

Franz Schubert
Octet D 803 – Quartettsatz D 703
Edding Quartet / Northernlight

Tracklist p. 3

English text p. 6

Texte en français p. 10

Text auf Deutsch p. 14

Nederlandse tekst p. 18

Franz Schubert (1797-1828)

Octet D 803 – Quartettsatz D 703

Octet in F major, D 803

1.	Adagio – Allegro – Più allegro	14'49
2.	Adagio.....	10'03
3.	Scherzo: Allegro vivace – Trio	6'02
4.	Andante con variazioni.....	11'05
5.	Menuetto. Allegretto – Trio	6'31
6.	Andante molto – Allegro – Andante molto – Allegro molto	8'59
7.	Quartettsatz in C minor (allegro), D 703.....	9'45
	Total time	67'16



Edding Quartet / Northernlight

Baptiste Lopez violin
Caroline Bayet violin
Deirdre Dowling viola
Ageet Zweistra cello
Damien Guffroy double bass
Nicola Boud clarinet¹
Julien Debordes bassoon²
Nicolas Chedmail horn³

We would like to express our sincere thanks
to Mr. Antonio Hermann D. M. de Azevedo,
without whose generous support this project would not have been possible.
Obrigado!

1) 5 keyed clarinet in C by Martin Frères c. 1815 ; 5 keyed clarinet in Bb by Agnès Gueroult, after T. Lotz c. 1790 2) 7 keyed bassoon by Robert Cronin, after H. Grenser, Dresden 1796 3) Horn by Andreas Jungwirth, after Raoux

Recording: 6-9 January 2014; Flagey Studio 4, Brussels – Producer, sound engineer, mastering, editing: Benjamin Dieltjens (Acoustic Recording Service) – Cover picture: photo Michel Dubois (Courtesy Dubois Friedland) – Design: Casier/Fieuchs – Executive Producer: Frederik Styns

Franz Schubert: *Quartettsatz* and *Octet*

Franz Schubert's extant work contains a number of remarkable unfinished pieces. The famous Unfinished Symphony is not an isolated case. Most of these pieces never make it to the podium, and are only rewarding as objects of study. However, there are several which are sufficiently complete to warrant performance. In the case of the oratorio fragment Lazarus, the sudden break in the music strikes both performers and audiences as apt. The Unfinished Symphony's two fully finished movements are among the finest in the orchestral repertoire; no-one has ever felt the want of continuation. Occasional attempts to present conjectural completions of the symphony have not been enthusiastically received.

The Unfinished Symphony's chamber music equivalent is the Quartettsatz in C minor (D 703), composed in 1820. It was intended to be the first movement of a string quartet which never progressed beyond the forty-first bar of the second. All the same, these are forty-one bars that make their presence felt. Johannes Brahms, who was involved in editing Schubert's complete works, considered that the piece had the potential to reach the heights of the Unfinished Symphony.

So many uncompleted compositions require an explanation. In the case of the Unfinished Symphony (1822) or Lazarus (1820), this sometimes takes the form of psychological speculation. The truth is probably far simpler. The unfinished fragments display a busily evolving musical instinct. They were written by a young composer exploring different possibilities. Musicologists view 1818-1823 as a period of crisis in Schubert's life, during which he worked his way up, step by step, to composing in the major genres. According to this analysis, the problem he was struggling with was structural, namely an inability to expand original musical ideas into cohesive, multi-section structures. Some of Schubert's surviving remarks give an indication of his halting search for progress. In 1824, he wrote to his friend Leopold Kupelwieser, a painter then staying in Rome, to express the hope that his quartets and octet would clear the way for a grand symphony. We can infer, then, that Schubert did not consider himself to have reached that level at the time the Quartettsatz and Unfinished Symphony were written. Nonetheless, there is no need to be apologetic about the Quartettsatz, any more than there is about

the Unfinished Symphony. It functions perfectly as a work in its own right. The piece owes its fame to the novel approach to structure demonstrated in it. Schubert's notion of musical form diverges from the theoretical standard, with the result that music theorists used to regard his work as problematic. However, theoretical standards are not sacred. Conventional notions of musical structure are, after all, derived largely from the work of Beethoven.

The standard practice is for the composer to present two musical ideas (or groups of ideas), usually termed the 1st and 2nd theme. The themes are in a hierarchical relationship: the first determines the composition's character, while the second contrasts with, or is derived from, the first. The first theme is therefore decisive in the process of constructing a piece. Schubert turns this principle on its head. In the Quartettsatz, the agitated first theme, in C minor, is only a short outburst, which immediately gives way to a sweeping, lyric melody in the distant key of A flat major. The tempestuous drama announced by the opening resolves almost at once; the music remains lyrical and melodic. The development and recapitulation pass without the first theme returning. The recapitulation takes up the second theme straight away, this time in the new key of E flat major, and concludes in the parallel key of C major. Only then does the first theme return, as a coda or almost an afterthought, in the original key of C minor.

A formalist explanation, however, only tells part of the story. Like all great music, the Quartettsatz is not about solving an abstract structural problem. The music owes its originality to the way in which Schubert connects contrasting emotions to one another. The structure is a means to an end. The dominant lyricism of the music occupies the foreground; but, just like shadows in a good painting, the dramatic brevity of the opening throws the main subject into greater relief.

Schubert's mature work coincides with Beethoven's late compositions. Schubert kept up with the older master's most recent output: accounts regularly mention his attendance at important Beethoven premières. From 1824 onwards (when the Octet was composed), Schubert developed strong links to the leading musicians involved in performing Beethoven's work. The three landmark string quartets, composed between 1824 and 1826, were the product of close co-operation with Ignaz Schuppanzigh, the leader of the first ever professional string quartet. All the same, the Quartettsatz already hints that Schubert would keep late Beethoven at a certain distance when searching for models for his own work. Instead, he drew his own conclusions from the precedent provided by the older Viennese style. Those conclusions are perhaps most clearly expressed in the Octet in F major, D 803, which Schubert composed in the spring of 1824.

Schubert did not choose one of Beethoven's more recent compositions as a model, but instead selected a relatively early work: the Septet of 1799–1800, although this was admittedly at Count Ferdinand Troyer's specific request. The Count, a clarinettist, wanted a composition modelled after Beethoven's Septet in which he would be able to play the clarinet part. The piece is said to have been premièred in Anton Spielmann's house, Auf dem Graben, where Troyer was then staying.

The Classical model did not prevent Schubert from making the commission his own. The similarities between the two pieces are largely structural. Both the Septet and the Octet have six movements, including a theme and variations, a scherzo and a minuet. Schubert retained the overall structure, but swapped the scherzo and minuet. For the theme and variations, Schubert chose one of his own melodies: the duet *Gelagert unterm hellen Dach* from the Singspiel *Die Freunde von Salamanka* (1815).

