

Vol.
15

Joseph
Haydn

COMPLETE SYMPHONIES

hänssler
CLASSIC

No. 53

L'Impériale

No. 54

HEIDELBERGER
SINFONIKER

Thomas Fey

Nach intensiver Auseinandersetzung mit dem sinfonischen Werk Mozarts und Beethovens habe ich meine Liebe zu Haydns Musik zugegebenermaßen erst relativ spät entdeckt. Seither ist es mir ein Anliegen, „Papa Haydn“ den Zopf abzuschneiden, den ihm das 19. und 20. Jahrhundert haben wachsen lassen. Die Gesamteinspielung der Haydn-Sinfonien ist für meine Musiker und mich eine höchst interessante Aufgabe und eine große Herausforderung, bietet sich doch mit diesem ehrgeizigen Projekt die einmalige Chance, die Entwicklung der klassischen Sinfonie hautnah nachzuerleben. In Zeiten musikalischen (und gesellschaftlichen) Wandels war Haydn Stürmer, Dränger, Sucher und Finder zugleich. Dies dem heutigen Hörer zu vermitteln, ihn mit dem Experimentator Joseph Haydn und mit der Kühnheit und der Schönheit seiner affektgeladenen Kontrast-Musik bekannt zu machen, sehen wir als unsere Aufgabe an.

Unseren Interpretationen liegen die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis zu Grunde. In Besetzungsfragen orientieren wir uns an den Bedingungen, die Haydn vorfand bzw. erwarten konnte. Im Gegensatz zu den „modernen“ Streich- und Holzblasinstrumenten habe ich mich im Falle der Blechbläser für historische Instrumente entschieden. Besonders deren Klang entspricht Haydns Vorstellungen weit mehr als der heutiger Instrumente. Ähnliches gilt auch für die Pauke, bei der wir ein Instrument verwenden, welches mit Kalbsfell bezogen ist.

Ich freue mich, für „unseren Haydn“ in *hänssler CLASSIC* einen ebenso kompetenten wie engagierten Partner gefunden zu haben.

Thomas Fey

Der „kritische Bericht“, dieser Inbegriff geduldigsten Forscherfleißes, begegnet abseits seines Fachbezirks vielfachem Unverständnis. All diese Hieroglyphen und Lineamente, die vom Schreiber X zur Quelle Y, von zweifelhaften Wasserzeichen zu unechten Tintensorten führen – diese kryptischen Überlieferungsnachweise und Stammbäume, fachlich korrekter als „Stemmata“ bezeichnet: Müssen wir uns wirklich jede noch so hypothetische Frage stellen lassen, ehe uns die Kontaktaufnahme mit dem eigentlichen Notentext gestattet wird?

Das hängt von der eigenen Art der Betrachtung ab. Sind uns die exakt kartographierten Wegenetze durch Geschichte und Gegenwart der Tonkunst nichts als zweidimensionale Verzeichnisse auf bekanntermaßen apathisch-erzgeduldigem Papiere, dann möchte¹⁾ uns das wohl so dürr und statistisch erscheinen wie die „Staatshandbücher des Königreichs Hannover“, für deren Besitz der Sammler Walter Eggers in den frühen fünfziger Jahren zu fast jeder Schandtats bereit war.¹⁾ Doch wenn es uns – wie dieser hinreißend gezeichneten Romanfigur – gelingen sollte, dem flächigen Register mit der dritten Dimension vollblütigen Interesses zu begegnen („Madamina“), dann geschieht doch nichts anderes als bei jeder Auseinandersetzung mit den gleichermaßen dürren, hingestanzten schwarzen Punkten, Balken, Linien und Buchstaben, aus denen sich immer und immer wieder das Erlebnis der Musik räumlich und zeitlich erhebt. Siglen, Signaturen,

