maler Funktion: In op. VI, Nr. 1 dient die lediglich 17 Takte umfassende Einleitung der harmonischen Umschreibung der Grundtonart (CD 1, [1]) sowie der Vorbereitung des Beginns des schnellen Teils (0'50); in der zweiten Sinfonie bildet die Langsame Einleitung von 98 (!) Takten eine (fast) eigenständige dreiteilige Bogenform, mit einem romanzenhafte A-Teil (CD 1, [4]), einem durchführungartigen Mittelteil (1'21) und der modifizierten Wiederkehr des A-Teils (2'04), die dominantisch offen endet und zum schnellen Teil (3'08) überleitet.

Die Kopfsätze aller sechs Sinfonien weisen eine voll ausgebildete Sonatenform auf, mit Expositionen, die wiederholt werden und in der Regel kraftvolle Hauptthemen sowie instrumentatorisch und dynamisch zurückhaltende Seitenthemen aufstellen, mit zumeist mit kontrapunktischen Satztechniken arbeitenden Durchführungen sowie mehr oder weniger vollständigen Reprisen. Eine Ausnahme bildet lediglich der Kopfsatz der dritten Sinfonie in c-Moll (CD 1, [7]), in welchem auf die Wiederholung der Exposition verzichtet wird, und in dem die (verkürzte) Reprise Haupt- und Seitenthema in umgekehrter Reihenfolge bringt.

Die langsamen Sätze erweisen sich in der Faktur sehr abwechslungsreich. Während im *Largo* in G-Dur der ersten Sinfonie (CD 1, [2]) ariose Violinpassagen, gebrochene Dreiklänge im *pizzicato* zu liegenden Bläserakkorden und zarte Wechselspiele zwischen Violinen und Oboen einander abwechseln, ist das *Larghetto* in D-Dur der zweiten Sinfonie (CD 1, [5]) vornehmlich vom Bewegungsimpuls der triolischen Streicherbegleitung zu Kadenzwendungen und Melodiebögen in den Oboen geprägt. Das Menuett, das in der dritten Sinfonie die Stelle des langsamen Satzes vertritt (CD 1, [8]), entfaltet in seinem Hauptteil einen sanglichen

Duktus, während das *Secondo* (in späterer Terminologie: das Trio) in a-Moll (1'28) zackige punktierte Rhythmen mit klagenden Seufzern alternieren lässt. Das *Andante poco allegro* (in D-Dur) der vierten Sinfonie kombiniert ein kurzgliedriges, durch Terrassendynamik gekennzeichnetes Hauptthema (Reprise 1'59) mit einem überraschend in dominantischem Moll stehenden Seitenthema (0'41; Reprise 2'22). Im *Andantino poco allegretto* der Sinfonie Nr. 5 (CD 2, [6]) hält die erste Violine quasi rezitativische Vorträge, während das *Larghetto poco lento* der letzten Sinfonie (in Es-Dur) mit seinem kanonartigen Anfang die Fuge des nächsten Satzes antizipiert. Formal folgen alle diese Sätze mehr oder weniger dem sich allmählich für langsame Sätze etablierenden Typus der Sonatenform ohne Durchführung. In den langsamen Sätzen der letzten beiden Sinfonien zeigen sich Ansätze einer Durchführung oder, anders ausgedrückt, einer etwas ausgedehnteren Rückleitung zur Reprise.

Die Schlussätze entsprechen nur ausnahmsweise dem um 1760 etablierten Typus des knappen Sonatensatzes im Kehraus-Charakter, so in den Sinfonien Nr. 1 (CD 1, [3]) und, in Molleintrübung, Nr. 5 (CD 2, [7]). Das die zweite Sinfonie beschließende *Minuetto* (A-Dur, mit einem im Charakter lyrischen *Secundo* in D; CD 1, [6], 2'54) ist mit 116 Takten Umfang auf die für einen Finalsatz angebrachte Länge ausgedehnt, während die mit 78 Takten relativ geringe Ausdehnung des *Minuetto* (B-Dur, mit *Secundo* in Es; CD 2, [11], 2'17), das die sechste Sinfonie beendet, der Tatsache Rechnung trägt, dass dem lyrischen-spielerischen Schlusssatz ein gewichtiger Fugensatz (CD 2, [10]) vorangeht, der mittels *Grave*-Übergang mit dem Schluss-Menuett verbunden ist. Anders als die

Fuga in der letzten Sinfonie ist der *Fugato* überschriebene Finalsatz der dritten Sinfonie (CD 1, [9]) nicht durchgehend kontrapunktisch gesetzt. Der Satz folgt formal dem Sonatenschema, und der Schlussteil der Exposition ist homophon gesetzt (0'48, Wiederholung 1'51; Reprise 3'38). Es handelt sich also um ein frühes Beispiel einer Synthese von Fugenprinzip und Sonatenform. Einen Sonderfall bildet das einzige originär viersätziges Werk der Serie, die vierte Sinfonie in A-Dur. Dort steht an dritter Stelle ein *Minuetto* in der Grundtonart (CD 2, [3]) mit einem nahezu feierlich klingenden Hauptteil und einem verhaltenen *Minuetto secondo* in D-Dur (1'11). Der Satz ist mit 70 Takten Ausdehnung vergleichsweise knapp gehalten, was dem folgende Finalsatz (CD 2, [4]) umso mehr Gewicht verleiht. Dessen Überschrift *A capella. Non tanto presto* scheint auf den Beginn im *Unisono* hinzuweisen. Satztechnisch gelingt Gossec auch in diesem Satz in dreiteiliger Bogenform eine subtile Synthese von kontrapunktischen Verfahrensweisen, durch die, ohne eine eigentliche Fuge auszubilden, der Hauptteil geprägt wird (Reprise 2'05), und Homophonie, welche im Mittelteil überwiegt (1'02).

