



*Symphonies
for Harmoniemusik*

MOZART—HAYDN—BEETHOVEN

OSLO KAMMERAKADEMI

The etymology of the word transcription is “to copy across in writing”, or “to write again in another place”. In the world of music, transcription has two meanings: either to write down in notation music that was previously not notated, or to adapt a composition for other forces than those for which it was originally written. Throughout the ages it has been common practice in Western musical tradition to adapt musical works to available performing forces. However, as Western art music has since medieval times become increasingly precisely notated, it has become gradually less simple to adapt music, especially works originally conceived for large forces, to different ensembles. The art of transcription therefore demands both detailed knowledge of music theory and familiarity with the instruments for which one is transcribing.

This recording by Oslo Kammerakademi includes three Classical symphonies that are all very well known in their original versions. The existence of these transcriptions is, at least partly, a testimony to the popularity of *Harmoniemusik**, music for wind ensemble performed primarily in social settings from around 1760 until the 1830s. In the 1780s, the role of the *Harmonie* wind ensemble was elevated from its beginnings (usually as a group of 6 instruments) providing background music, to an important court ensemble. When Emperor Joseph II decided in 1782 that his table music should be performed by eight instruments – two each of oboes, clarinets, horns and bassoons – he started a new trend. The fashion spread quickly, partly because the war with France was burdening the courts with increasing expenditure. The *Harmonie* was a cheaper alternative to the full orchestras that once graced the halls and chapels of the Austrian nobility, and within a short space of time this was the ensemble of choice at many European courts. In addition, the general public loved hearing the wind ensembles perform outdoors.

This sudden flourishing of the larger wind ensemble brought a challenge: *Harmoniemusik* was gaining popularity more quickly than music could be composed for the ensemble. So, while new compositions were written there was also a scramble to adapt existing works. Sometimes

composers made their own transcriptions; Mozart (some of whose early works were written for smaller wind ensembles) was among those who arranged their own music for this combination of instruments.

But many transcribers were themselves court musicians. One such example is Carl Andreas Goepfert (1768–1818), a clarinetist employed at the court of Meiningen, where he was also in charge of the military music. Goepfert studied music with Mozart in Vienna in the late 1780s, and was in his lifetime admired for his original compositions. But his skilled arrangements of works for *Harmoniemusik* also brought him attention, and he seems to have been employed by the Bonn publishing house Simrock, for whom he transcribed Mozart’s *Gran Partita* for wind octet. Goepfert made transcriptions of several of Mozart’s other works, including the “Paris” Symphony that opens this recording.

The “Paris” Symphony (K297, composed in 1778) was the first symphony in which Mozart used clarinets. Perhaps this is why Goepfert chose to arrange this symphony for wind ensemble (including trumpet). In Mozart’s work, the clarinets only play in the first and last movements, and have no function as a melodic instrument. In his transcription, Goepfert almost exclusively gives the violin parts to the clarinets, meaning that they are very much at the forefront of the texture – and affording an opportunity to demonstrate his virtuosity. Mostly the oboes take the parts of the flutes in Mozart’s score, while the rest of the parts are divided between the remaining instruments – the bassoons mostly taking the parts of the lower strings and the horns filling in the harmonies. Goepfert transposed the symphony from its original key (D major) to C major (and the slow movement from G to F major), to better suit the range of the more modern instruments.

Goepfert’s transcription of Mozart’s “Paris” symphony is not a very complicated affair, not least because the score itself is relatively simple. In contrast, Haydn’s “Oxford” symphony (No. 92, composed in 1789), is a large score that demonstrates all the compositional skill that he had

amassed over his career of more than 30 years. Whereas in Mozart’s symphony there is a considerable amount of doubling in the *tutti* passages, in Haydn’s score the woodwind quintet of flute, oboes and bassoons, the string section and the brass/timpani group each have distinct functions. Haydn’s treatment of the winds in the “Oxford” symphony anticipates his advanced wind writing in his final twelve symphonies. It almost goes without saying that Josef Triebensee set himself quite a task when he decided to transcribe Haydn’s masterpiece for wind octet with trumpet.

