

Daniel
Müller-
Schott

Haydn
Cello
Concertos

Beethoven
Romances

Australian
Chamber
Orchestra



ORFEO



JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Konzert für Violoncello und Orchester

No. 1 C-Dur Hob. VIIb:1

25'11

- | | |
|--------------|------|
| [1] Moderato | 9'56 |
| [2] Adagio | 8'46 |
| [3] Allegro | 6'29 |

Kadenzen: Steven Isserlis / Daniel Müller-Schott

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Romanze für Violoncello und Orchester

No. 1 G-Dur op. 40*

6'12

JOSEPH HAYDN

Konzert für Violoncello und Orchester

No. 2 D-Dur Hob. VIIb:2

25'03

- | | |
|----------------------|-------|
| [5] Allegro moderato | 14'33 |
| [6] Adagio | 5'42 |
| [7] Allegro | 4'48 |

Kadenzen: Heinrich Schiff / Daniel Müller-Schott

LUDWIG VAN BEETHOVEN

8 Romanze für Violoncello und Orchester
No. 2 F-Dur op. 50*

7'56

DANIEL MÜLLER-SCHOTT
The Australian Chamber Orchestra

Violine Richard Tognetti · Konzertmeister und Leitung
Zoë Black · Helena Rathbone · Lorna Cumming · Alice Evans
Aiko Goto · Mark Ingwersen · Elizabeth Jones · Cary Koh
Airena Nakamura

Viola Caroline Henbest · Sally Boud · David Wicks

Violoncello Emma-Jane Murphy · Melissa Barnard · Molly Kadarauch

Kontrabass Maxime Bibeau

Flöte Kevin Gowland

Oboe Antony Chesterman · Ngaire de Korte

Fagott Andrew Barnell · Christine Predota

Horn Matthew Coorey · Darryl Poulsen

*Bearbeitung: Daniel Müller-Schott

Joseph Haydn – Der stille Revolutionär

Die beiden großen Cellokonzerte Joseph Haydns sind in ihrer pulsierenden Frische, ihrem Ideenreichtum wie auch ihrer Empfindungskraft und Tiefe zentrale Werke im Repertoire jedes Cellisten. Auf ein überaus reiches Lebenswerk zurückschauend, erklärte der Komponist: „Auf keinem Instrument war ich ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller.“ Wie glücklich dürfen wir uns heute schätzen, dass Haydn die Möglichkeiten des Violoncellos auf so unvergleichliche Weise auszuschöpfen und in diesen Konzerten umzusetzen wusste!

Haydn war über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinaus Zeitgenosse gewaltiger politischer und sozialer Umwälzungen. Er war trotz, vielleicht auch wegen der lange andauernden provinziellen Abgeschiedenheit in den Schlössern von Eisenstadt und Eszterháza der wohl größte Experimentator, Neuerer, ja: Revolutionär der Musik seiner Zeit, Schöpfer einer in ganz Europa verstandenen und geliebten Universalssprache. Es scheint, als ob im Laufe der langen Rezeptionsgeschichte Haydns vieles von dem revolutionären Charakter seiner Musik im allgemeinen Bewusstsein untergegangen ist. Da wirkt manchmal das unseelige Klischee vom „Papa Haydn“ nach, ursprünglich von den Musikern seines Eszterházy-

Orchesters in Dankbarkeit und Verehrung geprägt und von Mozart als Ausdruck der Zuneigung übernommen. Im Laufe der Zeit wurde es aber von Musikern und Musikliebhabern oftmals gegen das Werk Haydns selbst gerichtet: angeblich nett und gefällig, ewig heiter und Wohlaut verströmend, aber letzten Endes doch harmlos und ohne großen Tiefgang. Diese Sicht auf Haydn wäre nach meinem Verständnis nur ein Zerrbild, das wesentliche Züge unterschlägt.

Das bedeutende Londoner Porträt John Hoppners aus dem Jahr 1791 zeigt Haydn nicht als Triumphator auf der Höhe seines europaweiten Ruhmes, sondern als gealterten, noch starken Mann, wissend und skeptisch zugleich, mit den Zeichen der Melancholie in den dunklen Augen. War nicht Haydns Suche nach Schönheit und Vollkommenheit in der Musik gleichsam der Gegenentwurf zu seiner eigenen ärmlichen Kindheit und Jugendzeit, geprägt von Not, Hunger und mangelnder Wertschätzung? War nicht auch die unwiderstehliche Heiterkeit vieler seiner Werke die kompensatorische Verarbeitung selbst erfahrener Leiden und Zurücksetzungen, wie Haydn sie zeitlebens in einer unglücklichen Ehe und über fast 30 Jahre in dem etwas gehobenen Lakaien-

Dasein am Hofe der Fürsten von Eszterházy erfahren musste? Wie muss sich das Genie gefühlt haben, dessen fürstliche Herrschaft sich anfangs erdreisten konnte, seine Werke als ihr alleiniges Eigentum zu betrachten, und ihm sogar verbot, Abschriften zu fertigen? Haydn war nicht der Mann, sich damit abzufinden: Er wehrte sich nach Kräften. Ich denke, die ganze Komplexität von Haydns Leben findet sich unmittelbar in seiner Musik wieder. Zur Interpretation fällt mir ein Rat Niklaus Harnoncourts ein, Komponisten „nicht gegen den Strich zu bürsten, sondern beim Worte zu nehmen“. Versuchen wir als moderne Hörer und Interpreten, das seinerzeit alle Welt Begeisternde, das aufregend Neue dieser Musik nachzu vollziehen, gleichsam den Schock der ersten Aufführungen mit den heutigen Mitteln wieder hörbar zu machen!

Ich stelle mir gerne vor, wie Haydn 1765 an dem Konzert in C-Dur gearbeitet haben mag. Komponiert wurde das Werk für den herausragenden Cellisten der Eisenstädter Hofkapelle, den Freund Joseph Weigl. Die Cello-Stimme lässt keinen Zweifel, dass Weigl dem Komponisten beratend zur Seite stand. Rückblickend fasste Haydn diese Jahre zusammen: „Ich konnte Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, wegschnei-

den, zusetzen, wagen. Ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.“ Haydns Originalität ist bereits im ersten erhaltenen Solokonzert für das Violoncello in jedem Takt erkennbar. Das einleitende *Moderato* lässt den Solisten nach Vorstellung der Themen im Orchester in kraftvoll festlicher Stimmung beginnen. Die punktierten Rhythmen in der Grundtonart vermitteln den Eindruck von Stärke und Sicherheit. Doch schon bald – wie sich in der Durchführung herausstellt – zeigen sich weniger selbstbewusste Züge: suchende Triolen-Passagen, die in verschiedene Harmonien modulieren, gipfeln in einem leidenschaftlichen Aussingen des Cellos. Danach finden Solist und Orchester zum vertrauten Hauptthema in C-Dur zurück.