– Bert Hagels

Das **Württembergische Kammerorchester Heilbronn (WKO)** gilt als eine der bedeutendsten Kammerformationen Deutschlands und verbindet exemplarisch regionale Verankerung mit internationaler Strahlkraft. 1960 von Jörg Faerber gegründet hat das Orchester unter der Leitung von Dirigenten wie Ruben Gazarian, Case Scaglione und seit 2024 Risto Joost seine ästhetische Bandbreite stetig erweitert und sich als stilkritischer Interpret sowohl klassischer als auch zeitgenössischer Werke profiliert. Charakteristisch für das WKO ist die Verbindung von kammermusikalischer Transparenz und orchestraler Klangfülle. Regelmäßige Kooperationen mit international renommierten Solist:innen wie Rudolf Buchbinder, Gautier Capuçon, Sabine Meyer, Frank-Peter Zimmermann oder Arabella Steinbacher sowie Gastspiele in bedeutenden Konzertsälen – etwa im Concertgebouw Amsterdam oder der Elbphilharmonie Hamburg – unterstreichen seinen Rang in der europäischen Musiklandschaft. Die enge Verbindung zu herausragenden Persönlichkeiten der jüngeren Generation spiegelt sich in den Kooperationen »Artistic Partner« und »Young Artist in Focus« wider, die derzeit mit Frank Dupree und Hans Christian Aavik bestehen. Mit einem breiten Spektrum musikpädagogischer Initiativen erfüllt das WKO nicht nur eine repräsentative, sondern auch eine kulturell bildende Funktion. Darüber hinaus tritt das WKO in Zusammenarbeit mit der Kreissparkasse Heilbronn mit einer Kammermusikreihe in Erscheinung, die seit 35 Jahren und beinahe 300 Konzerten von den Orchestermitgliedern selbst gestaltet wird. Abgerundet wird das Portfolio durch zahlreiche CD-Aufnahmen, viele davon preisgekrönt, wie zuletzt die mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik 2025 ausgezeichnete CD mit Werken von Frank Martin.

Seit 2018 ist **Simon Gaudenz** Generalmusikdirektor der Jenaer Philharmonie. Mit frischen Ideen und innovativen Projekten prägt er das musikalische Leben der Stadt nachhaltig. Gemeinsam mit seinem Orchester begeistert er das Publikum mit fantasievollen Formaten und visionären Konzepten – darunter der international gefeierte Mahler-Scartazzini-Zyklus, mit dem das Ensemble regelmäßig auf Tournee geht.

Als international gefragter Gastdirigent arbeitet Simon Gaudenz mit zahlreichen führenden Orchestern der Welt, darunter die Staatskapelle Dresden, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Orchestre National de France, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Russian National Philharmonic, das Oslo Philharmonic, die Bamberger Symphoniker, das WDR Sinfonieorchester, die NDR Radiophilharmonie, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI sowie die Rundfunkorchester in Berlin, München, Stuttgart und Saarbrücken, ferner die Philharmonischen Orchester von Monte Carlo, Lyon und Luxemburg sowie das Bayerische Staatsorchester.

Darüber hinaus ist er regelmäßiger Gast bei bedeutenden internationalen Festivals, darunter das Schleswig-Holstein Musik Festival, die Berliner Festwochen, die Bachwochen Thüringen, die Festspiele Südtirol, das Carl Nielsen Festival und die Schwetzingen Festspiele. Enge künstlerische Partnerschaften verbinden ihn mit herausragenden Solist:innen wie Anne Sofie von Otter, Igor Levit, Michael Barenboim, Daniel Ottensamer, Veronika Eberle, Renaud Capuçon, Arabella Steinbacher, Benjamin Appl, Lise de la Salle, Lilya Zilberstein, Maximilian Hornung und vielen weiteren.

Zeitgenössische Musik ist ein zentrales Element von Simon Gaudenz' künstlerischem Profil. Mit großer Leidenschaft bringt er deren Vielfalt regelmäßig auf die Konzertbühne – sichtbar in zahlreichen Uraufführungen von Komponisten wie Andrea Lorenzo Scartazzini, Moritz Eggert, Henrik Hellstenius, Marc Sinan, Enjott Schneider, Anders Koppel und Bent Sørensen.

Nach ersten Stationen als Chefdirigent des Collegium Musicum Basel sowie als Gründungsmitglied und Künstlerischer Leiter der camerata variable basel wurde Simon Gaudenz 2010 zum Ersten Gastdirigenten des Odense Symphony Orchestra ernannt. Zwei Jahre später übernahm er das Amt des Chefdirigenten der Hamburger Camerata, mit der er zahlreiche Konzerte in der Elbphilharmonie Hamburg präsentierte.

