

DIE NEUE
ROMANTIK
PABLO HERAS-CASADO

harmonia
mundi

FRANZ SCHUBERT
SYMPHONIES NOS. 5 & 7 'UNFINISHED'
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
PABLO HERAS-CASADO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Symphony No. 5 D. 485

B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

1	I. Allegro	6'47
2	II. Andante con moto	8'41
3	III. Menuetto & Trio. Allegro molto	4'14
4	IV. Allegro vivace	7'29

Symphony No. 7 D. 759

'Unfinished / *Inachevée* / Unvollendete'

B minor / *Si mineur* / h-Moll

5	I. Allegro moderato	14'20
6	II. Andante con moto	10'54

Freiburger Barockorchester

Pablo Heras-Casado, *conducting*

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

- Violins I* Anne Katharina Schreiber (*concert master*), Beatrix Hülsemann,
Arnaud Bassand, Emanuele Breda, Katharina Großmann,
Regine Schröder, Lea Schwamm, Hannah Visser
- Violins II* Judith von der Goltz, Christa Kittel, Brigitte Täubl,
Jörn-Sebastian Kuhlmann, Rebecca Raimondi,
Sophia Stiehler, Lotta Suvanto
- Violas* Corina Golomoz, Anette Schmidt, Sara Gomez, Raquel Massadas
- Cellos* Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Arthur Cambreling, Marie Deller
- Double basses* Georg Schuppe, Soshi Nishimura, Miriam Shalinsky
- Flutes* Daniela Lieb, Susanne Kaiser
- Oboes* Ann-Kathrin Brüggeman, Josep Domènech
- Clarinets* Lorenzo Coppola, Eduardo Raimundo Beltrán
- Bassoons* Javier Zafra, Eyal Streett
- Horns* Bart Aerbeydt, Ricardo Rodriguez Garcia, Renske Wijma
- Trumpets* Jaroslav Rouček, Pavel Janeček
- Trombones* Keal Couper, Miguel Tantos Sevillano, David Yacus
- Timpani* Charlie Fischer

Lorsqu'il rédige sa *Cinquième Symphonie*, à l'âge de dix-neuf ans, Franz Schubert a déjà achevé sans le savoir plus de la moitié de sa production orchestrale. Ses premiers essais remontent à l'année 1811 et comprennent deux *Ouvertures* en ré majeur ainsi que différentes ébauches pour des ouvrages laissés à l'état de fragments. Les premières œuvres complètes sont achevées en l'espace de trois ans (1813-16) et ne se distinguent guère des opus écrits à la fin du siècle, si ce n'est par une liberté déjà affirmée pour les modulations insolites et un goût non moins marqué pour la variété des timbres. Schubert n'est alors qu'un adolescent auquel ses compositions rapportent peu, si ce n'est l'estime d'un petit cercle de proches liant parents, amis et camarades d'école.

En dehors de son activité restreinte de pianiste, le jeune homme joue de l'alto au sein de l'orchestre d'Otto Hatwig, un musicien professionnel qui dirige une formation composée d'amateurs et d'étudiants. Là, il se familiarise avec le répertoire de son temps et fait donner à l'occasion ses propres ouvrages. Sa *Cinquième Symphonie* y est exécutée – en privé¹ – et atteste de son admiration jamais démentie envers Mozart. La grâce mélodique, le souci de la couleur et les vertus de dialogue dont sont parés les thèmes révèlent en effet à chaque page l'influence de cet aîné si révéré. Dès les premières mesures, violons et basses se répondent délicatement, donnant l'impression d'une conversation enjouée en musique. L'exposé d'un second thème par les cordes seules est l'occasion d'un nouvel échange – une discussion galante avec les bois, agrémentée d'échappées vers des tonalités éloignées. Les modulations inattendues de la partie centrale puis la réexposition située dans une tonalité autre que celle des premières mesures dévoilent une personnalité forte, ce que la symphonie précédente laissait déjà pressentir.

