

DITTERSDORF

Three 'Ovid' Sonatas for Fortepiano, Four Hands

James Tibbles and Michael Tsalka



Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799)

Three 'Ovid' Sonatas for Fortepiano, Four Hands

The three works featured on this recording are arrangements of symphonies that once formed part of one of the most unusual and ambitious projects of its time: a series of fifteen symphonies by the 18th-century Viennese composer Carl Ditters von Dittersdorf based on Ovid's *Metamorphoses*. Only the first six symphonies have been preserved in their original form and these remain among the best known of Dittersdorf's works in any genre. The present arrangements are the composer's own and represent the only known versions of three of the missing symphonies from the second group of six. The recent discovery of an arrangement of one of the works from the first group suggests that Dittersdorf may have arranged all of the symphonies in this format.

In 1781 Dittersdorf wrote to the Viennese publisher Artaria giving a detailed outline of his grand design. His intention was to issue the fifteen works in three sets of five together with a set of newly commissioned engravings for each symphony. Each work would have its own title page, a preface (in the form of a synopsis of the action) while each individual movement would be preceded by an engraving and a quotation, in the original Latin, from the relevant passage in the *Metamorphoses*. Being the enterprising man that he was, Dittersdorf also enclosed a draft advertisement for these remarkable multi-media works which he advised Artaria to have translated and distributed to influential people in Paris, London, Amsterdam, Berlin and Breslau, centres, he modestly added, where his 'genius is not unknown'. The wily Artaria, however, declined to take on the project in spite of its appeal to his wider business interests as a printer of high quality engravings. Some years later his rival Torricella published the first three symphonies but without the projected engravings. The remaining works were never published and appear not to have circulated very widely in manuscript copies. The four-hand arrangement of the works therefore might have been a last-ditch attempt by Dittersdorf to salvage something from the wreckage.

In 1786 Dittersdorf visited Vienna to present his oratorio *Giohbe* at the annual Tonkünstler-Sozietät concert, a charitable event to raise money to support the widows and

orphans of musicians. In order to offset his travel expenses, he brought with him twelve completed 'Ovid' symphonies which he planned to present in two concerts in the Augarten, one of the imperial parks which Joseph II had only recently opened to the public. Dittersdorf advertised the concert himself and sold the tickets at two Gulden apiece. Baron Gottfried van Swieten, an important patron of musicians and an amateur composer who was closely associated with both Mozart and Haydn, was so intrigued by the project that he offered to distribute a hundred tickets.

The first six symphonies were probably performed in the Augarten on Saturday 13 May 1786, less than two weeks after the premiere of Mozart's new opera *Le nozze di Figaro*, and the second six a week later. A number of unspecified symphonies were performed for a second time on 21 July. The first two concerts were lucrative and Dittersdorf tells us that by the time he had paid the costs associated with the concert – including the copyists and an orchestra of forty – he had made three times more than the cost of his return journey from Johannisberg in Silesia.

Dittersdorf's printed programme for the first concert survives and gives us synopses for Symphonies 1 to 6 and, very helpfully, a first-person account of how he came to write the works. From his earliest years, the composer relates, he had been captivated by the beauty of Ovid's poetry and had long intended to set some of his magnificent tableaux to music. He first composed a series of individual movements for full orchestra based on episodes or images from the *Metamorphoses* which he had performed for his friends.

In the summer of 1781, presumably shortly before he wrote to Artaria, he conceived the notion of transforming these fragments into a series of symphonies composed along more or less orthodox lines. The integration of the programmatic episodes into a conventional symphonic framework caused him some problems and in his preface he laments the impossibility of expressing in music every nuance of Ovid's poem. His solution was instead to represent musically only the beginning, the continuation and the conclusion of each narrative which was itself selected from a larger whole. He also explains how his

choice of frontispiece to identify each symphony was closely connected with the actual process of composition. By 1786 this referred to quotations from Ovid rather than the engravings he had originally envisaged, but his continued use of the term, as John Rice observes, suggests that visual representations still played a role in Dittersdorf's imagination in bridging the gap between his music and Ovid's poetry.

In these symphonies, Dittersdorf sets out to tell a story through a series of musical tableaux the meanings of which are signalled by the accompanying literary tags. Some of these tableaux are static – they serve to set a scene or establish a character – but others are dynamic, through-composed action pieces that embody within them the moment of metamorphosis. It is these movements which presumably represent the material composed before 1781 and that became the kernels of the completed symphonies. The remaining pictorial scenes (as distinct from these highly unconventional narrative scenes) were possibly chosen in order to provide a suitable framework for the movements Dittersdorf felt were necessary to add if the works were to comply with the widely accepted conventions of the contemporary symphony. Thus, the 'Ovid' symphonies juxtapose conventional structures such as sonata form and the ubiquitous minuet with fluid, unconventional musical complexities that accommodate the narrative demands of the text.