Seine umfangreiche Diskografie umfasst unter anderem die hochgelobte Gesamteinspielung der Schumann-Sinfonien sowie ein mit dem Opus Klassik 2020 ausgezeichnetes Album mit Sinfonien von Haydns Zeitgenossen François-Joseph Gossec (Label **cpo**). Auch seine Aufnahmen mit der NDR Radiophilharmonie und der Jenaer Philharmonie – mit Werken von Louis Spohr, Carl Loewe, Hugo Wolf und Karl Weigl – wurden von Kritik und Publikum gleichermaßen gefeiert. Die jüngsten Einspielungen des weltweit einzigartigen Mahler-Scartazzini-Zyklus gelten als künstlerischer Meilenstein, da sie Mahlers sämtliche Sinfonien mit neuen Werken des Schweizer Komponisten Andrea Lorenzo Scartazzini verbinden.



Simon Gaudenz

François-Joseph Gossec
Six Symphonies op. VI

François-Joseph Gossec (1734–1829) is regarded as the first great French symphonist. This judgment was reached quite early and became a national myth. The lexicographer François-Joseph Fétis (1784–1871) formulated the following about Gossec's plans and the state of music in France prior to his rise as a composer (from the *Biographie universelle*, first published in 1834/35):

“Instrumental music in particular seemed to him to be worthy of his attention. Indeed, apart from some violin sonatas and the *Pièces de clavecin* of Couperin and Rameau, among French productions in this genre there was nothing at all deserving of appreciation. The symphony proper was completely unknown here. The first were by Gossec and published in 1754; this was an entirely new thing; and initially people had no sense of their value. But after they had been heard several years in a row in the *Concerts spirituels*, the public began to appreciate this powerful harmonic and instrumental form, and the overtures of Lully or Rameau did not stand up to comparison in concert performance.”

This was somewhat exaggerated because Gossec was neither the first Parisian symphonic composer, nor were his first symphonies published already in 1754. Louis-Gabriel Guillemain (1705–70) had published his six *Symphonies dans le goût italien en trio* already in 1740; the reference to the Italian taste owes to the fact that the independent concert symphony in three movements was viewed as an Italian import. The symphonies of Giovanni Battista Sammartini (1700/01–75), which were available in Paris beginning around 1740, in particular were regarded as exemplary. In compositional technique they

drew on the Baroque traditions of the *concerto* and the *trio sonata*. A reflection of the latter is exhibited in Guillemain's indication of the ensemble as *en trio* as well as in the popularity of the so-called orchestral trios in Paris during the second half of the 1750s. Further symphonic composers who were for a time quite popular before Gossec appeared on the scene included François Martin (ca. 1727–57), whose *Symphonies et Ouvertures* op. 4 published in 1751 contain three symphonies in three movements after the Italian model and three traditional French overtures, and Filippo Ruge (ca. 1725–after 1767?), a native of Rome who went to Paris in 1753 and whose symphonies were performed in the *Concerts spirituels* beginning in the same year. His first series of symphonies (*Sei sinfonie a quattro parti obbligate con corni da caccia ad libitum* op. 1) consisting of three-movement works in a four-part string setting with horns *ad libitum* was published in 1756. Papavoine (ca. 1720–after 1790), a further symphonic composer from the period before Gossec, published his *Six Symphonies* op. 1 in 1752. These works of trim four-part three-movement design likewise drew on the Italian model.

It was first during the presence of Johann Stamitz in the French capital from the fall of 1754 to September 1755 that Parisian symphonic composers were exposed to new influences. Stamitz made the orchestral style of the Mannheim School known in Paris. The insertion of a minuet in the third position means that his symphonies were in four movements; in musical terms some stylistic elements were borrowed from the opera *sinfonia* and codified into the so-called Mannheim manner: ascending triadic chords in a long *crescendo*, turns, sighs, tremolos. In 1755 Stamitz's first symphonic series, the *Six Orchestral Trios* op. 1, was pub-

lished and was so popular that it was reprinted five times through to 1770. Symphonies by Stamitz with larger ensembles were first published posthumously, beginning in 1757, some in printed anthologies with symphonies by other composers of the Mannheim School as well as of the early Viennese School (*La Melodia Germanica*, 1758, with three works by Stamitz and one each by Franz Xaver Richter, Georg Christoph Wagenseil, and Wenzel Joseph Thomas Kohaut).

Gossec's first series of symphonies (*Sei Sinfonie a più stromenti* op. III) was published in 1756. The first five works are in three movements and in four parts, entirely in keeping with Sammartini's model. Only the last symphony prescribes two oboes in addition to the four string parts. Unlike the other composers mentioned so far, Gossec published further series of symphonies in rapid succession during the next two decades: his op. IV followed around 1758 with six symphonies clearly exhibiting Mannheim influence; they are in four movements with a minuet. The ensemble dimensions vary from strings with oboes and horns (op. IV, No. 1) to a work exclusively for strings (op. IV, No. 6). The six symphonies of his op. V published around 1761 are again in four movements and have flutes instead of oboes in the ensemble. The first symphony even adds a bassoon. In the symphonies of the following years—op. VI (ca. 1762), op. VIII (ca. 1765), op. XII (ca. 1769), and some individual symphonies published in printed series like the *Symphonies périodiques*—Gossec experiments with various formal and movement types and with the instrumental ensemble. By the 1760s at the latest his renown as the most important native French symphonist must have been firmly established in Paris.