Das folgende *Adagio* ist das Herzstück dieses Solokonzerts. Ein friedvoller Gesang von großer Innigkeit und Schlichtheit hebt in F-Dur an. Fast unmerklich löst sich die Solostimme vom Orchester in einem langen crescendierenden C, übernimmt das Thema und setzt ruhig im Dialog mit dem Orchester die Meditation fort. In der Durchführung aber ereignet sich Unerwartetes: Dramatisch nach Moll modulierend, verdüstert sich der Gesang abrupt. Ansteigende Chromatik

verdichtet die Expressivität. Ein unheimliches Klagen stellt alles Singen in Frage, die Stimme droht zu versagen, fängt sich aber wieder, um doch am Ende in das F-Dur-*Cantabile* zurückzufinden. Die tiefe Gefährdung jedoch bleibt im Gedächtnis und schwingt bis zum nachdenklichen Ende des Satzes mit. Das attackierende *Allegro molto* des letzten Satzes, wieder in strahlendem C-Dur, fegt alle reflektierende Innerlichkeit des *Adagios* mit unwiderstehlicher motorischer Gewalt beiseite. „*Unbändig*“ war eines von Haydns Lieblingsworten. Genau in diesem Sinne sind wir hier staunende Akteure und Zeugen eines Naturereignisses: Wie ein Sonnensturm tobt die Musik – gleißend hell und voller Dramatik! Wieder löst sich die Solostimme wie im zweiten Satz aus einem lang gehaltenen und mächtig crescendierte C vom Orchester, aber aufzischend entfaltet sie diesmal ein Feuerwerk ohne Gleichen. Es gilt, in diesem Sturm der Sechzehntelpassagen „mitzufliegen“, ohne die Konzentration auf die Dynamik und die Natürlichkeit der klassischen Satzthemen zu vernachlässigen.

Während das erste Konzert von Haydn wesentlich von der Kraft des rhythmischen Schwungs bestimmt ist, spiegelt das D-Dur-Konzert, etwa 18 Jahre später am Eszterházy-Hof entstanden, fast durchgängig eine Welt des Gesanges wider. Das einleitende *Allegro mode-*

rato ist schon durch seine große Anlage (circa fünf Minuten länger als das *Moderato* im C-Dur-Konzert) und seine enormen technischen Anforderungen in fast durchweg hoher Lage außergewöhnlich. Der über lange Zeit irrtümlich als Komponist des D-Dur-Konzerts geltende Cellist Anton Kraft hat hier in Zusammenarbeit mit Haydn neue spieltechnische Maßstäbe gesetzt. Trotzdem sind die Themen in einfachem Charakter gehalten und müssen mit größter Selbstverständlichkeit erklingen. Schon der Beginn des Satzes nimmt mit seiner Wärme gefangen. Aber im Mittelteil der Durchführung werden in den düsteren, fallenden Sekunden Abgründe hörbar. Die rasend virtuosen, gewaltsamen 16tel-Triolen und 32tel-Passagen wirken dabei wie wütende Versuche, die verlorene Balance wieder zu finden. Im *Adagio*, in dem zum ersten Mal das Cello mit dem Hauptthema vor dem Orchester beginnt, offenbart Haydn seine innersten Empfindungen. Die Schlichtheit der Mittel, eine Reduzierung auf das Wesentliche, ist hier auffallend. Haydn findet zu völliger Ruhe, er gestaltet Momente von entrückter Innerlichkeit. In unmittelbarem Kontrast ist das abschließende Rondo-*Allegro* in seiner Beschwingtheit kaum zu überbieten. Hier lädt der Komponist zu Tanz und Gesang ein und führt über ein dialoghaftes Musizieren zu einer rustikalen, nicht allzu ernst zu nehmen-

den Moll-Variante des Hauptthemas. Cello und Orchester werfen einander die „Themenbälle“ zu und jonglieren virtuos mit ihnen. Im gemeinsamen Tanz treten Oboen und Hörner in den Vordergrund und finden mit den Streichern und der Solostimme zu einem „unbändig“ enthusiastischen Finale.

Die Koppelung von Haydns Solokonzerten mit Beethovens Violin-Romanzen in der Bearbeitung für das Violoncello ist mit Bedacht gewählt. Mit seinen beiden Romanzen hat Ludwig van Beethoven um 1800 eine bis dahin nicht existierende Gattung erfunden: einsätzige Solowerke lyrisch-gesanglicher Prägung mit Orchesterbegleitung. Adagios werden hier in den Rang einer eigenständigen symphonischen Form erhoben. Aus dem Vergleich mit Haydns langsamem Mittelsätzen lassen sich Einsichten in die Tradition und Weiterentwicklung der Wiener Klassik gewinnen. Die Romanze in G-Dur gewinnt durch die tiefere Lage des Cellos eine besondere Wärme und entfaltet im Dialog mit dem Orchester eine ganz persönliche Stimmung. Auch in der herrlichen F-Dur-Romanze kann sich das Cello mit all seinen erzählerischen und gesanglichen Möglichkeiten ausdrücken. Nach einem dramatischen Mittelfteil erhebt es sich am Ende in höchste Lagen – ein Moment von sphärischer Entrücktheit. Für die Anregung, die Romanzen

für Cello und Orchester zu bearbeiten, danke ich Steven Isserlis. Ich sah hierin eine Möglichkeit, das Repertoire um zwei wunderbare Werke zu erweitern

Daniel Müller-Schott

Auf dem Weg zu Popularität

Wie viele Cellokonzerte Haydn geschrieben hat, ist nicht mehr genau zu ermitteln. Es können acht oder nur zwei gewesen sein. Letzteres ist das wahrscheinlichste. Fest steht, dass die hier eingespielten Konzerte tatsächlich von Haydn stammen. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil auch hierüber lange Zeit erhebliche Unklarheit herrschte: Das Konzert in C-Dur war fast 200 Jahre lang verschollen und tauchte erst 1961 in Prag wieder auf. Das noch berühmtere Konzert in D-Dur galt lange Zeit als ein Werk von Anton Kraft, einem Kompositionsschüler Haydns, der 1778 erster Cellist in Esterházy's Orchester wurde, über außergewöhnliche Fähigkeiten verfügte und beispielsweise den Cello-Part in der Uraufführung von Beethovens *Tripelkonzert* übernahm. Haydn schrieb ihm das D-Dur-Konzert 1783 sozusagen in die Finger. Es bietet eine Fülle von Möglichkeiten, virtuoses Spiel unter Beweis zu stellen. Die Vermutung liegt

nahe, dass Kraft seinem Kapellmeister sogar bei der Komposition zur Seite stand. Womöglich liegt hier der Grund für die falsche Zuschreibung des Konzerts, die sich übrigens zum ersten Mal 1837 in Gustav Schillings *Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* findet. Sie überdauerte mehr als ein Jahrhundert und erst als in den 1950er-Jahren das Autograph entdeckt wurde, konnte man sicher sein: Das Werk stammt von Haydn. Seither gehören beide Konzerte (neben dem berühmten Trompetenkonzert) zu den wohl populärsten Instrumentalwerken Haydns überhaupt. Dies ist um so erstaunlicher, als Haydns Ruhm keineswegs auf seinem Konzertschaffen gründet. Seine insgesamt etwa 20 Solokonzerte kennt, außer den drei genannten, nur ein kleiner Kennerkreis – heute ebenso wie zu Haydns Lebzeiten. Er war einer der wenigen Komponisten des 18. und auch noch 19. Jahrhunderts, die sich nicht öffentlich als Solist betätigt haben. Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms – alle waren berühmte Virtuosen. Haydn nicht, und er schrieb die Konzerte auch nicht für den eigenen Auftritt, sondern für andere Musiker. Gleichwohl schuf er Meisterwerke ersten Ranges, die noch nicht für ein zahlendes, gesellschaftlich vielschichtiges Publikum gedacht waren, sondern vorwiegend für die Hofgesellschaften seines Dienstherren,

des Fürsten Eszterházy. Dennoch haben gerade die so überaus populären Cellokonzerte schon einen deutlich spürbaren Öffentlichkeitscharakter, sind von höchster Virtuosität und ganz vom Soloinstrument her konzipiert.