Although Dittersdorf could have chosen to omit the minuets and still kept true to his promise of transforming the tableaux into 'modern' symphonies, their inclusion posed a

significant challenge because the rigidity of their musical structure gave him little scope to advance the narrative. It was Rice who first proposed that Dittersdorf's ingenious solution was to invest these movements with *dramatic* significance rather than attempt to advance the narrative through musical action, and indeed in virtually every symphony the pivotal moment in the drama takes place during the minuet. The works are full of such brilliant conceits and half of the fun in listening to them is working out why the music is written in the way it is.

The order of the works on this recording necessarily differs from that originally conceived by Dittersdorf since the cycle as a whole is incomplete. *Jason* is in some respects the counterpart of the first of the 'Ovid' symphonies, *The Four Ages of the World*, notably in its powerful and presumably impressively scored *Ciaconna* finale and its lack of a transformation scene. As the first work in the second group of symphonies premiered in Vienna, *Jason* was presumably chosen to open the concert. It is clear from the discrepancy between the printed programme and Dittersdorf's prospectus, however, that he gave careful consideration to the placement of works. *Ajax* was originally to be the first of the last group of three symphonies which included *Aeneas and Dido* and *Julius Caesar*. The symphony that should have completed the second Augarten concert was *Iphigenia* but we have no idea whether that work or the final two symphonies were ever completed.

Allan Badley

Synopses and Programme Notes by the Composer

Ajax et Ulysse

Ovid: *Metamorphoses* Lib: XIII Fab. I

Synopsis

After the death of Achilles, Ajax and Ulysses argued as to who should receive his weapons. The commander of the Greek army was the arbitrator. Ajax stepped forward; held fast to all the rules of rhetoric in his speech which shone forth with a great deal of schoolroom erudition – or better to say, pedantry (1). At the completion of this speech one was in no doubt about the [probable] victor. After this Ulysses rose and, with a cool bearing and confident glance, expounded his case with so much charm, such subtle delivery and thrilling eloquence, that it was impossible to resist his convincing arguments (2). The judge recognised this and awarded the weapons of the great Achilles to him (3). Ajax, full of despair at Ulysses' victory (4), seizes Achilles' sword and in a clear voice, cries: 'at least Ajax shall be conquered by no one but himself': he stabs himself in the breast (5). At the place where Ajax's blood stains the earth (6) purple-coloured flowers grow up (7).

1. In writing the *Allegro moderato* in a contrapuntal style, the composer wishes to depict an orator who certainly exhibits his deep knowledge of rhetoric, but whose speech abounds with his schoolroom pedantry.

2. This *Recitativo* and *Arioso* shall depict an orator who can bind his audience to him through subtle delivery, without transgressing the rules of the art [of rhetoric].

3. The *Tempo di Minuetto* depicts Ulysses' victory, the *Alternativo*, Ajax's discontent at it.

4–7. Irresolution, pain, ambition, shame and rage alternate in this *Allegro molto*. After the rage depicted in the two repeated sections, Ajax stabs himself in the breast with the sword of Achilles. The blood streams out of the wound, but stops again. At that point, the composer is not capable of depicting the colour or fragrance of the flowers; so he requests his audience, whether or not with closed eyes, that at the performance of the last *Adagio con molto*, he must imagine a whole bed of the most wonderful flowers, in a summer setting, which not only satisfies the eyes but also the nose.

Hercule changé en Dieu

Ovid: *Metamorphoses* Lib: IX Fab.III

Synopsis

As the glorious deeds of Hercules became known throughout the entire world (1), Juno's hate for him increased. Deianira, Hercules' wife, was secretly informed that her husband was in love with Iole. This news broke Deianira's heart and filled it with pain and jealousy (2). After long reflection, she settled on sending her husband a shirt she had been given by Nessus (3) little knowing that this unlucky present would plunge her husband into so wretched a condition. Here it is important to know that before his death, which Hercules had brought about, in order to avenge himself, he gave this shirt which had been dipped in the strongest poison of the Lernaean Hydra to Deianira with the assurance that it would infallibly keep her husband true and constant. Hercules puts it on (4); the poison spreads throughout his body. He rages, builds a pyre, lights it, and immolates himself. Jupiter adds him to the number of the gods and places him under the glittering stars.

1. The first *Allegro e vivace* depicts in the first part the fame which resounds throughout the world at Hercules' deeds; in the second, the superhuman strength which enabled him to complete his Labours.