Une même liberté dans l'enchaînement des tonalités caractérise le deuxième mouvement, un *Andante* de vastes proportions où le lyrisme se teinte parfois de mélancolie. L'*Allegro molto* qui suit fait de nouveau songer à Mozart par son thème semblant emprunté au menuet de la *Quarantième Symphonie*. Comme chez ce dernier, tout n'est ici que véhémence et drame. Le tempo vif, les unissons, le ton mineur et les lignes descendant par chromatisme laissent paraître un humeur sombre et inquiète, que le *Trio* central ne parvient guère à dissiper en dépit de sa candeur. Un finale alerte referme l'ensemble avec brio. Le ton entraînant, la verve mélodique et les dialogues serrés entre les instruments rappellent les symphonies les plus spirituelles de Haydn et établissent une filiation claire avec le XVIII^e siècle finissant. Car si Schubert a déjà ouvert la voie au romantisme dans ses *lieder* les plus avancés, tels *Marguerite au Rouet* ou *Le Roi des Aulnes*, il demeure encore un auteur "classique" dans sa production instrumentale. Il n'a, toutefois, pas encore atteint l'âge de vingt ans...

La vogue Rossini à Vienne, à partir de 1817 et jusqu'à son arrivée en 1822, marque une influence nouvelle dans sa production, ainsi qu'en témoignent les *Ouvertures* "dans le style italien" ou le finale de la *Sixième Symphonie*. Après l'achèvement de cette dernière, le genre symphonique semble lui poser quelques soucis. Une œuvre en ré majeur (D. 708 A), commencée au cours de l'année 1820, est rapidement abandonnée pour ne subsister que sous forme d'esquisses pour piano. Une *Septième Symphonie*, en mi majeur (D. 729), est également délaissée sitôt le travail d'orchestration entamé. Quelques mois plus tard, la *Huitième* connaît un sort similaire (elle sera renommée *Septième Symphonie* lors de la révision du catalogue Deutsch et de la parution de la *Nouvelle Édition Schubert* chez l'éditeur Bärenreiter). Après la réalisation complète des deux premiers mouvements, elle est rangée de côté, sans égard pour l'écriture de cent douze mesures d'un *Scherzo* et seize d'un *Trio*. L'inachèvement est d'autant plus énigmatique qu'il ne s'est jamais manifesté auparavant avec autant de sévérité ni de constance.

Les partitions qui naissent marquent, il est vrai, une rupture stylistique avec les modèles antérieurs, ce qui explique sans doute les atermoiements. L'histoire de la *Septième Symphonie*, commencée au mois d'octobre 1822, en est l'illustration même. À l'automne suivant, Schubert pense destiner le nouvel ouvrage à la Société Musicale de Styrie, qui vient de le nommer "membre d'honneur". Le 20 septembre 1823, il écrit une lettre de remerciement dans laquelle il promet d'envoyer une symphonie "pour exprimer musicalement sa sincère gratitude". Il ne tient malheureusement pas son serment. Pis, il n'achève même pas l'ouvrage, dont la création n'intervient que... quarante ans plus tard². La crise compositionnelle engendre toutefois une manière neuve. Le format et la durée sont profondément altérés : les deux mouvements achevés dépassent à eux seuls l'étendue d'une symphonie classique et montrent une extension extraordinaire des proportions habituellement réservées au genre. Les éléments thématiques, parfaitement caractérisés, font évoluer la notion de thème vers l'idée d'un *complexe* sonore, où les motifs entrent constamment en réponse les uns par rapport aux autres et semblent parfois même provenir d'une même source. La logique de développement, enfin, intègre des procédures de répétition variée des éléments, et diffère ainsi des manières traditionnelles de faire.

Le début de la symphonie est profondément original. Un récitatif sombre, confié aux seuls violoncelles et contrebasses, s'enfoncé progressivement dans le grave avant de laisser place à un frémissement des cordes préluant à une mélodie émouvante, toute en demi-teintes. Le second thème, une valse stylisée confiée aux violoncelles sur des syncopes des altos et des clarinettes, agit par contraste. Dans le mouvement lent qui suit, le choral lumineux et serein des cordes est bientôt obscurci par la phrase inquiète, sans cesse modulante et en mineur, de la clarinette. L'ensemble donne naissance à un *Andante* d'amples dimensions où alternent leurs et ténèbres, insouciance et drame, au sein d'une forme pensée en vastes panneaux contrastants. Un temps musical inédit voit le jour où les thèmes, parfaits dès leur premier exposé, ne sont plus décomposés et reconstruits inlassablement à la manière beethovénienne, mais variés, montrés sous des éclairages différents, parés de quelque contrepoint ou harmonie inattendus. Les instants lyriques succèdent aux moments mélancoliques comme les épisodes inquiétants précèdent les plages rêveuses, tandis que le temps s'écoule, inexorablement. "Le flot coule, avance de page en page, toujours dans sa plénitude musicale et mélodique, brisé seulement çà et là par quelques mouvements, quelques élans plus fougueux, mais qui s'apaisent bien vite"³, écrit Schumann à propos des dernières sonates pour piano de Schubert, en des termes qui pourraient s'appliquer tout aussi idéalement à la *Septième Symphonie*.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