The scoring is similar to that of the Septet. The strings (violin, viola, cello, and double bass) are complemented by the wind instruments (clarinet, bassoon, and horn). Schubert does, however, depart from his model in one important respect: by adding a second violin to the strings, he is able to achieve a richer, denser sound. Beethoven's Septet depends largely on the constant dialogue between clarinet and violin, which carry the melody. While the Octet also accords them prominence, the other instruments are more deeply involved. For example, Schubert sets up a dialogue between the two groups of instruments — winds and strings — e.g. in the opening of the first movement. He also allows the horn and cello to play a melodic role.

Beethoven's Septet owes its relaxed nature to the tradition of outdoor serenades. Schubert's Octet carries on the tradition in its use of winds and its carefree mood. A critic who attended the first public performance, organised by Schuppanzigh in the small Musikvereinssaal on 16 April 1827, concluded that Schubert had, in this genre as in others, proved to be a courageous and fortunate composer ("ein wackerer und glücklicher Tonsetzer").

In spite of its overall lightness of tone, we know that the Octet was composed during a personal crisis. In 1822–23, Schubert was suffering severely from the symptoms of the disease, now widely believed to have been syphilis, that would claim his life in 1828.

In his creative work, however, he decided not to indulge in his feelings of pain and helplessness, instead drawing strength from the robust morality he had inherited from his upbringing, which saw

every setback as a trial which had to be overcome. Schubert was perceptive enough as an artist to realise that his compositions would have to attract an audience on their own merits: “my creations are the product of my musical insight and my grief together; whatever is the product of grief alone seems to give the world the least pleasure.”

Is it possible to find traces of Schubert’s personal crisis in the Octet? One possible candidate for an autobiographical interpretation is the finale. The final movement opens with a dramatic *andante molto*, announced by a menacing cello tremolo. The allegro that follows is never quite brisk, and a far cry from the exuberant dances that generally conclude pieces in serenade style. This section exudes restraint. In terms of metre, the choice of *alla breve* marks the music as serious, measured, and dignified. In Viennese repertoire, *alla breve* is always code for the learned style, because of its associations with *stile antico* and sacred polyphony. Indeed, allusions to *stile antico* in the finale of the Octet are not too hard to find: the main theme is accompanied by a *basso ostinato*, typical of *stile antico*’s Baroque incarnation. The melody itself also has the characteristics of a theme in *stile antico*. The opening motif lends itself to imitation and fugue. The phrase structure is irregular — although Schubert largely keeps to the general arrangement of eight-bar periods, the division within them is far less predictable. In this way, the music is constantly poised to develop into a sustained exercise in learned style, but Schubert never quite allows this to happen. He always brings the music back to a measured finale at just the right moment via clear cadences or concert flourishes in the instrumental solos.

In biographical terms, the combination of dramatic opening and stately finale can be interpreted as an expression of Schubert’s disciplined attitude to his own suffering. Regardless of whether we succumb to or resist the Romantic urge to read an artist’s life into his or her work, however, the finale remains a masterpiece of musical characterisation.

Francis Maes

Translation: Winnie Smith

Franz Schubert : *Quartettsatz* et *Octuor*

L'œuvre conservée de Franz Schubert comporte de remarquables pièces inachevées, parmi lesquelles la célèbre *Symphonie inachevée*. La plupart de ces fragments ne sont jamais donnés en public et ne sont intéressants qu'en tant qu'objets d'étude ; d'autres, à l'inverse, méritent pleinement d'être joués : interprètes comme public s'accommodent de la fin abrupte de l'oratorio *Lazarus* ; la *Symphonie inachevée* comporte deux mouvements complets parmi les plus belles plages du répertoire orchestral et la partie disparue n'a jamais manqué à personne. Des essais ont été réalisés de présenter la symphonie sous une forme achevée, qui n'ont reçu qu'un accueil mitigé. Le *Quartettsatz* en *do* mineur D 703, composé en 1820, est l'équivalent chambriste de la *Symphonie inachevée*. Celui-ci devait constituer le premier mouvement d'un quatuor à cordes, mais l'œuvre n'alla jamais au-delà des 41 premières mesures du second mouvement. Mais quelles mesures ! Selon Johannes Brahms, impliqué dans la publication des œuvres complètes de Schubert, la qualité de la pièce aurait pu atteindre celle de la *Symphonie inachevée*.

Le nombre de pièces inachevées pose question. Pour la *Symphonie inachevée* (1822) ou pour *Lazarus* (1820), des hypothèses psychologiques ont pu être posées. Mais c'est une explication prosaïque qui se rapproche sans doute le plus de la vérité. Les fragments inachevés témoignent d'un esprit musical en plein développement, celui d'un jeune compositeur explorant les différentes possibilités qui s'offrent à lui. Selon les musicologues, les années 1818-1823 furent pour Schubert une période de crise qui le vit se frayer peu à peu un chemin vers les genres majeurs, tout en luttant avec une incapacité à développer ses idées originales jusqu'à des structures cohérentes et à sections multiples. Dans les écrits de Schubert que nous avons conservés, cette quête se laisse deviner : ainsi, il écrivit en 1824 à son ami Leopold Kupelwieser, un peintre qui vivait alors à Rome, qu'il espérait que ses quatuors et son octuor traceraient pour lui le chemin vers la grande symphonie. Nous pouvons donc en conclure que Schubert lui-même jugeait qu'il n'y était pas prêt au moment de la composition du *Quartettsatz* et de la *Symphonie inachevée*.

Pourtant, pas plus que la *Symphonie inachevée*, le *Quartettsatz* n'a besoin de justification. L'œuvre fonctionne parfaitement par elle-même ; sa renommée est d'ailleurs due à la vision formelle qu'y développe le compositeur, qui s'écarte des principes théoriques. C'est la raison pour laquelle cette pièce a toujours été

perçue par les musicologues comme problématique. Et pourtant, les principes théoriques ne sont pas intangibles : les notions de structure musicale sont principalement tirées de l'œuvre de Beethoven.