Now who was this Gossec? What was special about his development as a composer?

He was born on 17 January 1734 as the sixth of the eight children of a Wallonian family of peasants in the village of Vergnies in Hainaut (Hennegau), which then belonged to France and today is part of Belgium. His father François-Philippe called himself "Gossé," and his son first assumed the form "Gossec" in 1760. The boy displayed his special musical talent already at an early age. His beautiful soprano voice came to the attention of the local priest, who recommended him to the canonesses at the convent in the nearby Walcourt, where he received instruction in reading, writing, and arithmetic and served as an altar boy. However, he did not remain here for long. The canonesses recommended him to the Maîtrise Sainte-Aldegonde in Maubeuge, which was forty kilometers west of Vergnies. Here he received instruction in violin and harpsichord from the local music master Jean Vanderbelen as well as lessons in counterpoint and composition. Gossec's stay in Maubeuge also did not last long; in 1741 he again resided in his parents' home. An uncle, who was also his godfather, thereupon arranged a place for him as a choirboy at the Cathedral of Our Lady in Antwerp, which then belonged to the Austrian Netherlands. At the time the boy was seven years old. André-Joseph Blavier (1713–82), the local choir director, took him under his wing, and he soon became a solo singer in the cathedral choir. Blavier continued the boy's instruction in composition and counterpoint and in violin and harpsichord playing and kept him with him even after his voice had changed, possibly with the idea of preparing him to become his successor. But things did not turn out this way. Gossec decided to go to Paris. Equipped with start capital from his

godfather and—possibly—with a letter of recommendation from Blavier to the venerated master Jean-Philippe Rameau (1683–1764) in his pocket. In any case, the budding composer was presented to Rameau, who decided to make him his protégé. At the time Rameau was residing with the tax farmer (*fermier général*) Alexandre La Riche de La Pouplinière (1693–1762) in the Rue de Richelieu and was the director of his private orchestra. During the summer months the master of the house took his orchestra with him to the castle in Passy, which was then a western suburb (situated between the city and the Bois de Boulogne) and today is the 16th Arrondissement in Paris. In August 1752 Gossec was hired as a violinist and remained true to de la Pouplinière's orchestra until his employer's death in December 1763. Gossec's opp. 1 and 2, chamber works for two violins and bass (which could also be performed as orchestral trios) and duos for two flutes, were published in 1753. Rameau resigned from his post as the orchestra's director in the fall of 1753; after an intermezzo when Jean-Joseph de Mondonville (1711–72) led the orchestra with assistance from Gossec, Johann Stamitz, whose symphonic style new for Paris made a lasting impression on Gossec, became the orchestra's director in the fall of 1754. Gossec's further rise when he was a good twenty years old was rapid. After Stamitz had returned to Mannheim in the fall of 1755, Gossec assumed the post of the orchestra's director. And on 1 April 1757 a symphony by Gossec was heard for the first time in the esteemed *Concert spirituel*, a concert series founded in 1725. Its concerts were held on church feast days on which the Paris theaters were not permitted to stage their performances. By comparison: Joseph Haydn, only about two years older than Gossec, began composing symphonies at the ear-

liest in 1757, and his Symphony in C major Hob I:2 published in 1764 was his first such work to appear in print. By this time Gossec had published about thirty symphonies. In December 1757 works by Gossec were performed for the first time at the Opéra (*Académie royale de musique*): two insert arias for the heroic ballet *Les Amours des dieux* that had first been performed in 1727.

In November 1758 Gossec married the harpsichordist Marie-Elisabeth Georges in Antwerp; a marriage contract is dated 11 October 1759. He had already lived with her for some years. In December 1760 their son Alexandre-François-Joseph was born; like his father, he would later work as a composer—but evidently with little success. Along with Gossec's symphonies, the *Missa pro defunctis* performed in May 1760 was another important work from these years.

After de la Pouplinière's death in December 1762, Gossec served Prince Louis-François de Bourbon-Conti (1717–76) until 1771 and became the director of his theater in Chantilly. Already before, on 7 June 1761, his first *opéra comique*, the one-act intermezzo *Le Périgourdin*, had been premiered in Chantilly. Beginning in the mid-1760s Gossec dedicated himself more intensively to music for the stage; the pasticcio *Le tonnelier* (1765) and the comic operas *Les pêcheurs* (1766) and *Toinon et Toinette* (1767) were the most successful operas during his years in Conti's service. But symphonic composition in no way receded into the background; during his years with Conti, Gossec published a good dozen symphonies with his opp. VIII and XII as well as some works published individually.