Josef Triebensee (1772–1846) started his career as an oboist in theatre orchestras in Vienna; his father was principal oboe in the Emperor’s *Harmonie*, and they eventually played together in the orchestra of Vienna’s Burgtheater. By 1796, Josef was already noted for his skill as a composer; his later career took him to Brno and to Prague, where he became Director of the Prague Opera. With his knowledge of both wind music and opera, the young Josef was perfectly placed to take advantage of the increasing demand for *Harmoniemusik*, and he arranged many theatre works for winds, sometimes advertising his services through subscription publications. It is believed that he transcribed Haydn’s “Oxford” symphony in around 1809. Haydn’s symphonies were popular in arrangements for winds, and this was the year in which the great composer died. In the same year, the *Harmonie* of the Prince of Liechtenstein in Feldsberg (now Valtice, Czech Republic), where Josef had been Kapellmeister since 1796, was (temporarily) disbanded.

Arranging Haydn’s large and complex symphony for a relatively small wind ensemble was no mean feat, and Triebensee had to considerably compress the original orchestral texture. As in Goepfert’s Mozart transcription, the symphony is transposed, and the clarinets are given a prominent role. However, Triebensee skilfully divides the melodic focus between the oboes and the clarinets, making for a more varied texture – and presumably also allowing himself as oboist the chance to shine. Triebensee’s is a masterful transcription, in which he made very deliberate choices about which parts of the tex-

ture should be allowed to stand out and which were “disposable”. Triebensee also made several cuts, in all movements apart from the Menuetto. Especially the Adagio is substantially reduced in length (from 110 to 70 bars); did Triebensee think his audience might get bored with the longer slow movement, or was he simply trying to save his musicians’ energy? Despite these reductions in both texture and duration, Haydn’s mastery shines through, especially in the passages of counterpoint that were one of his favourite methods for displaying his skill as a composer.

Ludwig van Beethoven made it quite clear that he didn’t like transcriptions; it seems that he felt that a composer’s intentions should not be “overwritten” by others. Perhaps as a result, relatively few of his works were transcribed for different forces. Nonetheless, some arrangements were made, particularly in the second decade of the 19th century when several works were published, including transcriptions for winds of the 7th and 8th symphonies. The transcription of Beethoven’s Symphony no 1 by Georg Schmitt was, on the other hand, never published. We know relatively little about Georg Schmitt, but we know that he was director of the *Harmonie* of the court of Hohenlohe-Öhringen from 1816. He arranged over one hundred works for the court ensemble, including operas by composers such as Mozart, Cherubini, Spohr and Weber. His arrangement of Beethoven’s symphony is among the earliest works from Schmitt’s time at the court.

As in Goepfert’s Mozart transcription, Beethoven’s original score is entirely recognisable in Schmitt’s arrangement of his symphony. The wind parts, which play a prominent role in Beethoven’s work, are generally directly transcribed, except for the clarinets who, not having leading roles in Beethoven’s score, are generally given the violin parts. A notable exception occurs in the trio of the third movement, where in the second half the oboes take over from the clarinets, creating an unexpected moment of contrast. Though Beethoven may not have liked the thought of his symphony being transcribed for different forces, the spirit and humour of his original score shines through in this version for *Harmoniemusik*.

A note about the instrumentation on this recording: in all three works, a double bass is used as a 16' reinforcement of the lower bassoon part. This was common at the time; contrabassoons and serpents were also used in this way (the score of Goepfert's Mozart transcription, written for a military band, calls for a serpent). Oslo Kammerakademi has also chosen to add the original timpani part to all the transcriptions, since timpani were an essential part of symphony scores, and their use in the Classical symphony orchestra is inseparably linked to that of the trumpets. In Schmitt's transcription, which doesn't include trumpets, the corresponding parts are retained, taken over by the horn players.

*The terms "Harmoniemusik" and "Harmonie" are rather interchangeable in the literature. *Harmonie* is a general term that denotes a wind ensemble, whereas *Harmoniemusik* denotes both i) music written for *Harmonie*, and ii) a specific ensemble consisting of four pairs of instruments – for example oboes, clarinets, horns and bassoons, as in Oslo Kammerakademi's ensemble. This combination can be varied, for example by adding flutes or replacing oboes with flutes (Goepfert presented the latter as an alternative in his Mozart transcription). The court ensembles were generally known at the time as "Harmonie", whereas the description of an ensemble as "Harmoniemusik" seems first to have arisen in theoretical writings.