Das C-Dur-Cellokonzert komponierte Haydn in den 1760er Jahren, als die ersten Sinfonien und Streichquartette entstanden. In Formaufbau und Rhythmisik zeigt es noch deutliche Spuren barocker Traditionen, ist aber genauso ein vorzügliches Beispiel für Haydns Kunst der Vermittlung von alten und neuen Gestaltungsweisen. Eine gewisse Formelhaftigkeit der rhythmisch-melodischen Bildungen verbindet sich mit neuartiger kontrastreicher Kleingliedrigkeit und lebhaft-graziöser Beweglichkeit in der Stimmführung. Haydns Fortschritt in der Entwicklung zeigt sich besonders eindrucksvoll im fast zwanzig Jahre danach entstandenen Konzert in D-Dur. Es hat alle barocken Elemente abgelegt. Hier herrschen vollends jener liedhaft-einfache Ton ebenso wie die jedermann eingängige Sanglichkeit und klassische Klarheit, die Haydns Werk so rasch in aller Welt beliebt gemacht haben. Was jedoch beide Cellokonzerte auszeichnet, ist die geniale Ausgewogenheit zwischen Eingängigkeit, beeindruckender Virtuosität des Soloparts und der höchst kunstvollen kompositorischen Faktur – man denke

nur an das D-Dur-Konzert, in dem alle Hauptthemen miteinander motivisch verwandt sind. Hierin sind die Konzerte auf ihrem Gebiet einzigartig und gehören zu Recht zu den meistgespielten Werken Haydns.

Warum und zu welchem Anlass die beiden Violin-Romanzen Ludwig van Beethovens entstanden, ist bis heute nicht ganz klar. Vielleicht stehen sie im Zusammenhang mit Beethovens zeitweisen Plänen, nach Paris auszuwandern: Die Form der Romanze stammt aus Frankreich und war hier besonders beliebt. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts hatte man die ursprüngliche Vokalform auch auf Instrumentalsätze übertragen, meist auf langsame Mittelsätze. So kamen die Romanzen nach Deutschland. Mozart hat die vielleicht bedeutendsten geschrieben: die *Romance* im Klavierkonzert KV 466 und die ebenso benannte in der *Kleinen Nachtmusik*. Als selbständige Instrumentalkompositionen aber hatte es die Romanze vor Beethoven nicht gegeben. Die oft diskutierte These, Beethovens Romanzen seien langsame Sätze nicht ausgeführter Violinkonzerte, ist unbegründet und abwegig. Wie auf so vielen Gebieten hat Beethoven auch mit seinen Romanzen der Nachwelt eine Musikform vorgegeben, die sie begierig aufnahm und zu vielen Höhen und leider auch in viele musikalische Untiefen führte.

Die beiden Violin-Romanzen Ludwig van Beethovens hat man schon in vielerlei Gestalt gehört. Ihr singender, lyrisch-süßer Ton hat zahlreiche Arrangeure auf den Plan gerufen. Tatsächlich scheinen sich die beiden so eingängigen, schönen Werke vorzüglich für Bearbeitungen zu eignen - auch für populäre, nach dem Motto: Musik zum Träumen. Die hier erstmals eingespielte Bearbeitung für das Violoncello hingegen ist eine besondere. Denn die Werke, die man wie „Lieder ohne Worte“ hören kann, scheinen im Grunde nach einem hohen Melodieinstrument zu verlangen, das über der Begleitung des Orchesters schwebt und so den süßen Ton besonders zur Geltung bringt. In der Fassung für Violoncello aber erhält der Schmelz einen Zug ins Tenoral-Herbe. Die Stücke werden nun gleichsam von einer Männerstimme gesungen. Das hat unbedingt seinen eigenen Reiz und hätte Beethoven gewiss zugesagt.

Wolfram Steinbeck



Joseph Haydn – the Silent Revolutionary

The two big cello concertos of Joseph Haydn, with their pulsating freshness, richness of ideas, power of feeling and depth, are central works in the repertoire of all cellists. Looking back over an exceedingly rich life's work, the composer explained, "I was not a wizard on any instrument, but I knew the power and effect of all of them." How happy we can consider ourselves today that Haydn knew so well how to exhaust the possibilities of the violoncello in such an incomparable way, and could realise them in these concertos!

Beyond the second half of the eighteenth century, Haydn was a contemporary of colossal political and social upheavals. In spite of, and perhaps also because of his long-term provincial seclusion in the castles of Eisenstadt and Eszterháza, he was probably the greatest experimenter, renewer and even revolutionary in the music of his time, the creator of a universal language which was loved and understood throughout Europe. During the course of the long history of Haydn's reception, it seems as if much of his music's revolutionary character has been lost in the general consciousness of listeners. The unfortunate cliché of "Papa Haydn" has at times had a lingering after-effect; it

was originally coined by the musicians of his Eszterházy Orchestra in gratitude and admiration, then taken over by Mozart as an expression of affection. With the passage of time, however, it has often been directed by musicians and music-lovers against the work of Haydn itself: supposedly nice and agreeable, eternally cheerful and emanating euphony, but harmless in the final reckoning, without any great depth. This view of Haydn is, to my mind, only a caricature, a distorted picture suppressing essential traits.

The significant London portrait of John Hoppner from 1791 does not show Haydn triumphantly at the apex of his Europe-wide fame, but rather as an aged, still strong man, knowing and sceptical at the same time, with signs of melancholy in his dark eyes. Was not Haydn's search for beauty and perfection in music more or less the counter-design to his own wretched childhood and youth, marked by want, hunger and lack of appreciation? Was not the irresistible cheerfulness of many of his works also the compensatory processing of the suffering and disregard that he himself had to experience during his entire life in an unhappy marriage and over almost 30 years in the somewhat elevated lackey's existence in the court of the

Prince von Eszterházy? How must this genius have felt, whose Princely Domination could at first have had the impudence to regard his works as the Prince's exclusive property, even forbidding him to make duplicate copies? Haydn was not the man to resign himself to that. He offered all the resistance he could. I think that the whole complexity of Haydn's life is to be found again directly in his music. Concerning its interpretation, I keep remembering the advice of Nikolaus Harnoncourt "*not to brush composers the wrong way, but rather to take them by their word.*" Let us try, as modern listeners and interpreters, to sense the exciting novelty of the music that thrilled the entire world in its day, to make the shock of the first performances audible again with today's means, as it were!

I like to imagine how Haydn might have worked on the Concerto in C major in 1765. The work was composed for the outstanding cellist of the Eisenstadt Hofkapelle, the composer's friend Joseph Weigl. The cello part leaves no shadow of a doubt that Weigl stood beside the composer, ready with advice. In retrospect, Haydn summarised these years as follows: "*I could try things out, observe what created an effect and what weakened it, revise, delete, add things, take chances. I was isolated from the*

world. No one nearby could cause me to doubt myself, or torment me, and so I had to be original." Haydn's originality can already be recognised in each bar of this First Solo Concerto for the Violoncello which has been preserved. The introductory *Moderato* allows the soloist to begin in a powerful, festive mood after the introduction of the themes in the orchestra. The dotted rhythms in the main key communicate the impression of strength and security. But already very soon – as becomes apparent in the development – less self-assured traits reveal themselves: searching triplet passages modulating in different harmonies culminate in a passionate singing-out in the cello. Afterwards, the soloist and orchestra find themselves back with the familiar main theme in C major.

