

NO.20 — FOR ENGLISH GENTLEMEN

Giovanni Antonini
Kammerorchester Basel

α

HAYDN 2032 —

MENU

TRACKLISTING

HAYDN 2032

‘L’HUMORE INGLESE’

BY GIOVANNI ANTONINI

ENGLISH / FRANÇAIS / DEUTSCH

FOR ENGLISH GENTLEMEN

BY CHRISTIAN MORITZ-BAUER

ENGLISH / FRANÇAIS / DEUTSCH

BIOGRAPHIES



HAYDN²⁰³²—
**‘A KALEIDOSCOPE
OF HUMAN EMOTIONS’**

— Looking forward to the three hundredth anniversary of the birth of Haydn in 2032, the Joseph Haydn Stiftung of Basel has joined forces with the Alpha Classics label to make a complete recording of the composer’s 107 symphonies. This ambitious project is placed under the artistic direction of Giovanni Antonini, who will share the recordings between his ensemble Il Giardino Armonico and the Basel Chamber Orchestra. The aim is to celebrate one of the key composers in the history of music, one of the most prolific, but also one of the subtlest. Seeing the music of Haydn as ‘a kaleidoscope of human emotions’, Giovanni Antonini has decided to tackle the symphonies not in chronological order, but in thematically based programmes (‘La passione’, ‘Il filosofo’, ‘Il distratto’, etc.). Moreover, the Italian conductor believes it is important to establish links between these works and pieces written by other composers contemporary with Haydn or in some way connected with him. Hence, alongside his symphonies, the volumes will include music by figures like Gluck, W. F. Bach, Mozart and even Bartók. Beyond its status as a unique discographical adventure, Haydn2032 will bring together leading European concert halls, which will present these programmes to their audiences. For the visual presentation of each volume, Haydn2032 joins forces with a photographer from the famous Magnum agency. Haydn2032 also works with contemporary writers, who are writing an essay for each project title.

HAYDN²⁰³²—

« UN KALÉIDOSCOPE DES ÉMOTIONS HUMAINES »

— En vue du 300^e anniversaire de la naissance de Haydn en 2032, la Fondation Joseph Haydn de Bâle s'est associée au label Alpha Classics pour enregistrer l'intégrale des 107 symphonies du compositeur. Ce projet ambitieux est placé sous la direction artistique de Giovanni Antonini, qui partage ces enregistrements entre son ensemble Il Giardino Armonico et l'Orchestre de chambre de Bâle. L'objectif est de célébrer l'un des compositeurs les plus fondamentaux de l'histoire de la musique, l'un des plus prolifiques mais aussi l'un des plus subtils. Voyant la musique de Haydn comme « un kaléidoscope des émotions humaines », Giovanni Antonini a décidé de ne pas aborder les symphonies de manière chronologique mais de manière thématique (« La passione », « Il filosofo », « Il distratto », etc.). Le chef italien a de plus tenu à dresser des ponts entre ces œuvres et des pièces écrites par d'autres compositeurs, contemporains de Haydn ou ayant des correspondances avec lui. Ainsi, en regard des symphonies sont enregistrées dans certains volumes des pièces de Gluck, W. F. Bach, Mozart et même Bartók. Au-delà d'une aventure discographique unique, Haydn2032 fédère de grandes salles de concert européennes, qui présentent ces programmes à leurs publics. Pour la présentation visuelle de chaque volume, Haydn2032 s'associe à un ou une photographe de la célèbre agence Magnum. Des écrivains et écrivaines d'aujourd'hui accompagnent en outre chaque volume par un essai en rapport avec le titre du projet.

„EIN KALEIDOSKOP DER MENSCHLICHEN GEFÜHLSWELTEN“

— Im Hinblick auf Joseph Haydns 300. Geburtstag im Jahr 2032 hat sich die Joseph Haydn Stiftung Basel mit dem Label Alpha Classics zusammengeschlossen, um eine Gesamtaufnahme aller 107 Sinfonien des Komponisten herauszubringen. Dieses ehrgeizige Projekt steht unter der künstlerischen Leitung Giovanni Antoninis, der diese Aufnahmen sowohl mit seinem eigenen Ensemble Il Giardino Armonico als auch mit dem Kammerorchester Basel, das er regelmäßig dirigiert, realisiert. Mit diesem Vorhaben soll einer der bedeutendsten Protagonisten der Musikgeschichte gefeiert werden – Haydn war nicht nur einer der vielseitigsten, sondern auch einer der feinsinnigsten Komponisten. Da seine Musik für Giovanni Antonini ein „Kaleidoskop menschlicher Emotionen“ ist, beschloss er, sich den Sinfonien nicht chronologisch, sondern thematisch anzunähern („La passione“, „Il filosofo“, „Il distratto“...). Darüber hinaus war es ihm ein Anliegen, Brücken zwischen diesen Werken und Stücken anderer Komponisten zu schlagen, die entweder Zeitgenossen Haydns sind oder auf andere Weise mit ihm in Verbindung stehen. So werden neben den Sinfonien in einigen Volumes auch Kompositionen von Gluck, W. F. Bach, Mozart und sogar Bartók eingespielt. Haydn2032 ist nicht nur ein einzigartiges diskographisches Abenteuer, sondern bezieht auch bedeutende europäische Konzerthäuser ein, in denen die Programme dem Publikum vorgestellt werden. Bei der optischen Aufmachung der einzelnen Volumes kooperiert Haydn2032 mit Fotograf:innen der berühmten Agentur Magnum. Zeitgenössische Schriftsteller:innen umrahmen zudem jedes Projekt mit einem Text.





· TRINITY · HOSPITAL ·













HAYDN²⁰³²——

NO.20 —— FOR ENGLISH GENTLEMEN

Giovanni Antonini

Kammerorchester Basel

JOSEPH HAYDN (1732-1809)**SYMPHONY NO.78 IN C MINOR, HOB.I:78 (1782)**

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 1. | I. VIVACE | 7'58 |
| 2. | II. ADAGIO | 8'51 |
| 3. | III. MENUET. ALLEGRETTO – TRIO | 3'12 |
| 4. | IV. FINALE. PRESTO | 3'51 |

SYMPHONY NO.77 IN B FLAT MAJOR, HOB.I:77 (1782)

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 5. | I. VIVACE | 9'41 |
| 6. | II. ANDANTE SOSTENUTO | 4'43 |
| 7. | III. MENUET. ALLEGRO – TRIO | 2'05 |
| 8. | IV. FINALE. ALLEGRO SPIRITOSO | 6'11 |

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735-1782)**SYMPHONY IN G MINOR, OP.6 NO.6 (1769 OR BEFORE)**

- | | | |
|-----|------------------------------|------|
| 9. | I. ALLEGRO | 3'12 |
| 10. | II. ANDANTE PIÙ TOSTO ADAGIO | 7'30 |
| 11. | III. ALLEGRO MOLTO | 2'21 |

JOSEPH HAYDN**SYMPHONY NO.76 IN E FLAT MAJOR, HOB.I:76 (1782)**

- | | | |
|-----|-----------------------------------|------|
| 12. | I. ALLEGRO | 8'42 |
| 13. | II. ADAGIO MA NON TROPPO | 6'54 |
| 14. | III. MENUET. ALLEGRETTO – TRIO | 2'28 |
| 15. | IV. FINALE. ALLEGRO MA NON TROPPO | 7'15 |

TOTAL TIME: 85'02

HAYDN²⁰³²

KAMMERORCHESTER BASEL GIOVANNI ANTONINI, CONDUCTOR

VIOLIN 1	BAPTISTE LOPEZ – Giovanni Battista Guadagnini, 1764 ANGELO CALVO – Eduardo Angel Gorr Cremona, 2013 (after Guarneri del Gesu 'Kochanski', 1741) VALENTINA GIUSTI – workshop of Johann Georg Schönfelder, Mittenwald, 1790 MIRJAM STEYMANS-BRENNER – Michele Deconet, Venice, 1774 NINA ČANDIK – anonymous, Germany, 18th century
VIOLIN 2	ANTONIO VIÑUALES CHIARA ZANISI – Joseph Gagliano, 1761 ELISABETH KOHLER – Sebastian Klotz, Mittenwald, 1754 MARIA CRISTINA VASI – anonymous, central Europe, late 18th century ELENA ABBATI – Andrea Castagneri, 1743
VIOLA	MARIANA DOUGHTY – Leopold Widhalm, 1760 BODO FRIEDRICH – Nicolaus Andrea Partl, Vienna, 1709 ANNE-FRANÇOISE GUEZINGAR – Ruben Collado, 1994 (after Montagnana)
CELLO	CHRISTOPH DANGEL – Friederike Dangel, Cremona, 2010 (after Andrea Guarneri, 1762) GEORG DETTWEILER – Tobias Gräter, Heidelberg, 2006 (after Montagnana) HRISTO KOUZMANOV – anonymous, north Italy, 18th century
DOUBLE BASS	STEFAN PREYER – Johann Joseph Stadlmann, Vienna, 1759 (kindly provided by Privatstiftung Esterházy, Eisenstadt) GIANCARLO DE FRENZA – Roberto Paol'Emilio, Pescara, 2022 (after Raffaele Ronchini, 1864, 'Fano')
FLUTE	MARCO BROLI – 8-key flute by M. Wenner, Singen, 2019 (after A. Grenser, Dresden, late 18th century)
OBOE	THOMAS MERANER – 4-key oboe by Pau Orriols, 2020 (after Grundmann & Floth, Dresden) MAIKE BUHROW – 4-key oboe by Alfredo Bernardini, Rome, 2000 (after Grundmann & Floth, Dresden)
BASSOON	CARLES CRISTOBAL – 8-key bassoon by Bonaire Hall, Barcelona, 2010 (after H. Grenser, Dresden, c.1806) LETIZIA VIOLA – 8-key bassoon by P. De Koningh, Hall, Netherlands, 2008 (after H. Grenser, Dresden, c.1806)
HORN	KONSTANTIN TIMOKHINE – Engelbert Schmid, Mindelzell, 1997 (after Lorenz, Linz, 1790) MARK GEBHART – Ewald Meinl, Geretsried, 2023/Jungwirth, Plank am Kamp, c.1990 (after Courtois)
HARPSICHORD	CRISTIANO GAUDIO [9] – 2-manual harpsichord by Titus Crijen (after Ruckers, 1624) DAVOR KRKLJUS [10, 11] – 2-manual harpsichord by Titus Crijen (after Ruckers, 1624)

HAYDN²⁰³²—**‘L’HUMORE INGLESE’**

Giovanni Antonini

‘ . . . and let me go on, and tell the story my own way: — or if I should seem now and then to trifle upon the road, — or should sometimes put on a fool’s cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along, -- don’t fly off, — but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside; — and as we jogg on, either laugh with me, or at me, or in short, do any thing, — only keep your temper.’