© Alison Bullock Aarsten



Das Wort *Transkription* stammt vom lateinischen *transcribere*, was „umschreiben“ oder „hinüberschreiben“ bedeutet. In der Musiksprache hat Transkription zwei Bedeutungen: Entweder man notiert Musik, die zuvor nicht schriftlich festgehalten war, oder man arbeitet eine Komposition für andere Instrumente um als die, für die sie ursprünglich geschrieben wurde. Seit Jahrhunderten ist es in der westlichen Musiktradition üblich, musikalische Werke an die verfügbaren Aufführungsmöglichkeiten anzupassen. Die Notation der westlichen Kunstmusik ist seit dem Mittelalter immer präziser geworden, und dadurch wurde es zunehmend schwieriger, Musik – insbesondere Werke, die original für große Besetzungen gedacht waren – für verschiedene kleinere Besetzungen umzuarbeiten. Die Kunst der Transkription erfordert daher sowohl detailliertes musiktheoretisches Wissen als auch gute Kenntnisse der Instrumente, für die man transkribiert.

Die Aufnahme der Oslo Kammerakademi enthält drei klassische Sinfonien, die in ihren Originalfassungen außerordentlich bekannt sind. Die erhaltenen Transkriptionen sind unter anderem ein Beleg für die Popularität der *Harmoniemusik** – Musik für kleines Bläserensemble, die vor allem in gesellschaftlichen Zusammenhängen zwischen etwa 1760 und den 1830er Jahren aufgeführt wurde. In den 1780er Jahren wurde die Rolle der *Harmonie* von einem Bläsersextett, das vor allem Tafelmusik spielte, zu einem bedeutenden Hofensemble aufgewertet. Als Kaiser Joseph II. 1782 entschied, dass seine Tafelmusik von acht Instrumenten – je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten – gespielt werden sollte, gab er der Entwicklung des Ensembles eine neue Richtung. Es verbreitete sich zügig als neue Mode, nicht zuletzt, weil der Krieg mit Frankreich die Höfe finanziell belastete. Die *Harmonie* war eine günstigere Alternative zu den vollständigen Orchestern, die bisher die Säle und Kapellen des österreichischen Adels schmückten, und wurde in kurzer Zeit zum Ensemble erster Wahl an vielen europäischen Höfen. Zudem liebte das allgemeine Publikum, *Harmoniemusik* bei Freiluftaufführungen zu hören.

Das rasche Aufblühen der neuen Besetzung brachte eine Herausforderung mit sich: Die *Har-*

moniemusik gewann schneller an Popularität, als neue Musik dafür komponiert werden konnte. Während neue Werke geschrieben wurden, entstand gleichzeitig ein Wettlauf mit der Zeit, bereits bestehende Musik für diese Besetzung zu adaptieren. Mitunter fertigten Komponisten ihre eigenen Transkriptionen an; auch Mozart (der zuvor schon für Bläsersextette geschrieben hatte) gehörte zu jenen, die ihre neuen Werke für die neue Instrumentenkombination mitunter gleich selbst bearbeiteten.

Viele der Transkriptionen stammen allerdings von den Hofmusikern selbst. Ein Beispiel hierfür ist Carl Andreas Goepfert (1768–1818), ein Klarinetist am Hof von Meiningen, der dort für die Militärmusik verantwortlich war. Goepfert studierte in den späten 1780er Jahren Musik bei Mozart in Wien und wurde zu Lebzeiten für seine Kompositionen geschätzt. Seine kunstvollen Bearbeitungen von Werken für *Harmoniemusik* brachten ihm ebenfalls große Anerkennung ein. Vermutlich arbeitete er für den Bonner Musikverlag *Simrock*, für den er Mozarts großangelegte *Gran Partita* für die kleinere Bläseroktett Besetzung transkribierte. Goepfert fertigte auch Transkriptionen mehrerer anderer Werke Mozarts an, darunter die *Pariser Sinfonie*, mit der diese Aufnahme beginnt.