Dans la pratique courante, le compositeur présente deux idées musicales (ou groupes d'idées), généralement désignés comme thème I et thème II, entre lesquelles existe une hiérarchie certaine. Le premier thème détermine le caractère de l'œuvre, tandis que le second contraste avec le premier ou en est dérivé. Le premier thème est prédominant dans la construction musicale. Schubert vint renverser ce principe. Dans le *Quartettsatz*, le premier thème, agité, en *do* mineur, n'est qu'une impulsion éphémère qui laisse immédiatement la place à une mélodie lyrique entraînante dans la tonalité éloignée de *la* bémol majeur. Le drame impétueux annoncé au début est maîtrisé presque aussitôt ; la musique reste lyrique et mélodique. Le premier thème ne revient pas dans le développement ni à la reprise, qui reprend le deuxième thème dans la nouvelle tonalité de *mi* bémol majeur, pour s'achever dans la tonalité relative de la tonique, *do* majeur. Alors seulement, en une sorte de coda ou d'ajout, le premier thème revient dans la tonalité originelle de *do* mineur.

Cette explication formelle ne donne cependant qu'une partie de l'histoire. Comme toute grande œuvre, le propos du *Quartettsatz* n'est pas de résoudre un problème abstrait. La musique doit son originalité à la façon dont Schubert met en lien des émotions contrastantes ; la structure n'est que le moyen d'une fin. L'accent est mis sur le caractère lyrique prédominant, mais tout comme le travail sur l'ombre dans la peinture, le drame du début sert à mettre le sujet principal plus en lumière.

L'œuvre de la maturité de Schubert coïncida avec les dernières œuvres de Beethoven, que le premier connaissait bien : sa présence lors d'importantes premières de compositions de Beethoven fut souvent rapportée. À partir de 1824, l'année de la composition de l'*Octuor*, il noua de bons contacts avec les principaux interprètes de Beethoven. C'est en contact étroit avec Ignaz Schuppanzigh, le *leader* du premier quatuor à cordes professionnel de l'histoire, que Schubert écrivit la série des trois quatuors à cordes majeurs de 1824-1826. Mais en même temps, le *Quartettsatz* laisse entrevoir que Schubert tiendrait à distance les dernières compositions de Beethoven lorsqu'il s'agirait de trouver un modèle pour son propre travail. Schubert tira son propre enseignement du précédent offert par le plus ancien style viennois ; nulle part ce n'est plus évident que dans l'*Octuor* en *fa* majeur D. 803, que Schubert composa au printemps 1824.

Ce n'est pas l'une des compositions récentes de Beethoven que Schubert choisit comme modèle, mais une œuvre relativement ancienne : le *Septuor* de 1799-1800. Cela se passa, il est vrai, à la demande expresse du comte Ferdinand Troyer, clarinettiste, qui souhaitait une œuvre écrite sur le modèle du *Septuor* dans laquelle il pourrait tenir la partie de clarinette. La première privée eut lieu dans la maison d'Anton Spielmann, *Auf dem Grabe*, où Troyer logeait alors.

Le modèle classique n'empêcha pas Schubert d'imprimer à la commande sa propre personnalité. Les similitudes entre les deux œuvres sont essentiellement d'ordre structurel. Le *Septuor* comme l'*Octuor* comptent six mouvements, dont un thème avec variations, un scherzo et un menuet. Schubert conserva le plan, mais changea le scherzo et le menuet de place. Pour le thème avec variations, Schubert choisit l'une de ses propres mélodies : le duo *Gelagert unterm hellen Dach* tiré de *Die Freunde von Salamanka*, un *Singspiel* composé en 1815.

L'instrumentarium de l'*Octuor* est similaire à celui du modèle : la section des cordes (violon, alto, violoncelle et contrebasse) est complétée par trois instruments à vent (clarinette, basson et cor). Il diverge sur un point important cependant : la présence d'un second violon. Ainsi, le son qu'obtient Schubert est plus plein, plus compact. La sonorité du *Septuor* de Beethoven est largement déterminée par le constant dialogue entre le violon et la clarinette, les deux instruments qui portent la mélodie. Chez Schubert aussi, le premier violon et la clarinette jouent un rôle nettement privilégié. Mais les autres instruments restent toutefois très impliqués. Le compositeur laisse par exemple les deux groupes – les cordes face aux vents – engager un dialogue, notamment dans l'introduction du premier mouvement. Schubert donne également un rôle mélodique au cor et au violoncelle.

Le *Septuor* de Beethoven emprunte son caractère décontracté à la tradition de la musique de plein air ou de la sérénade. L'*Octuor* de Schubert perpétue la tradition avec l'usage des instruments à vent et l'atmosphère détendue. Un critique présent à la première, placée sous la direction de Schuppanzigh dans la petite salle du Musikverein le 16 avril 1827, jugea que dans ce genre aussi, Schubert s'était montré un compositeur courageux et heureux (« *ein wackerer und glücklicher Tonsetzer* »).

Nonobstant cette atmosphère détendue, Schubert composa l'*Octuor* dans une période de crise personnelle. En 1822-1823, il souffrit grandement de la maladie qui lui coûterait la vie en 1828 ; nous savons aujourd'hui que c'était la syphilis.

Dans son travail créatif, le compositeur se résolut à ne pas céder à des sentiments de douleur et d'impuissance. Il s'appuyait sur un moral solide que lui avait forgé son éducation et qui l'aidait à voir tout obstacle comme une épreuve à surmonter. Il était assez perspicace pour se rendre compte que ses œuvres devaient attirer le public par leurs qualités propres : « Ce que je fais est le fruit à la fois de ma vision musicale et de mon chagrin ; ce que seul le chagrin a produit semble donner au monde le moins de plaisir. »

Les traces de la crise personnelle de Schubert sont-elles perceptibles dans l'*Octuor* ? Le finale permet une lecture biographique. Celui-ci s'ouvre avec un *andante molto* dramatique, annoncé par des tremolos menaçants au violoncelle. L'*allegro* qui suit n'est pas vraiment rapide et est bien loin des finales dansants qui achèvent généralement les œuvres au caractère de sérénade. La musique respire la retenue. Le choix du rythme *alla breve* indique une musique grave, sérieuse et digne. En effet, celui-ci fait figure de style savant dans le répertoire viennois, en raison de son association avec le *stile antico* et l'ancienne polyphonie sacrée. Le *stile antico* est lui-même assez perceptible dans le finale de l'*Octuor*. Le thème principal est accompagné d'une basse continue, caractéristique du *stile antico* de l'époque baroque. La mélodie elle-même présente le profil d'un thème en *stile antico*. Le motif de tête peut se prêter à l'imitation et à la fugue ; la disposition des phrases est irrégulière. Schubert conserve généralement le schéma de périodes de huit mesures, mais à l'intérieur, la division est moins prévisible. Ainsi, la musique est constamment sur le point de se transformer en un exercice dans le style savant, mais Schubert ne la laisse jamais aller jusque-là. Il la ramène toujours au bon moment vers un finale maîtrisé via des formules cadentielles claires ou des ornements concertants dans les solos instrumentaux.