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*,
Book One, Chap. VI

‘I find myself in tolerable health, but I am almost always in an “English humour” – that is, a melancholy one – and perhaps I will never again be in the good humour I had when I was with you.’¹

Letter from Haydn to Luigia Polzelli, London, 14 January 1792

1 ‘ . . . io mi trovo di salute passabilmente: ma ho quasi sempre un humore Inglese, cioè melanconico e sarò forse mai di questo humore, che l’avevo mentre che sono stato con te.’ London, ai 14^{ci} di Gennajo 1792.

In *Haydn schreibt Briefe, ausgewählt und kommentiert von H. C. Robbins Landon* (Doblinger, 1993), p.50.

Haydn has often been compared to the English writer Laurence Sterne (1713-68) on account of their shared propensity for ‘deconstructing’ form – whether literary or musical – by means of ‘witty’ and ‘humorous’ expedients which, in the eyes of ‘Haydn’s contemporaneous critics . . . were perceived to undermine the traditional premise of aesthetic illusion’.² As J. P. Richter (known as Jean Paul, 1763-1825) wrote in his ‘Preliminary course in aesthetics’: ‘Sterne repeatedly speaks at length and with great deliberation about certain occurrences, only to conclude in the end that in any case there was not a word of truth in them. Something akin to the audacity of this “annihilating humour” – an expression of disdain for the world, as it were – can be sensed in certain pieces of music; for instance, in the music of Haydn, which annihilates whole series of notes by introducing a foreign one, and storms along, switching between *pianissimo* and *fortissimo*, between *presto* and *andante*.’³

In this respect, one example among many others might be the Adagio ma non troppo of Symphony no.76 [13], which is structured as follows: an initial section, *A*, in B flat major – itself subdivided into phrases *a*, *b* and *c* (*b* is essentially identical to *a* but with slight adjustments to the harmony and the rhythm) – is immediately repeated (0’41) but melodically varied and reordered as *a*, *c*, *a*, thereby creating a subtle sense of asymmetry and ‘phrasal syncopation’ for the listener. This is followed by a second section, *B*, in B flat minor (1’20); a varied repetition of *A* (2’47); a ‘stormy’ episode, *C*, in G minor (4’05); and a return to *A* (5’05), which ultimately leads into a cadenza (6’04) and a brief coda.

Hence the *A* section, *galant* and ‘leisurely’ in character, alternates with two episodes of great pathos, respectively lyrical and dramatic; the second of these, marked to be played *fortissimo* and *staccato assai*, comes to a sudden halt on the dominant.

² Mark Evan Bonds, ‘Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony’, *Journal of the American Musicological Society*, 44/1 (Spring 1991), pp.57-91 (quotation from p.57).

³ *Vorschule der Ästhetik*, in Jean Paul Richter, *Werke*, I, vol. 5 (Munich: Hanser, 1963), p.131.

Yet, each time, the opening theme returns elegantly ornamented and unperturbed – seemingly indifferent, or even almost ironic, towards the impassioned Romantic outbursts of the intervening sections – before resolving into an instrumental cadenza following the fermata on the traditional six-four chord. While such a procedure is standard in vocal arias or solo concertos, it is certainly unusual within a symphonic movement; moreover, it is performed here by the full orchestra (there are further examples of this in Haydn's works, such as the Adagio assai of Symphony no.54). This gesture, in a sense, cancels still more decisively the aesthetic illusion created by the two sublime and 'stormy' moments of sections *B* and *C* (which one would like to be longer) – moments already partially 'negated' by the imperturbable return of the main theme – while simultaneously signalling to us, through a classic operatic topos (the solo cadenza) that we have been witnessing a theatrical fiction rather than real life. It is rather like when, after watching a puppet show, we see the puppeteers pulling the strings at the moment when the applause begins, thereby revealing the artifice in which we have been immersed. This perspective – not merely aesthetic but also a 'worldview' – was again tellingly expressed by Jean Paul when he wrote of 'humour' in general: 'When man looks down, as ancient theology did, from the celestial realm to the earthly one, the latter appears small and vain down there; when he measures the little world against the infinite world and juxtaposes the two, as humour does, the result is that laughter which still encompasses both pain and grandeur.'⁴

The endearing *A* theme now sounds almost cynical, seemingly failing to take the sorrow and passions of the *B* and *C* sections seriously, treating them with the 'English' sense of the word 'humour', encapsulated in such terms as 'dry', 'sarcastic', 'wit' (one need only think, in modern times, of the legendary Monty Python team). In the eighteenth century, this trait was also associated with a state of melancholy, as may be seen in the letter from London that Haydn wrote to his mistress Luigia Polzelli (quoted in the epigraph)

⁴ Ibid., p.129.

and in a letter from Denis Diderot to Sophie Volland dated 28 October 1760. In the latter, the French writer begins by asking his confidante, ‘Do you not know what “spleen”, or the English vapours, is?’, and goes on to explain the condition in the words of a Scottish friend of his: ‘For twenty years, I have felt a general malaise, more or less distressing. My mind is never unburdened. Sometimes it feels so heavy that it is like a weight . . . I have dark thoughts; sadness; ennui. . . . Life is repugnant to me.’⁵

In short, ‘the English humour’ and melancholy were two faces of the same phenomenon, with the former serving as an antidote to ‘spleen’, through the use of devices also found in the music of Haydn, which enjoyed such great success in Britain.

Let us conclude with this affectionate observation, again drawn from *Tristram Shandy*, concerning the relationship between writers and readers. It is a conceit that might well be extended to the relationship between composers and performers, and is particularly appropriate to Haydn’s music:

‘Writing, when properly managed (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation. As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; — so no author, who understands the just bounds of decorum and good breeding, would presume to think all. The truest respect which you can pay to the reader’s understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.’⁶

⁵ Denis Diderot, *Correspondance*, vol. III (November 1759-December 1761), ed. G. Roth (Paris: Les Éditions de Minuit, 1957), p.199.

⁶ *Tristram Shandy*, Book Two, Chap. XI.

« L'HUMORE INGLESE »

Giovanni Antonini

« ... prenez patience, — et laissez-moi poursuivre, et raconter mon histoire à ma façon :—— ou si j'ai l'air, ici ou là, de badiner en cours de route,—— ou de coiffer parfois le bonnet du fou avec son grelot, un moment ou deux, en passant, -- ne vous indignez pas — faites-moi plutôt courtoisement crédit d'un petit peu plus de sagesse que n'en annonce mon extérieur ; — et tandis que nous allons notre petit bonhomme de chemin, riez avec moi, ou de moi, ou faites en un mot ce que vous voudrez,—— mais gardez votre sang-froid. »

Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, livre I, ch. 6

« ... je me trouve d'une santé passable, mais je suis presque toujours d'une **humeur anglaise**, c'est-à-dire mélancolique, et je ne serai peut-être jamais de cette bonne humeur que j'avais quand j'étais avec toi¹. »

Lettre de Joseph Haydn à Luigia Polzelli, Londres, 14 janvier 1792

1 « ... io mi trovo di salute passabilmente: ma ho quasi sempre un humore Inglese, cioè melanconico e sarò forse mai di questo humore, che l'avevo mentre che sono stato con te. » London, ai 14^{ci} di Gennajo 1792.

Haydn schreibt Briefe, ausgewählt und kommentiert von H. C. Robbins Landon, Doblinger, 1993, p. 50.

On a souvent rapproché Haydn de l'écrivain britannique Laurence Sterne (1713-1768) en raison de leur commune tendance à « subvertir » les formes, qu'elles soient littéraires ou musicales, par des procédés spirituels et humoristiques qui, aux yeux des critiques contemporains de Haydn, « minaient la prémisse traditionnelle de l'illusion esthétique² ». Jean Paul Richter (1763-1825) écrivait ainsi dans son *Cours préparatoire d'esthétique* : « Sterne, par exemple, en plusieurs endroits, parle longuement et de manière réfléchie de certains événements avant de décréter pour finir qu'il n'y a de toute façon pas un mot de vrai dans tout cela. On perçoit quelque chose qui ressemble à l'audace de l'humour anéantissant – une expression du mépris du monde, pour ainsi dire – dans certaines œuvres musicales, celles de Haydn, par exemple, qui anéantit des suites entières de notes en introduisant une note étrangère et fait alterner de manière tempétueuse *pianissimo* et *fortissimo*, *presto* et *andante*³. »

On peut illustrer ces idées en prenant comme exemple, parmi tant d'autres, l'Adagio ma non troppo de la *Symphonie n° 76* de Haydn [13]. Ce mouvement est structuré de la manière suivante : une première section, A, en *si* bémol majeur, elle-même subdivisée en trois phrases, a, b et c (b étant pour l'essentiel identique à a, mais avec de légers changements de rythme et d'harmonie), est aussitôt répétée (0'41) avec quelques modifications dans la mélodie et l'ordre de succession des phrases, qui est maintenant a, c, a, suscitant chez l'auditeur une subtile impression d'asymétrie et de syncope des phrases. Vient ensuite une deuxième section, B, en *si* bémol mineur (1'20), suivie de la reprise de A avec variations (2'47), puis un épisode « tempétueux », C, en *sol* mineur (4'05), à nouveau suivi du retour de A (5'05), qui débouche pour finir sur une cadence (6'04) et une brève coda.