Die *Pariser Sinfonie* (KV 297, komponiert 1778) ist die erste Sinfonie, in der Mozart Klarinetten einsetzte. Vielleicht bearbeitete Goepfert gerade deswegen diese Sinfonie für *Harmoniemusik* (einschließlich Trompete). In Mozarts Originalwerk spielen die Klarinetten nur im ersten und letzten Satz und haben keine herausragende melodische Funktion. In seiner Transkription übertrug Goepfert die Violinstimmen fast ausschließlich auf die Klarinetten – und rückte sie damit stark in den Vordergrund des Klangbildes. Dies gab ihm auch die Gelegenheit, seine Virtuosität als Klarinetist zu demonstrieren. Die Oboen übernehmen unter anderem die Flötenstimmen aus Mozarts Partitur, während die übrigen Stimmen auf die verbleibenden Instrumente verteilt werden – die Fagotte übernehmen größtenteils die Stimmen der tiefen Streicher, und die Hörner tragen zur harmonischen Fülle bei. Goepfert transponierte die Sinfonie von ihrer Originalton-

art D-Dur nach C-Dur (und den langsamen Satz von G- nach F-Dur), um sie dem Klang- und Tonumfang der zeitgenössischen Instrumente anzupassen.

Goepferts Transkription von Mozarts *Pariser Sinfonie* ist keine besonders komplexe Angelegenheit – nicht zuletzt, weil die Originalpartitur überschaubar gehalten ist. Im Gegensatz dazu hat Haydn's *Oxford Sinfonie* (Nr. 92, komponiert 1789) eine umfangreiche Partitur, die all das kompositorische Können zeigt, das Haydn sich in über 30 Jahren Karriere angeeignet hatte. Während Mozarts Sinfonie in den Tutti-Passagen eine erhebliche Anzahl an Instrumentendopplungen enthält, haben in Haydn's Partitur ein Holzbläserquintett aus Flöte, Oboen und Fagotten, die Streichergruppe und eine Gruppe aus Blechbläsern/Pauken jeweils sehr unterschiedliche Funktionen. Haydn's Umgang mit den Bläserstimmen in der *Oxford Sinfonie* nimmt die kunstvoll weiterentwickelte Instrumentation seiner letzten zwölf Sinfonien bereits vorweg. Es versteht sich also von selbst, dass sich Josef Triebensee einer anspruchsvollen Aufgabe stellte, als er beschloss, Haydn's Meisterwerk für *Harmoniemusik* (mit Trompete) zu transkribieren.

Josef Triebensee (1772–1846) begann seine Karriere als Oboist in verschiedenen Theaterorchestern in Wien; sein Vater war Solo-Oboist der *Harmonie* des Kaisers, und später spielten sie gemeinsam im Orchester des Wiener Burgtheaters. Bereits 1796 wurde Josef für seine Fähigkeiten als Komponist bekannt; seine spätere Laufbahn führte ihn nach Brünn und nach Prag, wo er Direktor der Prager Oper wurde. Mit seinen Kenntnissen in Ensemblemusik für Bläser und Opernmusik war der junge Josef hervorragend aufgestellt, um von der wachsenden Nachfrage nach *Harmoniemusik* zu profitieren, und er transkribierte viele Bühnenwerke für Bläser – mitunter bewarb er seine Dienste mit Vorabverkäufen seiner Veröffentlichungen. Vermutlich transkribierte er Haydn's *Oxford Sinfonie* um das Jahr 1809. Schon zuvor erfreuten sich Haydn's Sinfonien großer Beliebtheit in Bearbeitungen für Bläser – und möglicherweise fanden sie im Todesjahr des Komponisten besondere Beach-

tung. Im selben Jahr wurde die *Harmoniemusik* des Fürsten von Liechtenstein in Feldsberg (heute Valtice, Tschechien) allerdings vorübergehend aufgelöst, wo Josef seit 1796 als Kapellmeister tätig gewesen war.

Haydn's große und komplexe Sinfonie für ein relativ kleine Bläserbesetzung zu arrangieren, war eine enorme Leistung, und Triebensee musste die ursprüngliche Orchestrierung erheblich verdichten. Wie in Goepferts Mozart-Transkription wurde die Sinfonie transponiert, und die Klarinetten erhielten auch hier eine prominente Rolle. Triebensee teilt den melodischen Schwerpunkt jedoch geschickt zwischen Oboen und Klarinetten auf, was zu einer abwechslungsreicheren Instrumentierung führt – und ihm vermutlich als Oboist selbst die Möglichkeit gab zu glänzen. Triebensee's Bearbeitung ist eine meisterhafte Transkription, in der er sehr gezielte wählte, welche Teile der Textur hervortreten sollten, und welche er als entbehrlich ansah. Triebensee nahm außerdem mehrere Kürzungen in allen Sätzen vor, außer im Menuett. Besonders das Adagio wurde deutlich verkürzt (von 110 auf 70 Takte); dachte Triebensee, dass sein Publikum sich bei einem längeren langsamen Satz langweilen könnte, oder wollte er einfach die Kräfte seiner Musiker schonen? Trotz dieser Kürzungen in Textur und Länge bleibt Haydn's Meisterschaft spürbar – vor allem in jenen kontrapunktischen Passagen, mit denen er gerne seine kompositorische Kunst demonstrierte.

