



HAYDN

THE COMPLETE OVERTURES

HAYDN SINFONIETTA WIEN

MANFRED HUSS

HAYDN, [FRANZ] JOSEPH (1732–1809)

The Complete Overtures

HAYDN SINFONIETTA WIEN
playing on period instruments

MANFRED HUSS

DISC 1 [60'55]

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | ACIDE: SINFONIA IN D MAJOR, Hob. Ia:5 (1762/63, rev. 1773)
<i>Allegro molto · Andante grazioso · Finale. Presto</i> | 6'45 |
| 2 | LO SPEZIALE: SINFONIA IN G MAJOR, Hob. Ia:10 (1768)
<i>Presto · Andante · Presto</i> | 6'01 |
| 3 | LE PESCATRICI: SINFONIA IN D MAJOR, Hob. I:106 (1769–70)
<i>Allegro</i> | 3'11 |
| 4 | L'INFEDELTA' DELUSA: SINFONIA IN C MAJOR, Hob. Ia:1 (1773)
<i>Allegro · Poco adagio · Presto</i> | 7'40 |
| 5 | DER GÖTTERRATH: SINFONIA IN C MAJOR, Hob. XXIXa:1a (1773)
<i>Adagio e maestoso – Allegro di molto</i> | 3'40 |
| 6 | PHILEMON UND BAUCIS: OVERTURE IN D MINOR, Hob. Ia:8 (1773)
<i>Allegro con espressione · Andante poco allegro</i> | 5'51 |
| 7 | IL RITORNO DI TOBIA: OVERTURE IN C MINOR, Hob. Ia:2 (1774)
<i>Largo – Allegro di molto</i> | 6'15 |
| 8 | L'INCONTRO IMPROVVISO: SINFONIA IN D MAJOR, Hob. Ia:6 (1775)
<i>Adagio maestoso – Presto · Andantino · Allegro di molto</i> | 7'10 |
| 9 | DIE FEUERSBRUNST: SINFONIA IN C MAJOR, Hob. XXIXa:4 (1776–77)
<i>Allegro · Andante · Finale. Presto</i> (First and second movements by Ignaz Pleyel [1757–1831]) | 8'14 |
| 10 | IL MONDO DELLA LUNA: SINFONIA IN C MAJOR, Hob. XXVIII:7 (1777)
(Concert version ending added by Manfred Huss)
<i>Allegro</i> | 4'24 |

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | OVERTURE IN D MAJOR, Hob. Ia:7 (1777)
<i>Presto</i> | 4'12 |
| [2] | LA VERA COSTANZA: SINFONIA IN B MAJOR, Hob. Ia:15 (1778/85)
<i>Presto · Allegretto · Finale. Allegro moderato – Andante – Allegro moderato</i>
(Concert version from 1782, for which Haydn added the Finale) | 8'08 |
| [3] | L'ISOLA DISABITATA: OVERTURE IN G MINOR, Hob. Ia:13 (1779)
<i>Largo – Vivace assai</i> | 7'10 |
| [4] | LA FEDELTÀ PREMIATA: SINFONIA IN D MAJOR, Hob. Ia:11 (1780)
<i>Presto</i> | 3'41 |
| [5] | ORLANDO PALADINO: SINFONIA IN B MAJOR, Hob. Ia:16 (1782)
<i>Vivace assai</i> | 3'25 |
| [6] | ARMIDA: SINFONIA IN B MAJOR, Hob. Ia:14 (1783)
<i>Vivace · Allegretto · Vivace</i> | 5'18 |
| [7] | OVERTURE IN D MAJOR, Hob. Ia:4 (1784?)
<i>Presto</i> | 3'28 |
| [8] | DIE SIEBEN LETZTEN WORTE UNSERES ERLÖSERS AM KREUZE:
INTRODUZIONE IN D MINOR, Hob. XX:1
(Original version for orchestra; 1785–86)
<i>Maestoso ed Adagio</i> | 4'52 |

DISC 2

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | ORFEO ED EURIDICE ossia L'ANIMO DEL FILOSOFO:
OVERTURE IN C MAJOR, Hob. Ia:3 (1791)
<i>Largo – Presto</i> | 3'45 |
| 10 | DIE SCHÖPFUNG: OVERTURE 'DIE VORSTELLUNG DES CHAOS'
Hob. XXI:2 (1797)
<i>Largo</i> | 4'59 |
| 11 | DIE JAHRESZEITEN: OVERTURE TO 'DER HERBST'
(original version), Hob. XXI:3 (1801)
<i>Allegretto</i> | 2'12 |
| 12 | DIE JAHRESZEITEN: OVERTURE TO 'DER WINTER'
(original version), Hob. XXI:3 (1801)
<i>Adagio ma non troppo</i> | 3'58 |

TT: 118'00

HAYDN SINFONIETTA WIEN

REINHARD CZASCH *flute I*

SYLVIA AZER-HÖFLINGER *flute II*

VINCENT VAN BALLEGOOIJEN *oboe I (Disc 1 tracks 1–4, 7; Disc 2 tracks 3, 4 & 9)*

STEFAN VERDEGEM *oboe II (Disc 1 tracks 1–4, 7; Disc 2 tracks 3, 4 & 9)*

NICO DE GIER *oboe I (Disc 1 tracks 5, 6, 8–10; Disc 2 tracks 1, 2, 5–8, 10–12)*

MICHAEL TAGLINGER *oboe II (Disc 1 tracks 5, 6, 8–10; Disc 2 tracks 1, 2, 5–8, 10–12)*

GARY BRODIE *clarinet I*

HERBERT FALTYNEK *clarinet II (all except Disc 2 track 12)*

HARALD SCHLOSSER *clarinet II (Disc 2 track 12)*

CHRISTOPHER ROBSON *bassoon I*

KLAUS HUBMANN *bassoon II*

JÜRGEN ÉPPELSHEIM *contrabassoon (Disc 2 tracks 11 & 12)*

JOZEF BRAZDA *horn I*

MIROSLAV ROVENSKY *horn II*

HANS MARTIN KOTHE *trumpet I (Disc 1 tracks 5, 8 & 10; Disc 2 track 10)*

UTE HARTWICH *trumpet II (Disc 1 tracks 5, 8 & 10; Disc 2 track 10)*

JAMES GHIGI *trumpet I (Disc 1 track 7; Disc 2 tracks 4 & 9)*

MICHAEL HARRISON *trumpet II (Disc 1 track 7; Disc 2 tracks 4 & 9)*

STEFAN FASCHING *trombone I (Disc 2 track 10)*

REINHARD SUMMERER *trombone II (Disc 2 track 10)*

ALEXANDER GRÜN *timpani (Disc 1 tracks 5, 8 & 10)*

DIETER SEILER *timpani (Disc 1 track 4; Disc 2 tracks 4, 9 & 10)*

FRANK HUSS · ZOLTAN JANIKOVIC SR · CHRISTIAN NEUMANN · ALEXANDER GRÜN (*"Türkische Musik" in Disc 1 track 8*)

PETER ZAJICEK *leader* · CATHERINE MARTIN · VLADIMIRA ROSYPALOVA · INGRID SINGHOFFEROVA

JAMES A. ELLIS · JOHANNES GEBAUER · PABLO VALETTI *violin I*

MILO VALENT/SIMON JONES · ANITA TÖRTELI/PABLO VALETTI · STEPHEN ROUSE

JOHANNA KOHL · LUBICA HVASTIJOVA · IMRE SIMKO *violin II*

PATRICK CARDAS · JAN GRENER · KAROL NEMCIK · CHRISTOPH ANGERER · DAGMAR NEUMANN *viola*

RESZŐ PERTORINI · PETER KIRAL · MICHAEL BRÜSSING · ELISABETH NASKE-SERTL *cello*

ZOLTAN JANIKOVIC JR · VOJTECH KOVACS *double bass*

MANFRED HUSS *harpsichord/fortepiano*

Haydn's 22 overtures resemble a 'sounding biography', charting the course of his creative career like points on a graph. From *Acide* (1762/63) to the *Seasons* (1801) we can follow Haydn's unswerving, decades-long development, from its stylistic beginnings in the late baroque (cf. also the early organ concertos) by way of the Classical revolution and *Sturm und Drang* ('Farewell' *Symphony*) and the heyday of Classicism (*London Symphonies*) to the onset of a wholly new, Romantic musical idiom. Haydn's work testifies to his unwavering creative power and a virtually infinite potential for development that stretched into his old age. There are only a few examples of composers whose musical language and style continued to develop right to the end, to the extent that their early and late works do not even sound as if they are by the same composer. Likewise it is unusual for a composer to find himself at the vanguard of modernity at the end as well as at the beginning of his career, other examples being Beethoven and Stravinsky, Verdi and Mahler.

Around 1750, Haydn took lodgings in Vienna's Michaelerplatz, which was also home to Pietro Metastasio, the opera librettist of the eighteenth century, and to Nicolá Porpora, the famous Italian opera composer and singing teacher. From these two men Haydn learned much about the art of Italian singing, about how to write for voices – and, not least, the

Italian language; he thus became acquainted with Italian opera at a very early stage.

In the course of his career Haydn wrote an enormous quantity of vocal music: more than twenty stage works, twelve masses, numerous smaller liturgical works, oratorios, cantatas, songs and dozens of insertion arias (for operas by other composers). Of his operas, fourteen Italian-language works have survived, but of his eight German-language marionette operas and musical plays (*Singspiele*) all except *Philemon and Baucis* are lost. In its entirety, Haydn's operatic oeuvre is fully comparable, not least in terms of quantity, with that of Mozart (who composed eighteen operas); but to this day Haydn's operas remain largely – and unjustifiably – undervalued.

Around 1751 Joseph von Kurz-Bernardon, one of the most popular Viennese comic actors, encountered Haydn at a night-time street performance in Vienna and was so enthusiastic that he persuaded Haydn to write a score for the musical play *Der krumme Teufel* (*The Limping Devil*). The music and libretto of this, Haydn's first stage composition, have been lost, although the play – probably also on account of the music – was also performed with great success at many theatres outside Vienna (for instance in Prague, Berlin and Erfurt).

A decisive turning point in Haydn's work and his increasingly intensive preoccupation with opera, was the decision by Prince Niko-

laus Esterházy I of Galántha to build a huge palace with theatres at Fertöd in the middle of the western Hungarian plain, on the southern shore of the Neusiedlersee. This ‘Hungarian Versailles’, as it soon came to be known, was a building project characterized by late baroque, aristocratic ostentation coupled with a pronounced affinity for the arts. The opera house in Eszterháza was ceremonially opened in 1768 with Haydn’s *Lo Speciale*. Opposite the opera house was a second, rather smaller theatre, specially constructed for marionette performances.