2 Mark Evan Bonds, « Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony », *Journal of the American Musicological Society*, 44, 1991, p. 57.

3 *Vorschule der Ästhetik*, in Jean Paul Richter, *Werke*, I, vol. 5, Munich, Hanser, 1963, p. 131.

La section A, au caractère galant et nonchalant, alterne donc avec deux épisodes chargés de pathos, l'un lyrique, l'autre dramatique. Le second, *fortissimo* et *staccato assai*, s'interrompt soudainement sur la dominante. Le thème initial revient ainsi chaque fois, élégamment orné mais sans perturbations, comme s'il était insensible, voire presque ironique, à l'égard des éruptions romantiques et tendres des sections intermédiaires, avant de se résoudre par une cadence instrumentale, après un point d'orgue sur l'accord traditionnel de quarte et sixte. Ce dernier procédé n'aurait rien de surprenant dans une aria ou un concerto pour soliste, mais il est plutôt inhabituel dans un mouvement de symphonie, d'autant qu'il est exécuté par l'orchestre au grand complet (on en trouve néanmoins d'autres exemples chez Haydn, notamment dans l'Adagio assai de la *Symphonie n° 54*). Ce geste annule une fois encore, en quelque sorte, l'illusion esthétique des deux sections sublimes et tempétueuses B et C (que l'on aimerait plus longues), déjà en partie « niées » par le retour imperturbable du thème principal, et ce lieu commun de l'opéra (une cadence soliste) nous fait comprendre que nous avons assisté à un moment de fiction théâtrale et non de vécu réel – un peu comme quand, après un spectacle de marionnettes, les marionnettistes se présentent au moment des applaudissements, révélant le caractère artificiel du monde dans lequel vient de s'immerger le public. Cette façon de voir, qui n'est pas seulement esthétique mais renvoie aussi à une « vision du monde », a été elle aussi bien exprimée par Jean Paul Richter à propos de l'humour en général : « Quand l'homme, comme le faisait l'ancienne théologie, contemple le monde terrestre depuis le monde surnaturel, le premier défile sous ses yeux, petit et vain ; quand il se sert du petit monde pour mesurer le monde infini et le rattacher au premier, comme le fait l'humour, alors naît ce rire qui contient encore une douleur et une grandeur⁴. »

Le délicat thème A produit ainsi une impression presque cynique, paraissant ne pas prendre au sérieux la douleur et les passions des sections B et C, comme le ferait

⁴ *Ibid.*, p. 129.

l'humour anglais, *dry* et *sarcastic* (on pense aujourd'hui aux légendaires Monty Python...). Ce dernier était souvent associé, au XVIII^e siècle, à un état d'âme mélancolique, comme on le voit dans la lettre citée en épigraphe que Haydn envoie de Londres à sa maîtresse Luigia Polzelli. Cette variante anglaise de la mélancolie est décrite par Denis Diderot dans sa lettre à Sophie Volland du 28 octobre 1760. Il commence par lui demander : « Vous ne savez pas ce que c'est que le *splene*, ou les vapeurs anglaises ? », avant de le lui expliquer en citant les propos d'un Écossais de ses amis : « Je sens depuis vingt ans un malaise général, plus ou moins fâcheux. Je n'ai jamais la tête libre. Elle est quelquefois si lourde que c'est comme un poids [...]. J'ai des idées noires ; de la tristesse ; de l'ennui. [...] La vie m'est en dégoût⁵. » En un mot, l'humour anglais et la mélancolie étaient les deux faces d'un même phénomène, le premier servant d'antidote au « spleen » grâce à des procédés que l'on retrouve dans la musique de Haydn, qui eut un tel succès en Grande-Bretagne.

Concluons par cet affectueux conseil, tiré de *Tristram Shandy*, à propos des rapports de l'écrivain avec son lecteur, mais que l'on pourrait étendre à ceux des compositeurs avec leurs interprètes – et qui convient tout particulièrement à la musique de Haydn :

« Écrire, quand on s'en acquitte avec habileté (comme vous pouvez bien penser que j'estime le faire), n'est qu'un autre nom pour converser : de même qu'aucun homme, sachant se comporter comme il se doit en bonne compagnie, ne s'aventurera à tout dire ; — ainsi aucun auteur, comprenant les justes limites de la décence et de la bonne éducation, ne s'avisera de tout penser : le respect le plus véritable que l'on puisse témoigner envers l'entendement du lecteur est de partager amicalement cette question en deux, et de lui laisser quelque chose à imaginer à son tour, aussi bien que vous⁶. »

5 Denis Diderot, *Correspondance*, t. III (Novembre 1759-Décembre 1761), éd. G. Roth, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 199.

„L'HUMORE INGLESE“

Giovanni Antonini

„... und lassen Sie mich nur so fortmachen und meine Geschichte auf meine Weise erzählen; und wenn Sie meinen sollten, ich trödle manchmal zu lange unterwegs, oder ich setze für ein Paar Augenblicke eine Narrenkappe sammt Schelle auf, so laufen Sie mir nicht davon, sondern haben Sie die Güte und trauen Sie mir etwas mehr Weisheit zu als es nach meinem Aeüßeren scheinen möchte; und während wir so fort trotteln lachen Sie mit mir, oder meinetwegen auch über mich oder thun Sie was Sie mögen, nur bleiben Sie bei guter Laune.“

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Erstes Buch, Kap. 6¹

*„... mir geht es gesundheitlich passabel; aber ich bin fast immer in einer **englischen Stimmung**, das heißt melancholisch, und vielleicht werde ich nie wieder in der Stimmung sein wie zu der Zeit, als ich bei dir war.“²*

Brief von Joseph Haydn an Luigia Polzelli, London, 14. Januar 1792

¹ Übersetzt von Adolf Seubert, Leipzig, 1880

(<https://projekt-gutenberg.org/authors/laurence-sterne/books/tristram-shandy>).

² „... io mi trovo di salute passabilmente: ma ho quasi sempre un humore Inglese, cioè melanconico e sarò forse mai di questo humore, che l'avevo mentre che sono stato con te.“ London, ai 14^{ci} di Gennajo 1792.

Haydn schreibt Briefe, ausgewählt und kommentiert von H. C. Robbins Landon, Döblinger, 1993, Seite 50.

Haydn wurde wegen seiner Vorliebe für die „Dekonstruktion“ der Form – sei es literarisch oder musikalisch – oft mit dem englischen Schriftsteller Laurence Sterne (1713–1768) verglichen; ihre „witzigen und humorvollen“ Einfälle wurden von den Kritikern jener Zeit als „Bedrohung für die gesamte traditionelle ästhetische Struktur“ empfunden.³

Jean Paul (1763–1825) schrieb in seiner *Vorschule der Ästhetik*: „So spricht z. B. Sterne mehrmals lang und erwägend über gewisse Begebenheiten, bis er endlich entscheidet: es sei ohnehin kein Wort davon wahr. Etwas der Keckheit des vernichtenden Humors Ähnliches, gleichsam einen Ausdruck der Welt-Verachtung kann man bei mancher Musik, z. B. der Haydnschen, vernehmen, welche ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet und zwischen *Pianissimo* und *Fortissimo*, *Presto* und *Andante* wechselnd stürmt.“⁴

Ein Beispiel unter vielen wäre in diesem Zusammenhang das Adagio ma non troppo aus der Sinfonie Nr. 76 [13], das folgende Struktur aufweist: Es beginnt mit einem A-Teil in B-Dur, der wiederum in die Phrasen a, b und c unterteilt ist (der Abschnitt b entspricht im Wesentlichen a, weist aber eine metrisch leicht abweichende Harmoniefolge auf), die sofort wiederholt werden (0'41), jedoch melodisch variiert und in der Reihenfolge a, c, a. Dadurch entsteht beim Zuhörer ein subtiles Gefühl von Asymmetrie und einer „Synkopierung der Phrase“. Darauf folgt ein B-Teil in b-Moll (1'20), dem sich eine variierte Wiederholung des A-Teils (2'47) anschließt und dann eine „stürmische“ Episode (C) in g-Moll (4'05). Dann erklingt der A-Teil wieder (5'05), der schließlich in eine Kadenz (6'04) und eine kurze Coda mündet.

Der galante und „müßiggängerische“ A-Teil wechselt sich also mit zwei Episoden von großem lyrischem und dramatischem Pathos ab, wobei die zweite im *Fortissimo* mit der Bezeichnung *staccato assai* unerwartet auf der Dominante unterbrochen wird.

³ M. E. Bonds: *Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony*, 1991.

⁴ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, 1. Abteilung, 7. Programm, § 33, 1804
(<http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Schriften/Vorschule+der+Ästhetik>).