La combinaison d'une introduction dramatique et d'un finale majestueux peut être lue comme l'expression de l'attitude disciplinée de Schubert face à sa propre souffrance. Et même si nous ne cédon pas à l'élan romantique de lire la vie d'un artiste au travers de son œuvre, le finale n'en reste pas moins un chef-d'œuvre de caractérisation musicale.

Francis Maes

Traduction : Catherine Meeùs

Franz Schubert: *Quartettsatz* und *Oktett*

Das erhaltene Oeuvre von Franz Schubert enthält bemerkenswerte unvollendete Stücke. Die berühmte *Unvollendete Sinfonie* ist kein Einzelfall. Die meisten Fragmente erreichen niemals die Bühne und sind nur aus wissenschaftlichen Gründen interessant. Doch gibt es einige, die vollständig genug sind, um eine Aufführung zu rechtfertigen. Bei dem Oratoriumsfragment *Lazarus* nehmen sowohl die Musiker als auch das Publikum gern in Kauf, dass die Musik plötzlich abbricht. Die *Unvollendete Sinfonie* besteht aus zwei vollständig abgeschlossenen Sätzen, die zum Schönsten gehören, was das Orchesterrepertoire zu bieten hat. Der fehlende Schluss wurde sicher niemals vermisst. Die vereinzelt Versuche, die Sinfonie mit einem hypothetischen Schluss aufzuführen, brachten wenig Erfolg.

Das kammermusikalische Gegenstück zur *Unvollendeten Sinfonie* ist der *Quartettsatz* in c-Moll, D 703, von 1820. Es handelt sich um den ersten Satz eines Streichquartetts; der zweite Satz endet bereits nach einundvierzig Takten, die jedoch sehr aussagekräftig sind. Johannes Brahms, der an der Gesamtausgabe des Werkes beteiligt war, bemerkte, das Stück habe genug Potenzial, um das Niveau der *Unvollendeten Sinfonie* zu erreichen.

Eine solche Anzahl von unvollendeten Stücken verlangt nach einer Erklärung. Im Fall der *Unvollendeten Sinfonie* (1822) oder von *Lazarus* (1820) nehmen die Erklärungsversuche häufig die Form psychologischer Spekulationen an. Die Wahrheit ist vermutlich sehr viel einfacher. Die unvollendeten Fragmente zeigen einen engagierten, sich in der Entwicklung befindlichen musikalischen Geist. Schubert schrieb die Musik als junger Komponist, der seine Möglichkeiten erkundet. Musikhistoriker sehen die Zeit zwischen 1818 und 1823 als eine Krisenzeit an, in der sich Schubert Schritt für Schritt seinen Weg zu den großen Genres bahnte. Laut dieser Analyse beschäftigte ihn ein strukturelles Problem, und zwar die Umsetzung seiner schöpferischen Ideen in zusammenhängende, mehrteilige Strukturen. In manchen seiner überlieferten Äußerungen schimmert etwas von diesem Suchen und Tasten durch. Im Jahre 1824 schreibt er an seinen Freund Leopold Kuppel, ein Maler, der damals in Rom lebte, dass er hoffe, die Arbeit an seinen Quartetten und an seinem *Oktett* würde ihm den Weg zur großen Sinfonie bahnen. Hieraus können wir schließen, dass sich Schubert in der Entstehungszeit des *Quartettsatzes* und der *Unvollendeten Sinfonie* selbst noch nicht dafür bereit sah.

Gleichwohl bedarf der *Quartettsatz*, ebenso wie die *Unvollendete Sinfonie*, keiner Entschuldigung.

Das Stück funktioniert perfekt für sich allein. Die Komposition verdankt ihre Reputation ihrer besonders interessanten Formgebung. Musiktheoretiker betrachteten Schuberts Werk als problematisch, weil seine Vorstellung von musikalischer Form von den theoretischen Normen abweicht. Doch theoretische Normen sind nicht in Stein gemeißelt. Die konventionellen Vorstellungen von musikalischer Struktur sind schließlich hauptsächlich von Beethovens Werk abgeleitet.

In der üblichen Praxis stellt der Komponist zwei musikalische Ideen (oder Ideengruppen) vor, meistens bezeichnet als Thema I und II. Zwischen beiden Themen besteht eine gewisse Hierarchie: Das erste Thema bestimmt den Charakter der Komposition, das zweite kontrastiert damit oder ist davon abgeleitet. Im Aufbau des musikalischen Prozesses ist das erste Thema ausschlaggebend. Schubert stellt nun dieses Prinzip auf den Kopf. Im *Quartettsatz* präsentiert sich das bewegte erste Thema in c-Moll nur als ein kurzes Aufbäumen und macht sofort Platz für eine mitreißende lyrische Melodie in der fernen Tonart As-Dur. Das stürmische Drama, das am Anfang angekündigt wird, ist sofort überwunden. Die Musik bleibt lyrisch und melodisch. Auch in der Durchführung und in der Reprise kehrt das erste Thema nicht zurück. Die Reprise nimmt direkt das zweite Thema in der neuen Tonart Es-Dur wieder auf, um in der Dur-Parallele der Tonika, C-Dur, zu enden. Erst in Form einer Coda oder eines nachträglichen Einfalls kehrt das erste Thema in seiner ursprünglichen Tonart c-Moll zurück.

Eine formalistische Erklärung erzählt jedoch nicht die ganze Geschichte. Wie bei allen großen musikalischen Werken geht es bei dem *Quartettsatz* nicht um die Lösung eines abstrakten Strukturproblems. Die Musik verdankt ihre Originalität der Art und Weise, wie Schubert gegensätzliche Emotionen miteinander verbindet. Die Struktur ist hier nur Mittel zum Zweck. Der Schwerpunkt liegt auf dem überwiegend lyrischen Charakter, aber wie die Schattierung in einem guten Gemälde dient das kurze Drama dazu, den Hauptgedanken besonders hervorzuheben.

Die reifen Werke Schuberts sind zur gleichen Zeit entstanden wie das Spätwerk von Beethoven. Schubert war gut über die neuesten Schöpfungen des älteren Meisters informiert, er wurde regelmäßig bei bedeutenden Beethoven-Premieren gesehen. Ab 1824, dem Entstehungsjahr des *Oktetts*, knüpfte er enge Kontakte zu den führenden Musikern dieser Aufführungen. Die bahnbrechende Reihe der drei Streichquartette (zwischen 1824 und 1826) entstand in engem Kontakt mit Ignaz Schuppanzigh, dem Leiter des allerersten professionellen Streichquartetts. Doch ließ der *Quartettsatz* bereits vermuten, dass sich Schubert mit seinen eigenen Kompositionen nicht zu sehr am späten Beethoven orientieren wollte.