Until the sudden death of Prince Nikolaus in 1790 (shortly before which a production of Mozart’s *Marriage of Figaro* was in preparation) the Eszterháza opera and theatre companies maintained artistic standards that would not have disgraced any European city. From 1776 onwards, from May until October, there were almost daily opera performances or concerts under Haydn’s direction, with a regularly changing repertoire. Scores by the most important living composers were obtained directly from Vienna and Italy; singers were hired almost exclusively from Italy, as were many of the stage sets and some of the orchestral musicians.

Nowadays we would refer to Haydn’s position as ‘music director, dramaturge and composer in residence’: he was responsible for hiring the artists, choosing the operas, making

the musical adaptations and obtaining the sheet music – not to mention composing works of his own. All of the major works of the period were performed here, including operas by Salieri, Grétry, Cimarosa, Gassmann, Sarti, Gazzaniga, Dittersdorf, Gluck, Traetta and Mozart. In most cases Haydn reworked the music, adding insertion arias for specific singers and adapting the scoring to suit the circumstances of Eszterháza; at the time this was a wholly normal procedure. In addition to conducting some hundred opera performances each year, Haydn had to fulfil what for us today has proved to be his most important task: writing his own music.

Haydn’s first surviving stage work, *Acide*, was composed in 1762/63 for the wedding of Prince Nikolaus Esterházy’s eldest son at a three-day feast at Eisenstadt Palace. As there was no actual opera house at Eisenstadt the great hall, adorned with splendid frescos and unchanged to this day, was adapted for theatrical performances. Another work that received its première at a wedding at Eisenstadt was *Le Pescatrici* (1769–70). Lavish programme books including all the lists of singers and roles as well as the libretto were printed for the guests at these performances, nowadays forming a valuable source of information about Haydn’s operas. Both *Il Mondo della Luna* (1777) and the ‘Turkish opera’ *L’Incontro improvviso* (1775) were performed on similar

occasions. At that time – around the end of the centuries-long wars with Turkey – Turkish subjects were very popular in Austria, not only on the concert platform. Haydn's opera takes us to a seraglio long before Mozart wrote his *Entführung* (1782), and yet the character of Haydn's overture is astonishingly similar to Mozart's. In part this stems from the use of a traditional, specifically 'Turkish' combination of percussion instruments that was also a common feature in Viennese Classicism (it was used for the last time at the end of the fourth movement of Beethoven's *Ninth Symphony*).

In 1773 Empress Maria Theresia stayed for some days at Eszterháza. The Empress was wont to remark: 'If you want to hear a good opera, you must go to Eszterháza!' and Haydn's operas *L'Infedeltà delusa* and *Philemon und Baucis* were performed specially for her. In the overture to *L'Infedeltà* Haydn, who had no trumpets at his disposal, uses high horns in C and timpani, a very effective instrumentation that was typical, especially for Eszterháza. The third movement of this overture, a zippy *Presto*, was used again (with rather less showy horn writing) in the overture to *Die Feuerbrunst* from c.1776, but that work is not by Haydn: the first and second movements are by Ignaz Pleyel, who at the time lived, studied and 'collaborated' with Haydn. Apparently Haydn permitted the use of a few

musical numbers for the pastiche *Die Feuerbrunst*, prepared by Pleyel together with the Viennese publisher Traeg. *Philemon* was conceived for the marionette theatre and was preceded by a 'Prologue on Olympus' called *Der Götterrath*. The music for this prologue is lost with the exception of the overture and some sections that Haydn incorporated into his *Symphony No. 50*.

Most of Haydn's early overtures take the form of short, three-movement symphonies with the order of movements fast–slow–fast, as is also the case with early Mozart. Haydn's *Le Pescatrici* also originally had a three-movement *sinfonia*. Some of the overtures start with a slow introduction; some of them lead directly into the first act and are also thematically linked with the music of the opera (e.g. *Philemon*). Despite their superficial formal similarities to genuine symphonic movements, however, those in the overtures sound much more like music for the theatre; they exhibit a quite different temperament. The extent to which Haydn created individual moods for each overture – and was able to enter into the theme or the situation in each case – is shown by the marked contrasts between, for instance, *Il Ritorno di Tobia* and *L'Incontro improvviso*, or between *L'Infedeltà delusa* and *Philemon und Baucis*.

In April 1779 Haydn produced *La vera costanza*, one of his most beautiful stage

works with various ensemble numbers and finales; it is already very close to a late-Mozartian style. This opera was probably originally composed for Vienna, but its performance fell victim to the typical Viennese intrigues – and Haydn walked away from the project. On 24th November of that year a fire broke out in the ‘Chinese ballroom’ of the Eszterháza opera house, devastating the entire theatre, the instruments and part of the sheet music archive. Probably around 70 sets of parts and scores of Haydn’s works were thus destroyed, and Haydn therefore had to regain access to some of them by buying them back from copyists in Vienna. One of the lost scores was *La vera costanza*: in 1785, largely from memory and from surviving parts salvaged from the ruins, Haydn produced a new version. When the foundation stone of the new opera house was laid on 18th December 1779, Haydn’s *Symphony No. 70* was played; until the new building was ready, performances took place at the marionette theatre.

The same year, on 6th December 1779, the Prince’s name day was celebrated by the performance of a new Haydn opera, *L’Isola disabitata*, after a libretto by Metastasio. The story is set on a ‘desolate isle’, where four young castaways are set free after years spent in fear, and can finally return home; Metastasio would not have been the only one acquainted with the novel *Robinson Crusoe*, published in 1719.

The piece was excellently suited to the circumstances at Eszterháza after the opera house fire and the destruction of all the theatrical materials – a ‘desolate isle’ and its inhabitants can hardly have required lavish baroque stage sets.

If we examine the texts that Haydn set to music, certain trends become apparent. There are surprisingly few tales from antiquity – *Acide*, *Philemon*, *Orlando Paladino*, *Armida* and *Orfeo*, of which *Orlando* in particular is an out-and-out comedy (‘drama eroicomico’) in which antiquity is treated very complacently. Most of them are comedies, three after Goldoni (*Lo Speciale*, *Le Pescatrici* and *Il mondo della luna*). *La vera costanza* and in particular *Acide*, *L’Isola disabitata*, *Armida* and *Orfeo* are pieces in which drama is to the fore.

The reconstruction work after the fire provides insight into an interesting aspect of the performance practice of the time. Between the time of the fire and 1781 Anton Walter, the famous Viennese builder of keyboard instruments, supplied several new fortepianos to replace the harpsichords that had been destroyed – an indication that the harpsichord was increasingly being displaced by the fortepiano. Already in Mozart’s Viennese operas, and in Haydn’s *Creation* and *Seasons*, the recitatives were accompanied on the fortepiano. Through this change of instrument, and also because of the growing size of the orchestra, the import-

ance of the continuo – the traditional bass group – steadily declined. Ensembles were generally directed from the harpsichord, and subsequently from the fortepiano; Haydn still did this in London in 1795 in his *Symphony No. 104*. Keyboard instruments accompanied recitatives and also served as a reinforcement in *tutti* passages (in Beethoven's first three piano concertos, the soloist plays in the *tutti*s as well!). The fortepiano's softer, rounder tone allowed for charming effects, but did not equal the harpsichord's rhythmically precise, almost percussive sound – a necessity when directing an ensemble. On this recording, the shift in performance practice is reflected in our choice of where to use the harpsichord and fortepiano respectively.

On 25th February 1781 a performance of Haydn's *La fedeltà premiata* marked the opening of the new Eszterháza opera house, the design of which would come to be compared to Vienna's Schönbrunn Palace Theatre. This was followed in 1782 by *Orlando Paladino* and in 1784 by *Armida*, Haydn's last opera for Prince Esterházy, which was so successful that it immediately received more than fifty repeat performances. In addition to the singers, these three operas require dozens of other performers as well as a large stage set-up, and all the wonders of baroque theatre technology, to conjure up all the desired effects. Haydn had already reached unexplored

dramatic territory with *La vera costanza*; now the overtures become weightier, more characteristic, dramatically more expressive, and their content is linked to the music of the opera in question. Other important new features include long through-composed passages (*L'Isola disabitata*), great final scenes at the ends of acts (*La vera costanza*) and the increasing importance attached to the *accompagnati* (*Armida*). If we compare Mozart's operas with those of Haydn, we should bear in mind that Mozart's three great Da Ponte operas were composed after Haydn's twenty-year-long career as an opera composer had already come to an end.

Over the years Haydn's great Eszterháza operas were performed with great success, in Bratislava and Vienna and then in many other European opera houses – often, as was then usual, in translation. Even twenty years later, *Armida* remained in the repertoire of the Theater an der Wien; it was here that Beethoven became acquainted with the work and copied out extracts from it for study purposes. In this way, as Beethoven's sketches show, *Armida*'s great scene has more or less served as the model for Leonora's aria from *Fidelio*. After *Armida* Haydn wrote only one more opera, *Orfeo*, declining other requests, for instance from Prague. We cannot tell why – any more than we know why he composed no further symphonies after 1795.

As far as we know, the *Overtures Hob. Ia:4* and *Hob. Ia:7* do not belong to specific operas. Either they were written for lost musical plays (or for incidental music that we can no longer trace) or they are alternative movements for symphonies. *Hob. Ia:7* is also the ‘finale B’ of *Symphony No. 53* – a work that can boast a total of three finales. This overture is by far the best of the three concluding movements, although it was originally composed as an overture – as is also evidenced by the harmonically open ending in G major, which Haydn later altered in the manuscript in favour of a (rather abrupt) ending in D major. We hardly know anything about *Hob. Ia:4*: the manuscript was believed lost, and was rediscovered by chance in the context of an exhibition of ‘Soviet-Austrian Documents’ in Vienna in 1960. On this manuscript we find the word ‘Finale’; if it does indeed belong to a symphony, a possible candidate is *Symphony No. 80*.

Haydn’s last opera, *Orfeo ed Euridice ossia L’Animo del Filosofo*, was composed for London rather than for Nikolaus Esterházy, whose sudden death in September 1790 marked the end of the wide-ranging musical activities at Eszterháza. Haydn soon made up his mind to go to London, and arrived there on 1st January 1791. In the end, machinations at the London opera obstructed the performance of *Orfeo*, the only one of Haydn’s operas that was not performed during his lifetime. Its pre-

mière did not take place until 1951 (!), when Erich Kleiber conducted it in Florence, with Maria Callas as Euridice; shortly afterwards, its first complete recording was made by the soloists, choir and orchestra of the Vienna State Opera under Hans Swarowsky. Unlike Mozart’s *Clemenza di Tito* from the same year, this is no longer a traditional *opera seria*; with its innovative use of the chorus and the way in which scenes are resolved in wide-ranging *accompagnati* (instead of arias), it points forward into the nineteenth century. In contrast to all the earlier musical settings of this story, Haydn’s version ends tragically: Orfeo cannot bring Euridice back to life, and at the end of the opera he himself dies during a storm (D minor) – in dramatic terms the complete opposite of the happy ending (G major) of Mozart’s *Don Giovanni* after Giovanni’s journey to hell. New æsthetic values were in the air, Romanticism was knocking on the door, and yet again Haydn was in the forefront. The musical character of Haydn’s *Orfeo* overture, superficially a work of High Classicism, as if by the hand of Beethoven, demonstrates this: the tragedy of the story is depicted in the C minor *Maestoso* introduction, the miraculous music of Orfeo in the C major *Allegro*.