2. In this *Adagio* the composer seeks to express Deianira's deep melancholy when she hears of her husband's infidelity.

3. Both in the *Tempo di Minuetto*, as in the *Alternativo*, he wishes to depict the differing emotions, almost bordering on the crazy, and to set up a contrast with the preceding and succeeding movements.

4. A fugal movement through which the composer wishes to depict the poison spreading throughout the body. In the following *Adagio* he sketches a serene summer evening, and, at the close, a brightly lit star in the glimmering darkness.

Jason, qui emporte la toison d'or

Ovid: *Metamorphoses* Lib: VII Fab. I

Synopsis

The Argonauts, with Jason, their commander, landed on the banks of the Phases. As soon as they set foot on land they went in full state to the king, who received them magnificently; they requested that he hand over the Golden Fleece which Phryxus had left in Colchis (1). The king, with the aim that they would abandon their plan, put to them the difficulty and also the dangers that they would be exposed to as a result. While this was going on, Medea, the king's daughter, fell in love with Jason (2). After much reflection she finally said to herself: what I abandon here is less important than that which lies before me (3). Briefly, she gives magical herbs to Jason with the help of which he lulls to sleep the dragon which guards the Golden Fleece, and after that, kills it. Proud of his booty, and even prouder of the possession of his beloved Medea, Jason boards [the Argo] with her, arrives safely in Iolcos, and is received there in triumph (4).

1. Through the imposing *Largo*, and the following *Allegro*, the composer wishes to depict not only the glittering entry of the Argonauts but also the magnificent reception with which the king honoured them. With the *Unisono* in this *Allegro*, he

wishes to illuminate the difficulty and danger that the king pointed out to them, and, indeed, also those which he conceals. In the trifling *piano* which follows immediately thereafter, he depicts the first impression that Jason's charming appearance has made on Medea; but the close of the *Allegro* flashes with the determination to overcome all dangers.

2. This *Andantino* shall express the Medea's tenderness, and, henceforth, the mutual understanding of the lovers.

3. With this *Tempo di Minuetto*, the composer suggests the soliloquy which father Ovid gives to Medea when she says: the splendour I leave behind here is a trifle compared to the glories that await me in Jason's arms; in the *Alternativo*, he tries to depict Medea's blissful Ideal: that in the future the gods of love will flutter about her.

4. This type of music [the movement is styled *Ciaccona*] is customary at the close of an heroic ballet which terminates in splendour and triumph. Such a piece of music to close the work seems not improper to the composer, and through it, to represent the triumph with which the inhabitants of Colchis honour the great hero and capturer of the Golden Fleece.



James Tibbles

James Tibbles is one of New Zealand's leading players of historic keyboards. He has an active performing and recording career, both in New Zealand and internationally where he has performed throughout North America, Europe and Australia. He is Deputy Head of School and Coordinator of the Early Music department in the School of Music, the University of Auckland, where he directs the ensemble Collegium Musicum Auckland. Beyond his university role, he is artistic director of the early music organisation Age of Discovery and organist/director of music at St Patrick's Cathedral, Auckland. After completing his MMus at the University of Auckland, Tibbles undertook post-graduate study at the Royal Conservatory, The Hague with Professor Bob van Asperen. On his return to New Zealand he was appointed director of music at Auckland Cathedral of the Holy Trinity. He was founder/director of the Renaissance chamber choir Cantus Firmus, and until recently served as deputy music director of the New Zealand Youth Choir. James Tibbles has a substantial discography on several labels including Naxos. www.jamestibbles.com

Photo: Paladinomedia

Michael Tsalka

Early keyboard performer and pianist Michael Tsalka (Israel/Netherlands) has won numerous prizes and awards in Europe, the United States, the Middle East, Asia and Latin America. A versatile musician, he performs repertoire from the early Baroque to the present day with equal virtuosity. He obtained a bachelor's degree from Tel Aviv University and continued his studies in Germany and Italy. From 2002 to 2008 he studied at Temple University under the guidance of Joyce Lindorff, Lambert Orkis and Harvey Wedeen. Tsalka holds three degrees from that institution: a Master's in both Chamber Music and Harpsichord Performance, and a Doctorate in Piano Performance. Michael Tsalka maintains a busy concert schedule with recent performance highlights including the Forbidden City Hall in Beijing, Bellas Artes Theatre in Mexico City, the Boston Early Music Festival, the Hermitage Museum in St Petersburg, the Metropolitan Museum in New York, the St Denis Festival in Paris, Tokyo's City Opera, the Mozarteum in Salzburg, the Jerusalem Music Centre and Sydney Conservatorium of Music. He has held teaching posts at the Esther Boyer College of Music (Philadelphia), the National Centre for the Arts (Mexico City), and Lilla Akademien (Stockholm), and has presented over a hundred masterclasses. Dr Tsalka was the artistic director of festivals in China, Sweden and Finland, and currently directs the Geelvinck Fortepiano Festival (Netherlands), and Across Bridges Academy and Festival (Shanghai and Valencia). Together with Dr Angélica Minero Escobar, he is completing a critical edition of Daniel Gottlob Türk's keyboard sonatas for Artaria Editions. www.michaeltalka.com