Doch jedes Mal kehrt das Anfangsthema elegant verziert und völlig gelassen zurück, unbeeindruckt und sogar fast ironisch gegenüber den romantischen und gefühlvollen Ausbrüchen der Zwischenteile, um dann nach einer Fermate auf dem klassischen Quartsextakkord in eine instrumentale Kadenz zu münden. Dieses Vorgehen ist in einer Gesangsarie oder einem Solokonzert „normal“, im Rahmen eines sinfonischen Satzes jedoch zweifellos ungewöhnlich, zumal hier das gesamte Orchester zum Einsatz kommt. (Weitere Beispiele finden sich bei Haydn etwa im Adagio assai der Sinfonie Nr. 54.) Diese Geste hebt die ästhetische Illusion der beiden erhabenen und stürmischen B- und C-Teile (die man sich länger wünschen würde) gewissermaßen auf. Diese wurden teilweise bereits durch die unerschütterliche Rückkehr des Hauptthemas „negiert“ und machten durch einen klassischen Operntopos – die Solokadenz – deutlich, dass wir eine theatralische Fiktion und nicht das wirkliche Leben vor uns haben. Es ist ein bisschen so, als würde man nach dem Besuch eines Marionettentheaters beim Applaus die Puppenspieler sehen, die die Fäden ziehen. So wird die künstliche Natur des Geschehens offensichtlich, mit dem man sich zuvor identifiziert hatte. Es handelt sich dabei nicht nur um einen ästhetischen, sondern auch um einen „weltanschaulichen“ Ansatz, den Jean Paul im Zusammenhang mit dem Humor im Allgemeinen sehr treffend zum Ausdruck gebracht hat: „Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschauet: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.“⁵

Das zärtliche Thema des A-Teils klingt dadurch fast zynisch und scheint den Schmerz und die Leidenschaften der Teile B und C mit einem „englischen“ Sinn für Humor nicht ernst zu nehmen: „dry“, „sarcastic“, „wit“ usw. (Man denke an die legendären Monty Py-

⁵ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, I. Abteilung, 7. Programm, § 33, 1804
(<http://www.zeno.org/Literatur/M/Jean+Paul/Schriften/Vorschule+der+Ästhetik>).

thons in der heutigen Zeit ...). Im 18. Jahrhundert wurde dieser Humor zudem mit einem melancholischen Gemütszustand in Verbindung gebracht, wie man in Haydns Brief aus London an seine Geliebte Luigia Polzelli nachlesen kann, aber auch in einem Brief von Denis Diderot an Sophie Volland vom 28. Oktober 1760, in dem er schreibt: „Vous ne savez pas ce que c’est que le *spleen*, ou les vapeurs anglaises?“⁶ In diesem Brief lässt er einen Schotten diesen Zustand beschreiben: ein seit zwanzig Jahren andauerndes allgemeines Unwohlsein, ein Gefühl der Schwere im Kopf, düstere Gedanken, Traurigkeit, *Ennui*, Gleichgültigkeit, Antriebslosigkeit, Lebensüberdruß – ein Zustand, in dem einem die Ausgelassenheit anderer Schmerzen bereitet.

Kurz gesagt galten der „englische Humor“ und die Melancholie als zwei Seiten derselben Medaille, wobei ersterer ein Gegenmittel gegen den „Spleen“ darstellte – mit Stilmitteln wie in der Musik Haydns, die in England so großen Anklang fand.

Zum Abschluss sei noch eine liebevolle Mahnung zitiert, die ebenfalls aus *Tristram Shandy* stammt und sich auf die Beziehung zwischen Schriftstellern und Lesern bezieht. Sie lässt sich jedoch auch auf das Verhältnis zwischen Komponisten und Interpreten übertragen und ist in Bezug auf Haydns Musik besonders treffend: „Das Schreiben, wenn es richtig getrieben wird (und Sie können versichert sein, daß ich denke, dies sei bei mir der Fall), ist nur eine andere Art von Gespräch. Wie Jemand, der weiß, wie er sich in einer guten Gesellschaft zu benehmen hat, dort nicht wagen wird alles herauszuschwatzen, – so darf auch ein Schriftsteller, der die Grenzen des Anstandes und der Bildung kennt, nicht Alles denken; er erweist daher dem Geiste des Lesers keine größere Achtung, als wenn er die Sache freundschaftlich halbirt und der Einbildungskraft jenes ebenfalls Etwas überläßt.“⁷

⁶ „Sie wissen nicht, was der Spleen ist, oder die englischen Geisteszustände.“

⁷ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Erstes Buch, Kap. 36, übersetzt von Adolf Seubert, Leipzig, 1880 (<https://projekt-gutenberg.org/authors/laurence-sterne/books/tristram-shandy>).



FOR ENGLISH GENTLEMEN

Christian Moritz-Bauer

From the late 1760s onwards, the symphonies of Joseph Haydn spread across Europe at an astonishing pace, whether in handwritten copies or printed editions derived from these manuscripts. While Parisian publishers initially played a leading role in this process, they were soon joined by their colleagues in London, where several concert series competed for the favour of a wealthy audience. The presence that the Esterházy Kapellmeister succeeded in gaining in the music market, and subsequently on the concert platform, with an ever-expanding public of music lovers, reached its first peak around 1780. After a new contract of employment, signed on 1 January 1779, released him from the obligation to ‘communicate his compositions to no one, much less permit them to be copied, but reserve them solely for His Serene Highness [Prince Nicolaus I Esterházy] alone’, Haydn began to turn his attention to the exceptionally flourishing musical life of the capital of the Kingdom of Great Britain.

— It is possible that Johann Christian Bach (born in 1735), the youngest son of the Leipzig Thomaskantor, and his Cöthen-born colleague Carl Friedrich Abel had already tried to secure Haydn as a ‘guest star’ composer-in-residence for their well-known concert season, which had been held in the Hanover Square Rooms in London’s West End since 1775. The first verifiable attempt to achieve this purpose,

however, came from Willoughby Bertie, Fourth Earl of Abingdon, an amateur composer and flautist whose brother-in-law, the Italian-born dancer, choreographer and impresario Giovanni (alias 'Sir John') Gallini, had been the proprietor of the Hanover Square Rooms since 1776. — Following Bach's unexpected death on New Year's Day 1782 and Abel's resignation a few months later, Abingdon took over the business affairs of the concert series, henceforth known as the 'Hanover Square Grand Concert'. In November 1782, the widely read *Morning Herald* reported that Haydn was 'hourly expected'. By February 1783, however, he had still not turned up, prompting the *Morning Chronicle* to observe: 'But as to Haydn – we have got neither him nor his music – however the music is certainly to come – the musician, most probably, will remain at Vienna.' While the music did indeed arrive, and in such abundance that no fewer than eleven of his symphonies were performed on the twelve evenings of the first 'Grand Concert' season, the composer himself remained absent for the time being. By this period, though, he hardly ever exercised his artistic activity in Vienna, but almost exclusively at Eszterháza Palace, whose buildings were nearing completion and where his employer, Prince Nicolaus, led an increasingly secluded existence at his court.

— Since Haydn had no choice but to send his music off on its travels, he composed two sets of three symphonies, in 1782 and 1784 respectively. At the same time, he nurtured an unparalleled business acumen, which enabled him speedily to disseminate manuscript copies of works from the trilogy of symphonies presented here (nos.76-78) through various music dealers, while also offering the set of three symphonies to the publishers Christoph Torricella in Vienna, William Forster in London and Charles-Georges Boyer in Paris. — The first of the three

HAYDN²⁰³²—

symphonies intended for Haydn's abortive trip to England in 1782-83, **Hob.I:76**, opens by clearly establishing the key of E flat major. A first theme, characterised by a bassoon solo, contrasts with a second shared by oboes and violins. The Adagio ma non troppo alternates between lyricism and sombre, dramatic passages, while the Trio section of the Menuet artfully interweaves the timbres of flute, bassoon and first violins. Then the monothematic Allegro finale deploys unsuspected power in the interplay between the flute and the first violins in its development section.

—— It would be fair to designate the **Symphony in B flat major Hob.I:77** as the most distinctive of the group in terms of compositional style: both themes of the opening Vivace share the same basic rhythmic impulse and are treated contrapuntally in stretto imitations in the development section. The Andante sostenuto with muted violins is followed by a rumbustious minuet, before – as was already the case in the first movement – the Allegro spiritoso concludes with a fugato on the main theme. Finally, the widest emotional arc, ranging from tender love to furious despair, is encompassed by the **Symphony in C minor Hob.I:78**, which again starts with a Vivace. After a lively opening, the second theme modulates into E flat major, while in the development section, the art of counterpoint again holds sway. The Adagio actively involves the wind instruments from the outset, thereby anticipating the later 'London' Symphonies. A jaunty minuet leads into a rondo finale marked Presto, in which folk-like episodes in C major gradually gain the upper hand.

—— Johann Christian was the most 'Classical' of the sons of J. S. Bach and, at the same time, the one most strongly influenced by the grace and elegance of Italian opera. Regrettably, it was long said of him that his music lacked his father's seriousness and his brother Carl Philipp Emanuel's originality – a reputation that

his **Symphony in G minor op.6 no.6**, first published in 1769, ought to dispose of once and for all. Typical of Johann Christian in many respects, it adopts the three-movement form of an operatic overture and, for good measure, shows him to be beholden to the dramaturgy of an imaginary stage work, as can also be said of some of Haydn's minor-key symphonies composed around the same time. But it must also be emphasised that Johann Christian took his musico-theatrical borrowings particularly seriously here, insofar as he remained faithful to the initial minor mode right up to the end of the concluding Allegro molto. While the tension already built up in the opening Allegro is further intensified in this finale by the low, menacing horn calls, the central Andante più tosto adagio also features some gentler tones.

‘Last year I composed three beautiful, splendid and by no means overlong symphonies for two violins, viola, bass, two horns, two oboes, one flute and one bassoon, all of them very easy and not too concertante [*Concertirend*, that is, containing prominent wind solos], **for the English gentlemen**, which I intended to bring over myself and perform in situ. However, since a specific circumstance prevented this, I am now ready to part with these three symphonies.