Oratorios, too, can be prefaced by overtures, and *Il Ritorno di Tobia* occupies an important place within Haydn’s œuvre. In 1771 the ‘Tonkünstler Societät’ was founded in

Vienna by the *Hofkapellmeister*, Gassmann, to support the widows and orphans of musicians. The society's concerts took place during the 'Lent season' when the theatres were closed, and always involved a huge number of musicians: the orchestra often numbered up to 180 players, and the choir several hundred singers. For composers it was a great honour to compose a work for the 'Tonkünstler Societät' and to deliver it free of charge. In 1775 this honour went to Haydn: he dedicated his first large-scale work for choir and orchestra (*Tobia*) to the society, a piece that – all over Europe – built upon the success of his *Stabat Mater* (1767).

A work that is impossible to categorize is Haydn's music for Good Friday: ***Die Sieben Letzten Worte Unseres Erlösers Am Kreuze*** (*The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross*) was a commission, completed in early 1786, for the Oratory of La Santa Cueva in Cádiz. The original version is little-known; it is scored for relatively large orchestra without singers. At the time of the first published edition (1787) Haydn prepared the version that is played most frequently today – for string quartet – although this is no real substitute for the original. After his return from England in 1796, Haydn expanded the orchestral version into an oratorio for soloists, choir and enlarged orchestra, a clear concession to a wider audience. The *Introduction* prepares the mood for a series of movements focusing on the words that Christ is

supposed to have uttered on the Cross, with quotations from the Gospels; the earthquake at the moment of his death marks the end of the piece. The purely orchestral score, in nine movements, is as programmatic as it is abstract, and it has an almost expressionist, even pictorial power of expression: even an opera could not surpass the drama that we find here. Haydn achieves this by means of an entirely new, revolutionary idea regarding instrumentation, working with combinations of sounds that nobody else was to use before Mahler. *Die Sieben Worte* mark the very beginnings of modern, symphonic orchestral writing.

Die Vorstellung des Chaos (*The Representation of Chaos*), the overture to *The Creation*, continues this process and was promptly hailed by its contemporaries as the most revolutionary and modern music of its time. Everything in this *Chaos* is unconventional, not least the harmonic structure (the real tonal centre, C minor, can only be unequivocally determined in the last chord; before that the harmonies hovered chromatically around it). Chromaticism also makes its presence felt in the thematic structure, which mostly confines itself to semitone steps and does not come together into a proper 'theme': Leonard Bernstein thus fittingly characterized the last nine bars of *Chaos* as the 'Tristan passage'. Right at the beginning of Haydn's very first sketch we find an important reference to the fundamental

conception of the piece: *tutti con sordini* ('all instruments with mutes') until the moment when the light first breaks through in a C major *fortissimo*. This eruption of sound, wholly unexpected – and *unmuted* – provoked storms of spontaneous applause from audiences of the time, to the extent that the performances had to be interrupted. The demand for *tutti con sordini* was, of course, entirely unconventional and innovative, and – in terms of technical achievability – even risky. Apart from violinists and violists, none of the musicians possessed the necessary mutes, devices that were otherwise virtually uncalled-for. There was a real danger of a flawed performance, if Haydn was not personally present to oversee it, and that was no doubt the reason why he omitted this particular direction from the published score. Haydn Sinfonietta Wien was the first to return to the original version, playing from copies of the parts used by Haydn at the première, and incorporating details only recently published in critical editions of the score.

With the first performance of *The Creation* in Vienna on 19th March 1799, Haydn opened the musical gates far into the nineteenth century. This work saw the largest orchestra of the Classical period, with a considerably strengthened wind section (for the first time extended to a contrabassoon) – larger than any ever used even by Beethoven; not until the time of Berlioz and Wagner did it expand further. In

his last major work, the oratorio *The Seasons*, Haydn continued along this path, most clearly in the orchestral introductions to *Herbst* (*Autumn*) and *Winter*. Although the manuscripts of both *The Creation* and *The Seasons* are lost, we still have the orchestral parts that Haydn himself used, and in which he made many markings. In *The Seasons*, too, there are significant differences from the published version, where there are radical cuts at the places that were evidently too 'modern' for the period, and simplified instrumentation. In its original form, the introduction to *Winter* transports us into the world of late Romanticism. Haydn here offers a foretaste of the music of the future, pointing the way for developments later in the nineteenth century. This is the first recording on which the orchestral sections of the oratorios are heard in their original form.

© Manfred Huss 2008

The Haydn Sinfonietta Wien, founded in 1984 by Manfred Huss, is now regarded as one of the foremost interpreters of music from the Viennese Classical and late baroque periods and of works from the early nineteenth century. Its leader is Simon Standage, the English doyen of historic violin playing. The ensemble, which has performed on period instruments since 1991, celebrated its first great international success at the Prades Casals Festival;

since then it has undertaken concert tours to such destinations as Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall) and Brussels. Soloists have included Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay and Milan Turkovic, and the ensemble has collaborated with the Tallis Choir and the Kodály Choir. Its repertoire stretches from large-scale chamber music by way of symphonic works to operas and oratorios. In the years 1986–94 the Haydn Sinfonietta Wien participated in the Wiener Klassik Festival and appeared at numerous other international festivals including the Beethovenfest Bonn, Prague Autumn Festival and Flanders Festival. Since 2006 the ensemble has been orchestra in residence of Festival Centropalia (Styria/Slovenia).

Manfred Huss was born in Vienna and studied there under Hans Swarowsky and Alexander Jenner. Describing his early career as a pianist, which featured concerts and recordings all over Europe, the journal *Das Orchester* wrote that it was ‘as if he set out to be Friedrich Gulda’s successor even in the latter’s lifetime’. Nowadays Manfred Huss prefers to play the fortepiano and directs the Haydn Sinfonietta Wien, which he also founded. The first recordings that he made with this ensemble – with music by Haydn and Schu-

bert – received outstanding international reviews and numerous awards.

Manfred Huss has appeared as a soloist and conductor at important festivals in cities including London, Paris, Salzburg, Evian, Florence, New York, Frankfurt (Alte Oper), Brussels (La Monnaie) and Prague. Among the orchestras he has conducted are the City of London Sinfonia, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Mexico Philharmonic Orchestra, the Polish Chamber Philharmonic Orchestra and the Belgrade Philharmonic Orchestra; he has also conducted the Tallis Choir and Kodály Choir.

In addition to his work as a performer, Manfred Huss has published ‘Wahrung der Gestalt’ (Universal Edition, Vienna), a posthumous collection of lectures and essays by Hans Swarowsky, and has written the first large-scale Haydn biography in German.



MANFRED HUSS

Haydns 22 Ouvertüren gleichen einer tönenden Biographie, die seinen schöpferischen Werdegang ebenso chronologisch wie stenographisch dargestellt. Von *Acide* (1762/63) bis zu den *Jahreszeiten* (1801) spannt sich der Bogen einer unentwegten, jahrzehntelangen kompositorischen Entwicklung Haydns, die von den stilistischen Anfängen während des Spätbarocks (frühe Orgelkonzerte) zur klassischen Revolution mit Sturm und Drang (*Abschiedssymphonie*) über die Hochklassik (*Londoner Symphonien*) bis zum Erreichen einer wiederum völlig neuen, einer romantischen Tonsprache reicht: Haydns Schaffen dokumentiert unablässige Erfindungskraft und eine schier unendliche Entwicklungsfähigkeit bis ins hohe Alter. Es gibt nur wenige Beispiele dafür, dass sich die musikalische Sprache und der Stil eines Komponisten bis zum letzten Takt so weiterentwickelt, dass die frühen und die letzten Werke nicht mehr so klingen, als ob sie vom selben Autor wären, und dass ein Komponist sich am Ende ebenso an der Spitze der Moderne findet wie am Anfang. Ähnliches finden wir u.a. bei Beethoven und Strawinsky, bei Verdi und Mahler, alles Komponisten, die über Generationen hinaus auch stilbildend blieben.

Um 1750 bezog Haydn ein Quartier am Wiener Michaelerplatz, wo auch Pietro Metastasio, der Opernlibrettist des 18. Jahrhunderts, und Nicolá Porpora, jener hochge-

rühmte italienische Opernkomponist und Gesangslehrer, lebten. Von beiden erfuhr Haydn viel über die italienische Gesangkunst, die Führung von Singstimmen, und nicht zuletzt erlernte er die italienische Sprache und wurde somit sehr früh mit der italienischen Oper vertraut gemacht.

Haydn schrieb im Laufe seiner rund 50-jährigen Komponistentätigkeit enorm viele Vokalwerke: über 20 Bühnenwerke, 12 Messen, zahlreiche kleinere liturgische Werke, Oratorien, Kantaten, Chorwerke, Lieder, und Dutzende Einlagearien (für Opern anderer Komponisten). Von den Opern sind 14 italienische erhalten, von den acht deutschsprachigen Marionettenopern und Singspielen sind alle bis auf *Philemon und Baucis* verloren. Haydns Opernschaffen stellt insgesamt ein *œuvre* dar, das allein schon dem Umfang nach den 18 Opern Mozarts durchaus vergleichbar ist, das aber bis heute großteils und zu Unrecht unterschätzt ist.

Etwa 1751 entdeckte Joseph von Kurz-Bernardon, einer der beliebtesten Wiener Volksschauspieler, Haydn bei einer nächtlichen Straßenmusik in Wien und war so begeistert, dass er ihn dazu überredete, die Musik für das Singspiel *Der Krumme Teufel* zu schreiben. Musik und Textbuch dieser ersten Bühnenkomposition Haydns sind verschollen, obwohl das Singspiel – vermutlich auch dank der Musik – auch an vielen Theatern außer-

halb Wiens (u.a. Prag, Berlin, Erfurt) sehr erfolgreich war.

Eine entscheidende Wende für das Schaffen Haydns und seine fortan immer intensiver werdende Beschäftigung mit der Oper brachte der Entschluss von Fürst Nikolaus I. Esterházy de Galántha, mitten in der westungarischen Ebene, bei Fertőd am Südufer des Neusiedlersees, ein riesiges Schloss samt Theatergebäuden zu errichten: dieses „ungarische Versailles“, wie es bald genannt wurde, war ein Bauvorhaben geprägt von spätbarocker, hochherrschaftlicher Prachtentfaltung gepaart mit einer ausgeprägten Hinwendung zu den Künsten. Das Opernhaus in Eszterháza wurde 1768 mit Haydns *Lo Speciale* feierlich eröffnet. *Vis-à-vis* dieses Opernhauses befand sich noch ein zweites, etwas kleineres Theater, das speziell für Marionettenaufführungen eingerichtet war.