Symbole werden zu Akteuren eines unserer Imagination entspringenden Theaters und treten, vielleicht auch nur für ein paar Minuten, wieder ins Rampenlicht einstiger Pracht & Herrlichkeit. Wer war denn wohl der Kopist, wer waren die fleißigen Leute, die dem Hofkapellmeister des Fürsten Nikolaus von Eszterházy bei seiner unablässigen Produktion zur Hand gingen? Für wen notierte „Schreiber F“, wenn ihm noch ein paar Nachtstunden blieben, einen zweiten Stimmensatz? Wie viele Kreutzer mag er dafür bekommen, wen davon möglicherweise ernährt haben? War's seine Fehlsichtigkeit, dass ihm so viele Schreibfehler unterliefen, oder lag's an der Kombination einer ungeschneuzt blakenden Kerze mit der ständigen Sorge, es könne ihm jemand – schlimmstenfalls der freundliche Chef selbst – auf die Werksspionage kommen und ihn submissst bei Seiner Durchlaucht verpetzen ...? Wie oft mochte sich unter dieser, gewiss nicht im tiefsten Seelenfrieden vollzogenen und auch durch hundert Rosenkränze nicht abzubetenden Diebsgeschichte die widerspenstige Feder gepreizt haben?

In Kursen fürs „kreative Schreiben“ empfiehlt man derlei dem hoffnungsvollen Eleven. Warum sollten wir uns also nicht auch mal die Hetze des Endvierzigers Joseph Haydn vor Augen führen, der gerade (1776) zum fürstlichen Hofoperndirektor und -impresario befördert worden war und jetzt, gewissermaßen an einer Tour, neben seinen schon bisher nicht gerade schwächlichen

Pflichten auch noch für die regelmäßige Versorgung der Bühne verantwortlich war? Dass es in diesem Trubel mitunter zu Irrungen & Wirrungen besonderer Art kommen musste, liegt sogar uns Heutigen auf der Hand, die wir doch durch technischste Hilfsmittel in der Lage sind, auch komplexe Zusammenhänge mit einem Zeigefinger und den Tasten eines elektronischen „Nagetiers“ zu lösen.

Ein Musterbeispiel der Turbulenzen, die es hinter den fürstlich-eszterházyischen Prachtgemäuern geben konnte, liefert die als Nr. 53 gezählte Sinfonie D-Dur aus den Jahren 1778/79, deren Entstehungsgeschichte²⁾ auch eher prosaischen Gemütern ein Gefühl leiser Nervosität vermitteln dürfte. Anthony van Hoboken listete weiland sage und schreibe sieben verschiedene Fassungen des Werkes auf, das überdies schon 1782/83 als Klavierstück sowie in einem Arrangement für Klaviertrio auf dem Londoner und Pariser Musikalienmarkt erschien – in weder autorisierten noch wirklich „richtigen“ Versionen, deren Existenz freilich eines ganz sicher erkennen lässt: die immense Wertschätzung, die der burgenländisch-abgeschiedene Joseph Haydn im Allgemeinen und diese seine neue Kreation im Besonderen genoss. Der Eifer, mit dem sich das internationale Verlagswesen seiner Musik versicherte, konnte indessen eine solche Eigendynamik freisetzen, dass es hier und da zu unerwarteten Rückkopplungen und Querschlägern kam, wie wir im vorliegenden Falle mit einem ge-

wissen Behagen feststellen dürfen. Haydn scheint, als er die hier zur Debatte stehende Sinfonie komponierte, wieder einmal zwischen Tür und Angel, sprich Bühne, Konzertsaal, Kapelle, Sänger(inne)n und nörgelnder Ehefrau jongliert zu haben, denn als Schluss-Satz wählte er zunächst eine bereits vorhandene Ouvertüre (Hob. Ia: 7), die denkbarerweise zu einem verschollenen Marionettenspiel³⁾ gehörte, jedenfalls aber eine Überleitung enthielt, mit der beim ursprünglichen Einsatz des Stückes in den Anfang der Handlung eingeführt wurde. Diese Passage hat Haydn kurzerhand gestrichen, und fertig war das provisorische Finale (es ist im Track 9 der vorliegenden Aufnahme als „Appendix“ zu hören).