Schubert zog seine eigenen Schlüsse aus den Werken des älteren Wiener Stils. Vielleicht zeigt sich dies nirgends deutlicher als im *Oktett* in F-Dur, D 803, das Schubert im Frühling 1824 komponierte. Als Modell wählte Schubert keine neue Komposition von Beethoven, sondern ein relativ frühes Werk: das *Septett* von 1799-1800. Dies geschah allerdings auf eine spezielle Anfrage von Ferdinand Graf Troyer. Der Graf war Klarinettist und wünschte eine Komposition nach dem Modell von Beethovens *Septett*, in dem er die Klarinettenpartie spielen könnte. Die private Premiere soll im Haus von Anton Spielmann, *Auf dem Graben*, stattgefunden haben, wo sich Troyer damals aufhielt.

Das klassische Modell hinderte Schubert nicht daran, seinen Auftrag nach eigenen Vorstellungen auszuführen. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken finden sich vor allem in der Struktur. Sowohl das *Septett* als auch das *Oktett* bestehen aus sechs Sätzen, darunter ein Thema mit Variationen, ein Scherzo und ein Menuett. Schubert übernahm die Gesamtstruktur, tauschte aber die Positionen von Scherzo und Menuett. Als Thema mit Variationen wählte Schubert eine eigene Melodie, und zwar das Duett *Gelagert unterm hellen Dach* aus *Die Freunde von Salamanka*, ein Singspiel von 1815.

Die Zusammenstellung des Ensembles ist ähnlich wie bei Beethoven. Die Streichergruppe mit Violine, Viola, Cello und Kontrabass wurde mit drei Bläsern ergänzt: Klarinette, Fagott und Horn. Jedoch weicht Schubert in einem wichtigen Detail vom seinem Modell ab: Er verstärkt die Streichergruppe um eine weitere Geige. Dadurch erreicht er einen volleren, kompakteren Klang. In Beethovens *Septett* ist das Klangbild vor allem durch den Dialog zwischen den beiden melodieführenden Instrumenten, der Geige und der Klarinette, geprägt. Auch bei Schubert stehen Violine und Klarinette im Vordergrund, jedoch sind hier die anderen Instrumente des Ensembles stärker beteiligt. So lässt er zum Beispiel zu Beginn des ersten Satzes die beiden Gruppen - Streicher und Bläser - miteinander in Dialog treten. Darüber hinaus gibt Schubert dem Horn und dem Cello melodische Funktion.

Der entspannte Charakter von Beethovens *Septett* erinnert an das Genre der Freiluftserenade. Mit seiner Verwendung der Bläser und der entspannten Stimmung schließt sich Schuberts *Oktett* dieser Tradition an. Ein Kritiker, der die öffentliche Premiere unter der Leitung von Schuppanzigh in dem kleinen Saal des Wiener Musikvereins am 16. April 1827 erlebte, schrieb, Schubert habe sich auch in diesem Genre als „ein wackerer und glücklicher Tonsetzer“ gezeigt.

Trotz der insgesamt heiteren Atmosphäre wissen wir, dass das *Oktett* in einer persönlichen Krisenzeit

entstanden ist. In den Jahren 1822/23 litt Schubert unter einer schweren Krankheit, die ihm 1828 das Leben kosten sollte und deren Symptome aus heutiger Sicht auf Syphilis deuten.

In seiner kreativen Arbeit wollte Schubert nie seinen Gefühlen des Schmerzes und der Ohnmacht nachgeben. Er stützte sich dabei auf seine gesunde Lebenseinstellung, die er sich aus seiner Erziehung erhalten hatte und sah jeden Rückschlag als eine Prüfung, die es zu überwinden gilt. Schubert war einfühlsam genug zu erkennen, dass seine Kompositionen das Publikum wegen ihrer musikalischen Qualitäten ansprechen müssen. „*Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden, jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.*“

Gibt es Anzeichen von Schuberts persönlicher Krise in dem *Oktett*? Für eine mögliche biographische Interpretation eignet sich das Finale. Der letzte Satz beginnt mit einem dramatischen *Andante molto*, angekündigt von einem bedrohlichen Tremolo im Cello. Das darauf folgende *Allegro* ist nicht wirklich lebhaft und hat wenig gemeinsam mit dem tänzerischen Finale anderer Werke mit Serenadencharakter. Die Musik hält sich zurück. Der *Alla breve*-Takt verweist auf eine Musik, die Ernsthaftigkeit, Würde und emotionale Ausgeglichenheit ausdrücken soll. Im Wiener Repertoire steht der *Alla breve*-Takt wegen seiner Assoziation mit dem *Stile antico*, der alten geistlichen Polyphonie, immer für den gelehrten Stil. In der Tat ist der *Stile antico* im Finale des *Oktetts* sehr deutlich: Das Hauptthema wird von einem ostinaten Bass begleitet, charakteristisch für die barocke Variante des *Stile antico*. Die Melodie hat für sich schon das Profil eines *Stile antico*-Themas. Das Kopfmotiv dehnt sich bis zur Imitation und Fuge aus. Die Struktur der Phrasen ist unregelmäßig. Schubert hält sich normalerweise an das allgemeine Schema von achttaktigen Perioden, aber im Inneren ist das weniger spürbar. Die Musik hat durchgehend das Potential, sich in eine Übung im gelehrten Stil zu entwickeln, doch Schubert lässt es nicht so weit kommen. Er bringt die Musik immer im richtigen Moment, mittels deutlicher Kadenzen oder Verzierungen in den instrumentalen Soli, zu einem gemäßigten Finale zurück.

Biographisch gesehen mag diese Kombination von einer dramatischen Einleitung und einem würdevollen Finale aufzeigen, wie diszipliniert Schubert mit seinem persönlichen Leid umging. Aber auch wenn wir den Einfluss der romantischen Gefühle eines Künstlers auf sein Werk nicht deuten möchten, bleibt das Finale ein Wunder der musikalischen Charakterisierung.