1 Elle sera créée le 17 octobre 1841, à Vienne, sous la direction de Michael Leitermeyer.

2 Le 17 décembre 1865, à Vienne, sous la direction de Johann Herbeck (alors complétée par le finale de la *Troisième Symphonie* de Schubert)
3 Robert Schumann, *Sur les musiciens*, Paris, Stock Musique, 1979, p. 95.

Although he was not to know it, when Franz Schubert wrote his Fifth Symphony at the age of nineteen, he had already completed more than half of his purely orchestral output. His first essays date from 1811 and include two overtures in D major as well as assorted sketches for works that remained in fragmentary form. His first completed symphonies, produced in the space of three years (1813-16), are scarcely distinguishable from those composed by others at the end of the previous century, save for an already marked penchant for unusual modulations and a no less pronounced taste for variety of timbre. Schubert was only a teenager at the time, and his compositions earned him little more than the esteem of a small circle of relatives, friends and schoolmates.

In addition to his limited activity as a pianist, the young man played the viola in the orchestra of Otto Hatwig, a professional musician who conducted a group of amateurs and students. There he familiarised himself with the current repertory and occasionally had his own works performed. His Fifth Symphony was performed by the orchestra – in private¹ – and testifies to his unfailing admiration for Mozart. The melodic grace, the preoccupation with colour and the virtues of dialogue, with which the themes are adorned reveal the influence of this revered predecessor on every page. From the very first bars, violins and bass delicately answer each other, giving the impression of a cheerful conversation in music. The statement of a second theme by strings alone provides the opportunity for a further exchange – a courteous discussion with the woodwind, enlivened by excursions into remote keys. The unexpected modulations of the central section and the arrival of the recapitulation in a different key from that of the opening bars reveal a strong personality, which his preceding symphony had already adumbrated.

The same freedom of key juxtaposition is found in the second movement, a large-scale Andante whose lyricism is sometimes tinged with melancholy. The ensuing Allegro molto again recalls Mozart in its theme, which seems to be borrowed from the minuet of the older composer's Symphony no.40. Here as there, everything is vehemence and drama. The swift tempo, the unisons, the minor key and the chromatically descending lines suggest a dark and anxious mood, which the central Trio barely manages to dispel, for all its ingenuousness. A sprightly finale concludes the symphony with brio. The lively tone, the melodic vigour and the tight-knit dialogue between the instruments call to mind the wittiest symphonies of Haydn and establish a clear line of descent from the late eighteenth century. For although Schubert had already paved the way for Romanticism in his most advanced lieder, such as *Gretchen am Spinnrade* and *Erkönig*, he was still a 'Classical' composer in his instrumental output. But it is true that he had not yet turned twenty!

The craze for Rossini's operas in Vienna from 1816 onwards, further amplified by the Italian composer's personal visit in 1822, brought a new influence to bear on Schubert's music, as may be seen in three works of 1817, the two Overtures 'in the Italian style' and the finale of the Sixth Symphony. After the completion of the latter, the symphonic genre seemed to pose problems for him. He soon gave up a work in D major (D708A), begun in 1820, which survives only as piano sketches. What was intended as a seventh symphony, in E major (D729), was also abandoned as soon as he began work on the orchestration. A few months later, the work long known as the Eighth suffered a similar fate (it was renumbered 'Symphony no.7' when the Deutsch catalogue was revised and Bärenreiter published its new complete edition, the Neue Schubert-Ausgabe). He shelved it after finishing the first two movements, heedless of the fact that he had already written 112 bars of a scherzo and sixteen bars of its trio section. This phenomenon of uncompleted works is all the more enigmatic because it had never before appeared to such an extent and with such frequency in Schubert's career.