NB: they are not yet in anyone's possession. . . . Whoever pays me best will obtain my works; on the other hand, I assure you that you will make a tremendous profit with these three symphonies.’
(Joseph Haydn, letter to Charles-Georges Boyer, 15 July 1783)

À L'INTENTION DE CES MESSIEURS LES ANGLAIS

Christian Moritz-Bauer

À partir de la fin des années 1760, les symphonies de Joseph Haydn se diffusèrent avec une étonnante rapidité dans toute l'Europe, que ce soit sous forme de copies manuscrites ou de partitions imprimées à partir de celles-ci. Ce furent d'abord surtout des éditeurs parisiens qui jouèrent un rôle moteur en l'affaire, mais leurs homologues londoniens furent rapidement de la partie, favorisés par un contexte où plusieurs organisateurs de concerts se disputaient les faveurs d'un public aisé. Le maître de chapelle des Esterházy parvint ainsi à s'imposer sur le marché de l'édition musicale, puis dans les salles de concert, qui accueillaien un public toujours plus nombreux. Cette présence dans le monde musical de son temps atteignit un premier sommet vers 1780. Jusqu'alors obligé de « ne communiquer ses compositions à personne, et moins encore de les faire copier, mais de les réserver exclusivement à Son Altesse » le prince Esterházy, Haydn signa un nouveau contrat de service le 1^{er} janvier 1779 qui le libérait de ces contraintes et lui permit de s'intéresser désormais également à la vie musicale de la capitale de Grande-Bretagne, que l'on savait particulièrement florissante. — Johann Christian Bach, né en 1735, dernier fils du cantor de Saint-Thomas de Leipzig, ainsi que son collègue Carl Friedrich Abel, né à Köthen, avaient peut-être déjà essayé de faire venir Haydn à Londres, espérant faire du compositeur un « invité vedette » de la célèbre série de concerts

qu'ils organisaient depuis 1775 dans les salles de Hanover Square, dans le West End londonien. On sait en tout cas que Willoughby Bertie, quatrième comte d'Abingdon, avait fait une première tentative en ce sens : flûtiste et compositeur, il était le beau-frère de Giovanni (dit « Sir John ») Gallini, danseur, chorégraphe et imprésario d'origine italienne qui était propriétaire des Hanover Square Rooms depuis 1776.

—— La mort inattendue de Bach le jour de l'An 1782 suivie, quelques mois plus tard, du retrait d'Abel conduisit Abingdon à prendre en main l'administration de cette série de concerts désormais connue sous le nom de Hanover Square Grand Concert. En novembre 1782, le *Morning Herald*, journal à fort tirage, annonçait que l'on attendait Haydn « d'un instant à l'autre » – mais en février 1783, il n'était toujours pas arrivé, comme en informait un article du *Morning Chronicle* dans lequel on lit : « Nous n'avons ni lui ni sa musique, mais la musique viendra certainement, tandis que le musicien devra très probablement rester à Vienne. » La musique de Haydn arriva bel et bien à Londres, et en telle quantité que l'on put entendre onze de ses symphonies lors des douze soirées de la première saison du Grand Concert, tandis que leur compositeur restait au loin – même s'il ne travaillait plus guère à Vienne mais presque exclusivement dans le domaine d'Eszterháza, dont le palais était alors en voie d'achèvement et où son employeur, le prince Nicolas I^{er} Esterházy, menait avec sa cour une existence de plus en plus retirée. —— Haydn n'avait donc d'autre choix que de faire voyager sa musique à sa place. Aussi composa-t-il en 1782 une série de trois symphonies, puis une autre en 1784. Il fit preuve à cette occasion d'un remarquable sens des affaires qui lui permit de diffuser, en très peu de temps, des copies manuscrites des trois symphonies enregistrées ici (n^{os} 76 à 78) par l'intermédiaire de plusieurs marchands de musique, tout en essayant de

HAYDN²⁰³²—

les vendre aux éditeurs Christoph Torricella à Vienne, William Forster à Londres et Charles-Georges Boyer à Paris. — Première des trois symphonies destinées au voyage manqué de 1782-1783 en Angleterre, la *Symphonie en mi bémol majeur* Hob.I:76 de Haydn s'ouvre sur l'affirmation claire et nette de sa tonalité principale. À un premier thème, marqué par un solo de basson, vient s'opposer un second, que se partagent hautbois et violons. Dans l'Adagio ma non troppo qui suit, des passages lyriques alternent avec des moments sombres et dramatiques, tandis que le trio central du troisième mouvement, Menuet, combine artistement les timbres de la flûte, du basson et des premiers violons. Construit sur un unique thème, le finale, Allegro, déploie toute sa puissance dans les passages associant ou faisant dialoguer la flûte et les premiers violons. — La *Symphonie en si bémol majeur* Hob.I:77 est sans doute la plus originale des trois du point de vue de la composition : les deux thèmes du Vivace initial partagent la même impulsion rythmique de base et sont traités en imitations contrapuntiques dans le développement. L'Andante sostenuto, avec ses violons en sourdine, est suivi d'un Menuet rustique, avant que l'Allegro spiritoso ne conclue la symphonie par un *fugato* sur le thème principal (comme on en rencontrait déjà un dans le premier mouvement). — La *Symphonie en ut mineur* Hob.I:78, qui commence à nouveau par un Vivace, est celle qui présente le plus large éventail d'émotions, de l'amour tendre au désespoir furieux. Après une introduction agitée, le deuxième thème nous conduit en *mi* bémol majeur, avant un développement à nouveau dominé par des procédés de contrepunt. L'Adagio donne d'emblée un rôle important aux instruments à vent, anticipant ainsi les symphonies dites « londoniennes » plus tardives. Un Menuet désinvolte débouche sur un Presto

en rondo final, dans lequel des épisodes en *ut* majeur à caractère populaire prennent peu à peu le dessus. — Johann Christian fut le plus « classique » des fils de Bach, et celui qui fut le plus influencé par la grâce et l'élégance de l'opéra italien. On a longtemps critiqué sa musique parce qu'elle n'avait pas la gravité de celle de son père ni l'originalité de celle de son frère, Carl Philipp Emanuel. Sa *Symphonie en sol mineur op. 6 n° 6*, publiée pour la première fois en 1769, devrait suffire à lui faire perdre une fois pour toutes cette réputation malheureuse. Caractéristique de Johann Christian à bien des égards, elle suit la forme en trois mouvements d'une ouverture d'opéra et présente en outre le caractère dramatique d'une œuvre scénique imaginaire, comme on peut le dire de certaines symphonies de Joseph Haydn dans des tonalités mineures composées à la même époque. Il faut toutefois souligner que le fils Bach prend ici très au sérieux ses emprunts au théâtre lyrique, dans la mesure où il reste fidèle au mineur initial jusqu'à l'Allegro molto final : la tension déjà instaurée dans l'Allegro initial s'y intensifie grâce aux appels graves et menaçants des cors, tandis que l'Andante più tosto adagio qui précède faisait aussi entendre des accents plus doux.

« J'ai composé l'an dernier trois belles symphonies, somptueuses et pas trop longues, pour deux violons, alto, basse, deux cors, deux hautbois, une flûte et un basson, mais le tout très simple et sans beaucoup de passages concertants, à l'intention de ces messieurs les Anglais, que je voulais leur remettre en personne et faire jouer là-bas : mais comme j'en ai été empêché par une circonstance particulière, je suis prêt à vous céder ces trois symphonies.

NB : personne ne les a encore [...] celui qui me paiera le mieux aura mes œuvres ; mais je vous assure que vous ferez un énorme profit avec ces trois symphonies. »

(Joseph Haydn à Charles-Georges Boyer, 15 juillet 1783)



FÜR DIE HERRN ENGLÄNDER

Christian Moritz-Bauer

Ab den späten 1760er-Jahren verbreiteten sich – ob als handschriftliche Kopien oder daraus gewonnene Druckerzeugnisse – die Sinfonien Joseph Haydns in erstaunlichem Tempo über Europa. Waren hierbei zunächst vor allem in Paris ansässige Verleger federführend, kamen alsbald auch solche aus London hinzu, wo diverse Konzertreihen um die Gunst eines zahlungskräftigen Publikums konkurrierten. Ihren ersten Höhepunkt erreichte die Präsenz, welche der esterházyische Kapellmeister am Musikalienmarkt und in weiterer Folge auch auf den Bühnen einer immer weitere Kreise ziehenden musikalischen Öffentlichkeit gewinnen konnte, in den Jahren um 1780. Nachdem ihn ein am 1. Januar 1779 unterzeichneter neuer Dienstvertrag von der Pflicht befreit hatte, seine Kompositionen „mit niemand zu Communiciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht einzig und allein vorzubehalten“, begann Haydn seine Aufmerksamkeit auch auf das als besonders florierend geltende Musikleben der Hauptstadt des britischen Königreichs zu lenken. ——— Möglich, dass bereits Johann Christian Bach, der 1735 geborene jüngste Sohn des Thomaskantors zu Leipzig sowie sein aus Köthen stammender Kollege Carl Friedrich Abel sich darum bemühten, Haydn als komponierenden „Gaststar“ für ihre weithin bekannte, seit 1775 in den Hanover Square Rooms im Londoner Stadtteil West End beheimatete Konzertreihe, zu gewinnen. Ein erster

nachweisbarer Versuch dies zu bewerkstelligen ging jedenfalls von Willoughby Bertie, dem komponierenden wie Flöte spielenden 4. Earl of Abingdon aus, dessen Schwager, der aus Italien stammende Tänzer, Choreograph und Impresario Giovanni (alias „Sir John“) Gallini, sich seit 1776 im Besitz der Hanover Square Rooms befand. — Nach dem überraschenden Tode Bachs am Neujahrstag des Jahres 1782 und des binnen weniger Monate folgenden Rücktritts von Abel hatte Abingdon die geschäftlichen Agenden der fortan unter dem Namen „Hanover Square Grand Concert“ laufenden Veranstaltungsreihe übernommen. Im November 1782 berichtete der vielgelesene *Morning Herald*, dass Haydn „stündlich erwartet“ werde. Im Februar 1783 war er allerdings noch immer nicht eingetroffen, worauf im *Morning Chronicle* zu lesen stand, dass „wir [zwar aktuell] weder ihn noch seine Musik haben, die Musik aber sicherlich kommen wird, während der Musiker höchstwahrscheinlich in Wien bleiben muss“. Während die Musik tatsächlich kam und zwar in einer solch reichen Masse, dass an den zwölf Abenden der ersten Saison der „Grand Concerts“ nicht weniger als elf Mal eine seiner Sinfonien erklingen konnte, blieb der Komponist derselben bis auf weiteres fern. Nur dass er seine künstlerische Arbeit damals schon kaum mehr in Wien, sondern fast ausschliesslich in der ihrer architektonischen Vollendung zustrebenden Schlossanlage namens Eszterház versah, wo sein Dienstgeber Fürst Nikolaus I. Esterházy ein zunehmend zurückgezogenes Hofleben führte. — Da also Haydn nichts anderes blieb, als seine Musik auf Reisen zu schicken, brachte er in den Jahren 1782 und 1784 je eine Serie von drei Sinfonien zu Papier. Zugleich entwickelte er einen Geschäftssinn sondergleichen, der ihn die Werke der hier erklingenden ersten Trias der Sinfonien Nr. 76 bis 78

innen kürzester Zeit sowohl in handschriftlicher Form über diverse Notenhändler vertreiben als auch den Verlagen von Christoph Torricella in Wien, William Forster in London und Charles-Georges Boyer in Paris zum Kauf anbieten liess.