Photo: David Beecroft

Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799)

Drei »Ovid«-Sonaten für Fortepiano zu vier Händen

Bei den Werken dieser Einspielung handelt es sich um die Arrangements dreier Symphonien, die zu einem der ungewöhnlichsten und ehrgeizigsten Projekte ihrer Zeit gehörten – einer aus fünfzehn Symphonien bestehenden Serie, die der gebürtige Wiener Carl Ditters von Dittersdorf nach den *Metamorphosen* des Ovid verfassen wollte. Von diesen Symphonien sind nur die ersten sechs in ihrer Originalgestalt überliefert, und sie gehören nach wie vor zu den bekanntesten Werken aus der Feder ihres Schöpfers überhaupt. Von den nächsten sechs Stücken sind nur drei erhalten – und zwar einzig in den hier vorliegenden Einrichtungen des Komponisten. Da jüngst das Arrangement eines Werkes aus der ersten Gruppe entdeckt wurde, könnte man vermuten, dass Dittersdorf alle Symphonien in gleicher Weise bearbeitet hat.

1781 übermittelte Dittersdorf dem Wiener Verleger Artaria ein genaues Konzept seines grandiosen Entwurfs. Er hatte vor, die fünfzehn Werke in drei gleichen Lieferungen herauszubringen, wobei jedes der Stücke mit einem eigens in Auftrag gegebenen Stich versehen sein sollte. Überdies wollte er für jede der Kompositionen ein eigenes Titelblatt, ein Vorwort (in Form einer Inhaltsangabe) und die originalen lateinischen Worte der jeweils zugehörigen Passage aus den *Metamorphosen* haben. Der geschäftstüchtige Dittersdorf legte seinem Brief die Skizze zu einer Annonce bei, mit der für die bemerkenswerten »multimedialen« Werke geworben werden sollte. Artaria riet er, diese Anzeige zu übersetzen und an einflussreiche Persönlichkeiten in Paris, London, Amsterdam, Berlin und Breslau schicken zu lassen – in wichtige Städte also, wo sein Genie, wie er bescheiden hinzufügte, nicht unbekannt sei. Der gewiefte Artaria wollte sich auf das Vorhaben nicht einlassen, obwohl ihn dasselbe eigentlich hätte reizen müssen, da sein Verlag auch mit Stichen von hoher Qualität handelte. Einige Jahre später publizierte sein Konkurrent Torricella die drei ersten Symphonien, allerdings ohne die vorgesehenen Bilder. Alle weiteren Werke blieben unveröffentlicht und waren anscheinend auch als Abschriften nicht sehr verbreitet. Vielleicht waren die vierhändigen Arrangements ja der allerletzte Versuch Dittersdorfs, etwas aus den Ruinen zu retten.

1786 reiste Dittersdorf nach Wien, um beim aktuellen Konzert der *Tonkünstler-Sozietät* sein Oratorium *Giovbe* vorzustellen. Es war dies eine Wohltätigkeitsveranstaltung, die alljährlich zum Besten von Musikerwitwen und -waisen stattfand. Zur Deckung seiner Reisekosten hatte Dittersdorf zwölf vollendete »Ovid«-Symphonien mitgebracht, die er bei zwei Konzerten im Augarten aufzuführen gedachte – in jenem Teil der kaiserlichen Parkanlagen, die Joseph II. ein Jahrzehnt zuvor für die Allgemeinheit geöffnet hatte. Dittersdorf bewarb seine Konzerte selbst und verkaufte die Eintrittskarten zu zwei Gulden das Stück. Der Baron Gottfried van Swieten, ein Amateurkomponist und wichtiger musikalischer Mäzen, der unter anderem enge Kontakte zu Mozart und Haydn unterhielt, interessierte sich so sehr für das Projekt, dass er allein einhundert Karten absetzen wollte.