Bis zum plötzlichen Tode des Fürsten Nikolaus im Jahre 1790 – kurz davor wurde noch eine Aufführung von Mozarts *Figaro* vorbereitet – gab es hier einen Opern- und Theaterbetrieb, der sich schon aufgrund seiner künstlerischen Qualität in jeder Metropole Europas hätte sehen lassen können. Ab 1776 gab es jeweils von Mai bis Oktober nahezu täglich Aufführungen von Opern oder Konzerten mit regelmäßig wechselndem Repertoire unter Haydns Leitung. Die Partituren der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten wurden

aus Wien und Italien direkt besorgt, Sänger fast ausschließlich aus Italien engagiert, ebenso die Bühnenbildner und ein Teil der Orchestermusiker.

„Generalmusikdirektor, Dramaturg und *composer in residence*“ wäre heute wohl die Beschreibung von Haydns Aufgaben, denn er war zuständig für das Engagement der Künstler, die Auswahl der Opern, deren musikalische Adaptierung, die Herstellung des Notenmaterials sowie die Leitung der Aufführungen, nicht zu reden vom Komponieren selbst. Alle prominenten Werke dieser Zeit wurden aufgeführt: Opern von Salieri, Grétry, Cimarosa, Gassmann, Sarti, Gazzaniga, Dittersdorf, Gluck, Traetta und Mozart. Diese Opern wurden von Haydn in der Regel dramaturgisch bearbeitet, mit Einlagearien für bestimmte Sänger versehen und ihre Instrumentation für Eszterháza zurechtgemacht, eine damals durchaus übliche Vorgangsweise. Zusätzlich zum Dirigieren von rund 100 Opernabenden pro Jahr kam Haydns eigenster und für uns wichtigster Beitrag: die Komposition *eigener* Musik.

Die erste erhaltene Bühnenkomposition Haydns, *Acide*, stammt aus dem Jahre 1762/63 und wurde anlässlich der Vermählung des ältesten Sohnes von Fürst Nikolaus Esterházy während eines dreitägigen Festes im Eisenstädter Schloss aufgeführt. Der große, mit prächtigen Fresken geschmückte – und heute

noch unverändert erhaltene – Festsaal wurde damals in Ermangelung eines eigenen Opernhauses für szenische Aufführungen adaptiert. Auch *Le Pescatrici* (1769/70) dürften ihre erste Aufführung in Eisenstadt erlebt haben, wiederum anlässlich einer Hochzeit. Für die Gäste dieser Aufführungen wurden kostbar gestaltete Programmbüchlein gedruckt, die alle Details der Besetzung und das Libretto enthielten – heute verdanken wir ihnen wichtige Informationen über Haydns Opern. Für ähnliche Anlässe wurden auch *Il Mondo della Luna* (1777) und die „Türkenoper“ *L'Incontro improvviso* (1775) aufgeführt. Türkische Sujets waren damals – nicht nur auf der Bühne – gegen Ende der jahrhundertlangen Türkenkriege in Österreich sehr beliebt: Haydns Oper führt uns in ein Serail, lange schon vor Mozarts *Entführung* (1782), wobei der Charakter der Musik von Haydns Ouvertüre jener von Mozart verblüffend ähnlich ist, nicht nur wegen der Verwendung der traditionellen „Türkischen Musik“, einer speziellen Kombination von Schlaginstrumenten, die typisch für die Wiener Klassik ist (und zum letzten Mal am Ende des 4. Satzes von Beethovens *Neunter* Verwendung findet).

1773 gab es einen mehrtägigen Besuch der Kaiserin Maria Theresia in Eszterháza: es wurden Haydns Opern *L'Infedeltà delusa* und *Philemon und Baucis* speziell für die Kaiserin aufgeführt, die zu sagen pflegte: „wenn Sie

eine gute opera hören wollen, müssen Sie nach Eszterháza fahren!“ In der Ouvertüre von *L'Infedeltà* verwendet Haydn in Ermangelung von Trompeten hohe Hörner in C (und Pauken), eine klanglich sehr prägnante und (vor allem für Eszterháza) typische Instrumentation. Der dritte Satz dieser Ouvertüre, ein schmissiges *Presto*, begegnet uns wieder (mit etwas weniger bravourösen Hörnern) in der Ouvertüre zur *Feuersbrunst* aus der Zeit um 1776, die aber nicht von Haydn stammt: der erste und zweite Satz stammt vermutlich von Ignaz Pleyel, der in dieser Zeit bei Haydn in Eszterháza wohnte, studierte und „mitarbeitete“. Offenbar gestattete Haydn die Verwendung einzelner Musiknummern für das vom Wiener Verleger Traeg gemeinsam mit Pleyel verfertigte Pasticcio *Die Feuersbrunst*. Auch *Philemon* war für das Marionettentheater konzipiert und wurde von einem „Vorspiel auf dem Olymp“, genannt *Der Götterrath*, eingeleitet. Die Musik zum Vorspiel ist verloren mit Ausnahme der Ouvertüre und jener Teile, die Haydn in seine *Symphonie Nr. 50* eingearbeitet hat.

Musikalisch sind die meisten frühen Ouvertüren Haydns kleine dreisätzige Symphonien, mit der Satzfolge Schnell – Langsam – Schnell, so wie auch beim frühen Mozart (auch *Le Pescatrici* hatte ursprünglich eine dreisätzige Sinfonia). Manche Ouvertüren beginnen mit einer langsamen Einleitung, manche

leiten direkt in den ersten Akt über und sind auch musikalisch-thematisch mit der Musik der Oper verknüpft (z.B. *Philemon*). Im Vergleich mit echten Symphoniesätzen zeigt sich jedoch, dass die einzelnen Sätze der Ouvertüren trotz äußerlicher formaler Ähnlichkeit viel stärker nach *Bühnenmusik* klingen, dass sie von einem ganz anderen Duktus erfüllt sind. Wie individuell Haydn die Ouvertüren stimmungsmäßig gestaltete, wie sehr er auf das jeweilige Thema oder die Situation musikalisch einzugehen vermochte, zeigen die starken Kontraste z.B. zwischen *Il Ritorno di Tobia* und *L'Incontro improvviso* oder zwischen *L'Infedeltà delusa* und *Philemon und Baucis*.

Im April des Jahres 1779 folgte *La vera costanza*, eines seiner schönsten Bühnenwerke, das von zahlreichen Ensembles und Finalszenen geprägt ist, den späteren Mozart-Opern schon sehr nahe. Ursprünglich war diese Oper vermutlich für Wien komponiert worden, ihre Aufführung fiel aber den typisch Wiener Intrigen zum Opfer – und Haydn zog sich zurück. Am 24. November desselben Jahres brach im „Chinesischen Tanzsaal“ des Opernhauses in Eszterháza ein Brand aus, der das gesamte Theater, das Instrumentarium und Teile des Notenmaterials vernichtete. Vermutlich an die 70 Stimmensätze und Partituren von Haydns Werken sind dabei zugrunde gegangen und Haydn musste diese Werke durch

Rückkauf von Kopisten in Wien wieder in seinen Besitz bringen. So auch *La vera costanza*, von der Haydn 1785 weitgehend aus dem Gedächtnis und aus den Resten erhalten gebliebener Kopien eine Neufassung erstellte. Zur Grundsteinlegung des neuen Opernhauses am 18. Dezember 1779 wurde Haydns *Symphonie Nr. 70* gespielt, bis zu seiner Fertigstellung fanden die Aufführungen im Marionettentheater statt.

Im selben Jahr, am 6. Dezember 1779, wurde zum Namenstag des Fürsten Haydns neue Oper *L'Isola disabitata* nach einem Libretto von Metastasio aufgeführt. Die Geschichte spielt auf einer „wüsten Insel“, wo vier junge Schiffbrüchige nach jahrelangem Bangen befreit werden und schließlich wieder in ihre Heimat zurückkehren können – der 1719 erschienene Roman über *Robinson Crusoe* dürfte nicht nur Metastasio bekannt gewesen sein. Das Stück eignete sich hervorragend für die Situation Eszterházas nach dem Brand des Opernhauses und der Vernichtung des gesamten Theaterfundus, denn eine „wüste Insel“ und deren Bewohner brauchen nicht unbedingt eine großartige barocke Bühnenausstattung.

Betrachtet man die Stoffe, die Haydn vertonte, so sind folgende Themen zu erkennen: erstaunlich wenige Geschichten aus der Antike (*Acide*, *Philemon*, *Orlando Paladino*, *Armida*, *Orfeo*), von denen insbesondre *Orlando*

eine echte Komödie („drama eroicomico“) ist, in der die Antike sehr süffisant behandelt wird. Die meisten sind Komödien, drei davon nach Goldoni (*Lo Speciale*, *Le Pescatrici*, *Il Mondo della luna*); *La vera costanza*, aber vor allem *Acide*, *L'Isola disabitata*, *Armida* und *Orfeo* sind dramatische Werke.

Die Wiederherstellungsarbeiten nach dem Brand gewähren Einblick in ein interessantes Detail der musikalischen Aufführungspraxis. Anton Walter, der berühmte Wiener Klaviermacher, lieferte nach dem Theaterbrand bis 1781 mehrere neue Hammerflügel, um die verbrannten Cembali zu ersetzen – ein Hinweis darauf, dass das Cembalo vom modernen Hammerklavier sukzessive verdrängt wurde, denn bei Mozarts Wiener Opern und bei Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* wurden die Rezitative bereits vom Hammerklavier aus begleitet. Durch diesen instrumentalen Wandel und die gleichzeitig immer größer werdenden Orchester verlor das Continuo, die traditionelle Bass-Gruppe, immer mehr an realer Bedeutung. Vom Cembalo aus – und in seiner Nachfolge vom Hammerklavier – wurden die Ensembles ja meist geleitet (Haydn tat dies in London noch 1795 in seiner *104. Symphonie*). Tasteninstrumente begleiteten die Rezitative und verstärkten das Tutti auch klanglich (Beethoven lässt noch in seinen ersten 3 Klavierkonzerten den Solisten im Tutti mitspielen!): mit dem weicheren, runderen Klang des Ham-

merklaviers lassen sich zwar reizvolle Effekte erzielen, aber nicht jene zur Leitung eines Ensembles nötigen rhythmisch-präzisen, fast perkussiven Klänge wie auf dem Cembalo. In unserer Aufnahme wird dieser Wandel der Aufführungspraxis durch eine differenzierte Wahl von Cembalo und Hammerklavier berücksichtigt.