Francis Maes

Übersetzung: Monika Winterson

Franz Schubert: *Quartettsatz* en *Octet*

Het bewaarde oeuvre van Franz Schubert bevat opmerkelijke onafgewerkte stukken. De beroemde *Onvoltooide Symfonie* is geen alleenstaand geval. De meeste fragmenten bereiken nooit het podium en zijn enkel voor studie interessant. Toch zijn er enkele die voldoende zijn afgewerkt om een uitvoering te rechtvaardigen. Bij het fragment van het oratorium *Lazarus* nemen uitvoerders en publiek het voor lief dat de muziek plots afbreekt. De *Onvoltooide Symfonie* bevat twee volledig afgewerkte delen, die op zichzelf tot het mooiste behoren dat het orkestrepertoire te bieden heeft. Niemand heeft ooit het ontbrekende vervolg gemist. Occasionele pogingen om de symfonie te presenteren in een hypothetische afgewerkte vorm krijgen weinig krediet. Het equivalent van de *Onvoltooide Symfonie* in de kamermuziek is de *Quartettsatz* in c-klein, D 703, uit 1820. Het stuk moest het eerste deel worden van een strijkkwartet dat niet verder kwam dan eenenveertig maten in het tweede deel. Nochtans zijn het eenenveertig maten die kunnen tellen. Johannes Brahms, betrokken bij de uitgave van het verzamelde werk, oordeelde dat het stuk de potentie had om het niveau van de *Onvoltooide Symfonie* te halen.

Zoveel onafgewerkte stukken vragen om een verklaring. Voor de *Onvoltooide Symfonie* (1822) of *Lazarus* (1820) wordt daarvoor wel eens geput uit psychologische hypothesen. De prozaïsche verklaring is wellicht dichterbij de waarheid. De onafgewerkte fragmenten tonen een muzikale geest in volle ontwikkeling. Schubert schreef die muziek als een jonge componist die mogelijkheden exploreerde. Muziekhistorici zien de jaren 1818 to 1823 als een crisisperiode waarin Schubert zich stap voor stap een weg baande naar de grote genres. Volgens hun analyse worstelde hij met een structureel probleem, namelijk een onvermogen om zijn originele ideeën uit te werken tot samenhangende meerdelige structuren. In sommige van zijn overgeleverde uitlatingen schemert iets door van zijn zoeken en tasten. In 1824 schreef hij aan zijn vriend Leopold Kupelwieser, een schilder die toen in Rome verbleef, dat hij hoopte dat zijn kwartetten en zijn octet hem de weg zouden banen naar de grote symfonie. Hieruit kunnen we opmaken dat Schubert zelf oordeelde dat hij in de periode van de compositie van *Quartettsatz* en de *Onvoltooide Symfonie* nog niet zover stond.

Toch behoeft *Quartettsatz*, evenmin als de *Onvoltooide Symfonie*, geen verontschuldigen. Het stuk werkt perfect op zichzelf. De compositie dankt haar faam aan de bijzonder interessante kijk op

vormgeving die Schubert erin demonstreert. Schuberts idee van muzikale vorm wijkt af van de theoretische normen. Om die reden hebben muziektheoretici zijn werk ooit als een probleem ervaren. Theoretische normen zijn nochtans niet onaantastbaar. De gangbare ideeën over muzikale structuur zijn immers vooral afgeleid van de werkwijzen van Beethoven.

In de standaard praktijk stelt de componist twee muzikale ideeën (of groepen van ideeën) voor, meestal aangeduid als thema I en II. Tussen beide thema's bestaat een zekere hiërarchie. Het eerste bepaalt het karakter van de compositie. Het tweede contrasteert ermee of is ervan afgeleid. In de opbouw van het muzikale proces is het eerste thema doorslaggevend. Schubert zet dit principe op zijn kop. In de *Quartettsatz* is het bewogen eerste thema in c-klein maar een kortstondige opwelling die meteen plaats ruimt voor een meeslepende lyrische melodie in de verre toonaard van As-groot. Het onstuimige drama dat de aanvang aankondigt is meteen overwonnen. De muziek blijft in de lyrische en melodische modus. Ook in de doorwerking en de reprise keert het eerste thema niet terug. De reprise herneemt meteen het tweede thema in de nieuwe toonaard van Es-groot, om af te sluiten in de majeure versie van de tonica, C-groot. Pas dan, als een soort coda of een bijgedachte achteraf, keert het eerste thema terug in de oorspronkelijke toonaard van c-klein.

Een formalistische verklaring vertelt niet het hele verhaal. Zoals alle grote muziek gaat *Quartettsatz* niet over de oplossing van een abstract structureel probleem. De muziek dankt haar originele karakter aan de wijze waarop Schubert contrasterende emoties met elkaar in verband brengt. De structuur is een middel tot het doel. Het zwaartepunt ligt op het overheersende lyrische karakter, maar zoals in de schaduwwerking op een goed schilderij dient het kortstondige drama om de hoofdgedachte extra te belichten.

Het rijpe oeuvre van Schubert is gelijktijdig ontstaan met het late oeuvre van Beethoven. Schubert was goed op de hoogte van de nieuwste scheppingen van de oudere meester. Hij wordt in getuigenissen regelmatig gesignaleerd bij belangrijke Beethoven-premières. Vanaf 1824, het jaar van de compositie van het *Octet*, knoopte hij goede contacten aan met de topmusici die nauw betrokken waren bij de uitvoeringen van Beethoven. De grensverleggende reeks van de drie strijkkwartetten van 1824-26 ontstond in nauw contact met Ignaz Schuppanzigh, de leider van het eerste professionele strijkkwartet in de geschiedenis. Toch liet *Quartettsatz* al vermoeden dat Schubert een zekere afstand zou bewaren tot de late Beethoven als model voor zijn eigen werk. Schubert trok zijn eigen conclusies uit de precedents van de oudere Weense stijl. Wellicht komt dit nergens duidelijker tot uiting dan in het

Octet in F-groot, D 803, dat Schubert componeerde in de lente van 1824.

Als model koos Schubert geen recente compositie van Beethoven, maar een relatief vroeg werk: het *Septet* uit 1799-1800. Dit gebeurde weliswaar op specifieke vraag van Ferdinand, Graaf Troyer. De graaf was klarinettist en wenste een compositie naar het model van Beethovens *Septet*, waarin hij de klarinetpartij kon spelen. De private première zou hebben plaatsgevonden in het huis van Anton Spielmann, *Auf dem Graben* genaamd, waar Troyer toen verbleef.

Het klassieke model verhinderde Schubert niet om zijn eigen invulling te geven aan de opdracht. De gelijkenissen tussen de beide werken zijn vooral structureel. Zowel het *Septet* als het *Octet* tellen zes delen, waaronder een thema met variaties, een scherzo en een menuet. Schubert behield het plan, maar wisselde scherzo en menuet van plaats. Voor het thema met variaties koos Schubert een melodie van eigen makelij: het duet *Gelagert unterm hellen Dach* uit *Die Freunde von Salamanka*, een *Singspiel* uit 1815.