Die ersten sechs Symphonien wurden vermutlich am Samstag, den 13. Mai 1786, keine zwei Wochen nach der Premiere von Mozarts *Le nozze di Figaro*, im Augarten aufgeführt. Die zweiten sechs folgten eine Woche später. Am 21. Juli wurden noch einmal mehrere Symphonien gespielt, die allerdings nicht näher zu bestimmen sind. Die beiden ersten Konzerte erwiesen sich als so lukrativ, dass Dittersdorf, wie er uns verrät, nach Abzug aller Kosten (für die Kopisten, ein vierzigköpfiges Orchester usw.) dreimal mehr übrig blieb, als er für die Heimfahrt ins schlesische Johannisberg gebraucht hätte.

Das Programmheft des ersten Konzertes ist erhalten. Es teilt uns nicht nur den Inhalt der Symphonien Nr. 1 bis 6 mit, sondern bringt daneben auch einen sehr nützlichen Bericht des Komponisten über die Entstehung seiner Werke. Demnach war er schon in jungen Jahren von Ovids schöner Poesie gefesselt, und er habe längst vorgehabt, einige seiner prächtigen Tableaux in Musik zu setzen. So seien zunächst einige Einzelsätze für volles Orchester entstanden, die auf verschiedenen Episoden oder Bildern aus den *Metamorphosen* basierten und im Freundeskreis aufgeführt wurden.

Im Sommer des Jahres 1781 – vermutlich kurz vor seinem Schreiben an Artaria – war ihm dann eingefallen, diese Fragmente in eine Reihe von Symphonien zu ver-

wandeln, die sich mehr oder weniger in orthodoxen Gleisen bewegen sollten. Die Einbettung der programmatischen Episoden in den Rahmen konventioneller Symphonien verursachte ihm einige Schwierigkeiten, und in seinem Vorwort bedauert er, dass man nicht jede Nuance der Ovid'schen Dichtung in Musik ausdrücken könne. Seine Lösung bestand also darin, nur den Anfang, die Fortsetzung und den Schluss der jeweils ausgesuchten Erzählung musikalisch zu realisieren. Mit dem Kompositionsprozess sei auch die Entscheidung für die Titelbilder einhergegangen, die zur Identifikation der einzelnen Symphonien gefertigt werden sollten. 1786 meinte er damit dann eher die Worte Ovids als die Bilder, die er ursprünglich im Auge gehabt hatte; da Dittersdorf aber nach wie vor diesen Begriff benutzte, dürfte seine Phantasie bei dem versuchten Brückenschlag zwischen Musik und Dichtung noch immer, wie John Rice bemerkte, von visuellen Ereignissen beeinflusst worden sein.

In diesen Symphonien hat es Dittersdorf unternommen, durch musikalische Bilderfolgen Geschichten zu erzählen, wobei die beigefügten Worte die jeweilige Bedeutung der Tableaux verraten. Einige dieser Bilder sind statisch: Sie entwerfen die Szene oder etablieren einen Charakter. Andere sind dynamische, durchkomponierte Aktionen, die den Augenblick der Metamorphose enthalten. Eben diese Sätze dürften das vor 1781 entstandene Material und somit die Keime repräsentieren, aus denen die vollständigen Symphonien wurden. Die anderen bildhaften Szenen, die sich von den äußerst unkonventionellen »Erzählungen« unterscheiden, sollten möglicherweise den geeigneten Rahmen für jene Sätze bilden, die nach Dittersdorfs Ansicht nötig waren, um die Werke in Einklang mit den allgemein anerkannten Konventionen der zeitgenössischen Symphonik zu bringen. So stehen in den »Ovid«-Symphonien übliche Strukturen wie die Sonatenform und das allgegenwärtige Menuett neben fließenden, ungewöhnlichen Komplexen,

die den erzählerischen Textinhalten entgegenkommen.

Dittersdorf hätte freilich auch ohne die Menuette seinen Vorsatz erreichen und die Tableaux in »moderne« Symphonien umwandeln können. Doch gerade sie bedeuteten eine große Herausforderung, da in ihren strengen musikalischen Strukturen wenig Spielraum fürs Narrative ist. Rice vertrat als erster die Auffassung, dass Dittersdorfs geistreiche Lösung darin bestanden habe, eben diese Sätze mit dramatischen Empfindungen zu versehen, anstatt hier die Geschichte durch musikalische Aktionen voranzutreiben – und tatsächlich ereignet sich die dramatische Wende bei fast allen Symphonien im Menuett. Die Stücke sind reich an brillanten Einfällen, und das halbe Hörvergnügen besteht in dem Versuch herauszufinden, warum sie so sind wie sie sind.