— Als erste der drei für Haydns versäumte Englandreise der Jahre 1782-83 bestimmten Sinfonien, eröffnet **Hob. I:76** mit einer klaren Etablierung der Tonart Es-Dur: Ein erstes, von einem Fagottsolo geprägtes Thema steht einem zweiten gegenüber, das die Oboen und Violinen miteinander teilen. Das Adagio ma non troppo wechselt zwischen lyrischen und düster-dramatischen Passagen, während der Trio-Teil des Menuettsatzes auf kunstvolle Weise die Farben von Flöte, Fagott und erster Violine miteinander verknüpft. Das monothematisch ausgebaute finale Allegro entfaltet darauf im Zusammenspiel von Flöte und erster Violine in der Durchführung seine Kraft. — Als kompositorisch profilierteste der Gruppe darf die **B-Dur-Sinfonie Hob. I:77** bezeichnet werden: Beide Themen des eröffnenden Vivace teilen denselben rhythmischen Grundimpuls und werden in der Durchführung kontrapunktisch enggeführt. Dem Andante sostenuto mit sordinierten Violinen folgt ein derbes Menuet, bevor – wie dies schon im Kopfsatz der Fall war – das Allegro spiritoso mit einem Fugato über das Hauptthema schliesst.

— Den weitesten Bogen auf emotionaler Ebene, der von zärtlicher Liebe bis wütender Verzweiflung reicht, spannt schliesslich die **c-Moll-Sinfonie Hob. I:78**, die abermals mit einem Vivace beginnt. Nach bewegtem Einstieg wendet sich das zweite Thema nach Es-Dur, während in der Durchführung erneut die Kunst des Kontrapunkts das Sagen hat. Das Adagio bindet die Bläser von Beginn an tatkräftig ein und antizipiert damit die späteren Londoner Sinfonien. Ein burschikoses

Menuet mündet zuletzt in ein mit Presto überschriebenes Rondofinale, in dem volkstümliche C-Dur-Episoden allmählich die Oberhand gewinnen.

——— Johann Christian war der „klassischste“ unter den Söhnen Bachs und zugleich derjenige, der von der Anmut wie Eleganz der italienischen Oper am stärksten beeinflusst war. Bedauerlicherweise wurde ihm lange Zeit nachgesagt, dass es seiner Musik an des Vaters Ernsthaftigkeit oder der Originalität seines Bruders Carl Philipp Emanuel fehle – ein Ruf, den seine **Sinfonie g-Moll op. 6 Nr. 6**, die erstmals 1769 im Druck erschien, auf eine besonders nachhaltige Weise aus der Welt schaffen sollte. In vielerlei Hinsicht typisch für Johann Christian, folgt sie der dreisätzigen Form der Opern-Ouvertüre und zeigt sich obendrein der Dramatik eines imaginären Bühnenwerks verpflichtet, wie dies auch von manch einer zeitgleich entstandenen Moll-Sinfonie Joseph Haydns behauptet werden darf. Betont werden muss aber auch, dass es der Bach-Sohn mit seinen musiktheatralischen Anleihen hier besonders ernsthaft meinte, insofern er dem anfangs angestimmten Tongeschlecht bis ins finale Allegro molto die Treue hielt. Während die bereits im vorherigen Allegro aufgebaute Spannung hier durch die tiefen, bedrohlich wirkenden Rufe der Hörner eine zusätzliche Steigerung erfährt, wird im vorausgehenden Andante più tosto adagio auch manch sanfterer Tonfall angeschlagen.

„Ich verfaste voriges Jahr 3 schöne, Prächtige und nicht gar zu lange *Sinfonien* bestehend in 2 Violin, Viola, Basso, 2 Corni, 2 oboe, 1 flauten, und 1 Fagott, aber alles sehr leicht, und nicht vil *Concertierend*, für die Herrn Engländer, welche ich selbst überbringen, und alldort *produciren* wolte: da aber ein einziger Umstand solches verhinderte, so bin ich bereit diese 3 *Sinfonien* händen zu geben, NB: sie sind noch in keiner hand [...] wer mich am besten bezahlt, soll meine arbeithen erhalten; hingegen versichere ich Sie, das Sie mit diesen 3 *Sinfonien* einen gewaltigen abgang haben werden.“
(Joseph Haydn an Charles-Georges Boyer, 15. Juli 1783)



HAYDN²⁰³²—

Basel Chamber Orchestra

Since its foundation in 1984, the Basel Chamber Orchestra has been characterised by a love of playing and a spirit of musical discovery. With great energy and stylistic openness, the musicians devote themselves to a broad repertoire – from early music on historical instruments to Viennese Classical music and contemporary works. The result is a lively, distinctive sound, driven by an enthusiasm for making music together at the highest level.

Established in Basel with subscription series in the Stadtcasino and its own rehearsal and performance venue Don Bosco, the ensemble enjoys a high international reputation. Over 100 concerts per season regularly take the orchestra to major European concert halls and prestigious festivals. Winner of the 2019 Swiss Music Prize, the Basel Chamber Orchestra inspires audiences with its artistic excellence and dedication. Projects such as Haydn2032, the recording and performance of all of Joseph Haydn's symphonies by 2032 under the direction of Giovanni Antonini, or the recording of the late Haydn masses with René Jacobs, demonstrate the deep desire for longterm creative exploration.

Inspiring partnerships with artists such as Sol Gabetta, Christian Gerhaher, Alexandra Dovgan, Vilde Frang and Collegium Vocale Gent are constantly emerging. The artistic direction is the responsibility of the concertmasters and conductors such as René Jacobs, Heinz Holliger, Delyana Lazarova and Pierre Bleuse. An award-winning discography and diverse educational projects complete the orchestra's busy schedule. The Clariant Foundation has been the presenting sponsor of the Basel Chamber Orchestra since 2019.

Kammerorchester Basel

Depuis sa fondation en 1984, le Kammerorchester Basel se caractérise par son plaisir de jouer et son esprit de découverte musicale. Les musiciens se consacrent avec une grande énergie et une grande ouverture stylistique à un vaste répertoire – de la musique ancienne sur instruments historiques aux œuvres contemporaines en passant par le classicisme viennois. Il en résulte un son vivant et unique, porté par l'enthousiasme de faire de la musique ensemble au plus haut niveau.

Solidement établi à Bâle avec des séries par abonnements au Stadtcasino et son propre lieu de répétition et de représentation, Don Bosco, l'ensemble jouit d'une grande réputation internationale. Plus de cent concerts au total par saison conduisent régulièrement l'orchestre sur les grandes scènes européennes et dans des festivals renommés. Récompensé par le prix suisse de la Musique 2019, le Kammerorchester Basel impressionne par son excellence artistique et sa persévérance. Des projets tels que Haydn2032, l'étude et la représentation de toutes les symphonies de Joseph Haydn jusqu'en 2032, sous la direction de Giovanni Antonini, ou l'enregistrement des messes tardives de Haydn avec René Jacobs, montrent le profond désir d'une exploration créative à long terme. Des partenariats inspirants sont régulièrement créés avec des artistes tels que Sol Gabetta, Christian Gerhaher, Alexandra Dovgan, Vilde Frang et le Collegium Vocale Gent. La direction artistique est assurée par des premiers violons et des chefs d'orchestre tels que René Jacobs, Heinz Holliger, Delyana Lazarova ou Pierre Bleuse. Une discographie primée et des formats participatifs variés complètent l'activité de l'orchestre. Depuis 2019, la Fondation Clariant est Presenting Sponsor du Kammerorchester Basel.

Kammerorchester Basel

Spiellust und musikalischer Entdeckergeist zeichnen das Kammerorchester Basel seit seiner Gründung 1984 aus. Mit grosser Energie und stilistischer Offenheit widmen sich die Musiker:innen einem breiten Repertoire – von Alter Musik auf historischen Instrumenten über Wiener Klassik bis hin zu zeitgenössischen Werken. Dabei entsteht ein lebendiger, unverwechselbarer Klang, getragen von der Begeisterung für gemeinsames Musizieren auf höchstem Niveau.

In Basel fest verankert mit Abonnementreihen im Stadtcasino und dem eigenen Proben- und Aufführungsort Don Bosco, geniesst das Ensemble eine hohe internationale Reputation. Über 100 Konzerte pro Saison insgesamt führen das Orchester regelmässig auf grosse europäische Bühnen und zu renommierten Festivals. Ausgezeichnet mit dem Schweizer Musikpreis 2019, begeistert das Kammerorchester Basel mit künstlerischer Exzellenz und Ausdauer. Projekte wie Haydn2032, die Aufnahme und Aufführung aller Sinfonien von Joseph Haydn bis 2032, unter der Leitung von Giovanni Antonini oder die Einspielung der späten Haydn-Messen unter der Leitung von René Jacobs zeigen die tiefe Lust an langfristiger, kreativer Auseinandersetzung.

Immer wieder entstehen inspirierende Partnerschaften mit Künstler:innen wie Sol Gabetta, Christian Gerhaher, Alexandra Dovgan, Vilde Frang und dem Collegium Vocale Gent. Die künstlerische Leitung liegt bei den Konzertmeister:innen sowie Dirigent:innen wie René Jacobs, Heinz Holliger, Delyana Lazarova oder Pierre Bleuse.

Eine preisgekrönte Diskografie und vielfältige Vermittlungsformate runden das lebendige Wirken des Orchesters ab. Seit 2019 ist die Clariant Foundation Presenting Sponsor des Kammerorchester Basel.