Am 25. Februar 1781 wurde das neue Opernhaus, dessen Gestaltung in manchen Details dem Schönbrunner Schlosstheater angeglichen wurde, mit Haydns *La fedeltà premiata* eröffnet, 1782 folgte *Orlando Paladino* und 1784 *Armida*, Haydns letzte Oper für den Fürsten Esterházy, die so erfolgreich war, dass sie unmittelbar mehr als 50 Reprisen erlebte. Diese drei Opern benötigen zusätzlich zu den Sängern einen großen Bühnenapparat mit Dutzenden von Ausführenden auf der Bühne und einem wahren Wunderwerk an barocker Bühnentechnik, um alle gewünschten Effekte hervorzuzaubern. Musikalisch betrachtet, tritt Haydn schon mit *La vera costanza* dramatisches Neuland, nun werden auch die Ouvertüren gewichtiger, charakteristischer, im dramatischen Sinne ausdrucksvoller und bilden eine inhaltliche Einheit mit der Musik der jeweiligen Oper. Andere wichtige neue Merkmale sind die großen durchkomponierten Strecken (*L'Isola disabitata*), die großen Finalszenen der Aktschlüsse (*La vera costanza*) und die ständig bedeutender werdenden

accompagnati (*Armida*). Vergleicht man allerdings Mozarts Opern mit denen von Haydn, so darf man nicht übersehen, dass die drei großen Da-Ponte-Opern entstanden sind, *nachdem* Haydn sein rund 20-jähriges Opernschaffen praktisch abgeschlossen hatte.

Haydns große Eszterháza-Opern sollten Jahre hindurch mit größtem Erfolg ausgehend von Pressburg und Wien in zahlreichen europäischen Opernhäusern gespielt werden, vielfach auch, wie damals üblich, in Übersetzungen. Noch fast 20 Jahre später wurde *Armida* im Theater an der Wien gespielt, wo Beethoven das Werk kennenlernte und Teile davon zu Studienzwecken kopierte: so hat die große Szene der *Armida* mehr oder minder für die Leonoren-Arie Pate gestanden, Beethovens Skizzen beweisen dies. Warum Haydn nach *Armida* mit Ausnahme des *Orfeo* keine Oper mehr schrieb, obwohl es Anfragen u.a. aus Prag gab? Wir wissen es nicht, ebenso wenig, warum er nach 1795 keine Symphonie mehr komponierte.

Die *Ouvertüren Hob. Ia:4* und *Hob. Ia:7* gehören zu keiner uns bekannten Oper – entweder wurden sie für verlorene Singspiele oder für eine nicht mehr eruierbare Bühnenmusik geschrieben, oder sie sind ebenfalls Alternativ-Sätze von Symphonien. Die *Ouvertüre Hob. Ia:7* gilt auch als „Finale B“ der *Symphonie Nr. 53*, eines Werks, das sich insgesamt dreier Final-Sätze rühmen kann. Diese

Ouvertüre ist zwar der weitaus beste Schlussatz von allen dreien, wurde aber ursprünglich doch als Ouvertüre komponiert, wofür auch das harmonisch offene Ende in G-Dur spricht, das Haydn im Autograph eliminierte, um zu einem – wenn auch einem abrupten – Schluss in D-Dur zu gelangen. Über die *Ouvertüre Hob. Ia:4* wissen wir kaum etwas: das Autograph galt als verloren und wurde zufällig im Jahre 1960 im Rahmen einer Ausstellung „Sowjetisch-Österreichischer Dokumente“ in Wien wieder entdeckt. Auf dieser Handschrift Haydns ist der Titel „Finale“ zu lesen, und falls das Stück auch zu einer Symphonie gehören sollte, so käme z.B. die *Symphonie Nr. 80* in Frage.

Haydns letzte Oper *Orfeo ed Euridice ossia L'Animo del Filosofo* wurde bereits für London und nicht mehr für Nikolaus Esterházy geschrieben – er war im September 1790 plötzlich gestorben und mit ihm der aufwendige Musikbetrieb in Eszterháza. Haydn entschloss sich sehr bald nach London zu reisen, wo er am 1. Januar 1791 ankam. Intrigen des Londoner Opernbetriebs verhinderten letztlich die Aufführung des *Orfeo*, der als einzige seiner Opern zu Lebzeiten nie aufgeführt wurde. Erst 1951 fand die Uraufführung (!) in Florenz statt, dirigiert von Erich Kleiber mit Maria Callas als Euridice; kurz danach wurde *Orfeo* als erste Gesamtaufnahme einer Haydn-Oper unter der Leitung von Hans Swarowsky

mit Solisten, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper aufgenommen. Diese Oper ist keine *opera seria* traditioneller Art mehr – ganz im Gegensatz zu Mozarts *La Clemenza di Tito* aus demselben Jahr – sondern aufgrund der neuartigen Einbindung des Chores und der Auflösung der Szenen in weit angelegte Accompagnati (anstelle von Arien) eine ins 19. Jahrhundert weisende Oper. Im Unterschied zu allen früheren Vertonungen der Geschichte endet Haydns Oper tragisch. Orfeo kann Euridice nicht ins Leben zurückholen und am Ende der Oper stirbt er selbst während eines Unwetters (d-moll) – dramaturgisch etwas ganz anderes als das *happy end*, das bei Mozart nach Giovannis Höllenfahrt die Oper *Don Giovanni* (in G-Dur) beendet. Eine neue Ästhetik bahnt sich an, die Romantik ist *ante portas*, und Haydn blickt auch diesbezüglich voraus. Auch der musikalische Charakter der *Orfeo-Ouvertüre*, äußerlich hochklassisch, fast wie von Beethoven, weist bereits diesen Weg: die Tragik der Geschichte wird in der *Maestoso*-Einleitung (c-moll), die wunderwirkende Musik des Orfeo im *Allegro* (C-Dur) geschildert.

Auch Oratorien werden von Ouvertüren eingeleitet: *Il Ritorno di Tobia* nimmt einen wichtigen Platz in Haydns Schaffen ein. 1771 wurde in Wien durch Hofkapellmeister Gassmann die „Tonkünstler-Societät“ gegründet, um Witwen und Waisen von Musikern zu un-

terstützen. Die Konzerte der Societät fanden während der „Fastenzeiten“ statt, während die Theater geschlossen waren, und beschäftigten stets eine gigantische Anzahl von Musikern: das Orchester hatte oft bis zu 180 und die Chöre etliche 100 Mitwirkende. Für die Komponisten galt es als große Ehre, für die „Tonkünstler-Societät“ ein Werk zu schreiben, um es ihr dann unentgeltlich zu überlassen. 1775 erging dieser Auftrag an Haydn, er widmete den Tonkünstlern sein erstes großes Chor-Orchesterwerk, seinen *Tobia*, der in ganz Europa den großen Erfolg des *Stabat Mater* (1767) fortsetzte.

Ein Werk, das ganz aus dem Rahmen fällt, ist Haydns Karfreitagsmusik ***Die Sieben Letzten Worte Unseres Erlösers Am Kreuze***, ein Auftragswerk für das Oratorio de la Santa Cueva in Cadiz, das Anfang 1786 vollendet wurde. Die Originalfassung ist wenig bekannt, sie beschränkt sich auf die Verwendung eines relativ groß besetzten Orchesters, ohne Gesang. Gleichzeitig mit der ersten Druckausgabe (1787) verfasste Haydn die heute am häufigsten gespielte Fassung, eine Bearbeitung für Streichquartett, die aber das Original keinesfalls ersetzen kann. Nach seiner Rückkehr aus England im Jahre 1796 erweiterte Haydn die Orchesterfassung und machte ein Oratorium für Soli, Chor und ein noch vergrößertes Orchester daraus – ein deutliches Zugeständnis an ein nunmehr breiteres Kon-

zertpublikum. Die *Introduktion* bereitet die Stimmung für jene Sätze Christi (in Zitaten aus den Evangelien) vor, die er am Kreuz gesprochen haben soll, das Erdbeben zur Todesstunde bildet das Ende. Diese rein orchestrale Musik in 9 Sätzen ist im übergeordneten Sinne ebenso programmatisch wie abstrakt und von geradezu expressionistischer, ja illustrativer Ausdruckskraft – selbst eine Oper könnte diese Dramatik nicht übertreffen. Haydn erreicht dies durch eine völlig neue, revolutionäre Idee von Instrumentation, die mit Klangkombinationen arbeitet, wie wir sie erst bei Mahler wieder finden. *Die Sieben Worte* sind der Beginn der modernen, symphonischen Orchestersprache schlechthin.

Die Vorstellung des Chaos, die Ouvertüre zur *Schöpfung*, setzt diese Entwicklung fort und wurde von den Zeitgenossen auch prompt als die revolutionärste und modernste Musik ihrer Zeit empfunden. *Alles* ist an diesem *Chaos* ungewöhnlich: die harmonische Struktur – die eigentliche Tonart, c-moll – wird erst im letzten Akkord eindeutig definiert, davor kreisen die Harmonien chromatisch darum herum. Die Chromatik wiederum manifestiert sich auch in der thematischen Struktur, die sich im Wesentlichen auf Halbtonschritte beschränkt und zu keinem echten „Thema“ findet: Leonard Bernstein nannte die letzten 9 Takte des *Chaos* daher treffend die „Tristan-Stelle“. Schon am Beginn der allerersten

Skizze findet sich ein wichtiger Hinweis über die grundlegende kompositorische Idee: *tutti con sordini*, „alle Instrumente mit Dämpfer“ – bis zu jenem Augenblick, da das Licht zum ersten Male im C-Dur-*fortissimo* erstrahlt, jene Klangeruption, deren völlig überraschender und *ungedämpfter* Fortissimo-Effekt die Zuhörer von damals zu spontanen Beifallstürmen hinriss, sodass die Aufführungen unterbrochen werden mussten. Die Forderung nach dem *tutti con sordini* war natürlich völlig ungewohnt und neuartig, und – was die technische Ausführbarkeit betrifft – sogar „gefährlich“. Außer Geigern und Bratschisten besaß kein Musiker die nötigen Dämpfer, die ja so gut wie nirgends anders erforderlich waren. Die Gefahr einer falschen Ausführung ohne Haydns persönliche Kontrolle war groß, und Haydn ließ wohl aus diesem Grunde diese Bestimmung in der veröffentlichten Partitur weg. Wir haben als erste diese originale Version aus Kopien von Haydns Uraufführungsmaterial gespielt, dessen detaillierter Inhalt erst vor kurzem erstmals in kritischen Partiturausgaben publiziert wurden.