Zwangsläufig unterscheidet sich die Werkfolge in unserer Aufnahme von Dittersdorfs ursprünglichem Vorhaben, da der Zyklus unvollständig ist. *Jason* bildet in mancher Hinsicht das Gegenstück zur ersten »Ovid«-Symphonie (*Die vier Zeitalter*). Bemerkenswert sind das Finale, eine mächtige, vermutlich eindrucksvoll instrumentierte *Ciaccona*, sowie die Tatsache, dass es hier keine Verwandlungsszene gibt. *Jason* dürfte die erste der sechs Symphonien gewesen sein, mit denen Dittersdorf sein zweites Wiener Konzert bestritt. Die Diskrepanz zwischen dem gedruckten Programm und Dittersdorfs Prospekt lässt indes erkennen, dass er der Anordnung der Werke größte Beachtung schenkte. *Ajax* sollte ursprünglich die erste der drei letzten Symphonien sein und von *Aeneas* und *Dido* sowie *Julius Caesar* gefolgt werden. Die Symphonie am Ende des zweiten Wiener Konzertes wäre eine *Iphigenia* gewesen, doch wir wissen nicht, ob dieses Werk oder die beiden abschließenden Symphonien je vollendet wurden.

Allan Badley

Deutsche Fassung: Cris Posslaci

Inhalt und Erläuterungen vom Komponisten

Ajax und Ulysses

Ovid's *Verwandlungen* XIII Buch, i Fabel.

Inhalt

Nach dem Tod des Achilles warfen sich Ajax und Ulysses als Erben der zurückgelassenen Waffen auf. Die Anführer der griechischen Armee waren Schiedsrichter. Ajax trat vor, hielt eine nach allen Regeln der Redekunst verfasste Rede, aus welcher viel Schulgelehrsamkeit oder besser gesagt Pedanterie hervorleuchtete. (1.) Nach Endigung dieser Rede zweifelte man nicht an dem Sieg. Hierauf erhob sich Ulysses, und nachdem er seine Richter mit einem gelassenen Anstand, und zuversichtlichen Blick angesehen hatte, fieng derselbe mit soviel Anmuth, sanften Vortrag und hinreissender Beredsamkeit zu sprechen an, dass es unmöglich war seinen überzeugenden Beweisen zu widerstehen. (2.) Die Richter erkannten ihm die Waffen des grossen Achilles zu. (3.) Ajax, voll der Verzweiflung über den Sieg des Ulysses (4.) ergriff er das Schwerd des Achilles, und indem er mit heller Stimme schrie: „Zum wenigsten soll Ajax von Niemand als sich selbst überwinden werden“, stiess er sich dasselbe in die Brust. (5.) An der Stelle, wo Ajaxens Blut die Erde färbte (6.) wuchsen purpurfarbige Blumen (7.).

1. ... agimus „pro Jupiter!“ inquit

Ante rates causam et mecum confertur Ulysses? ibid: v: 5-6
Durch das in einer Art von Contrapunkt verfasste Allegro moderato will der Komponist einen Redner vorstellen, der zwar seine tiefe Kenntniss der Redekunst beweist, doch aber mit seiner Schulwissenschaft pedantisch strotzt.

2. ... meaque haec facundia

Invidia careat ... ibid v: 137-139

Dieses Recitativ und Arioso soll einen Redner zeichnen der, ohne die Regel der Kunst zu überschreiten, durch sanften Vortrag die Zuhörer an sich fesselt.

3. Fortisque viri tulit arma disertus. ibid. v: 383

Tempo di Minuetto schildert Odysseus' Sieg, das Alternativo Ajaxens Unzufriedenheit darüber.

4. Invictumque virum vincit dolor ... ibid: v: 386

5. ... letalem condidit ense ... ibid: v: 392

6. ... rubefactaque sanguine tellus. ibid: v: 394

7. ... genuit de caespite florem. ibid: v: 395

Unentschlossenheit Schmerz, Ehrgeiz, Scham, und Wuth wechseln in diesem Allegro molto ab. Nach beyden Repetitionen wird die Wuth gezeichnet, mit welcher sich Ajax das Schwerd des Achilles in die Brust stösst. Das Blut strömt aus der Wunde, hört aber wieder auf. Da aber der Komponist neuerdings eingestehen muss, dass er weder Farbe noch Geruch der Blumen durch Töne zu malen fähig ist, so ersucht er den Zuhörer, ob er sich nicht mit geschlossenen Augen – beyem Vortrag des letzten Adagio non molto ein ganzes Beth der herrlichsten Blumen, vor dem er bald nach Sonnenuntergang sitzt, und sowohl Auge als Geruchswerkzeuge sättigt, zu idealisiren belieben will.

Herkules

Ovid's *Verwandlungen* IX Buch, iii Fabel.