While he was formally still in the service of Prince Conti, Gossec founded the *Concert des amateurs* in 1769 with help from Parisian patrons; it entered

into competition with the established *Concert spirituel*. His composition pupil Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges (1739–99) functioned as the first violinist (and later succeeded him as director). After the *Concert spirituel* began suffering financial and artistic difficulties in 1771, Gossec assumed responsibility for this richly traditional enterprise as its codirector beginning in March 1773. He dusted off the repertoire, engaged young talents, and was strict in his management of business matters. Works by young foreign composers were performed for the first time. Already in the first concert held during his directorship on 25 March 1773, a motet by Johann Christian Bach (1735–82) was performed; on 7 April Haydn's Symphony in C major Hob. I:41, which had appeared in print in Paris in 1771, was presented. However, Gossec was a success not only in the concert world but also in the magnificent realm of court music. His five-act opera *Sabinus*, a *tragédie lyrique*, was performed in Versailles in December 1773 on the occasion of the wedding of the Comte d'Artois (the later King Charles X). But he did not enjoy spectacular success with it or with a reworking into four acts, which was performed at the *Académie royale* on 22 January 1774. This surely also had to do with the success of Christoph Willibald Gluck (1714–87) in Paris; his first opera for the *Académie royale*, *Iphigénie en Aulide*, was premiered on 19 April 1774 with its composer as the conductor. Gossec redirected his interest to other genres on short notice; one of his most successful symphonic works, the *Symphonie de chasse*, was performed in the *Concert spirituel* on 20 March, and on 24 December 1774 his Christmas oratorio *La nativité* was premiered. Still in 1774 Gossec was named *Maître de musique* at the *Académie royale*, an appointment that first went

into effect on 1 April 1775. This post offered him new opportunities. He staged two one-act pastoral pieces, *Alexis et Daphné* and *Philémon et Baucis*, in 1775, with both of them being premiered at the *Académie royale* on 26 September 1775. He occasionally worked together with Gluck by composing ballets for his operas *Alceste* (1776) and *Iphigénie en Tauride* (1779). When one of his codirectors at the *Concert spirituel* died at the beginning of 1777 and the other resigned from his post, he also resigned but got along very well with the new leadership, as is documented by the fact that he continued to be the most-performed composer in the *Concerts spirituels*. He celebrated his greatest stage success with the ballet *Mirza* premiered on 18 November 1779. It was performed forty times during the 1779/80 season alone and remained in the repertoire until 1793. However, his two full-scale operas *Thésée* (1782) and *Rosine ou L'épouse abandonnée* (1786) did not enjoy lasting success. The opera *Nitocris* (1783) did not even make it to the stage. He had more success with the incidental music for *Electre* (1782) and intermèdes for Racine's *Athalie* (1785). The composition of instrumental music receded into the background; during the 1780s he published only five more new symphonies. On 1 April 1784 Gossec was chosen to direct the recently opened School of Song and Declamation. Weary of Parisian hustle and bustle, he purchased an estate in the little town of Gagny some twenty kilometers east of Paris and retired there during the free time that his directorship of the song school permitted him.

The Revolution of 1789 changed everything, also for musicians and composers. Institutions such as the *Concert spirituel* did not survive; the opera continued to exist but called for revolutionary

subjects and new stylistic orientations. In addition, an entirely new genre of specifically revolutionary music came into existence for the musical accompaniment of republican feasts and commemorations. Gossec seized the opportunity. He became one of the leading composers of the revolution and survived its various phases unscathed. If in June 1794 he had still contributed to the musical backdrop for Robespierre's "Feast of the Supreme Being" and directed it, then a year later he composed a "Hymn to Humanity" for the first anniversary of Robespierre's removal from power in July 1794. In 1792 Gossec became the educational director of the newly established School of Military Music, which in part with his efforts in August 1795 went over into the later so very famous Paris Conservatory, where he served as a faculty member from the very beginning. When Napoleon came to power in 1799, Gossec was already sixty-five years old: he withdrew more and more from composing and instead concentrated on his teaching duties as a Professor of Composition. His wife died on 11 March 1801; during the same year Gossec sold his house in Gagny. During the following years, however, he wrote two important works of his old age with the *Symphonie à 17 parties* (1809) and the *Dernière Messe des vivants* (1813). When the conservatory was reorganized at the beginning of the Restoration, Gossec went into retirement. Beginning in 1816 he received a pension of 3,000 francs. In 1823 he retired to the Paris suburb of Passy, where he died on 16 February 1829 at the age of ninety-five.

The Six **Symphonies op. VI** appeared in print in 1762. The dedicatee was Baron Charles Ernest Bagge (1722–91), a native of the Courland who settled in Paris around 1750, ran a musical salon, and was an amateur violinist.

The symphonies have been grouped together in a planful manner. Nos. 1–3 are instrumented with oboes, horns *ad libitum*, and strings; Nos. 4–6 are set exclusively for strings. Each of the two groups of three consists of two symphonies in major keys and one in a minor key, and both groups of three end with a fugal movement, while in the case of No. 6 a relatively short, concluding minuet movement is added to the fugue for tonal reasons (Fugue in G minor; Minuet in the B flat major tonic key). When compared with the series from opp. III to V, the movement cycles are more varied and more experimental. For the first time since his op. III of 1756 Gossec returns to the older three-movement type in Nos. 1–3 and 5, and in No. 2 even to the type with a minuet as the concluding movement that became obsolete around 1760. However, the fact that Gossec here sees an opportunity for cyclical experiments becomes apparent in the four-movement sixth symphony, which, as said, concludes with a minuet; however, the four-movement structure is relativized by the *attacca* transition from the dominant open ending of the fugue to the minuet movement. In No. 3 the classical three-movement cycle has a modified fast-slow-fast sequence in that a *Minuetto gracioso* occupies the second position instead of a slow movement; this combination must be attributable to the fact that the idea here is to underscore the weight of the fugal concluding movement.