Ludwig van Beethoven brachte unmissverständlich zum Ausdruck, dass er Transkriptionen nicht mochte; scheinbar war er der Ansicht, dass die Intention des Komponisten nicht von anderen „überschrieben“ werden sollte. Vielleicht wurden deswegen relativ wenige seiner Werke für andere Besetzungen transkribiert. Dennoch wurden einige Bearbeitungen angefertigt, insbesondere von Werken, die zwischen 1810 und 1820 veröffentlicht wurden – darunter Bläsertranskriptionen der 7. und 8. Sinfonie. Die Transkription von Beethovens 1. Sinfonie durch Georg Schmitt wurde nie veröffentlicht. Über Georg Schmitt ist nur wenig bekannt, aber wir wissen, dass er ab 1816 Direktor der *Harmonie* am Hof von Hohenlohe-Öhringen war. Er arrangierte über hundert

Werke für das Hofensemble, darunter Opern von Komponisten wie Mozart, Cherubini, Spohr und Weber. Seine Bearbeitung von Beethovens 1. Sinfonie gehört zu den frühesten Werken aus Schmitts Zeit am Hof.

Ebenso wie in Goepferts Transkription von Mozarts Sinfonie ist Beethovens Originalpartitur in Schmitts Bearbeitung seiner Sinfonie vollständig erkennbar. Da die Bläserstimmen in Beethovens Werk eine führende Rolle spielen, werden sie im Allgemeinen von Schmitt direkt übernommen. Die Klarinetten sind hier eine Ausnahme. Sie haben in Beethovens Partitur keine so hervortretende Funktion und können daher in der Bearbeitung einen Großteil der Violinstimmen übernehmen. Eine bemerkenswerte Ausnahme findet sich im Trio des dritten Satzes, wo in der zweiten Hälfte die Oboen die Klarinetten ablösen, was einen unerwarteten Moment des Kontrasts schafft. Auch wenn Beethoven vermutlich nicht nur Freude an dem Gedanken gehabt hätte, dass seine Sinfonie für andere Besetzungen transkribiert wird, so bleiben doch der Geist und der Humor seiner Originalpartitur in dieser Fassung für Harmoniemusik deutlich spürbar.

Anmerkung zur Instrumentation dieser Aufnahme — In allen drei Werken wird ein Kontrabass als 16^{te} Verstärkung des zweiten Fagotts eingesetzt. Dies war zur damaligen Zeit üblich; auch Kontrafagotte und Serpente wurden auf diese Weise verwendet (die Partitur von Goepferts Mozart-Transkription, die für die Musiker einer Militärkapelle geschrieben wurde, sieht ein Serpent vor). Die Oslo Kammerakademi hat sich außerdem dazu entschieden, allen Transkriptionen die originalen Paukenstimmen hinzuzufügen. Pauken sind ein wesentlicher Bestandteil sinfonischer Partituren, und ihr Einsatz ist im klassischen Sinfonieorchester untrennbar mit dem der Trompeten verbunden. Auch wenn Schmitt auf den Einsatz von Trompeten verzichtet, bleiben die entsprechenden Stimmen erhalten – sie werden von den Hornisten übernommen.