Noch vor der Nachkomposition des köstlichen *Capriccios* mit seinem eigentümlichen, fünftaktigen(!) Hauptthema und einer Durchführungsbearbeitung, die uns verschiedentlich bis zu Beethovens vierter Sinfonie voraushören lässt – noch vor diesem definitiven Finale also müssen bereits ganz konkrete Räubereien vorgekommen sein: Man denke sich die Überraschung, als wenig später eine weitere D-Dur-Sinfonie (Nr. 62) gedruckt werden soll und man entsetzt konstatiert, dass in dieser das von Haydn inzwischen ersetzte Finale der Nr. 53 als Kopfsatz diene! Das anschließende Durcheinander auf dem Notensektor wird recht bemerkenswert gewesen sein. Der Pariser Verlag Sieber scheint sogar jemanden mit der Komposition eines anderen Finales beauftragt zu haben, ein

englischer Kollege verzichtete bei der Publikation der Nr. 62 auf den ersten (mit dem alten Ouvertüren-Finale also weitestgehend identischen) Satz, womit er, ohne es zu ahnen, eine zugegebenermaßen weit hergeholte Vorlage für Dmitri Schostakowitschs viel gerüffelte „kopflose“ Sechste erfand ...

Am Ende bleiben, wie uns Sonja Gerlach mitteilt, zwei Versionen, die mit den Buchstaben B (für die vorläufig-erste) und A (für die definitive) markiert werden. Auf instrumentale Fragen – teils hat Joseph Haydn keine Pauken, aber zwei Fagotte, in andern Sätzen fehlt zunächst noch die Flöte – soll hier ebensowenig eingegangen werden wie auf die Tatsache, dass sich die langsame Einleitung einem nachträglichen Einfall verdankte. Hinzuweisen ist jedoch auf die köstlichen Verzerrungen, die Thomas Fey bei der Reprise des Menuettsatzes spielen lässt; auch sie sind Ausdruck einer lebendig-fantastischen Betrachtung, die nicht am zweidimensionalen Notentext dieses Werkes haften bleibt, das nicht zu Unrecht von damaligen Musikliebhabern den Beinamen *L'impériale* erhielt: Das hinreißende Andante, ein Sonatenvariationssatz, über dem Papageno sein Gefieder spreizen will, sei Rechtfertigung genug.

Vier Jahre älter als diese Sinfonie – noch war die fürstliche Oper ein Planspiel – ist die mit der Nummer 54 versehene Schwester in G-Dur, deren Quellenlage dank erhaltener Autographen ganz eindeutig ist, wenn wir einmal davon absehen, dass der Komponist

auch hier die langsame Einleitung wohl nachgeliefert und die größere Besetzung (Flöte, Trompeten, Pauken) in einem zweiten Arbeitsgang beigelegt hat: Authentisch sind beide Fassungen der auf das Jahr 1774 zu datierenden Schöpfung, in der sich Joseph Haydn nach den wilden „Sturm und Drang“-Experimenten der jüngsten Vergangenheit auf eine neue Art der unterhaltenen Musik besonnen hat – ob nach gutem Zureden des Fürsten oder ganz einfach nur, weil das Genie sich niemals auf *eine* Richtung fixiert und sich eben darum als Genie zu erkennen gibt, das spielt keine Rolle. Verbindlich jedenfalls oder überraschungsfreier ist auch diese Sprache nicht: Man zähle nur einmal fein säuberlich die Schläge des Menuetts aus, ohne aus dem Tritt zu geraten!