Apart from the special case of op. VI, No. 3, which is labeled as a *Pastorella*, in the first group of three works in op. VI Gossec has a slow introduction precede the first movement, though the formal function of the two is completely different. The introduction in op. VI, No. 1 consists of a mere seventeen measures and contributes to the harmonic

embellishment of the tonic key (CD 1, [1]) and to the preparation of the beginning of the fast part (0'50); in the second symphony the slow introduction of ninety-eight (!) measures forms an (almost) independent three-part ABA structure with an A part of romance character (CD 1, [4]), a middle part of developmental character (1'21), and the modified repetition of the A part (2'04), which concludes with a dominant open ending and forms a transition to the fast part (3'08).

The first movements of all six symphonies exhibit a fully elaborated sonata form with expositions that are repeated and as a rule expound powerful first subjects and second subjects that hold back in instrumentation and dynamics, with development sections that mostly work with contrapuntal compositional techniques, and with more or less complete recapitulations. Here an exception is formed merely by the first movement of the C minor third symphony (CD 1, [7]), which does without the repetition of the exposition and in which the (abbreviated) recapitulation presents the first and second subjects in reverse order.

The slow movements prove to be very varied in their structure. While arioso violin passages, broken triadic chords in *pizzicato* to stationary wind chords, and tender shifts between the violins and the oboes alternate in the first symphony's *Largo* in G major (CD 1, [2]), the *Larghetto* in D major in No. 2 (CD 1, [5]) is mainly marked by the driving motion of the triplet string accompaniment to cadential passages and melodic lines in the oboes. The minuet taking the place of the slow movement in No. 3 (CD 1, [8]) develops a songlike character in its main part, while the *Secondo* (in later terminology: the trio) in A minor (1'28) has lively dotted rhythms alternate with mournful sighs. The *Andante poco allegro* (in

D major) of No. 4 combines a first subject of trim design distinguished by terraced dynamics (recapitulation 1'59) with a second subject, which is surprisingly in the dominant minor key (0'41; recapitulation 2'22). In the *Andantino poco allegretto* of No. 5 (CD 2, [6]) the first violin holds what are almost recitative lectures, while the *Larghetto poco lento* of the last symphony (in E flat major) anticipates the fugue of the following movement with its canon-like beginning. In formal respects all these movements more or less adhere to the type of the sonata form without a development section gradually establishing itself for slow movements. In the slow movements of the last two symphonies elements of a development section are exhibited or, put in other words: of a somewhat more extended retransition to the recapitulation.

The concluding movements correspond only by exception to the style of the short sonata movement in the manner of a rousing finale established around 1760, thus in the first symphony (CD 1, [3]) and in minor darkening in No. 5 (CD 2, [7]). The *Minuetto* concluding No. 2 (A major, with a *Secondo* in D of lyrical character, CD 1, [6], 2'54) has 116 measures, which means that it extends to the proper length for a last movement, while the *Minuetto* concluding the sixth symphony (B flat major, with a *Secundo* in E flat; CD 2, [11], 2'17) has seventy-eight measures, which means that it is relatively short in length. This takes into account the fact that the lyrical, playful concluding movement is preceded by a weighty fugue movement (CD 2, [10]) that is linked to the last movement by means of a *Grave* transition. Unlike the *Fuga* in the last symphony, the *Fugato* in the title of the last movement of No. 3 (CD 1, [9]) is not set contrapuntally throughout. The movement follows the sonata scheme in its form, and the

concluding part of the exposition is set homophonically (0'48, repetition 1'51; recapitulation 3'38). What we have here is thus an early example of a synthesis of the fugue principle and the sonata form. The only original four-movement work of the series, the A major fourth symphony, forms an exception. Here there is a *Minuetto* in the tonic key in the third position (CD 2, [3]) with a main part of almost festive sound and a reserved *Minuetto secondo* in D major (1'11). The movement of seventy measures is kept relatively short, which lends all the more weight to the following last movement (CD 2, [4]). Its heading, *A capella. Non tanto presto*, seems to refer to the beginning in *Unisono*. In compositional technique Gossec again in this ABA movement succeeds in forming a subtle synthesis of contrapuntal methods of composition and the homophony predominant in the middle part (1'02); without forming a fugue proper, this influences the main part (recapitulation 2'05).

– Bert Hagels

The **Württembergisches Kammerorchester Heilbronn** (Württemberg Chamber Orchestra Heilbronn) (WKO) is considered one of Germany's most important chamber ensembles, exemplifying a combination of regional roots and international appeal. Founded in 1960 by Jörg Faerber, the orchestra has steadily expanded its repertoire under the baton of conductors such as Ruben Gazarian, Case Scaglione and, since 2024, Risto Joost, distinguishing itself through their outstanding performances of both classical and contemporary works. Characteristic of the WKO is its combination of chamber music transparency and orchestral sonority. Regular collaborations with internationally renowned soloists such as Rudolf Buchbinder, Gautier Capuçon, Sabine Meyer, Frank-Peter Zimmermann, and Arabella Steinbacher, as well as guest performances in major concert halls—such as the Concertgebouw Amsterdam and the Elbphilharmonie Hamburg—underline its standing in the European music landscape. Its close ties to outstanding personalities of the younger generation are reflected in its collaborations with “Artistic Partner” and “Young Artist in Focus”, which currently include Frank Dupree and Hans Christian Aavik. With a wide range of music education initiatives, the WKO fulfills not only a representative function, but also a culturally educational one. In addition, the WKO, in collaboration with the Kreissparkasse Heilbronn, presents a chamber music series that has been organized by the orchestra members themselves for 35 years and has featured nearly 300 concerts. The portfolio is rounded off by numerous CD recordings, many of which have won awards, such as the CD featuring works by Frank Martin, which was recently awarded the German Record Critics Prize 2025.