Inhalt

Als die rühmlichsten Thaten des Hercules der ganzen Welt bekannt wurden (1.), vermehrte sich Junonens Hass gegen ihn. Man hinterbrachte Dejaniren, der Gemahlin des Hercules, dass ihr Gatte die Jole liebte. Diese Nachricht durchdrang Dejanirens Herz und füllte es mit Schmerz und Eifersucht. (2.) Nach vielen Ueberlegungen beschloss sie, ihrem Gatten ein Unterkleid, das sie vom Nessus erhielt, zu schenken, (3) ohne zu ahnden, dass dieses unglückliche Geschenk ihren Mann in einen so erbärmlichen Zustand stürzen würde. Hier ist nöthig zu wissen, dass Nessus vor seinem Tode, den ihm Hercules gab, um sich an demselben zu rächen, dieses Kleid, das in das stärkste Gift der lernaesischen Hydra getaucht war, der Dejanira schenkte mit der Versicherung: dass es ein untrügliches Mittel sey ihren Gatten treu und beständig zu erhalten. Hercules zog es an. (4.) Nach und nach verbreitete sich das Gift in seinem Körper. Er wurde rasend, baute einen Scheiterhaufen, zündete ihn an, und verbrannt sich selbst. Jupiter nahm ihn unter die Zahl der Götter auf, und versetzte ihn unter das schimmernde Gestirn.

1. ... actaque magni

Herculis implerant terras ... ibid: v: 134-135

Das erste Allegro vivace bezeichnet im ersten Theil den Ruhm, der über die Thaten des Herkules in der Welt erscholl, im zweyten aber jene, alle menschlichen Kräfte übersteigende Arbeiten die er zu Stande gebracht.

2. ... flendoque dolore

Diffudit miseranda suum. ibid: v: 142-143

In diesem Adagio sucht der Komponist die tiefe Schwermuth Dejaniren's über die ihr zu Ohren gekommene Untreue ihres Gatten auszudrücken.

3. Incursum animas varios habet ... ibid: v: 152

So wohl im Tempo di Menuetto, als im Alternativo will er die verschiedenen – fast bis zum Wahnsinn gränzenden Gemütsbewegungen auf eine abstrakte [Art] bezeichnen, um mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Stück einen Kontrast aufzustellen.

4. Induitusque umerus Lernaee virus echidnae. ibid: v: 158
... radiantisque intulit astris. Ibid: v: 272

Ein fugenartiges Stück durch welches der Komponist bezeichnen will, wie das Gift sich nach und nach in die Theile des Körpers verbreitet. Durch das folgende Adagio schildert er einen heitern Sommerabend, und am Schluss desselben das schimmernde Dunkeln eines hell leuchtenden Gestirns.

Jason der das goldene Fell erobert

Ovid's *Verwandlungen* VII Buch, i Fabel.

Inhalt

Die Argonauten, mit Jason, ihren Befehlshaber, landeten an den Ufer des Phases. Sobald sie das Land betraten giengen sie im vollen Staat zum König, der sie auf das prächtigste empfing; sie baten, ihnen das goldene Fell, welches Phryxus in Colchis gelassen hatte zu überliefern. (1.) Der König, in der Absicht, dass sie von ihrem Vorhaben abstehen würden, stellte ihnen die Beschwerlichkeit, und auch die Gefahr vor, der sie sich dabei aussetzen würden. Während diesem verliebte sich Medea, des Königs Tochter in Jason. (2.) Nach vielem Nachdenken sagte sie endlich zu sich selbst: was ich hier verlasse ist minder wichtig, als das was mir dort bevorsteht. (3.) Kurz, sie gab dem Jason bezaubernde Kräuter, mittelst welchen er die Stiere zahm machte –, den Drachen, der das goldene Fell bewachte, einschläferte, und sodann tödtete. Stolz über diese Beute,

nach stolzer aber über den Besitz seiner geliebten Medea, gieng Jason mit ihr an Bord, kam glücklich in Jolkis an, und wurde daselbst im Triumph empfangen. (4).

1. Dunque adeunt regem, Phryxaeque vellera poscunt. ibid: v: 7.

Durch das prachtvolle Largo, und darauf folgende Allegro will der Komponist so wohl den glänzenden Einzug der Argonauten, als die schimmernde Aufnahme, mit der sie der König beehrte, bezeichnen. Bey dem Unisono in diesem Allegro will er die Beschwerlichkeit und die Gefahr, die ihnen der König aufklärt, so wie auch dessen Widerwillen, den er zwar zu verbergen trachtet, vorstellen. Das bald darauf folgende – tändelnde – piano soll den ersten Eindruck, den des Jasons herrliche Gestalt auf Medeen gemacht hatte, darstellen; der Schluss des Allegro aber die Entschlossenheit, alle Gefahren zu überwinden, schildern.