Anmerkung zu den Begriffen *Harmoniemusik* und *Harmonie* — Diese Begriffe werden in der Literatur weitgehend synonym verwendet. *Harmonie* ist ein eher allgemeiner Begriff für ein

kleines Bläserensemble, während *Harmoniemusik* sowohl A) Musik bezeichnet, die für ein solches Ensemble geschrieben wurde, als auch B) ein spezifisches Ensemble aus vier Instrumentenpaaren meint – beispielsweise Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte – wie es in der Besetzung der Oslo Kammerakademi zu finden ist. Diese Instrumentenkombination kann aber auch variiert werden, zum Beispiel durch das Einfügen von Flöten oder das Ersetzen der Oboen durch Flöten (Goepfert schlug Letzteres in seiner Mozart-Transkription als Option vor). Die Hofensembles wurden damals in der Regel als *Harmonie* bezeichnet, während die Bezeichnung *Harmoniemusik* vermutlich erstmals in theoretischen Schriften auftauchte.



OSLO KAMMERAKADEMI

Oslo Kammerakademi performs chamber music for winds based on the historical Harmoniemusik instrumentation. Founded in 2009 by artistic director David Friedemann Strunck, the ensemble has established itself as a leader in Europe, with critically acclaimed CD recordings and invitations to prestigious festivals such as the Rheingau Music Festival, Schleswig-Holstein Music Festival, Summerwinds Holzbläserfestival Münsterland, Glogerfestspillene, Stavanger Chamber Music Festival, Trondheim Chamber Music Festival and Oslo Chamber Music festival, among others.

Oslo Kammerakademi utilises historical brass instruments in repertoire from the Baroque, Classical and Romantic periods. This contributes to the ensemble's authentic sound and historically oriented performances.

Since it was founded, Oslo Kammerakademi's ambition has been to embrace the full range of literature for the Harmonie ensemble – from its origin in Vienna in the 1780s to the music of our own time. It therefore commissions and performs new music for Harmonie ensemble, and has premiered works by composers including Mert Karabey (Turkey), Magnar Åm, Gisle Kverndokk, Trygve Brøske, Henrik Hellstenius, Morten Gaathaug, Jon Øivind Ness and Lars Petter Hagen.

Oslo Kammerakademi has released several CD recordings on the LAWO label. The first three recordings, *Beethoven for Wind Octet* (LWC1036, released in 2012), *Leipzig!* (LWC1093, 2014) and *the first beauty* (LWC1093, 2015), formed a trilogy of Harmoniemusik from three eras. The ensemble has since released Mozart for Wind Octet (LWC1141, 2017), a collaboration with Christian Ihle Hadland: *Mozart/Danzy/Beethoven for Pia-*

no and Winds (LWC1187, 2019), and *Chanson et Danses* (LWC1225, 2021). The ensemble's latest release is *The Silk Road* (LWC1271, 2023). All their recordings have earned overwhelmingly positive reviews.

Oslo Kammerakademi holds a yearly festival – *Ski Hagefestival* – in Ski in Akershus, south-east of Oslo. The ensemble is also committed to nurturing coming generations of musicians and holds a yearly summer course for young wind and double bass players.

OSLO KAMMERAKADEMI:

DAVID FRIEDEMANN STRUNCK – OBOE,
ARTISTIC DIRECTOR
ANNALEENA JÄMSÄ – FLUTE (8–11)
MAIKEN MATHISEN SCHAU – FLUTE (8–11)
MARIE TETZLAFF – OBOE
PIERRE XHONNEUX – CLARINET
SIGNE SÖMER – CLARINET
STEINAR GRANMO NILSEN – NATURAL HORN
NIKLAS SEBASTIAN GRENVIK – NATURAL HORN
ALESSANDRO CAPROTTI – BASSOON (1–7)
EMBRİK SNERTE – BASSOON (8–11)
TROND OLAF LARSEN – BASSOON
FREDRIK BLIKENG – DOUBLE BASS
STIAN AARESKJOLD – NATURAL TRUMPET (1–7)
KAROLINE BJØRHEI – TIMPANI (1–7)
CHRISTOPHER LANE – TIMPANI (8–11)

OSLO KAMMERAKADEMI

Die Oslo Kammerakademi spielt Kammermusik für Bläser mit der historischen Harmoniebesetzung als Kernbesetzung, und der Solo-Oboist der Osloer Philharmoniker David Friedemann Strunck ist ihr Initiator und künstlerischer Leiter.

Das Ensemble hat in Europa einen respektierten Platz erlangt, mit von Kritikern glänzend besprochenen CD-Einspielungen und Einladungen und Wiedereinladungen zu international anerkannten Festivals wie dem Rheingau Musikfestival, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, den Gloger Festspielen in Kongsberg, dem Summerwinds Holzbläserfestival Münsterland, dem Trondheim Kammermusik Festival, dem Stavanger Kammermusikfestival, dem Oslo Kammermusikfestival u.a.