Admittedly, the new scores mark a stylistic break with his earlier models, which no doubt explains his procrastinations. The story of what we now call the Seventh Symphony, begun in October 1822, is a case in point. In the autumn of the following year, Schubert thought of dedicating the new work to the Styrian Musical Society, which had just made him an honorary member. On 20 September 1823 he wrote a letter of thanks in which he promised to send a symphony 'to give musical expression to my sincere gratitude'. Unfortunately, he did not keep his promise. Worse, he did not even complete the work, which was not premiered until forty years later.² Nevertheless, this compositional crisis did give rise to a new style. Format and duration are profoundly altered: the two completed movements alone exceed the duration of a Classical symphony and display an extraordinary extension of the proportions usually allotted to the genre. The thematic elements, perfectly characterised, shift from the notion of a theme to the idea of a *complex* of sound, in which the motifs constantly respond to each other and sometimes even seem to derive from the same source. The developmental logic, finally, incorporates procedures of varied repetition of elements, thus diverging from traditional approaches.

The opening of the symphony is profoundly original. A sombre recitative for cellos and double basses alone gradually sinks into the depths before making way for a quivering string motif that forms the prelude to a moving melody in subdued tones. The second theme, a stylised waltz for the cellos under syncopated viola and clarinet motifs, affords a contrast. In the slow movement that follows, the serene, luminous chorale in the strings is soon overshadowed by the uneasy, constantly modulating clarinet phrase in the minor. These two elements generate a large-scale Andante in which light and darkness, insouciance and drama alternate within a form conceived in vast contrasting panels. A new musical time is created, where the themes, perfect from their initial statement onwards, are no longer tirelessly broken down and reconstructed in the Beethovenian manner, but varied, shown in different lights, clothed in some unexpected counterpoint or harmony. Lyrical instants follow melancholic passages, disturbing episodes precede dreamlike moments, as time flows inexorably by. '[This music] ripples along from page to page as if without end, never in doubt as to how to continue, always musical and songful, interrupted here and there by more impetuous stirrings, which, however, swiftly abate'.³ Schumann wrote of Schubert's last piano sonatas, in terms that might as easily apply to the Seventh Symphony.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA
Translation: Charles Johnston

¹ It received its first public performance on 17 October 1841, in Vienna, under the direction of Michael Leitermeyer.

² Conducted by Johann Herbeck in Vienna on 17 December 1865, when it was 'completed' by the finale of Schubert's Third Symphony.
³ Robert Schumann, review of Schubert's last three piano sonatas in the *Neue Zeitschrift für Musik* (1838).

Als Franz Schubert im Alter von neunzehn Jahren seine *Fünfte Symphonie* schrieb, hatte er, ohne es zu wissen, schon mehr als die Hälfte seiner Orchesterwerke geschaffen. Seine ersten Versuche in diesem Bereich machte er im Jahr 1811 mit zwei *Ouvertüren* in D-Dur und verschiedenen Skizzen für Werke, die letztlich fragmentarisch blieben. Die ersten abgeschlossenen Kompositionen entstanden innerhalb von drei Jahren (1813-1816), und sie unterscheiden sich von den Werken, die vor der Jahrhundertwende entstanden, nur durch eine bereits gefestigte Freiheit, die sich in ungewöhnlichen Modulationen äußert, und eine nicht weniger manifeste Vorliebe für Klangvielfalt. Schubert war damals bloß ein Jugendlicher, dem seine Kompositionen außer der Anerkennung durch einen kleinen Kreis von Verwandten, Freunden und Schulkameraden nichts eintrugen.

Neben seiner intensiven Tätigkeit als Pianist spielte der junge Schubert auch Bratsche in einem aus Laien und Studenten bestehenden Orchester, das Otto Hatwig, ein professioneller Musiker, leitete. Dies bot ihm Gelegenheit, sich mit dem Repertoire seiner Zeit vertraut zu machen und seine eigenen Werke aufführen zu lassen. Seine *Fünfte Symphonie* – die seine nie gelegnete Bewunderung für Mozart offenbart – wurde im privaten Rahmen von diesem Klangkörper gespielt.¹ Die melodische Anmut, das Interesse für Klangfarben und die Dialogwirkungen, mit denen die Themen veredelt werden, zeugen durchgängig vom Einfluss des verehrten Vorgängers. Von den ersten Takten an führen Violinen und Bässe ein Zwiegespräch und vermitteln den Eindruck einer heiteren musikalischen Unterhaltung. Das von den Streichern exponierte zweite Thema gibt Anlass zu einem erneuten Austausch: einer galanten Diskussion mit den Holzbläsern, die ihren Reiz den Abstechern in entfernte Tonarten verdankt. Überraschende Modulationen im Mittelteil und die Reprise, die in einer anderen Tonart steht als die Anfangstakte, lassen eine starke Komponistenpersönlichkeit erkennen, was im Übrigen bereits die vorher entstandene Symphonie erahnen lässt.