Mit der Uraufführung der *Schöpfung* am 19. März 1799 in Wien öffnete Haydn die musikalischen Tore weit ins 19. Jahrhundert. Das größte Orchester der Klassik, erstmals bis zum Kontrafagott reichend und mit vielfach verstärkter Bläserbesetzung, war geboren und sollte – selbst von Beethoven in diesem Um-

fang nie ausgenutzt – erst durch Berlioz und Wagner eine Ausweitung erfahren. Auch in seinem letzten großen Werk, dem Oratorium *Die Jahreszeiten*, verfolgte Haydn diesen Weg weiter, am deutlichsten in den orchestralen Einleitungen zu **Herbst** und **Winter**. Die Autographie von den *Jahreszeiten* und der *Schöpfung* sind zwar verschollen, erhalten sind aber die Orchesterstimmen, die Haydn selbst benutzte, und die er mit zahlreichen Eintragungen versehen hat. Auch in den *Jahreszeiten* gibt es gravierende Unterschiede zur veröffentlichten Version: radikale Kürzungen der offenbar für damals zu „modernen“ Stellen sowie eine vereinfachte Instrumentierung. Mit der Einleitung zum *Winter* in ihrer Originalform fühlt man sich bereits in die Spätromantik versetzt, Haydns Tonsprache klingt hier wie die Vision einer Zukunftsmusik, wegweisend für die weitere Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Diese Aufnahme ist die erste gewesen, in der die orchestralen Teile der Oratorien in der Originalgestalt zu hören sind.

© **Manfred Huss 2008**

Die **Haydn Sinfonietta Wien**, 1984 von Manfred Huss gegründet, zählt heute zu den führenden Interpreten für die Musik der Wiener Klassik, des Spätbarock und des frühen 19. Jahrhunderts. Konzertmeister ist Simon Standage, der englische Doyen des historischen

Violinspieler. Das Ensemble, das seit 1991 auf historischen Instrumenten spielt, feierte seinen ersten großen internationalen Erfolg beim Casals Festival Prades; seither fanden Konzertreisen in viele Städte Europas statt, u.a. Mailand, Paris, Utrecht, Brugge, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall), Brüssel. Als Solisten musizierten mit dem Orchester u.a. Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay, Milan Turkovic, The Tallis Choir und der Kodály Chor. Das Repertoire reicht von groß besetzter Kammermusik über die symphonische Literatur bis zu Opern und Oratorien. Die Haydn Sinfonietta Wien war 1986-1994 an der Durchführung des Festivals Wiener Klassik beteiligt und trat bei zahlreichen Internationalen Festivals auf, u.a.: Beethovenfest Bonn, Prager Herbstfestival, Flandernfestival. Seit 2006 ist das Ensemble orchestra in residence des Festivals „Centropalia“ (Steiermark/Slowenien).

Manfred Huss wurde in Wien geboren und studierte dort u.a. bei Hans Swarowsky und Alexander Jenner. „Als ob er Friedrich Gulda zu Lebzeiten beerben wollte“, schrieb die Zeitschrift *Das Orchester* über seine frühe Karriere als Pianist, die ihn mit Konzerten und Aufnahmen durch ganz Europa führte. Heute spielt Manfred Huss vorzugsweise histori-

sches Hammerklavier und leitet die von ihm gegründete Haydn Sinfonietta Wien. Seine Erstaufnahmen mit Werken Haydns und Schuberts, die er mit diesem Ensemble einspielte, wurden international herausragend rezensiert und mehrfach ausgezeichnet.

Manfred Huss gastierte als Solist und Dirigent bei bedeutenden Festivals in Städten wie z.B. London, Paris, Salzburg, Evian, Florenz, New York, Frankfurt (Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie), Prag. Er dirigiert u.a. die City of London Sinfonia, das Orchestra of the Age of Enlightenment, das Philharmonische Orchester Mexiko, die Polnische Kammerphilharmonie, die Belgrader Philharmonie sowie The Tallis Choir und den Kodály Chor.

Über seine musikalische Tätigkeit hinaus publizierte Manfred Huss den schriftlichen Nachlass Hans Swarowskys „Wahrung der Gestalt“ (Universal Edition Wien) und verfasste die erste umfassende deutsche Haydn-Biographie.

D'Acide (1762/63) jusqu'aux *Saisons* (1801) se déploie imperturbablement la trajectoire du développement musical de Joseph Haydn, étalée sur plusieurs décennies de ses débuts à l'époque du baroque tardif (comme les concertos pour orgue) en passant par la révolution classique du *Sturm und Drang* (*Symphonie des adieux*) jusqu'au haut classicisme (*Symphonies de Londres*) jusqu'à atteindre, encore une fois, un langage musical romantique complètement nouveau. La biographie sonore de Haydn, si l'on s'appuie sur ses vingt-deux ouvertures, représente d'un point de vue chronologique aussi bien que sténographique, une inlassable puissance créatrice et une faculté de développement pratiquement infinie et ce, jusqu'à un âge avancé. Il n'existe dans l'histoire de la musique que peu d'exemples de compositeurs qui sont parvenus à développer leur langage et leur style musicaux à un tel point que leurs premières et leurs dernières œuvres ne semblent pas avoir été composées par la même personne et qui soient restés à la pointe de la modernité, tant au début qu'à la fin de leur carrière. On pense à Beethoven, Stravinsky, Verdi et à Mahler, tous des compositeurs qui ont su conserver leur style caractéristique au-delà des générations.

Vers 1750, Haydn emménagea dans un logement sur la Michaelerplatz à Vienne dans un immeuble où habitait également Pietro

Metastasio, le librettiste d'opéra du 18^e siècle et Nicolá Porpora, le très célèbre compositeur italien d'opéras ainsi que professeur de chant. Haydn apprit l'art du chant italien, l'écriture vocale et, *last but not least*, l'italien auprès de ces deux musiciens et fut ainsi familiarisé très jeune avec l'opéra italien.

Au cours des quelque cinquante ans que dura sa carrière de compositeur, Haydn écrivit un grand nombre d'œuvres vocales : plus de vingt opéras, douze messes, d'innombrables œuvres liturgiques de petite dimension, des oratorios, des cantates, des œuvres pour chœur, des lieder et des dizaines d'airs supplémentaires (pour des opéras composés par d'autres compositeurs). De ses opéras, quatorze nous sont parvenus alors que de ses huit opéras en allemand pour marionnettes, tous à l'exception de *Philemon und Baucis* sont perdus. La production d'opéras de Haydn constitue une œuvre qui bien que se comparant au niveau de l'importance aux dix-huit de Mozart, est aujourd'hui, à tort, en majeure partie sous-estimée.

Vers 1751, Joseph von Kurz-Bernardon, l'un des comédiens populaires les plus appréciés de Vienne, découvrit Haydn lors d'une séance de musique nocturne et en fut tellement impressionné qu'il le convainquit de composer la musique pour le singspiel *Der Krumme Teufel* [Le diable boiteux]. La musique et le livret de cette première œuvre scé-

nique de Haydn est aujourd'hui perdue bien que le *singspiel* remporta un énorme succès, vraisemblablement grâce à la musique, également dans des théâtres à l'extérieur de Vienne (comme par exemple à Prague, Berlin et Erfurt).

La décision du prince Nikolaus I. Esterházy de Galántha de se faire construire un énorme palais incluant un théâtre au milieu d'un domaine dans l'ouest de la Hongrie, près de Fertöd sur la rive sud du lac de Neusiedl, jouera un rôle déterminant pour l'œuvre de Haydn et son intérêt toujours grandissant pour l'opéra. Ce domaine dans le style du baroque tardif et à l'opulence seigneuriale, un « Versailles hongrois », comme il sera bientôt surnommé, est également lié à un emploi toujours plus fréquent d'artistes. L'opéra d'Eszterháza fut solennellement inauguré en 1768 avec *Lo Speciale* de Haydn. En face de cet opéra se trouvait un second théâtre, plus petit, qui avait été spécialement conçu pour un théâtre de marionnettes.

Jusqu'à la mort soudaine du prince Nikolaus en 1790 (peu avant cet événement, une représentation des *Noces de Figaro* de Mozart avait été prévue), se déroula à Eszterháza une vie opératique et théâtrale qui, en raison du haut niveau artistique, aurait tout aussi bien pu avoir lieu dans une grande métropole européenne. À partir de 1776, des représentations d'opéras, en plus des concerts, sous la direc-

tion de Haydn avec un répertoire changeant régulièrement furent données presque quotidiennement. Les partitions des œuvres des compositeurs contemporains les plus importants étaient directement acquises à Vienne ou en Italie, les chanteurs provenaient presque toujours d'Italie, ainsi que les décors et une partie des musiciens de l'orchestre.

« Directeur musical, directeur artistique et compositeur en résidence » seraient aujourd'hui les termes utilisés pour décrire le poste de Haydn puisqu'il était chargé de l'engagement des artistes, du choix des opéras, de leur adaptation musicale, des questions liées aux partitions ainsi que la direction des représentations, pour ne rien dire de la composition même. Tous les opéras importants composés à cette époque y furent présentés : Salieri, Grétry, Cimarosa, Gassmann, Sarti, Gazzaniga, Dittersdorf, Gluck, Traetta et Mozart. Le plus souvent, ces œuvres étaient adaptées au point de vue dramaturgique, avec des airs additionnels prévus pour des chanteurs spécifiques et l'instrumentation adaptée en fonction des spécificités d'Eszterháza, une manière de procéder absolument courante à l'époque. En plus de diriger une centaine d'opéras par année, Haydn fit également la contribution la plus personnelle et pour nous, la plus importante : la composition de sa propre musique.

La première œuvre de Haydn prévue pour la scène qui nous soit parvenue, *Acide*, date de

1762/63 et fut composée à l'occasion du mariage du fils aîné du prince Nikolaus Esterházy pour des célébrations qui durèrent trois jours au palais d'Eisenstadt. La grande salle des fêtes ornée de fresques et toujours inchangée aujourd'hui fut alors adaptée en raison de l'absence d'un véritable opéra pour des représentations scéniques. *Le Pescatrici* (1769-70) a également été créée à Eisenstadt et est encore une fois liée à un mariage. Un programme somptueusement imprimé contenant la distribution et le livret fut donné aux spectateurs de ces représentations et on leur doit aujourd'hui de précieuses informations sur les opéras de Haydn. *Il Mondo della Luna* (1777) et l'« opéra turc » *L'Incontro improvviso* (1775) furent également composés pour de telles occasions. Les sujets turcs étaient alors très goûtés, et pas seulement sur la scène, vers la fin de la guerre longue de plusieurs siècles des Turcs contre l'Autriche : l'opéra de Haydn nous emmène dans un sérail, bien avant *L'enlèvement au sérail* de Mozart (1782) et le caractère de la musique de l'ouverture de Haydn est étonnamment semblable à celui de Mozart notamment par le recours à la « musique turque » traditionnelle, une combinaison particulière d'instruments à percussion typiques du style viennois classique (et qui seront utilisés une dernière fois à la fin du quatrième mouvement de la *neuvième Symphonie* de Beethoven).