HAYDN²⁰³²—

Giovanni Antonini

Born in Milan, Giovanni Antonini is a founder member of the Baroque ensemble Il Giardino Armonico, which he has led since 1989. He has appeared with the group as conductor and soloist on the recorder and Baroque flute in Europe, North and South America, Australia and Asia. He is also Principal Guest Conductor of the Kammerorchester Basel. His operatic productions have included major works by Handel, Bellini, Mozart and Cavalleri. He has conducted the Berliner Philharmoniker, Bamberger Symphoniker, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Czech Philharmonic and Chicago Symphony Orchestra. With Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini has recorded numerous CDs of instrumental works by Vivaldi, J. S. Bach, Biber, Locke and others. He is artistic director of the Haydn2032 project, which has embarked on the recording (for Alpha Classics) of the complete symphonies of Joseph Haydn with Il Giardino Armonico and Kammerorchester Basel in time for the 300th anniversary of the composer's birth. His other albums released on Alpha Classics include Vivaldi and Telemann recorder concertos, *La morte della Ragione* and *What's Next Vivaldi?* with Patricia Kopatchinskaja.

Giovanni Antonini

Né à Milan, Giovanni Antonini est l'un des membres fondateurs de l'ensemble baroque Il Giardino Armonico, qu'il dirige depuis 1989. Il s'est produit avec cet ensemble en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Australie et en Asie, que ce soit comme chef d'orchestre ou comme soliste à la flûte à bec ou à la flûte baroque. Il est également chef principal invité du Kammerorchester Basel. Il a par ailleurs dirigé de nombreux opéras, dont des œuvres majeures de Haendel, Bellini, Mozart et Cavalleri. Il a eu l'occasion de diriger les Berliner Philharmoniker, les Bamberger Symphoniker, le Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, la Česká filharmonie et le Chicago Symphony Orchestra. Avec Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini a enregistré de nombreux disques consacrés à des œuvres instrumentales de Vivaldi, J. S. Bach, Biber ou Locke. Il est directeur artistique du projet Haydn2032, pour lequel il enregistre avec Il Giardino Armonico et le Kammerorchester Basel l'intégrale des symphonies de Joseph Haydn (pour Alpha Classics) en vue du 300^e anniversaire de la naissance du compositeur. Parmi ses autres enregistrements publiés chez Alpha Classics figurent les concertos pour flûte à bec de Vivaldi et de Telemann ainsi que les projets *La morte della Ragione* et *What's Next Vivaldi ?*, ce dernier avec la violoniste Patricia Kopatchinskaja.



Er ist künstlerischer Leiter des Projekts Haydn2032 (Alpha Classics), das die Einspielung aller Sinfonien Joseph Haydns zum 300. Geburtstag des Komponisten mit Il Giardino Armonico und dem Kammerorchester Basel zum Ziel hat. Zu seinen weiteren bei Alpha Classics veröffentlichten Alben gehören Vivaldi- und Telemann-Konzerte für Blockflöte, *La morte della Ragione* und *What's Next Vivaldi?* mit Patricia Kopatchinskaja.

Giovanni Antonini

Der in Mailand geborene Giovanni Antonini ist Gründungsmitglied des Barockensembles Il Giardino Armonico, das er seit 1989 leitet.

Mit diesem Ensemble trat er als Dirigent und Solist auf Block- und Barockflöten in Europa, Nord- und Südamerika, Australien und Asien auf. Außerdem ist er Erster Gastdirigent des Kammerorchesters Basel. Er leitete Opernproduktionen mit Werken von Händel, Bellini, Mozart, Cavalleri und anderen.

Er dirigierte die Berliner Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, die Tschechische Philharmonie und das Chicago Symphony Orchestra.

Mit Il Giardino Armonico spielte Giovanni Antonini zahlreiche CDs mit Instrumentalwerken von Vivaldi, J. S. Bach, Biber und Locke ein.

HAYDN²⁰³²—

Martin Parr

Martin Parr was one of the best-known documentary photographers of his generation. His photographic legacy is firmly established, with over 100 published books of his own, and another thirty which he edited. He was also active as a curator and editor. He curated two photography festivals, Arles in 2004 and Brighton Biennial in 2010, as well as the Barbican exhibition *Strange and Familiar* in 2016.

Martin Parr joined the Magnum agency in 1994 and was President from 2013 to 2017. In 2013 he was appointed Visiting Professor of Photography at the University of Ulster.

Parr's work has been collected by many of the leading museums, from the Tate and the Pompidou to the Museum of Modern Art in New York.

He founded the Martin Parr Foundation in 2017.

In 2019 the National Portrait Gallery in London held a major exhibition of his work entitled *Only Human*.

Martin Parr died in December 2025. His final exhibition, *Global Warning*, opened posthumously at the Jeu de Paume in Paris in January 2026.

Martin Parr

Martin Parr a été l'un des plus célèbres photographes documentaires de sa génération. Son œuvre comprend une centaine d'ouvrages dont il est l'auteur, ainsi qu'une trentaine dont il est l'éditeur.

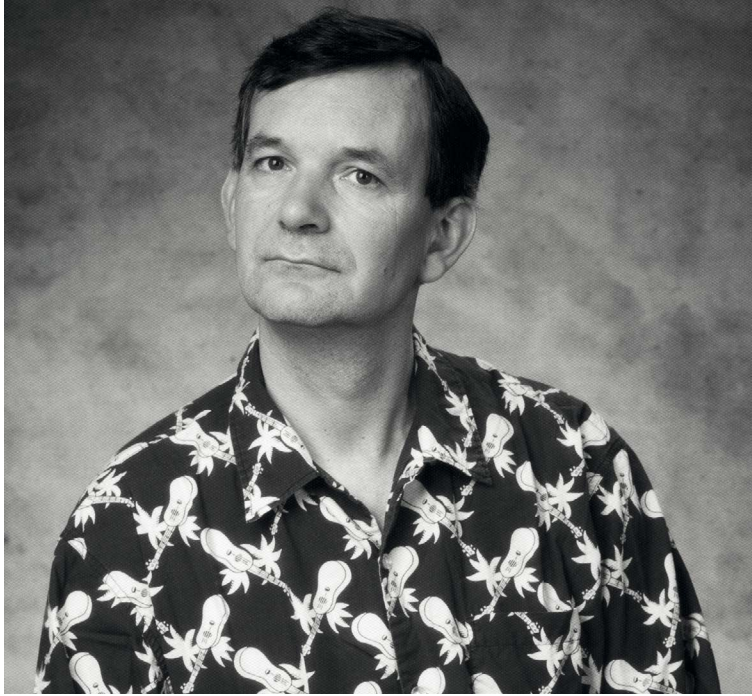
Il a également travaillé comme commissaire d'exposition et comme éditeur. Il a organisé deux festivals de photographie, celui d'Arles en 2004 et la biennale de Brighton en 2010, ainsi que l'exposition *Strange and Familiar* au Barbican Centre en 2016.

Martin Parr a été membre de l'agence Magnum à partir de 1994 et en a été le président de 2013 à 2017. Il a été nommé professeur invité de photographie à l'Université d'Ulster en 2013. Ses photographies sont présentes dans les collections de nombreux musées importants, comme la Tate de Londres, le Centre Pompidou de Paris et le Museum of Modern Art de New York.

Il a créé la Fondation Martin Parr en 2017.

En 2019, la National Portrait Gallery a consacré une grande exposition à son œuvre, intitulée *Only Human*.

Martin Parr est mort en décembre 2025. Sa dernière exposition, *Global Warning*, a été inaugurée au musée du Jeu de Paume (Paris) après sa mort, en janvier 2026.



Martin Parr

Martin Parr war einer der bekanntesten Dokumentarfotografen seiner Generation. Mit über 100 eigenen Büchern und weiteren 30 von ihm herausgegebenen Büchern ist sein fotografisches Erbe weit verbreitet.

Martin Parr war zudem als Kurator und Herausgeber tätig. Er kuratierte unter anderem zwei bedeutende Fotografie-Festivals – Arles im Jahr 2004 sowie die Brighton Biennial 2010 – ebenso wie die Ausstellung *Strange and Familiar* im Barbican Centre im Jahr 2016.

Seit 1994 war Martin Parr Mitglied der Agentur Magnum Photos und amtierte von 2013 bis 2017 als deren Präsident. Ebenfalls 2013 wurde er zum Visiting Professor of Photography an der University of Ulster ernannt.

Seine Werke wurden in zahlreiche bedeutende Museumssammlungen aufgenommen, darunter die Tate in London, das Centre Pompidou in Paris sowie das Museum of Modern Art in New York.

2017 gründete er die Martin Parr Foundation.

2019 widmete ihm die National Portrait Gallery in London mit *Only Human* eine umfassende Retrospektive seines Schaffens.

Martin Parr verstarb im Dezember 2025. Seine letzte Ausstellung, *Global Warning*, wurde im Januar 2026 posthum im Jeu de Paume in Paris eröffnet.

HAYDN²⁰³²—

Christian Moritz-Bauer, musicologist

Born in Stuttgart and now resident on the shores of the Attersee in Upper Austria, Christian Moritz-Bauer studied musicology, English philology and European art history at the universities of Vienna, Heidelberg, Exeter and Salzburg. He works as a music journalist and dramaturg, notably for the Linz-based ensemble L'Orfeo Barockorchester. In 2013 he was appointed musicological adviser to the Joseph Haydn Foundation Basel, with whose support he has been pursuing since the autumn of 2015 a research project supervised by Wolfgang Fuhrmann and Birgit Lodes, dealing with the rediscovery and historical significance of theatre music in the symphonic output of Joseph Haydn. In March 2021 Christian Moritz-Bauer was named Dramaturg of the Innsbruck Festival of Early Music.