Simon Gaudenz has served as General Music Director of the Jena Philharmonic since 2018, shaping the city's musical life with fresh ideas and innovative projects. Together with his orchestra, he inspires audiences through imaginative formats and visionary concepts—among them the internationally acclaimed Mahler-Scartazzini Cycle, with which the ensemble regularly goes on tour.

An internationally sought-after guest conductor, Simon Gaudenz has worked with many of the world's leading orchestras, including the Staatskapelle Dresden, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Orchestre National de France, the Tonhalle-Orchester Zürich, the Russian National Philharmonic, the Oslo Philharmonic, the Bamberg Symphony, the WDR Sinfonieorchester, the NDR Radiophilharmonie, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, as well as the radio orchestras of Berlin, Munich, Stuttgart and Saarbrücken, the Philharmonic Orchestras of Monte Carlo, Lyon, Luxembourg, and the Bayerisches Staatsorchester.

He is also a regular guest at major international festivals, including the Schleswig-Holstein Musik-Festival, the Berliner Festwochen, the Bachwochen Thüringen, the Festspiele Südtirol, the Carl Nielsen Festival, and the Schwetzingen Festspiele. Close artistic partnerships connect him with distinguished soloists such as Anne Sofie von Otter, Igor Levit, Michael Barenboim, Daniel Ottensamer, Veronika Eberle, Renaud Capuçon, Arabella Steinbacher, Benjamin Appl, Lise de la Salle, Lilya Zilberstein, Maximilian Hornung, and many others.

Contemporary music is a defining element of Simon Gaudenz's artistic profile, and he regularly brings its rich diversity to the concert stage. This passion is reflected in numerous world premieres

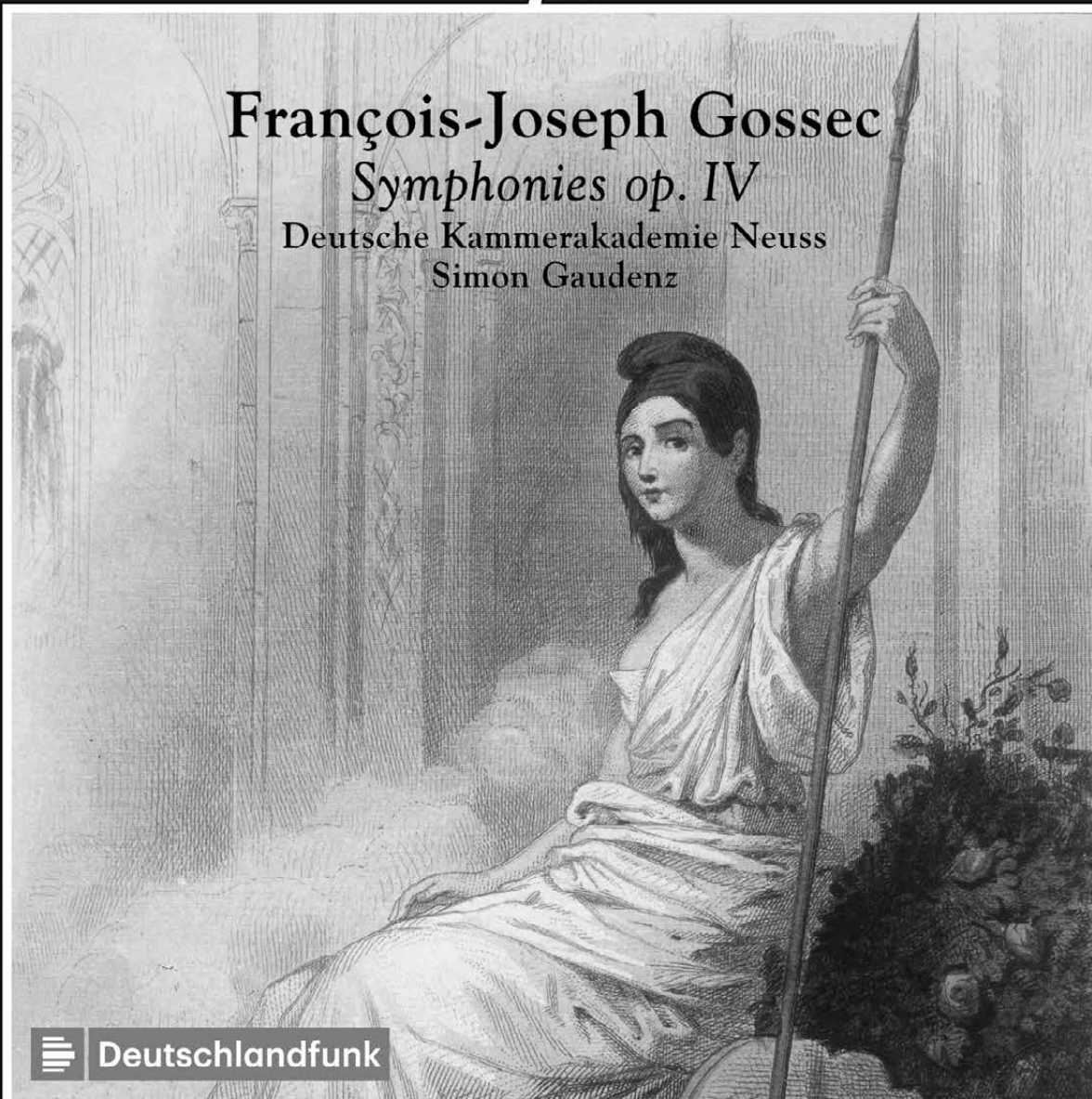
by composers such as Andrea Lorenzo Scartazzini, Moritz Eggert, Henrik Hellstenius, Marc Sinan, Enjott Schneider, Anders Koppel, and Bent Sørensen.