En 1773, l'impératrice Marie Thérèse fit une visite de plusieurs jours à Eszterháza : *L'Infedeltà delusa* et *Philemon und Baucis* y furent joués spécialement à son intention. Elle aurait alors dit « si vous voulez entendre un bon opéra, vous devez aller à Eszterháza ! » Dans l'ouverture de *L'Infedeltà*, Haydn recourt en raison du manque de trompettes, à un cor aigu en do (et des timbales), un choix instrumental très frappant et, surtout à Eszterháza, très particulier. Le troisième mouvement de cette ouverture, un *presto* enlevé, nous renvoie (mais avec des cors moins éclatants) à l'ouverture de *Feuerbrunst* composé vers 1776 mais pas par Haydn : le premier et le deuxième mouvements seraient vraisemblablement d'Ignaz Pleyel qui, à cette époque, habitait, étudiait et « collaborait » avec Haydn à Eszterháza. Manifestement, Haydn autorisa l'usage de quelques numéros musicaux isolés pour le pastiche *Die Feuerbrunst* de Pleyel en collaboration avec l'éditeur viennois Traeg. *Philemon* fut conçu pour le théâtre de marionnettes et introduit par un « prologue sur l'Olympe » intitulé *Der Götterath* [Le conseil des dieux]. La musique du prologue est aujourd'hui perdue à l'exception de l'ouverture et de la partie que Haydn reprendra en la modifiant pour sa *Symphonie no 50*.

Au point de vue musical, la plupart des ouvertures plus anciennes de Haydn sont des symphonies miniatures en trois mouvements

reprenant la forme rapide - lent - rapide comme c'est le cas des premières œuvres du genre de Mozart (*Le Pescatrici* avait originellement une sinfonia en trois mouvements). Plusieurs ouvertures commencent par une introduction lente, plusieurs mènent directement au premier acte et sont également reliées au niveau thématique à la musique de l'opéra (comme par exemple, *Philemon*). En comparaison avec de véritables mouvements de symphonie, les mouvements des ouvertures pris isolément, malgré leur ressemblance formelle, semblent considérablement plus près de la *musique de scène* et affichent un tout autre caractère. On voit à quel point Haydn organise de manière plus individuelle les ouvertures au niveau de la conduite des voix et à quel point il parvient à saisir musicalement la situation par des contrastes prononcés, comme par exemple entre *Il Ritorno di Tobia* et *L'Incontro improvviso*, ou entre *L'Infedeltà delusa* et *Philemon und Baucis*.

En avril 1779 suit *La vera costanza*, une très belle œuvre pour la scène caractérisée par de nombreux ensembles et scènes finales et qui se situe très près des opéras tardifs de Mozart. Originellement, cette œuvre devait être composée pour Vienne mais sa représentation fut la victime de l'une de ces intrigues typiquement viennoises et Haydn la retira. Le 24 novembre, un feu se déclara dans la « salle de danse chinoise » de l'opéra d'Eszterháza. Le théâtre

au complet, les instruments et une partie des partitions furent la proie des flammes. On croit que soixante-dix parties séparées et partitions des œuvres de Haydn disparurent dans le sinistre. Haydn dut les acheter d'un copiste à Vienne pour les avoir à nouveau en sa possession. C'est ainsi que *La vera costanza* fut refaite dans sa nouvelle version en 1785 à partir des souvenirs et des copies restantes. Lors de la pose de la première pierre du nouvel opéra le 18 décembre 1779, on joua la *Symphonie no 70* de Haydn et, jusqu'à sa complétion, les représentations d'opéra eurent lieu dans le théâtre de marionnettes.

La même année, le 6 décembre, à l'occasion de la fête de nom du prince, un nouvel opéra de Haydn, *L'Isola disabitata* sur un livret de Metastasio fut créé. Le récit évoque une « île déserte » sur laquelle quatre jeunes naufragés, après des années de crainte, sont libérés et finalement ramenés dans leur pays d'origine. Il semble que Metastasio n'était pas le seul à connaître le roman *Robinson Crusoë* paru en 1719. L'opéra s'accordait à la perfection avec la situation d'Eszterháza après l'incendie de l'opéra et la disparition de tout le magasin du théâtre puisqu'une « île déserte » et ses habitants n'avaient pas nécessairement besoin d'une scène de théâtre baroque.

Lorsque l'on examine les sujets que Haydn choisit de mettre en musique, on constate que peu proviennent de l'Antiquité (*Acide*, *Phile-*

mon, *Orlando Paladino*, *Armida*, *Orfeo*) et que de ceux-là, *Orlando* en particulier est une véritable comédie (« drama eroicomico »), un genre que l'Antiquité avait traité avec condescendance. La plupart des opéras de Haydn sont des comédies, trois d'entre elles de Goldoni (*Lo Speciale*, *Le Pescatrici*, *Il Mondo della luna*). *La vera coetanza* mais par-dessus tout *Acide*, *L'Isola disabitata*, *Armida* et *Orfeo* sont des œuvres dramatiques.

Les travaux de reconstruction après l'incendie permettent un intéressant coup d'œil sur les pratiques d'exécution. Anton Walter, le célèbre facteur de piano viennois a livré entre l'incendie du théâtre et 1781 plusieurs pianoforte pour remplacer les clavecins détruits, un indice que le clavecin a été graduellement remplacé par les pianos plus modernes alors que dans les opéras viennois de Mozart et dans *La création* et *Les saisons* de Haydn, les récitatifs sont déjà accompagnés par le piano. En raison de cette évolution instrumentale et, en même temps, du recours à des orchestres toujours plus grands, le continuo, qui était le groupe de basse traditionnel, perdit progressivement de son importance. Les ensembles étaient la plupart du temps dirigés du clavecin ou de son successeur, le piano (Haydn le fit encore en 1795 à Londres pour sa *Symphonie no 104*). Les instruments à claviers accompagnaient les récitatifs et amplifiaient les *tutti*, également au point de vue de la sonorité (Beethoven fera

encore jouer le soliste dans ses trois premiers concertos pour piano dans les *tutti* !): avec la sonorité plus douce et plus ronde du piano, des effets certes intéressants peuvent être rendus mais pas celui nécessaire à la direction par les sonorités rythmiques et précises, presque percussives du clavecin. Pour notre enregistrement, cette évolution de la pratique instrumentale est assurée par le choix entre le clavecin et le piano.

Le nouvel opéra, dont la conception suit fidèlement en détails celui du palais de Schönbrunn, fut inauguré le 25 février 1781 avec *La fedeltà premiata* de Haydn. En 1782, suivront *Orlando Paladino* et en 1784, *Armida*, le dernier opéra que Haydn composera pour le prince Esterházy et qui remportera un tel succès qu'il sera repris plus de cinquante fois. Ces trois opéras nécessitent en plus des chanteurs un gros appareillage technique avec des dizaines de personnages sur la scène et un véritable miracle de technique de scène pour parvenir à produire tous les effets voulus. Au point de vue musical, Haydn parvient dès *La vera costanza* à un nouveau territoire dramatique et les ouvertures deviennent plus importantes, plus typiques, plus impressionnantes au point de vue dramatique et forment un tout au niveau du contenu avec la musique de chacun des opéras. Une autre caractéristique est constituée par les sections de plus grande dimension (*L'Isola disabitata*), les scènes finales de chaque acte

plus élaborées (*Le vera costanza*) et les *accompagnati* toujours plus importants (*Armida*). Il ne faut perdre de vue lorsque l'on compare les opéras de Mozart avec ceux de Haydn, que les trois grandes œuvres sur un livret de Da Ponte ont été conçues après que Haydn ait pratiquement terminé ses vingt ans de création opératique.

Les grands opéras de Haydn composés pour Eszterháza ont été joués avec succès, d'abord à Presbourg (Bratislava) et à Vienne puis dans d'innombrables autres maisons d'opéra européennes, fréquemment comme c'était alors la coutume, dans des traductions. Près de vingt ans plus tard, *Armida* sera joué au Theater an der Wien où Beethoven découvrira l'œuvre et en copiera des parties à des fins d'études: c'est ainsi que la grande scène d'*Armida* a plus ou moins servi de parrain à l'air de Leonore ainsi que le montrent les esquisses de Beethoven. Pourquoi Haydn n'a-t-il plus composé d'opéra après *Armida*, à l'exception d'*Orfeo*, bien qu'il reçoive des commandes, notamment de Prague? Nous ne le savons pas. Pas plus que nous ne savons pourquoi il n'a plus composé de symphonies après 1795.

L'affaire est tout autre en ce qui concerne les *Ouvertures Hob. 1a:4* et *Hob. 1a:7* qui n'appartiennent à aucun opéra connu. Elles pourraient provenir de *singspiel* aujourd'hui perdus, elles pourraient avoir été composées pour des musiques de scènes qui ne peuvent

être reconstituées ou alors il s'agit de mouvements alternatifs de symphonies. L'*Ouverture Hob. 1a : 7* est également considérée comme le « final B » de la *Symphonie no 53*, une œuvre célèbre pour ses trois finales. Cette ouverture est certes de loin le meilleur mouvement conclusif mais fut à l'origine composée en tant qu'ouverture ce que prouverait la fin ouverte en sol majeur que Haydn élimina dans l'autographe au profit d'une fin, également abrupte, en ré majeur. Nous ne savons pas grand-chose de l'*Ouverture Hob. 1a : 4* : on a cru l'autographe perdu mais, en 1960, celui-ci sera retrouvé par hasard dans le cadre d'une exposition intitulée « Documents soviéto-autrichiens » qui eut lieu à Vienne. Sur ce manuscrit, on peut lire, de la main de Haydn, « Finale » et elle pourrait également appartenir à une symphonie, comme la *no 80*.

Le dernier opéra de Haydn, *Orfeo ed Euridice ossia L'Animo del Filosofo* a été composé pour Londres et non plus pour Nikolaus Esterházy qui était mort subitement en septembre 1790 et avec lui, toute l'activité musicale d'Eszerháza. Haydn décida de rapidement gagner Londres où il arriva le 1^{er} janvier 1790. Les intrigues du monde de l'opéra londonien empêchèrent finalement la présentation d'*Orfeo* qui sera le seul de ses opéras à n'avoir jamais été présenté de son vivant. Ce n'est qu'en 1951 (!) que la première eut lieu, à Florence, sous la direction d'Erich Kleiber

et avec Maria Callas dans le rôle d'Euridice. Peu après, *Orfeo* sera le premier opéra de Haydn à faire l'objet d'un enregistrement intégral, sous la direction de Hans Swarowsky avec des solistes, le chœur et l'orchestre du Staatsoper de Vienne. Cet opéra n'est plus un *opera seria* au sens traditionnel, contrairement à *La Clemenza di Tito* de Mozart composé la même année, mais, en raison de la nouvelle intégration du chœur et la disparition des scènes au profit de longs *accompagnati* (au lieu d'airs) plutôt un opéra qui pointe vers le 19^e siècle. À la différence de tous les opéras reprenant le sujet d'Orfeo, celui de Haydn se termine tragiquement : Orfeo ne peut ramener Euridice à la vie et meurt au cours d'une tempête en ré mineur (tout à fait en opposition au *happy end* de *Don Giovanni* en sol majeur). Haydn annonce déjà dans plusieurs de ses œuvres tardives une nouvelle esthétique ; le Romantisme est *aux portes*. Le caractère musical de l'ouverture d'*Orfeo* annonce également le chemin qu'un Beethoven empruntera plus tard : le tragique de l'histoire est affiché dès l'introduction *maestoso*, la musique miraculeuse d'Orfeo dans l'*allegro*.