The following *Adagio* is the heart of this solo concerto. A peaceful song of great intimacy and simplicity begins in F major. The solo part releases itself from the orchestra almost unnoticeably in a long crescendo on the note C; it then takes over the theme, calmly continuing the meditation in dialogue with the orchestra. But something unexpected happens in the development: the song abruptly plunges into darkness, dramatically modulating to the minor key. Ascending chromatics concentrate the expression. An unearthly lamentation questions all this

singing; the voice threatens to fail, but regains its composure in order to find its way back to the F major *Cantabile* at the end. The deep menace remains in the listener's memory, however, continuing to resonate up until the pensive end of the movement. The attacking *Allegro molto* of the last movement, again in a shining C major, sweeps aside all the reflective intimacy of the *Adagio* with irresistible force. "Unruly" was one of Haydn's favourite words. Exactly in this sense, we are here amazed actors and witnesses to a phenomenon. The music rages like a sun storm – lustrously bright and full of drama! Again the solo part releases itself from the orchestra, as in the second movement, out of a long held-out C forming a powerful crescendo, but this time it develops an incomparably sizzling display of fireworks. What matters most is to "fly along" in this storm of semiquaver passages, without neglecting to concentrate on the dynamics and the naturalness of the classical movement themes.

While the First Concerto is essentially determined by the power of the rhythmic impetus, the D major Concerto, composed about 18 years later at the Eszterházy Court, reflects a world of song almost throughout. The introductory *Allegro moderato* is unusual because of its large design

(approximately five minutes longer than the *Moderato* in the C major Concerto) and its enormous technical demands, in the high register almost without exception. The cellist Anton Kraft, erroneously thought to be the composer of the D major Concerto for a long time, set new technical standards here in collaboration with Haydn. Despite this, the themes are formulated in simple character and must sound with the greatest obviousness. Already the opening of the movement captivates with its warmth. But in the middle section of the development, abysses become audible in the dark, dismal falling seconds. The frantically virtuoso, violent semiquaver triplets and demisemiquaver passages here have the effect of furious attempts to regain the lost equilibrium. In the *Adagio*, in which the cello begins with the principal theme before the orchestra for the first time, Haydn reveals his innermost sentiments. The simplicity of means, a reduction to essentials, is striking here. Haydn arrives at complete peace, forming moments of enraptured soulfulness. In direct contrast, the concluding Rondo *Allegro* can hardly be surpassed in its buoyancy. Here the composer invites us to song and dance, leading from dialogue-like music-making into a rustic minor-key variant of the main theme which is not to be taken too seriously. Cello and

orchestra throw the "thematic balls" back and forth, juggling with them in virtuoso manner. Oboes and horns step into the foreground in a mutual dance, reaching an enthusiastically "unruly" finale with the strings and the solo part.

The linking of Haydn's solo concertos with Beethoven's Romances for violin in the adaption for violoncello is chosen with care. With his two Romances, Beethoven invented a previously nonexistent genre around 1800: one-movement solo works of lyrical, song-like character with orchestral accompaniment. Adagios become elevated here to the rank of an independent symphonic form. Insights into the tradition and further development of Viennese Classicism can be gained from a comparison with Haydn's slow central movements. The Romance in G major gains a special warmth through the deeper register of the cello, developing a wholly personal mood in dialogue with the orchestra. In the marvellous F major Romance, too, the cello can express itself with all of its narrative and song-like possibilities. Following a dramatic central section, it rises up into the highest register at the end – a moment of spherical ecstasy. I wish to thank Steven Isserlis for his encouragement to adapt the Romances for cello and orchestra. I saw a possibility here to expand the repertoire by two

wonderful works ...

Daniel Müller-Schott

On the Path to Popularity

It can no longer be precisely ascertained how many cello concertos Haydn wrote. There could have been eight or only two. The latter is the most probable. It is certain that the concertos recorded here are in fact by Haydn. This is noteworthy because a considerable lack of clarity prevailed in this matter over a long period of time. The Concerto in C major disappeared for almost 200 years, only turning up again in 1961 in Prague. The still more famous Concerto in D major was for a long time thought to be the work of Anton Kraft, a composition pupil of Haydn's who became first cellist in Eszterházy's orchestra and possessed extraordinary abilities, performing the cello part in the world premiere of Beethoven's *Triple Concerto*, for example. Haydn wrote the D major Concerto in 1783, to fit Kraft's fingers, so to speak. It offers an abundance of possibilities to give evidence of virtuosity. One can readily presume that Kraft stood by the side of his chapel master even as the latter wrote the work. This could be the reason for erroneously at-

tributing the concerto to the cellist; incidentally, this error appeared in 1837 for the first time, in Gustav Schilling's *Encyclopaedia of Complete Musical Scholarship*. It prevailed for more than a century, and only when the autograph manuscript was discovered in the 1950s could one be certain that the work was by Haydn. Since then, both concertos (along with the famous Trumpet Concerto) belong to the most popular of all Haydn's instrumental works. This is all the more astonishing since Haydn's fame is by no means founded upon his concerto production. With the exception of the three already named, his solo concertos – about twenty altogether – are known today only to a small circle of experts, as they were during Haydn's time. He was one of the few composers of the 18th and also the 19th century who was not publicly active as a soloist. Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms – all were famous virtuosi. Haydn was not, and he did not write the concertos for his own performance either, but for other musicians. All the same, he produced first-rate masterworks which were not yet intended for a paying, socially stratified public, but predominantly for the court society of his official employer, Prince Eszterházy. Nonetheless, the exceedingly popular cello concertos do indeed have an unmis-

takably perceptible public character, are conceived completely in terms of the solo instrument and are characterised by the highest virtuosity.

Haydn composed the C major Cello Concerto during the 1760s, when the first symphonies and string quartets were also composed. In its formal structure and rhythm it still shows clear traces of Baroque traditions, but is just as much a splendid example of Haydn's art of mediation between old and new manners of formation. A certain stereotyped rhythmic-melodic formation is linked with novel, small subdivisions rich in contrast, and with lively, graceful mobility in the voice-leading. Haydn's progress in the development is especially impressively shown in the Concerto in D major composed almost twenty years later. It has renounced all Baroque elements. That song-like, simple tone and that catchy melodiousness appealing to everyone, as well as classical clarity, dominate here completely – those qualities that made Haydn's work so beloved all over the world. But what distinguishes both cello concertos is the ingenious balance between catchiness, impressive virtuosity in the solo part and highly artistic compositional technique – one need only think of the D major Concerto, where all the principal themes are motivically related to each other. In this, the

concertos are unique in their field and rightfully belong to the most frequently performed of Haydn's works.