After first positions as Chief Conductor of the Collegium Musicum Basel and as founding member and Artistic Director of the camerata variabile basel, Simon Gaudenz was appointed Principal Guest Conductor of the Odense Symphony Orchestra in 2010. Two years later, he became Chief Conductor of the Hamburger Camerata, with which he presented numerous concerts at the Elbphilharmonie Hamburg.

His extensive discography includes, among other releases, the highly acclaimed complete recording of Schumann's symphonies and the Opus Klassik 2020 award-winning album featuring symphonies by Haydn's contemporary François-Joseph Gossec (for the **cpo** label). His recordings with the NDR Radiophilharmonie and the Jena Philharmonic—featuring works by Louis Spohr, Carl Loewe, Hugo Wolf, and Karl Weigl—have likewise received great critical and public acclaim. The most recent recordings of the worldwide unique Mahler–Scartazzini Cycle are regarded as an artistic milestone for its unique pairing of Mahler's complete symphonies with new works by Swiss composer Andrea Lorenzo Scartazzini.

François-Joseph Gossec
Symphonies op. IV

Deutsche Kammerakademie Neuss
Simon Gaudenz

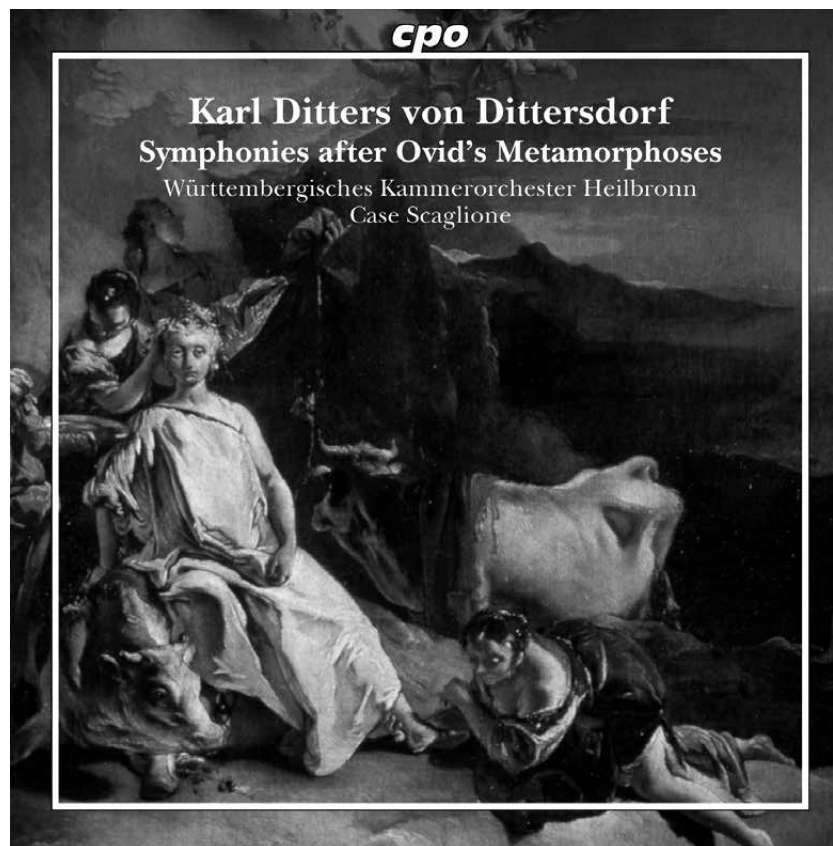


 **Deutschlandfunk**

Digital Booklet

Already available

cpo 555 263-2



Already available

cpo 555 429-2

cpo 555 620-2

Recording: Wilhelm-Frey-Kulturhalle, Widdern, 18-21 June 2024

Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: Elisabeth Vigée Le Brun, "Portrait of the Marquise de Grollier", 1788; private collection

© Photo: akg-images, 2026

Photography: Lucia Hunziker (p. 13), Fotostudio M42 (p. 20)

English Translation: Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany

cpo

Digital Booklet



Württembergisches Kammerorchester Heilbronn

cpo 555 620-2