Les oratorios seront également introduits par des ouvertures : *Il Ritorno di Tobia* occupe une place importante dans l'œuvre de Haydn. En 1771, la « Tonkünstler-Societät » est fondée par le maître de chapelle Gassmann afin de venir en aide aux veuves et aux orphelins de

musiciens. Les concerts de la société qui avait lieu durant le Carême alors que les théâtres étaient fermés, employaient un très grand nombre de musiciens : l'orchestre comptait souvent jusqu'à 180 musiciens et les chœurs, plus de cent. Composer une œuvre et en céder les droits à la « Tonkünstler-Societät » était un grand honneur pour les compositeurs. En 1775, une commande échet à Haydn et celui-ci dédia à l'ensemble sa première grande œuvre pour orchestre et chœur, son *Tobia*, qui poursuivit à travers toute l'Europe le succès remporté par le *Stabat Mater* (1767).

La musique du Vendredi Saint, *Les sept dernières paroles du Christ en croix* ne suit aucun modèle. Elle est le fruit d'une commande de l'Oratorio de la Santa Cueva à Cadix et fut terminée en 1786. La version originale est peu connue et se limite à l'emploi d'un orchestre relativement fourni, sans partie vocale. En même temps que la première publication (1787), Haydn réalisa une version qui est aujourd'hui la plus connue, pour quatuor à cordes, qui ne peut cependant en aucune manière suppléer à l'original. Après son retour d'Angleterre en 1796, Haydn développa la version pour orchestre et en fit un oratorio pour solistes, chœur et un orchestre encore plus grand, une concession évidente au public du concert toujours plus nombreux. L'*Introduction* prépare l'atmosphère des paroles (qui reprennent le texte des évangiles) que le Christ

prononcera sur la croix alors que le tremblement de terre constitue la fin. Cette musique purement orchestrale en neuf mouvements est, dans toute l'acceptation du terme, aussi bien programmatique qu'abstraite et possède une force expressionniste, voire illustrative que même un opéra ne saurait dépasser. Haydn y parvient au moyen d'une conception complètement neuve et révolutionnaire de l'instrumentation et des alliages sonores tels qu'on ne les retrouvera ensuite que chez Gustav Mahler. *Les Sept dernières paroles* constituent rien de moins que le début du langage orchestral symphonique moderne.

La représentation du chaos, l'ouverture de *La Création*, poursuit dans la veine de ce développement et a été qualifiée par tous ses contemporains de musique la plus révolutionnaire et la plus moderne composée jusqu'alors. *Tout* dans ce chaos est inhabituel : la structure harmonique – la véritable tonalité, do mineur – n'est clairement définie que dans le dernier accord alors qu'auparavant, l'harmonie avait progressé chromatiquement. Le chromatisme se manifeste à nouveau dans la structure thématique qui se trouve en majeure partie limitée à des sauts d'un demi ton plutôt qu'avec un véritable thème : Leonard Bernstein qualifiait avec à-propos les neuf dernières mesures du Chaos de « zone-Tristan » (une allusion à l'opéra *Tristan und Isolde* de Wagner). Dès le début des toutes premières esquisses, on y voit

un indice important au sujet de l'idée compositionnelle fondamentale : *tutti con sordini*, « tous les instruments avec sourdine », jusqu'au moment où la lumière resplendit pour la première fois, dans un do majeur *fortissimo*, une éruption sonore dont la surprise totale et l'effet *fortissimo* – sans sourdine – poussa les spectateurs à une ovation spontanée au point que la représentation dut s'interrompre. L'exigence d'un *tutti con sordini* était bien entendu complètement inhabituel et nouveau et, au niveau technique, dangereux même. À l'exception des violons et des altistes, aucun musicien de l'orchestre ne possédait les sourdines nécessaires qui n'avaient jusqu'à présent jamais été requises. Le risque d'une exécution fautive sans le contrôle personnel de Haydn était élevé et c'est pourquoi il retirera cette indication de la partition. Nous sommes les premiers à avoir joué la version originale récemment publiée dans une édition critique.

Avec la création de *La Création* le 19 mars 1799 à Vienne, Haydn ouvrait, musicalement parlant, tout grand les portes sur le 19^e siècle. Le grand orchestre du classicisme, pour la première fois enrichi par le contrebasson et avec des effectifs pour les vents quadruplés était né et ne sera développé par la suite qu'avec Berlioz et Wagner. Beethoven lui-même ne l'utilisera pas dans toute sa plénitude. Haydn poursuit dans cette veine également dans sa dernière grande œuvre, *Les*

Saisons, en particulier dans l'introduction orchestrale à *L'Automne* et à *L'Hiver*. Les partitions autographes des *Saisons* et de *La Création* ont certes été perdues mais les partitions séparées de l'orchestre que Haydn utilisa et auxquelles il ajouta de nombreuses indications nous sont parvenues. Il existe également dans le cas des *Saisons* de très grandes différences avec la version publiée : des coupures radicales aux endroits alors « trop modernes » et une instrumentation allégée. L'introduction à *L'Hiver* dans sa forme originale nous projette déjà dans le romantisme tardif alors que le langage musical de Haydn apparaît ici comme une musique du futur annonçant les développements à venir du 19^e siècle. Cet enregistrement est le premier qui présente les parties instrumentales de l'oratorio dans leur forme originale.

© Manfred Huss 2008

Fondé en 1984 par Manfred Huss, le **Haydn Sinfonietta Wien** est maintenant considéré comme l'un des meilleurs interprètes de la musique du classicisme viennois, du baroque tardif et du début du 19^e siècle. En 2008, le premier violon était Simon Standage, le doyen du violon baroque en Angleterre. L'ensemble qui joue sur instruments anciens depuis 1991 remporte son premier succès international au Festival Casals de Prades. Depuis, il se produit

notamment à Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zurich, Brême, Budapest, Londres (au Wigmore Hall) et à Bruxelles. Parmi les solistes qui se produisent avec l'ensemble, mentionnons Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay et Milan Turkovic. L'ensemble collabore également avec le Tallis Choir ainsi que le Kodály Choir. Son répertoire s'étend des œuvres de chambre de grande dimension jusqu'au répertoire symphonique, aux opéras et aux oratorios. Au cours de la période 1986-94, le Haydn Sinfonietta Wien participe au Festival Wiener Klassik et se produit dans le cadre de nombreux festivals comme le Beethovenfest de Bonn, le Festival d'automne de Prague et le Festival de Flandres. Depuis 2006, l'ensemble est l'orchestre en résidence du Festival Centropalia (Styrie/Slovénie).

Manfred Huss est né à Vienne et y étudie avec Hans Swarowsky et Alexander Jenner. Évoquant les débuts de sa carrière où il était encore pianiste et qu'il se produisait et enregistrait à travers l'Europe, le magazine *Das Orchester* écrivait que c'était comme s'il « souhaitait hériter du manteau de Friedrich Gulda même si ce dernier est toujours vivant. » Aujourd'hui, Manfred Huss préfère jouer du piano et diriger le Haydn Sinfonietta Wien qu'il a également fondé. Les

premiers enregistrements qu'il réalise avec cet ensemble de la musique de Haydn et de Schubert reçoivent des critiques élogieuses du monde entier et remportent de nombreuses récompenses.

Manfred Huss se produit en tant que soliste et chef dans le cadre de festivals importants se tenant à Londres, Paris, Salzbourg, Évian, Florence, New York, Francfort (Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie) et Prague. Parmi les orchestres qu'il dirige, mentionnons le City of London Sinfonia, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre philharmonique de Mexico, l'Orchestre philharmonique de chambre de Pologne et l'Orchestre philharmonique de Belgrade. Il dirige également le Tallis Choir et le Kodály Choir.

En plus de son travail d'interprète, Manfred Huss a également publié « *Wahrung der Gestalt* » (Universal Edition, Vienne), un recueil posthume de conférences et d'essais de Hans Swarowsky et a écrit la première grande biographie de Haydn en allemand.

These recordings were produced and released by the Koch/Schwann label.
For this collection the original recordings have been remastered by BIS Records.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in September 1994 (Disc 1 tracks 1–4, 7; Disc 2 tracks 3, 4 & 9) and November 1994
(Disc 1 tracks 5, 6, 8–10; Disc 2 tracks 1, 2, 5–7, 8, 10–12) at Casino Zögernitz, Vienna, Austria
Recording producer: Roland Streiner (Disc 1 tracks 1–4, 7; Disc 2 tracks 3, 4 & 9) &
Guido Mancusi (Disc 1 tracks 5, 6, 8–10; Disc 2 tracks 1, 2, 5–7, 8, 10–12)
Sound engineer: Franz Honegger

Executive producer for this collection: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

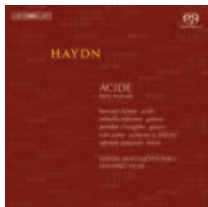
Cover text: © Manfred Huss 2008
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Photograph of Manfred Huss: © Florian Willnauer
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1818 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

In connection with the 2009 bicentenary of the death of Joseph Haydn, BIS Records and the Haydn Sinfonietta Wien have entered into a collaboration of which the present title is a result. The repertoire consists of rare works from Haydn's œuvre. Also included are re-releases of the highly acclaimed recordings of scherzandi, divertimenti etc. by the Haydn Sinfonietta Wien and its conductor Manfred Huss.

Also available in this series are:



ACIDE – *festa teatrale*

An opera fragment composed for the celebrations of the wedding between Count Anton Esterházy and Countess Maria Theresia Erdödy in January 1763.

Acide: Bernard Richter · Galatea: Raffaella Milanese
Glauce: Jennifer O'Loughlin · Tetide: Adrineh Simonian
Polifemo & Nettuno: Iván Paley

BIS-SACD-1812



MUSIC FOR PRINCE ESTERHÁZY AND THE KING OF NAPLES

A six-disc set (for the price of three) containing
the six Scherzandi, Hob. II:33–38
the seven Baryton Octets, Hob. X:1–6, 12
the five 'Concerti a Due Lire', Hob. VIIh:1–5
the eight Notturmi, Hob. II:25–32

BIS-CD-1796/98