Eine ähnliche Freiheit bei der Reihung von Tonarten charakterisiert den zweiten Satz, ein großräumig proportioniertes *Andante*, in dem der Lyriismus manchmal eine melancholische Färbung erhält. Das folgende *Allegro molto* lässt wieder an Mozart denken, scheint doch sein Thema aus dem Menuett von dessen *Symphonie Nr. 40* zu stammen, in dem ebenfalls alles Wucht und Drama ist. Das lebhaftes Tempo, die Unisono-Passagen, die Molltonart und die chromatisch absteigenden Linien führen eine düstere, unruhige Stimmung herbei, die auch die Arglosigkeit des zentralen *Trios* kaum zu verbergen vermag. Mit einem flotten *Allegro vivace* wird das Werk brillant beschlossen. Sein mitreißender Ton, der melodische Schwung und die eng geführten Dialoge zwischen den Instrumenten lassen an die geistreichen Symphonien von Haydn denken und zeigen die klare Verwandtschaft mit der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Denn Schubert hatte zwar mit seinen höchst innovativen Liedern wie *Gretchen am Spinnrad* oder *Erlkönig* den Weg zur Romantik geebnet, er blieb jedoch im symphonischen Bereich ein „klassischer“ Komponist. Doch zu dem Zeitpunkt war er ja noch nicht mal zwanzig Jahre alt ...

Durch die 1817 einsetzende Begeisterung für Rossini, die bis zu dessen Ankunft 1822 in Wien anhielt, gelangte Schubert in einen neuen Einflussbereich, wovon die *Ouvertüre im italienischen Stil* und der letzte Satz seiner *Sechsten Symphonie* zeugen. Nachdem er diese abgeschlossen hatte, schien ihm die Gattung gewisse Probleme zu bereiten. 1820 nahm er für nur kurze Zeit ein in D-Dur stehendes, symphonisches Werk in Angriff (D 708 A), das jedoch über den Zustand von Skizzen für Klavier nicht hinauskam. Ebenfalls abgebrochen wurde die Arbeit an einer *Siebten Symphonie* in E-Dur (D 729), als die Instrumentierung angegangen werden sollte. Wenig später traf die *Achte Symphonie* ein ähnliches Schicksal (sie wurde bei der Überarbeitung des Deutsch-Verzeichnisses und mit Erscheinen der Neuen Schubert-Ausgabe des Bärenreiter Verlags in eine *Siebte* umbenannt). Nach der Vollendung der ersten zwei Sätze wurde sie beiseitegelegt, und von einem geplanten *Scherzo* verblieben nur 112 Takte und von einem *Trio* deren sechzehn. Die strikte Art, Werke nachhaltig unvollendet zu lassen, war ganz neu und hat insofern Symbolcharakter.

Mit den im Entstehen begriffenen Kompositionen erfolgte tatsächlich ein stilistischer Bruch mit den Vorbildern, und damit erklärt sich auch das unentschlossene Zaudern. Exemplarisch dafür ist die Geschichte der *Siebten Symphonie*, die im Oktober 1822 begann. Im Herbst des folgenden Jahres beabsichtigte Schubert, das neue Werk dem „Steiermärkischen Musikverein“ zu widmen, der ihn gerade zum Ehrenmitglied ernannt hatte. Am 20. September 1823 schickte er einen Dankesbrief, in dem er versprach, dem Verein eine Symphonie zukommen zu lassen, um „auch in Tönen meinen lebhaften Dank auszudrücken“. Leider hielt er dieses Versprechen nicht. Schlimmer noch: Er vollendete das Werk nicht einmal, und dessen Uraufführung erfolgte auch erst viel später – nach vierzig Jahren!² Schuberts Schaffenskrise führte indessen zu einer neuen Art des Komponierens. Format und Dauer erfuhren tiefreichende Veränderungen: Die beiden vollendeten Sätze allein übertreffen an Umfang die klassische Symphonie und gehen weit über die Proportionen hinaus, die bis dahin in der Gattung üblich waren. Die gekonnt charakterisierten thematischen Elemente geben dem Begriff des Themas eine neue Bedeutung, er wandelt sich in die Idee eines klanglichen *Komplexes*, in dem die Motive einander ständig zuspitzen und zuweilen sogar aus derselben Quelle zu stammen scheinen. Schließlich ändert sich auch der Charakter der Durchführung, der nunmehr von variierten Wiederholungen der Elemente geprägt ist und sich damit von den herkömmlichen Vorgehensweisen unterscheidet.