Why and for what occasion Beethoven's two Romances for violin were composed remains unclear to the present day. Perhaps they are connected to Beethoven's intermittent plans to move to Paris – the form of the romance comes from France and was especially popular there. Since the middle of the 18th century, the original vocal form had been transferred to instrumental movements, usually to slow middle movements in cyclical works. Thus the romances came to Germany. Perhaps Mozart wrote the most significant of these: the *Romance* in the Piano Concerto, K. 466 and the movement bearing the same title in the *Kleine Nachtmusik*. But romances did not exist as independent instrumental compositions before Beethoven. The often discussed thesis that Beethoven's Romances are slow movements from incomplete violin concertos is unfounded and misleading. As in so many areas, with his Romances, too, Beethoven gave posterity a musical form that it eagerly took up, leading it to many heights and unfortunately also to many musical abysses.

Ludwig van Beethoven's two Violin Romances have already been heard

in a variety of forms. Their singing, lyrically sweet tone have called up numerous arrangers. The two works, so beautiful and easy to grasp, do indeed seem marvellously well-suited for adaptations – for popular ones, too, according to the motto "music for dreaming." The adaptation for violoncello, recorded here for the first time, is, however, a special one. For the works, which one can listen to like "songs without words," seem basically to require a high melody instrument that floats over the orchestral accompaniment, thus making the most of the sweet tone. But in the adaptation for violoncello, the sweetness receives a certain tenor-like acerbity. The pieces are now sung by a male voice, so to speak. This certainly has its own charm and would surely have appealed to Beethoven.

Wolfram Steinbeck
(Translation: David Babcock)

Joseph Haydn – Le révolutionnaire tranquille

Les deux grands concertos pour violoncelle de Joseph Haydn occupent du fait de leur alerte fraîcheur, de leur profusion d'idées, de la force et de la profondeur de leur sensibilité une position centrale dans le répertoire de tout violoncelliste. Portant un regard sur l'ensemble de son œuvre, d'une extrême richesse, le compositeur déclara: «*Si je ne fus le sorcier d'aucun instrument, je connaissais les points forts et les ressources de chacun.*» Nous pouvons aujourd'hui nous réjouir que Haydn ait su, en les exploitant de manière aussi incomparable, traiter les possibilités du violoncelle dans ces concertos!

Haydn fut jusqu'à l'aube du dix-neuvième siècle le témoin de puissants bouleversements politiques et sociaux. En dépit du fait, mais peut-être aussi du fait même qu'il vécut longtemps à l'écart, dans l'atmosphère provinciale des résidences d'Eisenstadt et d'Esterháza, Haydn fut le plus grand expérimentateur, le plus grand novateur, on peut même ajouter celui qui révolutionna la musique de son temps et créa un langage universel aimé et compris dans toute l'Europe. Il semble qu'une large part du caractère révolutionnaire de sa musique ait, au cours de son long processus d'assimilation, disparu de la conscience collective.

Le désastreux cliché de «Papa Haydn», surnom inventé en signe de reconnaissance et d'admiration par les musiciens de son orchestre d'Esterháza puis repris ensuite par Mozart comme marque d'affection y eut sa part de responsabilité. Au fil du temps, musiciens et mélomanes utilisèrent souvent ce surnom contre l'œuvre même de Haydn: prétendument aimable et plaisante, perpétuellement joyeuse et euphonique, mais en fin de compte inoffensive et dépourvue de réelle profondeur. Cette perception de Haydn relève à mon sens de la caricature et ignore des traits essentiels de sa musique.

L'éminent portrait londonien que John Hoppner réalisa en 1791 montre Haydn non en triomphateur au sommet de sa gloire européenne, mais comme un homme âgé, encore plein de force, savant et sceptique à la fois, les yeux sombres nimbés de mélancolie. La beauté et la perfection que Haydn cherchait à atteindre dans sa musique n'étaient-elles pas en quelque sorte une réponse à la pauvreté qu'il avait connue dans ses années d'enfance et d'adolescence, marquées par le dénuement, la faim et le manque de considération? La joie irrésistible de nombre de ses œuvres n'était-elle pas aussi une manière de

compenser les souffrances et humiliations qu'il dut endurer l'essentiel de son existence du fait d'un mariage malheureux et pendant presque de trente ans en raison de sa condition de laquais amélioré à la cour des princes Eszterházy? Que put ressentir ce génie, dont l'altesse princière s'arrogea d'entrée le droit de considérer ses œuvres comme sa propriété, allant même jusqu'à interdire à Haydn d'en établir des copies? Haydn, qui n'était pas homme à s'en accommoder, s'y opposa farouchement. Je pense que toute la complexité de la vie de Haydn se reflète directement dans sa musique. En matière d'interprétation, me revient toujours le conseil de Nikolaus Harnoncourt de «prendre un compositeur au mot et non à rebrousse-poil». C'est à nous, auditeurs et interprètes d'aujourd'hui, de saisir la nouveauté de cette musique qui en son temps subjugua le monde entier et de retrouver en quelque sorte le choc des premières exécutions en utilisant les moyens dont nous disposons.

J'ai plaisir à imaginer la façon avec laquelle Haydn, en 1765, dut travailler à la composition du Concerto en ut majeur. L'œuvre fut écrite pour Joseph Weigl, ami de Haydn et violoncelliste d'exception qui faisait partie de l'orchestre de la cour d'Eisenstadt. Il apparaît évident, à la lecture de la par-

tie de violoncelle, que Weigl se tenait aux côtés du compositeur pour lui prodiguer ses conseils. Haydn résuma ces années en ces termes: «J'avais la possibilité d'expérimenter, d'observer ce qui suscite l'impression et ce qui au contraire l'affaiblit, en clair, d'améliorer, de couper, d'ajouter, d'oser. J'étais isolé du reste du monde. Personne dans mon entourage ne pouvait me faire douter ou me tourmenter, et c'est pourquoi j'avais obligation d'être original.» Cette originalité de Haydn apparaît déjà dans chaque mesure du premier des concertos pour violoncelle à nous être parvenus. Le *Moderato* introductif laisse au soliste, après l'exposition des thèmes confiée à l'orchestre, le soin de démarrer dans une atmosphère de grande solennité. Les rythmes pointés dans la tonalité de base produisent une impression de force et de sûreté. Bientôt pourtant apparaissent – notamment dans le développement – des éléments moins assurés: passages interrogatifs en triolets modulant dans différentes harmonies et culminant dans un chant passionné du violoncelle. Soliste et orchestre reviennent ensuite au thème principal en ut majeur.

L'*Adagio* qui suit constitue le cœur du concerto. Une mélodie paisible, sobre et intérieure est énoncée en fa majeur. Presque imperceptiblement la partie soliste émerge de l'orchestre

dans un long do joué crescendo. Elle reprend le thème à son compte, prolongeant la méditation dans un calme dialogue avec l'orchestre. Le développement donne lieu à un événement inattendu: modulant de façon dramatique en mode mineur, la mélodie s'assombrit subitement. Une gamme chromatique ascendante apporte un surcroît d'expressivité. Une plainte étrange remet le chant en question, la partie de violoncelle menace de s'éteindre puis reprend pour finalement revenir au *Cantabile* en fa majeur. La lourde menace reste en mémoire, conservant son caractère latent jusqu'à la fin méditative du mouvement. L'*Allegro molto* puissance du mouvement final, qui renoue avec la tonalité rayonnante d'ut majeur, balai avec une irrésistible puissance motorique l'intériorité réfléchie de l'*Adagio*. «*Unbändig*» (exalté) était l'un des termes préférés de Haydn. C'est exactement l'état d'esprit dans lequel nous nous trouvons, témoins et acteurs médusés d'un phénomène naturel: la musique explose telle une éruption solaire - irradiante de lumière et puissamment dramatique. Comme dans le deuxième mouvement, la partie de violoncelle émerge d'un do longuement tenu et joué crescendo par l'orchestre, déployant cette fois dans une sorte de sifflement un feu d'artifice sans pareil. Il s'agit de négocier ce déferlement

de passages en doubles croches en ne négligeant ni l'attention portée à la dynamique ni le naturel des thèmes classiques du mouvement.