De samenstelling van het ensemble is vergelijkbaar met het model. De strijkersgroep van viool, altviool, cello, contrabas wordt aangevuld met drie blazers: klarinet, fagot en hoorn. Schubert wijkt af van het model in één significant detail: hij voegt een tweede viool toe aan de strijkersgroep. Hierdoor is hij in staat een vollere, compactere klank te bereiken. Beethovens klankbeeld in het *Septet* is grotendeels opgehangen aan de constante dialoog tussen viool en klarinet, die de twee melodievoerende instrumenten zijn. Ook bij Schubert is er een bevoorrechte rol merkbaar voor de eerste viool en de klarinet. Toch betreft hij de rest van het ensemble intensiever. Hij laat bijvoorbeeld de beide groepen – strijkers tegenover blazers – met elkaar een dialoog aangaan, zoals in de inleiding op het eerst deel. Schubert geeft ook een melodische rol aan de hoorn en de cello.

Beethovens *Septet* ontleent zijn ontspannen karakter aan het genre van de openluchtmuziek of serenade. Schuberts *Octet* sluit erbij aan in het gebruik van de blazers en de relaxte atmosfeer van het geheel. Een recensent die de openbare première onder leiding van Schuppanzigh meemaakte in de kleine *Musikvereinssaal* op 16 april 1827 oordeelde dat Schubert zich ook in dit genre als een flinke en gelukkige componist (*“ein wackerer und glücklicher Tonsetzer”*) had getoond.

Ondanks de ontspannen atmosfeer van het geheel weten we dat het *Octet* ontstond in een periode van persoonlijke crisis. In 1822-23 had Schubert erg te lijden onder de ziekte die hem in 1828 het leven zou kosten en die nu algemeen wordt herkend als de symptomen van syfilis.

In zijn creatief werk besloot Schubert niet toe te geven aan gevoelens van pijn en onmacht. Hij steunde daarvoor op een robuuste moraal die hij uit zijn opvoeding had overgehouden en die elke tegenslag zag als een beproeving die moest worden overwonnen. In zijn creativiteit was Schubert alert genoeg om te beseffen dat zijn composities op hun eigen kwaliteiten een publiek moesten aanspreken: “*wat ik maak bestaat dankzij mijn muzikaal inzicht en mijn verdriet, wat verdriet alleen heeft geproduceerd lijkt de wereld het minste plezier te schenken*”.

Zijn er sporen van Schuberts persoonlijke crisis merkbaar in het *Octet*? Een mogelijke kandidaat voor een autobiografische lezing is de finale. Het laatste deel opent met een dramatisch *andante molto*, aangekondigd door een dreigend *tremolo* in de cello. Het *allegro* dat erop volgt is niet echt uitbundig en staat veraf van de dansante finales die werken met serenadekarakter doorgaans beëindigen. De muziek ademt beheersing. De keuze voor de *alla breve* maatsoort wijst op een muziek die ernst, waardigheid en emotioneel evenwicht moet uitdrukken. De *alla breve* maatsoort staat in het Weense repertoire immers voor de geleerde stijl, vanwege zijn associatie met de *stile antico*, de oude kerkelijke polyfonie. De *stile antico* is zelf redelijk dichtbij in de finale van het *Octet*. Het hoofdthema wordt begeleid met een gaande bas, karakteristiek voor de barokke variant van de *stile antico*. De melodie op zichzelf heeft ook het profiel van een *stile antico* thema. Het kopmotief kan zich lenen tot imitatie en fuga. De indeling van de zinnen is onregelmatig. Schubert behoudt doorgaans het algemene schema van perioden van acht maten, maar binnenin is de indeling minder voorspelbaar. De muziek heeft continu potentieel om uit te groeien tot een doorgedreven oefening in de geleerde stijl, maar Schubert laat het nooit zover komen. Hij brengt de muziek telkens op het juiste moment terug tot een beheerste finale via duidelijke cadensformules of concertante versieringen in de instrumentale solo's.

De combinatie van een dramatische inleiding met een waardige finale kan biografisch worden gelezen als uiting van Schuberts beheerste omgang met zijn persoonlijk leed. Zelfs als we niet toegeven aan de romantische drang om het leven van een kunstenaar te lezen in zijn werk, blijft de finale een wonder van muzikale karakterisering.

Francis Maes

ENGLISH

Edding Quartet / Northernlight

Formed in 2007, the Edding Quartet quickly established themselves as a point of reference for the interpretation of classical and romantic string quartet repertoire, offering fine, intelligent readings of these often-heard works. Their use of historical instruments, and of gut strings in particular, gives them a warm, inviting sound that has captivated audiences.

The Edding Quartet's first two CD recordings (Haydn: Quartets Opp. 77 and 103, and Mozart: Quartet K 421 and the Clarinet Quintet K 516, with Nicola Boud), were released in 2009 and 2010 on the Dutch label Et'Cetera and enthusiastically received in the international press.

Since its creation, the Edding Quartet has also committed itself to perform the great chamber music repertoire for strings and winds of the Romantic and Classical eras on period instruments. Together with clarinetist Nicola Boud, bassoonist Julien Debordes, horn player Nicolas Chedmail, and double bassist Damien Guffroy, they founded the ensemble 'Northernlight'. Northernlight often receives invitations to appear at exclusive festivals, including the Flanders Festival, Festival de Saintes, Accademia delle Crete Senesi, and the Festival Musiques en Gâtine.

Regularly performing chamber music in which different groups of instruments interact has, over the years, proved to be an enriching experience for all the members of the ensemble. This enrichment has influenced their approach to music, both in terms of listening and performance, and has also played a key part in forging the cohesion and sense of togetherness which shine through in the ensemble's musical interpretations.

www.edding-quartet.com

FRANÇAIS

Edding Quartet / Northernlight

Formé en 2007, le Edding Quartet fait partie aujourd'hui des ensembles de référence dans l'interprétation du répertoire classique et romantique pour quatuor à cordes, ayant conquis le public notamment par leur son unique sur instruments d'époque.

Les deux premiers disques enregistrés par Edding – Haydn : Quatuors op.77 et op.103, et Mozart : Quatuor K 421 et Quintette pour clarinette K 516 avec Nicola Boud – édités en 2009 et 2010 par le label néerlandais Et'Cetera, ont été salués par la critique internationale. Depuis leur création, en plus du répertoire pour quatuor, les Edding se sont largement investis dans des formations plus larges de musique de chambre, jouant régulièrement en quintette, notamment avec les pianistes Bertrand Chamayou, Alain Planès, ou encore Boyan Vodenitcharov.