Die Oslo Kammerakademi verwendet historische Blechblasinstrumente für barockes, klassisches und romantisches Repertoire. Dies prägt den authentischen Klang des Ensembles und unterstützt die historisch orientierte Aufführungspraxis. Die Oslo Kammerakademi führt auch neue Werke für Harmoniebesetzung auf und hat bisher mit den Komponisten Mert Karabey (Turkei), Magnar Åm, Morten Gaathaug, Ketil Hvoslef, Trygve Brøske, Gisle Kverndokk, Henrik Hellstenius, Jon Øyvind Ness und Lars Petter Hagen zusammengearbeitet.

Das Ensemble verfolgt seit seinem Debut im Jahr 2009 das Ziel, den gesamten Umfang des Repertoires für Harmoniemusikensemble aufzuführen – von den Anfängen in Wien in den 1780er Jahren bis zur Musik unserer Zeit. Die Debut CD des Ensembles *Beethoven for Wind Octet* (LWC1036) erschien 2012 und die zweite CD *Leipzig!* (LWC1058) mit romantischer Kammermusik 2014. Die dritte CD der Oslo Kammerakademi *the first beauty* (LWC1093) von

2015 machte die Trilogie mit Harmoniemusik aus drei Epochen komplett. 2017 erschien *Mozart for Wind Octet* (LWC1141), 2019 *Mozart/Danzy/Beethoven for Piano and Winds* (LWC1187) zusammen mit Christian Ihle Hadland und *Chanson et Danses* 2021 (LWC1225). Die letzte Veröffentlichung des Ensembles ist *The Silk Road* (LWC1271, 2023). Alle Einspielungen des Ensembles haben national und international hervorragende Kritiken erhalten.

Die Oslo Kammerakademi arrangiert jedes Jahr im Juni ein eigenes Festival, *Ski Hagefestival*, in Ski/Akershus, südöstlich von Oslo. Das Ensemble fördert außerdem den musikalischen Nachwuchs mit unter anderem einem jährlichen Sommerkurs für junge Bläser und Kontrabassisten.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

Symphony No.31, K.297 “Paris”

Transcribed (c. 1810) by Carl Andreas Goepfert (1768–1818)

1. Allegro assai 07:12
2. Andante 05:00
3. Allegro 03:42

JOSEPH HAYDN

(1732–1809)

Symphony No.92, Hob.I/92 “Oxford”

Transcribed (c.1809) by Josef Triebensee (1772–1846)

4. Adagio — Allegro spiritoso 06:26
5. Adagio 04:41
6. Menuetto 04:37
7. Presto 04:32

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Symphony No.1, Op.21

Transcribed (1817) by Georg Schmitt

8. Adagio molto — Allegro con brio 08:26
9. Andante cantabile con moto 07:42
10. Menuetto. Allegro molto e vivace 03:10
11. Finale. Adagio — Allegro molto e vivace 05:56

RECORDED IN BRAGERNES CHURCH, DRAMMEN,
30 SEPTEMBER, 1–2 OCTOBER 2023

PRODUCER: VEGARD LANDAAS
BALANCE ENGINEER: THOMAS WOLDEN
EDITING: VEGARD LANDAAS
MASTERING: THOMAS WOLDEN
BOOKLET NOTES: ALISON BULLOCK AARSTEN
TRANSLATIONS: DAVID FRIEDEMANN STRUNCK
BOOKLET EDITOR: TORGEIR M. LANDAAS
COVER ART: HELGA BOSTEN,
SILHOUETTE PAPER CUT (2025)
COVER DESIGN: ANNA-JULIA GRANBERG /
BLUNDERBUSS
SESSION PHOTO: THOMAS WOLDEN
ARTIST PHOTO: SVEINUNG HOEL BJORÅ

THIS RECORDING HAS BEEN MADE POSSIBLE
WITH SUPPORT FROM:
ARTS AND CULTURE NORWAY / THE AUDIO AND
VISUAL FUND AND ARTS COUNCIL NORWAY



LWC1370 © 2025 LAWØ © 2025
LAWØ CLASSICS www.lawo.no