Alors que le Premier concerto de Haydn se trouve fondamentalement placé sous le signe de l'élan rythmique, le Concerto en ré majeur, composé quelques dix-huit ans plus tard à la cour du prince Eszterházy, renvoie pratiquement de bout en bout à l'univers du chant. L'*Allegro moderato* initial est exceptionnel ne serait-ce que par ses vastes proportions (il dure environ cinq minutes de plus que le *Moderato* du Concerto en ut majeur) et ses extrêmes difficultés techniques concernant presque sans exception le registre aigu. Le violoncelliste Anton Kraft, que l'on crut longtemps par erreur être l'auteur du Concerto en ré majeur, établit en collaboration avec Haydn de nouvelles normes de jeu. Malgré cela, les thèmes présentent un caractère simple et doivent sonner avec la plus grande évidence. Le début du mouvement envoûte déjà par sa chaleur. Toutefois, la partie centrale du développement laisse entrevoir des gouffres dans les secondes sombres et descendantes. Les triolts de doubles croches et les passages en triples croches, rapides, virtuoses et puissants, sonnent comme de furieuses tentatives de retrouver un équilibre perdu. L'*Adagio*, dans le-

quel pour la première fois le violoncelle énonce le thème principal avant l'orchestre, est l'occasion pour Haydn de dévoiler ses sentiments les plus intimes. L'économie des moyens mis en œuvre, ici réduits à l'essentiel, est patente. Haydn parvient au calme absolu et à des instants d'intériorité éperdue. L'*Allegro* final en forme de rondo offre un puissant contraste et fait montre d'une alacrité difficilement surpassable. Invitant ici à la danse et au chant, le compositeur nous conduit, après un passage dialogué, à une variante rustique du thème principal, variante dont la tonalité mineure doit être quelque peu relativisée. Violoncelle et orchestre se renvoient le thème comme une balle, jonglant de manière virtuose. Hautbois et cors entament ensemble une danse à l'avant-plan menant, avec le concours des cordes et du violoncelle solo, à une coda enthousiaste et «unbändig».

La décision de coupler des concertos de Haydn avec les Romances pour violon de Beethoven dans leur arrangement pour violoncelle ne doit rien au hasard. Avec ses deux Romances, Ludwig van Beethoven inventa vers 1800 un genre jusque là inconnu: il s'agit d'œuvres pour instrument soliste de caractère lyrique et mélodique avec accompagnement orchestral. L'*adagio* s'y trouve élevé

au rang de forme symphonique en soi. Une comparaison avec les mouvements lents médians de Haydn permet de comprendre la tradition du style classique viennois et ses prolongements. La Romance en sol majeur acquiert, du fait du registre plus grave du violoncelle, une chaleur particulière et crée dans son dialogue avec l'orchestre une atmosphère bien à elle. La somptueuse Romance en fa majeur permet elle aussi au violoncelle d'exploiter pleinement ses ressources narratives et mélodiques. Après une section médiane de caractère dramatique le violoncelle monte jusqu'au registre le plus aigu – la musique, à cet instant, se perd dans les sphères. Je tiens à remercier Steven Isserlis qui m'a suggéré de transcrire pour violoncelle les Romances de Beethoven. J'y ai vu l'occasion d'enrichir le répertoire de deux œuvres magnifiques...

Daniel Müller-Schott

Sur la voie de la popularité

L'on ignore combien de concertos pour violoncelle Haydn composa exactement. Peut-être huit, peut-être seulement deux. Ce dernier cas de figure est le plus probable. Une chose est sûre: les deux concertos réunis ici sont bien de la plume de Haydn. Cette réalité longtemps mise en

doute valait d'être rappelée. Le Concerto en ut majeur fut redécouvert en 1961 à Prague, presque deux siècles après sa composition. Le Concerto en ré majeur, encore plus célèbre, fut longtemps attribué à Anton Kraft. Ce musicien qui étudia la composition auprès de Haydn et intégra en 1778 comme premier violoncelliste l'orchestre du prince Eszterházy, était un instrumentiste hors pair auquel fut par exemple confiée la partie de violoncelle à la création du *Triple Concerto* de Beethoven. Haydn lui composa en 1783 le Concerto en ré majeur quasiment «sur mesures». L'œuvre offre de multiples occasions de déployer un jeu virtuose. Kraft se trouvait certainement aux côtés de son *Kapellmeister* lorsque celui-ci la composa. C'est vraisemblablement ce qui explique l'attribution longtemps erronée du concerto, lequel apparaît pour la première fois en 1837 dans l'*Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* de Gustav Schilling. Cette erreur allait perdurer plus d'un siècle et il fallut attendre la découverte de l'autographe dans les années cinquante pour être enfin fixé: L'œuvre était de Haydn. Depuis, les deux concertos comptent (aux côtés du célèbre Concerto pour trompette) parmi les pages instrumentales les plus populaires de Haydn. Le fait est d'autant plus surprenant que la notoriété de Haydn ne repose nul-

lement sur sa production concertante. Aujourd'hui comme du vivant de Haydn, et si l'on excepte ces trois œuvres, seule une petite minorité d'initiés connaît sa vingtaine de concertos. Haydn fut l'un des rares compositeurs des dix-huitième et dix-neuvième siècles à ne pas s'être produit en public comme soliste. Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms – tous furent de célèbres virtuoses. Ce ne fut pas le cas de Haydn. Aussi écrivit-il ses concertos non pour les exécuter lui-même, mais à l'intention d'autres musiciens. Il n'en composa pas moins des chefs-d'œuvre de premier ordre destinés non pas encore à un public nombreux, d'horizons sociaux variés, mais essentiellement à la société fréquentant la cour de son maître, le prince Eszterházy. Les si populaires concertos pour violoncelle se présentent néanmoins comme des œuvres délibérément tournées vers le public, d'une extrême virtuosité et procédant entièrement de l'instrument soliste.

Haydn composa le Concerto pour violoncelle en ut majeur dans les années 1760, période au cours de laquelle il écrivit ses premières symphonies et ses premiers quatuors. S'il présente encore dans sa forme et ses rythmes des éléments relevant de la tradition baroque, ce concerto constitue dans le même temps un re-

marquable exemple de l'art qu'avait Haydn d'associer formules anciennes et nouvelles. Certains traits stéréotypés, notables dans ses formules rythmiques et mélodiques, s'accompagnent d'une écriture serrée, riche en contrastes, d'un genre nouveau et d'une élégance vif-argent dans la conduite des voix. Les progrès accomplis par Haydn apparaissent de manière particulièrement frappante dans le Concerto en ré majeur composé presque vingt ans plus tard. Aucun élément baroque n'y figure. Prédominent ce ton simple et chantant, cette clarté toute classique, cette «chantabilité» accessible à tous, qui firent immédiatement aimer l'œuvre de Haydn dans tous les pays. Ce qui distingue cependant ces deux concertos pour violoncelle est le génial équilibre entre accessibilité, virtuosité impressionnante de la partie soliste et extrême raffinement compositionnel. Il n'est que de songer au Concerto en ré majeur dont tous les thèmes principaux sont apparentés sur le plan motivique. À cet égard, les concertos pour violoncelle de Haydn constituent des œuvres uniques en leur genre et comptent à juste titre parmi les pages les plus jouées de leur auteur.