Der Anfang der Symphonie ist höchst originell. Ein finsternes Rezitativ in den Violoncelli und Kontrabässen versinkt in der Tiefe, um dann einem Vibrieren der Streicher Platz zu machen, bevor eine ergreifende, von Eintrübungen geprägte Melodie einsetzt. Das zweite Thema lebt von Kontrasten und ist ein stilisierter Walzer, den die Violoncelli zu den Synkopen der Bratschen und Klarinetten spielen. Im folgenden, langsamen Satz wird der leuchtende, heitere Choral der Streicher bald von der unruhigen, ständig modulierenden Moll-Phrase der Klarinette verdüstert. In größerer Besetzung folgt dann ein ausgedehntes *Andante*, in dem sich Licht und Schatten, Glück und Tragik abwechseln, wobei großflächige, kontrastierende Klanggebiete formgebend sind. Dann entsteht ein neuartiger musikalischer Moment, in dem die gleich mit ihrer Exposition vollendeten Themen nicht mehr – wie in Beethoven'scher Art – unentwegt zerlegt und wieder zusammengesetzt, sondern variiert und in ein anderes Licht gerückt werden und durch kontrapunktische oder harmonische Überraschungen eine besondere Wirkung erhalten. Die lyrischen Momente folgen melancholischen Passagen, so wie die unruhigen Episoden träumerischen Abschnitten vorausgehen, und dabei vergeht die Zeit – unweigerlich. „... immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen“³, schrieb Schumann zu den letzten Klaviersonaten von Schubert, in Worten, die in ebenso idealer Weise auch auf dessen *Siebte Symphonie* angewandt werden können.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

² Sie fand am 17. Dezember 1865 in Wien unter der Leitung von Johann Herbeck statt (das Werk wurde für diese Aufführung um das Finale aus Schuberts *Dritter Symphonie* ergänzt).

³ Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854

¹ Die öffentliche Uraufführung fand am 17. Oktober 1841 unter der Leitung von Michael Leitermeyer in Wien statt.

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado - Selected discography

All titles available in digital (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Concertos #1

Nos. 2 & 5 'Emperor'

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

CD HMM 902411

Piano Concertos #2

No. 4 & Overtures Coriolan / Prometheus

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

CD HMM 902413

Piano Concertos #3

Nos. 1 & 3

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

CD HMM 902412

Triple Concerto, Op.56

Piano Trio Op.36 [Symphony No.2]

Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras,

Alexander Melnikov

CD HMM 902419

Symphony No. 9 'Choral' Op. 125

Choral Fantasy op.80

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Christiane Karg, Sophie Harmsen,

Werner Güra, Florian Boesch,

Zürcher Sing-Akademie

2 CD HMM 902431.32



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Piano Concerto No.2

Symphony No.1

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

CD HMM 902369

Symphonies Nos.3 & 4

CD HMC 902228

Violin Concerto Op.64

The Hebrides, overture op.26

Symphony no.5 op.107

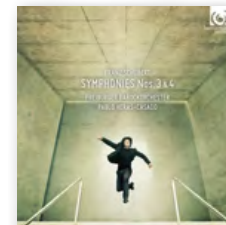
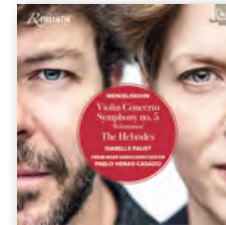
Isabelle Faust, violin

CD HMM 902325

FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos.3 & 4

CD HMC 902154





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023
Enregistrement : novembre 2021, Festspielhaus, Baden-Baden (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Julian Schwenkner

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

Photos : © Javier Salas

Maquette : Atelier harmonia mundi

www.harmoniamundi.com
www.barockorchester.de
www.pabloherascasado.com