2. Concipit interea validos Aetias ignes. ibid: v: 9.

Dieses Andantino soll die Zärtlichkeit der Medea, und fernerhin das wechselseitige Einverständniß beyder Liebenden ausdrücken.

3. ... non magna reliquam, Magna sequar ... ibid: v: 55-56.

Bey diesem Tempo di Menuetto will der Komponist das Selbstgespräch, welches Vater Ovid die Medea halten lässt, andeuten; wobey sie unter andern auch sagt: Das glänzende, welches ich hier zurücklasse, ist eine Kleinigkeit gegen der Herrlichkeit die mich dort in Jasons Armen erwartet; so wie er bey dem Alternativo das wonnevolle Ideal der Medea: dass nemlich in Zukunft lauter Liebesgötter auf ihren Fittigen um sie herum flattern werden, zu mahlen sucht.

4. ... tetigit cum conjuge, portus. ibid: v: 158.

Ciaccona. Diese Gattung der Musik ist gewöhnlich der Schluss eines prachtvollen und im Triumph endigenden heroischen Ballets. Nicht unschicklich schien es dem Komponisten so ein Tonstück zu wählen, um dadurch den Triumph vorzustellen, mit welchem die Innwohner von Jolkis den grossen Helden, und Eroberer vom goldenen Fell beehrten.

NB: Der obige Text folgt der Schreibweise, wie sie Carl Krebs in seinen *Dittersdorffiana*, Berlin 1900, verwendet hat (Cris Posslac).

The scores of the following works are available from:

www.artaria.com

Sources

The sources upon which the editions used in this recording have been made are:

Ajax et Ulysse

Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE215
Bern, Schweizerische Nationalbibliothek (Ms.1385)

Hercule changé en Dieu

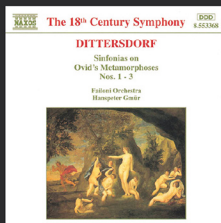
Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE213
Bern, Schweizerische Nationalbibliothek (Ms.1384)

Jason, qui emporte la Toison d'Or

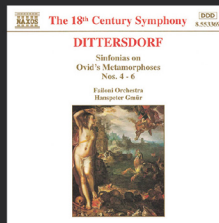
Edited by Allan Badley - Artaria Editions AE214
Bern, Schweizerische Nationalbibliothek (Ms.1383)



Also available:



8.553368



8.553369



8.553975



8.570198

In 1781 Carl Ditters von Dittersdorf conceived a ground-breaking, multi-media project to compose and have published a series of fifteen symphonies based on Ovid's *Metamorphoses*. Each symphony was to be graced by newly commissioned engravings and synopses. In the event, only six symphonies were published (and without engravings) and these are the only works from the set to survive in orchestral form. The works heard here are four-hand arrangements of three of the lost symphonies, possibly Dittersdorf's attempt to salvage something from the project. These fascinating works juxtapose conventional structures with fluid, unconventional music transforming Ovid's 'tableaux' into dramatic structures teeming with incident and wit.



Carl Ditters von DITTERSDORF

(1739–1799)

Three 'Ovid' Sonatas for Fortepiano, Four Hands

- | | | | |
|--|--------------|---|--------------|
| Ajax et Ulysse | 18:52 | 7 III. Tempo di Menuetto – Allegro | 2:59 |
| 1 I. Allegro moderato | 4:19 | 8 IV. Vivace | 5:19 |
| 2 II. Recitativo Andante | 6:01 | Jason, qui emporte la toison d'or | 18:57 |
| 3 III. Minuetto | 3:14 | 9 I. Largo ma non troppo – Allegro | 5:45 |
| 4 IV. Allegro molto – Adagio non troppo | 5:11 | 10 II. Andante | 4:19 |
| Hercule changé en Dieu | 17:53 | 11 III. Minuetto | 2:50 |
| 5 I. Allegro e vivace | 5:27 | 12 IV. Ciaconna | 5:57 |
| 6 II. Adagio non troppo | 4:00 | | |

WORLD PREMIÈRE RECORDING

James Tibbles and Michael Tsalka, Fortepiano

Recorded 9–11 September 2014 at The Music Theatre, University of Auckland, New Zealand
 Producer & Editor: Wayne Laird • Engineer: Paul McGlashan • Publishers: Arteria Editions, Wellington
 Fortepiano: Copy of an 1801 Walter fortepiano built by Paul Downie • Booklet notes: Allan Badley
 This recording was made under the auspices of INTRADA with the generous support of the University of
 Auckland Faculty Research Development Fund • Cover image © Shiroima / Dreamstime.com