L'on ne sait toujours pas exactement pourquoi ni à quelle occasion les deux Romances pour violon de Beet-

oven virent le jour. Peut-être sont-elles à rapprocher du projet que nourrit un temps Beethoven de partir s'installer à Paris. La romance était une forme originale de France où elle était particulièrement appréciée. L'on avait, depuis la moitié du dix-huitième siècle, adapté ce qui était à l'origine une forme vocale à des pièces instrumentales, le plus souvent à des mouvements lents médians d'œuvres cycliques. C'est de cette façon que les romances arrivèrent en Allemagne. Mozart a peut-être composé les plus significatives: la *Romance* du Concerto pour piano KV 466 et celle de la *Petite musique de nuit*. Avant Beethoven, la romance en tant que forme instrumentale autonome n'existant simplement pas. La thèse souvent discutée selon laquelle les *Romances* seraient des mouvements lents de concertos pour violon que Beethoven n'aurait pas achevés est inépte et sans fondement. Comme dans tant d'autres domaines, Beethoven, avec ces pages, transmit à la postérité une forme musicale dont elle s'empara avidement. Il en résulte de nombreux chefs-d'œuvre, malheureusement aussi une foule de musiques pauvres et sans valeur.

Les deux Romances pour violon de Beethoven nous sont connues dans des adaptations de toutes sortes, leur ton chantant et suavement lyrique

ayant attiré de nombreux arrangeurs. En fait, ces œuvres si accessibles et si belles semblent se prêter idéalement aux arrangements, même populaires, en qualité de «musique pour rêver». L'arrangement pour violoncelle qui se trouve interprété ici pour la première fois, est en revanche à marquer d'une pierre blanche.¹ Ces œuvres que l'on peut entendre comme des «romances sans paroles» semblent par essence exiger un instrument mélodique aigu capable d'évoluer au-dessus de l'orchestre et, en particulier, de rendre justice à la douceur de leur ton. Dans cette transcription pour violoncelle, le timbre se pare d'une verdure ténorale. Les pièces sont comme chantées par une voix masculine. Cela a indéniablement son charme et Beethoven aurait sans nul doute approuvé.

Wolfram Steinbeck
(Traduction:Hugues Mousseau)

Daniel Müller-Schott

Ganz der Musik hingegeben und konsequent seinen interpretatorischen Idealen verpflichtet, begeistert der 1976 in München geborene Cellist Daniel Müller-Schott sein Publikum weltweit. Er verfügt über ein ungewöhnlich breites Repertoire bedeutsamer Cellowerke aus Barock, Klassik,

Romantik und 20. Jahrhundert. Mit sicherem Stilempfinden und großer musikalischer Reife versucht er dem Publikum neue Wege – auch zu bekannt geglaubten Werken – zu eröffnen. Als Solist arbeitet Müller-Schott mit renommierten Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Hartmut Haenchen und Osmo Vänskä zusammen. Er tritt in Europa und Übersee mit bedeutenden Orchestern auf, darunter das Chicago Symphony Orchestra, das Israel Symphony Orchestra, das Philharmonia Orchestra London, das Nederlands Philharmonisch Orkest, die Nationalphilharmonie Warschau und das NDR-Sinfonieorchester Hamburg. In Zukunft wird Daniel Müller-Schott auch mit dem Orchestre National de France unter Kurt Masur, dem Philadelphia Orchestra unter Christoph Eschenbach, dem Asian Youth Orchestra unter Krzysztof Penderecki, dem New World Symphony Orchestra, dem English Chamber Orchestra sowie den Radio-Sinfonie-Orchestern Berlin, Leipzig und Frankfurt konzertieren. Daniel Müller-Schott war Schüler von Walter Nothas, Heinrich Schiff und Steven Isserlis, wurde von Anne-Sophie Mutter langjährig persönlich gefördert und ist ein gefragter Kammermusikpartner u.a. von Anne-Sophie Mutter, Sir André Previn, Christian Tetzlaff, Vadim Repin, Lars Vogt, Steven Isserlis, Julia Fischer und Jean-Yves



Thibaudet. In der vorliegenden Aufnahme spielt Daniel Müller-Schott ein Violoncello von Domenico Montagnana (Venedig 1740), das ihm

freundlicherweise von Steven Isserlis zur Verfügung gestellt wurde.
Weitere Informationen unter
<http://www.daniel-mueller-schott.com>

Completely devoted to music and uncompromisingly obliged to his interpretative ideals, the cellist Daniel Müller-Schott, born in Munich in 1976, thrills audiences throughout the world. He has an unusually wide repertoire of important baroque, classical, romantic and twentieth-century cello works at his disposal. With a sure feeling for style and great musical maturity, he attempts to open up new paths for his audiences – also to works already thought to be familiar. As a soloist, Müller-Schott collaborates with renowned conductors such as Vladimir Ashkenazy, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Hartmut Haenchen and Osmo Vänskä. He performs with important orchestras in Europe and oversees, including the Chicago Symphony Orchestra, the Israel Symphony Orchestra, the Philharmonia Orchestra London, the Nederlands Philharmonisch Orkest, the Warsaw National Philharmonic and the North German Radio Symphony Orchestra Hamburg. In future, Daniel Müller-Schott will also concertise with the Orchestre National de France under Kurt Masur, the Philadelphia Orchestra under Christoph Eschenbach, the Asian Youth Orchestra under Krzysztof Penderecki, the New World Symphony Orchestra and the English Chamber Orchestra, as well as the Radio Symphony Orchestras in Berlin, Leipzig and Frankfurt. Daniel Müller-Schott was a pupil of

Walter Nothas, Heinrich Schiff and Steven Isserlis, was personally furthered by Anne-Sophie Mutter for many years and is much in demand as a chamber music partner by Anne-Sophie Mutter, Sir André Previn, Christian Tetzlaff, Vadim Repin, Lars Vogt, Steven Isserlis, Julia Fischer and Jean-Yves Thibaudet, amongst others. On the present recording, Daniel Müller-Schott plays a violoncello of Domenico Montagnana (Venice, 1740) kindly placed at his disposal by Steven Isserlis.