Eine markante Ähnlichkeit mit den unmittelbaren Geschwistern erkennen wir jedenfalls in der ausladenden Gestalt der zweiten Sätze, deren ordentliche Ausführung immer wenigstens zehn Minuten beansprucht: Derlei umfängliche Szenen, oft durch aufwendige konzertante Soli nebst hinzugesetzten Kadenzen angereichert, begegnen uns Mitte der siebziger Jahre unter anderem in den Nummern 48 *Maria Theresia*, 56, 57 und 61 (Folgen 10–12 dieser Serie) – und sie dürften wohl nicht geschrieben worden sein, um das durchlauchtigste Publikum unbotmäßig zu fatigieren. Es gehört nicht viel Fantasie dazu, sich vorzustellen, was Nikolaus der Prachtliebende mit seinem Hofkapellmeister getan hätte, wenn ihm die nuancenreiche, medita-

tiv-versedene Musik dieser delikaten Adagios zuwider gewesen wäre. Das hätte erst mal einen „kritischen Bericht“ gegeben!

Eckhardt van den Hoogen

¹ Arno Schmidt, *Das steinerne Herz*. Ein historischer Roman aus dem Jahre 1954.

² Mein Dank gilt an dieser Stelle Dr. Armin Raab, dem Leiter des Kölner Joseph Haydn-Instituts, der mir freundlicherweise Sonja Gerlachs Kritischen Bericht zum entsprechenden Band der Gesamtausgabe Verfügung stellte.

³ Sonja Gerlach hält einen Zusammenhang mit dem Marionetten-Pasticcio *Genovefas vierter Theil* (1777) für nicht ausgeschlossen.

* * *

Heidelberger Sinfoniker

Die Heidelberger Sinfoniker wurden im Herbst 1993 aus der Taufe gehoben und debütierten am 1. Januar 1994 mit Beethovens neunter Sinfonie. Ihre Geschichte beginnt jedoch bereits wesentlich früher.

Im März 1987 gründete der Dirigent Thomas Fey noch während seines Musikstudiums ein Ensemble für Alte Musik, das Schlierbacher Kammerorchester. Die Besetzung bestand aus besonders begabten und ambitionierten jungen Musikerinnen und Musikern aus ganz Deutschland. Der ungewöhnlich spannungsreiche und differenzierte Aufführungsstil des Orchesters wurde entscheidend mitgeprägt durch eine intensive Schulung in „Historischer Aufführungspraxis“ bei Nikolaus Harnoncourt in Salzburg. „Ein großer Klangkörper auf dem Weg in eine ruhmreiche Zukunft“, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* nach einem von mehreren hundert Konzerten der folgenden Jahre.

Im Zuge einer planvollen, quasi chronologischen Erarbeitung der Orchesterliteratur beschäftigten sich Thomas Fey und seine Musiker zunächst besonders eingehend mit Händel (u.a. den großen Oratorien) und mit Mozart. Ihm widmeten sie ab seinem 200. Todesjahr 1991 das Musikfestival Heidelberger Mozartwochen. Als schließlich die großen Sinfonien der Wiener Klassik erreicht waren – Werke, welche die Kammerorchester-Besetzung sprengten –, entschloss man sich zur Gründung der Heidelberger Sinfoniker.

Heidelberger Sinfoniker

Violine/Violin: Benjamin Spillner (Konzertmeister/
Concertmaster), Friedemann Kienzle, Shongi Kim,
Johannes Krampen, Jochen Steyer, Ariane Volm
(Stimmführer/Voice-leader: 2. VI), Britta Zeus,
Ulrich Zimmer

Viola: Julia Grether, Birgit Dorndorf

Violoncello: Jutta Neuhaus, Nikolaus Grether

Kontrabass/Double bass: Michael Tkacz

Flöte/Flute: Geisa Felipe (nur/only 54)

Oboe: Andrius Puskunigis, Petar Hristov

Fagott/Bassoon: Luis Knodel, Aleksandra Radesic
(nur/only 54)

Horn: Thorsten Hagedorn, Stefan Oetter

Trompete/Trumpet: Michael Maisch (nur/only
54), Heiko Hörburger (nur/only 54)

Pauke/Timpani: Manfred Riemer

Das neue Sinfonieorchester feierte erste Erfolge mit einem umjubelten Beethoven-Zyklus und begann zugleich die regelmäßige Zusammenarbeit mit weltweit renommierten Solisten, darunter Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Cyprien Katsaris, Bernd Glemser und Nelson Freire. Es folgten Gastspiele in vielen Ländern Europas, in Südamerika und Japan sowie Aufnahmen für Rundfunk, Fernsehen und CD. Mittlerweile enthält das Repertoire der Heidelberger Sinfoniker – neben zahlreichen Kompositionen der Wiener Klassik – auch Werke des 19. Jahr-

hunderts, mit Schwerpunkt auf der frühen deutschen Romantik und bis hin zu Johann Strauß.