Mais surtout, c'est autour de l'Octuor D 803 de F. Schubert qu'ils ont fondé aux côtés de la clarinettiste Nicola Boud, du bassoniste Julien Debordes, du corniste Nicolas Chedmail et du contrebassiste Damien Guffroy, l'ensemble Northernlight, dédié à l'interprétation sur instruments d'époque de la grande musique de chambre pour cordes et vents de la période classique et romantique.

Aujourd'hui, ce groupe associant un quatuor de renommée internationale et des vents parmi les meilleurs de leur génération, est invité dans de nombreux festivals, tels que le Festival de Saintes, l'Accademia delle Crete Senesi, le Festival de Flandre, le Festival Musiques en Gâtine, et se produit dans de grandes salles européennes. Par ailleurs, Northernlight prend part à différents projets pédagogiques, notamment au sein des académies de l'Abbaye aux Dames de Saintes et de la Filarmonica Joven de Colombia.

La pratique régulière de musique de chambre dans une formation mixte a considérablement enrichi tous les musiciens de cet ensemble qui au fil des années ont côtoyé intimement les instruments d'une autre famille que la leur. Façonnant leur écoute et leur jeu, cette démarche a grandement contribué à l'unité et à la cohésion de leur conception des œuvres jouées, dont ils proposent une interprétation intelligente et forte.

www.edding-quartet.com

DEUTSCH

Edding Quartett / Northernlight

Das 2007 gegründete Edding Quartett machte sich mit seiner feinen und intelligenten Interpretation des klassischen und romantischen Repertoires für Streichquartett schnell einen Namen. Die vier Musiker spielen auf historischen Instrumenten, die, vor allem durch den Gebrauch der Darmsaiten, diesen so oft gehörten Werken einen einzigartigen, warmen und anziehenden Klang verleihen. Die zwei ersten CDs des Edding Quartetts - Haydn: Quartette op. 77 und op. 103, und Mozart: K 421 und Klarinettenquintett K 516 - erschienen 2009 und 2010 beim niederländischen Label Et'Cetera und wurden von der internationalen Presse hoch gelobt.

Seit seiner Gründung hat sich das Edding Quartett auch in größeren kammermusikalischen Besetzungen engagiert. Gemeinsam mit der Klarinettistin Nicola Bond, dem Fagottisten Julien Debordes, dem Hornisten Nicolas Chedmail und dem Kontrabassisten Damien Guffroy haben die vier Streicher das Northernlight Ensemble gegründet, um Werke für Streicher und Bläser des 18. und 19. Jahrhunderts aufzuführen. Heute spielt das Ensemble in den großen Konzertsälen Europas und wird auf zahlreiche Festivals eingeladen, darunter das Festival de Saintes, die Accademia delle Crete Senesi, das Festival van Vlaanderen und das Festival Musiques en Gâtine.

Die regelmäßige Spielpraxis in dieser gemischten Besetzung hat die Musiker des Ensembles sehr bereichert. Sie konnten im Lauf der Jahre die Instrumente der anderen sehr intensiv kennenlernen. Dies hat ihr Gehör und ihr Zusammenspiel sehr geschult. Ihre Interpretationen sind intelligent und packend.

www.edding-quartet.com

NEDERLANDS

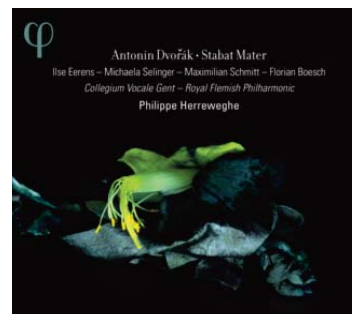
Edding Quartet / Northernlight

Het Edding Quartet werd opgericht in 2007 en behoort vandaag tot een van de referenties met betrekking tot historisch geïnformeerde uitvoeringen van het klassieke en romantische kwartetrepertoire. De twee CD's die het Edding Quartet tot nu toe uitbracht, de strijkkwartetten opus 77 en 103 van Joseph Haydn en het strijkkwartet K 421 en het klarinetkwintet K 516 van Mozart (met klarinetiste Nicola Boud), verschenen bij Et'Cetera, werden met enthousiasme onthaald door de internationale pers. Edding wordt regelmatig uitgenodigd door belangrijke Europese concertzalen en festivals, en werkt samen met pianisten zoals Alain Planès, Boyan Vodenitcharov en Bertrand Chamayou.

Steeds hongerig naar horizonverbreding en uit liefde voor het negentiende-eeuwse repertoire voor strijkkwartet en blaasinstrumenten, heeft het Edding Quartet samen met Nicola Boud (klarinet), Julien Debordes (fagot), Nicolas Chedmail (hoorn) en Damien Guffroy (contrabas) het ensemble Northernlight opgericht. Northernlight wordt regelmatig uitgenodigd op gerenommeerde festivals waaronder het Festival van Vlaanderen, Saintes, de Accademia delle Crete Senesi, het Festival Musiques en Gâtine. Het regelmatig spelen van kamermuziek waarin verschillende instrumentengroepen elkaar ontmoeten, heeft alle leden van het ensemble doorheen de jaren muzikaal verrijkt, en heeft een bepalende rol gespeeld in de eenheid en cohesie die spreekt uit hun interpretaties.

www.edding-quartet.com

Recent Releases



LPH 007

Ludwig van Beethoven
Missa solennis

M. Petersen – G. Romberger
B. Hulett – D. Wilson-Johnson
Collegium Vocale Gent –
Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe

LPH 008

Johann Sebastian Bach
'Sei Solo'

Sonatas & Partitas for Violin
Christine Busch

LPH 009

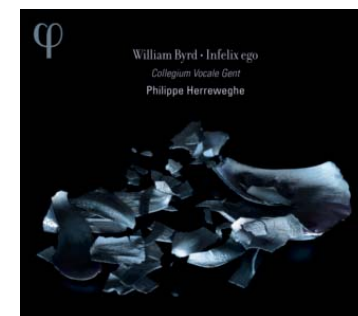
Antonín Dvořák
Stabat Mater

Ilse Eerens - Michaela Selinger
Maximilian Schmitt - Florian Boesch
Collegium Vocale Gent, Royal Flemish
Philharmonic, Philippe Herreweghe

LPH 010

Carlo Gesualdo
Responsoria 1611

Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe



LPH 011

Wolfgang Amadeus Mozart
The Last Symphonies

Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe

LPH 012

Johann Sebastian Bach
Ich elender Mensch

Leipzig Cantatas
Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe

LPH 013

Joseph Haydn
Die Jahreszeiten

Christina Landshamer
Maximilian Schmitt – Florian Boesch
Collegium Vocale Gent
Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe

LPH 014

William Byrd
Infelix ego

Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