Further information under
<http://www.daniel-mueller-schott.com>

Se consacrant pleinement à la musique et poursuivant sans relâche ses objectifs d'interprète, le violoncelliste Daniel Müller-Schott, né à Munich en 1976, suscite dans le monde entier l'admiration du public. Il maîtrise un répertoire exceptionnellement vaste d'œuvres de l'époque baroque, classique, romantique et du 20^e siècle. Fort d'un sens aigu du style et d'une grande maturité musicale, il s'efforce d'ouvrir au public de nouvelles perspectives, y compris dans les œuvres que celui-ci croit connaître. Daniel Müller-Schott se produit en tant que soliste aux côtés de chefs d'orchestre tels que Vladimir Ashkenazy, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Hartmut Haenchen et Osmo Vänskä. Il collabore, en Europe

et dans le reste du monde, avec des formations aussi importantes que l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Philharmonique d'Israël, le Philharmonia Orchestra de Londres, l'Orchestre Philharmonique des Pays-Bas, la Philharmonie Nationale de Varsovie et l'Orchestre Symphonique de la Radio de Hambourg. Daniel Müller-Schott doit prochainement se produire avec l'Orchestre National de France et Kurt Masur, l'Orchestre de Philadelphie et Christoph Eschenbach, l'Asian Youth Orchestra et Krzysztof Penderecki, le New World Symphony Orchestra et les orchestres de radio de Berlin, Leipzig et Francfort. Elève de Walter Nothas, Heinrich Schiff et

Steven Isserlis, Daniel Müller-Schott s'est vu pendant de longues années encouragé personnellement par Anne-Sophie Mutter. Il est un partenaire de musique de chambre que sollicitent entre autres Anne-Sophie Mutter, Sir André Previn, Christian Tetzlaff, Vadim Repin, Lars Vogt, Steven Isserlis, Julia Fischer et Jean-Yves Thibaudet. Sur le présent enregistrement, Daniel Müller-Schott joue un violoncelle de Domenico Montagnana (Venise 1740) amicalement prêté par Steven Isserlis.

Pour obtenir davantage d'informations, consulter le site:
<http://www.daniel-mueller schott.com>

Die Aufnahme wurde ermöglicht mit freundlicher Unterstützung von
Special Thanks to Monika und Peter Witte
und · and



Aufnahme · Recording · Enregistrement: The Nimbus Concert Hall, Monmouthshire,
18.-22. Oktober 2001

Produzent · Producer · Directeur de production: Bernhard Albrecht
Toningenieur und Schnitt · Recording Engineer and Editing · Prise de son et montage sonore:
Simon Eadon

Bildnachweis: Joseph Haydn nach dem Gemälde von John Hoppner 1791,
Österreichische Nationalbibliothek Wien
Photo Innenteil: Bernd Noelle (Müller-Schott)

Redaktion · Literary Editing · Rédaction: Oliver Wazola · Christiane Delank
Cover Photo: Bernd Noelle

© 2003 ORFEO International Music GmbH, München · Trademark(s) Registered





The Australian Chamber Orchestra

1975 wurde das Australian Chamber Orchestra gegründet, es zählt zu den führenden Kammerorchestern der Welt. Sein Repertoire vereint die unterschiedlichsten musikalischen Stilrichtungen in teilweise außergewöhnlichen Zusammenstellungen. Diese stilistische Vielfalt erlaubt es, auf modernem wie auf historischem Instrumentarium zu musizieren, als Kammermusikformation, Symphonieorchester und Elektroakustisches Ensemble. Neben der Abonnementreihe in Australien bestreitet das Orchester Tourneen nach Asien, Europa und in die USA und tritt in Konzertsälen wie der Londoner Wigmore Hall, der Carnegie Hall und dem Lincoln Center in New York, dem Concertgebouw in Amsterdam und dem Musikverein in Wien auf.

Founded in 1975, the Australian Chamber Orchestra is widely recognised as one of the world's great small orchestras, with a programme that is possibly unmatched for its diversity and provocative expansion of the chamber orchestra repertoire. The Orchestra's stylistic versatility allows it to perform on modern or period instruments, as a small chamber group, a small symphony orchestra or as an electro-acoustic ensemble. In addition to a national subscription sea-

son, it undertakes regular international tours to Asia, Europe and the USA, performing in venues such as the Amsterdam Concertgebouw, Symphony Hall in Birmingham, Wigmore Hall in London, Carnegie Hall and Lincoln Center in New York and the Musikverein, Vienna.

Fondé en 1975, l'Australian Chamber Orchestra compte parmi les meilleurs orchestres de chambre du monde. Son répertoire, qui embrasse les styles les plus divers, l'amène à oser des rapprochements inattendus. Cet éclectisme stylistique lui permet de jouer aussi bien sur instruments modernes que sur instruments d'époque, en tant que formation de chambre, orchestre symphonique et ensemble électro-acoustique. A côté de la série de concerts d'abonnement qu'il donne en Australie, l'orchestre effectue des tournées en Asie, en Europe et aux États-Unis, se produisant dans des salles telles que le Wigmore Hall de Londres, le Carnegie Hall et le Lincoln Center de New York, le Concertgebouw d'Amsterdam et le Musikverein de Vienne.

Diskografie Daniel Müller-Schott

Johann Sebastian Bach Gambensonaten BWV 1027-1029	C 693 071
Carl Philipp Emanuel Bach Sonate für Viola da gamba und Basso continuo D-Dur H 559 Angela Hewitt	
Aram Khatchaturian Konzert für Violoncello und Orchester Konzert für Violine und Orchester Arabella Steinbacher; City of Birmingham Symphony Orchestra Sakari Oramo	C 623 041
Robert Schumann Adagio und Allegro op. 70 Mondnacht op. 39/5 · Sonate a-Moll op. 105 3 Romanzen op. 94 · 5 Stücke im Volkston op. 102 Fantasiestücke op. 73 · Abendlied op. 85/12 Robert Kulek, Piano	C 617 041
Edward Elgar Konzert für Violoncello und Orchester op. 85	C 621 061
William Walton Konzert für Violoncello und Orchester op. 68 Oslo Philharmonic Orchestra André Previn	
Geplant für 2007:	
Dmitri Schostakowitsch Konzerte für Violoncello und Orchester No. 1 op. 125 und No. 2 op. 126 Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks Yakov Kreizberg	C 659 061

ORFEO

C 080 031 A

Zwei der schönsten Melodien Beethovens in neuem Gewand: Die Violinromenzen erklingen hier zum ersten Mal in der stimmungsvollen Version für Cello, sie werden gleichsam von einer Männerstimme gesungen.

Two of Beethoven's most beautiful melodies in a new guise: the Violin Romances are played here for the first time in the atmospheric version for cello – sung by a male voice, as it were.

Deux des plus belles mélodies de Beethoven se voient offrir ici une parure nouvelle: Les Romances pour violon sont interprétées pour la première fois dans un très expressif arrangement pour violoncelle donnant l'impression de les entendre chantées par une voix masculine.



JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Konzert für Violoncello und Orchester

No. 1 C-Dur Hob. VIIb:1

- ① Moderato
- ② Adagio
- ③ Allegro

25'11

9'56

8'46

6'29

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827) 7

④ Romanze für Violoncello und Orchester

No. 1 G-Dur op. 40*

6'12

JOSEPH HAYDN

Konzert für Violoncello und Orchester

No. 2 D-Dur Hob. VIIb:2

- ⑤ Allegro moderato
- ⑥ Adagio
- ⑦ Allegro

25'03

14'33

5'42

4'48

LUDWIG VAN BEETHOVEN

⑧ Romanze für Violoncello und Orchester

No. 2 F-Dur op. 50*

7'56

* Bearbeitung: Daniel Müller-Schott

DANIEL MÜLLER-SCHOTT

The Australian Chamber Orchestra · Richard Tognetti

Sponsored by



Deutscher Text beiliegend · English text enclosed · Texte en français à l'intérieur
The Nimbus Concert Hall, Monmouthshire, 18.–22. Oktober 2001

© 2003 ORFEO International Music GmbH, München · Trademark(s) Registered



C 080 031 A
STEREO · DIGITAL
64'22

Made in Germany

Special pressing for distribution
in Canada through