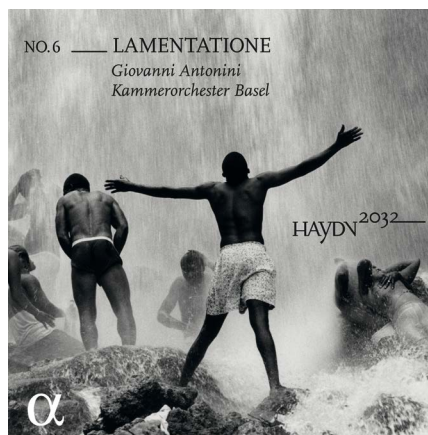
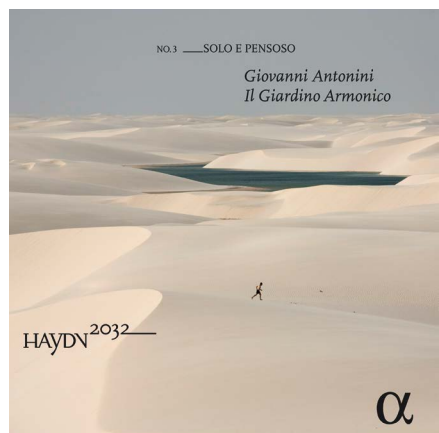


Christian Moritz-Bauer, musicologue

Né à Stuttgart et établi à Attersee (Haute-Autriche), Christian Moritz-Bauer a suivi des études de musicologie, d'anglais et d'histoire de l'art européen dans les universités de Vienne, Heidelberg, Exeter et Salzbourg. Il travaille comme journaliste musical et comme dramaturge, notamment pour L'Orfeo Barockorchester de Linz. En 2013, il a été nommé conseiller scientifique de la Fondation Joseph Haydn de Bâle. Avec le soutien de celle-ci, il travaille à un projet de recherche, dirigé par Wolfgang Fuhrmann et Birgit Lodes, consacré à la redécouverte et à l'importance des musiques de scène pour le développement de l'œuvre symphonique de Joseph Haydn. En mars 2021, Christian Moritz-Bauer a été nommé dramaturge du Festival de musique ancienne d'Innsbruck.

Christian Moritz-Bauer, Musikwissenschaftler

Christian Moritz-Bauer, geboren in Stuttgart und wohnhaft am Attersee (Oberösterreich), studierte Musikwissenschaft, Englische Philologie und Europäische Kunstgeschichte an den Universitäten Wien, Heidelberg, Exeter (GB) und Salzburg. Christian Moritz-Bauer ist als Musikjournalist und Dramaturg unter anderem für das Linzer L'Orfeo Barockorchester tätig. 2013 wurde er zum wissenschaftlichen Berater der Joseph Haydn Stiftung Basel ernannt, mit deren Unterstützung er seit Herbst 2015 ein von Wolfgang Fuhrmann und Birgit Lodes betreutes Forschungsprojekt betreibt, welches die Wiederentdeckung und entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von Schauspielmusiken im sinfonischen Schaffen Joseph Haydns zum Thema hat. Im März 2021 wurde Christian Moritz-Bauer zum Dramaturgen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik berufen.



also available

NO.1 — LA PASSIONE

Symphony No.39 in G minor
Symphony No.49 in F minor 'La Passione'
Symphony No.1 in D major

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Don Juan ou Le Festin de pierre

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 670

NO.2 — IL FILOSOFO

Symphony No.46 in B major
Symphony No.22 in E flat major 'Der Philosoph'
Symphony No.47 in G major

WILHELM FRIEDEMANN BACH

Symphony in F major for strings and b.c.

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 671

NO.3 — SOLO E PENSOSO

Symphony No.42 in D major
Overture, L'isola disabitata
Aria 'Solo e pensoso'
Symphony No.64 in A major
Symphony No.4 in D major

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 672

NO.4 — IL DISTRATTO

Symphony No.60 in C major, 'Il distratto'
Symphony No.70 in D major
Symphony No.12 in E major

DOMENICO CIMAROSA

Il maestro di cappella

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 674

NO.5 — L'HOMME DE GÉNIE

Symphony No.80 in D minor
Symphony No.81 in G major
Symphony No.19 in D major

JOSEPH MARTIN KRAUS

Symphony in C minor VB 142

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 676

NO.6 — LAMENTATIONE

Symphony No.3 in G major
Symphony No.26 in D minor, 'Lamentatione'
Symphony No.79 in F major
Symphony No.30 in C major, 'Alleluja'

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 678

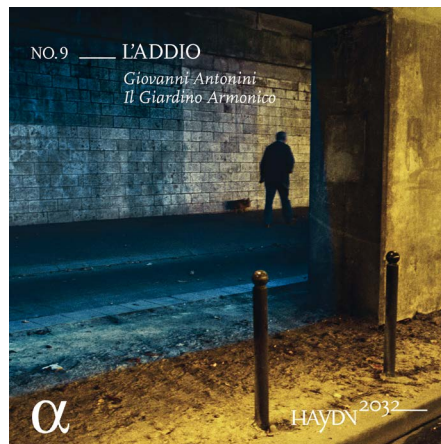
NO.7 — GLI IMPRESARI

Symphony No. 67 in F major
Symphony No.65 in F major
Symphony No.9 in C major

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Thamos, König in Ägypten K.345/336a

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 680



NO.8 — LA ROXOLANA

Symphony No.63 in C major 'La Roxolana'
Symphony No.43 in E flat major 'Mercury'
Symphony No.28 in A major

BÉLA BARTÓK

Romanian Folk Dances, SZ.68, BB 76

ANONYMOUS

Sonata Jucunda

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 682

NO.9 — L'ADDIO

Symphony No.35 in B flat major
Symphony No.45 in F sharp minor, 'Farewell'
Symphony No.15 in D major
Scena di Berenice

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 684

NO.10 — LES HEURES DU JOUR

Symphony No.6 in D major, 'Le Matin'
Symphony No.7 in C major, 'Le Midi'
Symphony No.8 in G major, 'Le Soir'

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serenade in D major, K.239, 'Serenata notturna'

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 686

NO.11 — AU GOÛT PARISIEN

Symphony No.82 in C major, 'L'Ours'
Symphony No.87 in A major
Symphony No.24 in D major
Symphony No.2 in C major

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 688

NO.12 — LES JEUX ET LES PLAISIRS

Symphony No.61 in D major
Symphony No.66 in B flat major
Symphony No.69 in C major, 'Laudon'

JOHANN MICHAEL HAYDN ET AL. (ATTRIB.)

Toy Symphony in C major

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 690

NO.13 — HORNSIGNAL

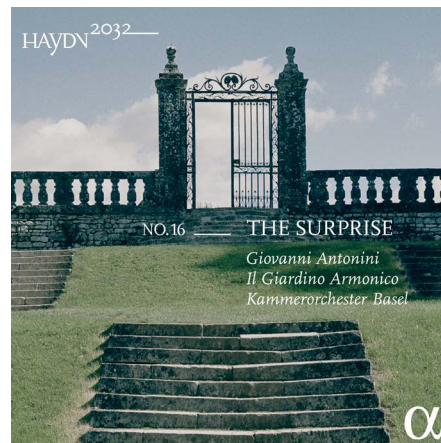
Symphony No.31 in D major, 'Mit dem Hornsignal'
Symphony No.59 in A major, 'Feuersinfonie'
Symphony No.48 in C major, 'Maria Theresia'

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 692

NO.14 — L'IMPÉRIALE

Symphony No.53 in D major, 'L'Impériale'
Symphony No.54 in G major
Symphony No.33 in C major
Sinfonia in D major

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 694



NO.15 — LA REINE

Symphony No.85 in B flat major, 'La Reine'
Symphony No.62 in D major
Symphony No.50 in C major

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 696

NO.16 — THE SURPRISE

Symphony No.98 in B flat major
Symphony No.90 in C major, 'Surprise'
Symphony No.94 in G major

GIOACHINO ROSSINI

La scala di seta: Overture

Kammerorchester Basel, Il Giardino Armonico,
Giovanni Antonini
Alpha 698

NO.17 — PER IL LUIGI

Symphony No.36 in E flat major
Symphony No.16 in B flat major
Violin Concerto No.1 in C major, 'Per il Luigi'
Symphony No.13 in D major

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 1146

NO.18 — IL MAESTRO DI SCUOLA

Symphony No.56 in C major
Symphony No.29 in E major
Symphony No.55 in E flat major 'Il maestro di scuola'

FRANCISZEK LESSEL

Symphony No.5 in G minor

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 1092

NO.19 — TRAUER

Symphony No.108 in B flat major
Symphony No.52 in C minor
Symphony No.44 in E minor 'Trauer'

SAMUEL SCHEIDT

Paduana Dolorosa à 4 voci

ARVO PÄRT

Da pacem Domine

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 1101

Imprint

Production

Recorded at Paul Sacher Saal,
Don Bosco Basel, Switzerland
10-14 April 2024
Recording producer, editing and mastering:
Jean-Daniel Noir

Publisher

Alpha Classics

Director: Didier Martin
English translation: Charles Johnston
French translation: Laurent Cantagrel
German translation: Susanne Lowien
Design and artwork: Valérie Lagarde
Booklet supervisor: Claire Boisteau

Joseph Haydn Stiftung Basel

President of the foundation board: Christoph Müller
Members of the foundation board:
Jeanne and Hanspeter Lüdin Geiger
Management: Franziska von Arb
Scholarly advisors: PD Dr. Wolfgang Fuhrmann
and Christian Moritz-Bauer
Literary advisor: Alain Claude Sulzer

Kammerorchester Basel

Director: Marcel Falk
Management: Claudia Dunkel, Christiane Hollborn,
Bernadette Knapp, Wenke Kreibich, Anna Maier

Photo Gallery

© Martin Parr / Magnum Photos

Additional Photos

© Gianni Rizzotti (Giovanni Antonini)
© Matthias Müller (Kammerorchester Basel)
© Martin Parr (Martin Parr)
© Reinhard Winkler (Christian Moritz-Bauer)

Typography: Scala Pro

© 2026 Joseph Haydn Stiftung Basel & Alpha Classics /
Outhere Music France
© 2026 Alpha Classics / Outhere Music France

www.haydn2032.com