Besonders durch ihre CD-Aufnahmen für das Label *hänssler CLASSIC* haben die Heidelberger Sinfoniker in den letzten Jahren Aufsehen erregt. Die internationale Fachpresse feiert in seltener Einmütigkeit die ebenso fulminanten wie ungewöhnlichen Interpretationen des Orchesters. Neben der derzeit entstehenden Einspielung aller Haydn-Sinfonien liegt die Gesamteinspielung aller Sinfonien Mendelssohns vor sowie mehrere CDs mit Sinfonien von Beethoven und Klavierkonzerten und Sinfonien Mozarts. Etliche Aufnahmen erhielten internationale Auszeichnungen zur „CD des Monats“ oder „CD des Jahres“, darunter auch die Nominierung für den „Cannes Classical Award“ für Beethovens Sinfonien Nr. 4 & 6. 2011 wurden die Heidelberger Sinfoniker sowie der Deutsche Kammerchor unter der Leitung von Thomas Fey mit der Aufnahme von Mendelssohns *Sinfonie Nr. 2* für den „International Classical Music Award“ (ICMA) in der Kategorie „Sinfonische Musik“ vorgeschlagen.

* * *

Thomas Fey

Thomas Fey studierte Klavier und Dirigieren an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim und „Aufführungspraxis der Alten Musik“ bei Nikolaus Harnoncourt am Salzburger Mozarteum. Im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals nahm er an Dirigierkursen bei Leonard Bernstein teil.

Schon während seines Studiums gründete er den Heidelberger Motettenchor (1985) und das Schlierbacher Kammerorchester (1987), aus dem 1993 die Heidelberger Sinfoniker hervorgingen, die – mit Schwerpunkt „Wiener Klassik“ – mittlerweile von der internationalen Fachpresse zur Spitze historisch orientierter Klangkörper der Gegenwart gezählt werden.

2003 gründete er das Barockorchester Ensemble La Passione, das sich mit historischem Instrumentarium vornehmlich den Werken Georg Friedrich Händels und des italienischen Barocks widmet. Sein Debut gab das Ensemble La Passione im Oktober 2003 im Rahmen des von Thomas Fey ins Leben gerufenen gleichnamigen Musikfestivals. Im gleichen Jahr gründete Thomas Fey im Hinblick auf das Mozart-Jubiläum 2006 das Mannheimer Mozartorchester.

Hunderte von Konzerten führten Thomas Fey mit seinen Ensembles in viele deutsche Städte, europäische Länder, in die USA, nach Südamerika und Japan.

Viele seiner CD-Einspielungen, mit Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven, er-

hielten internationale Auszeichnungen, bis hin zu einer Nominierung für den begehrten Cannes Classical Award. Im Jahre 2011 wurde Thomas Feys zweite Aufnahme von Werken Antonio Salieris mit dem Mannheimer Mozartorchester für den Grammy nominiert. Produktionen für Rundfunk und Fernsehen runden seine musikalische Tätigkeit ab.

Thomas Feys Repertoire reicht von Bach bis Brahms. Im Mittelpunkt seiner interpretatorischen Arbeit stehen die Sinfonien und Solokonzerte von Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn. Mit Vorliebe widmet er sich auch der Musik Georg Friedrich Händels, den Ouvertüren Rossinis, den großen Walzern von Johann Strauß sowie der Wiederentdeckung von Werken Antonio Salieris.

* * *

After grappling intensely with the symphonic works of Mozart and Beethoven, I admit that I rather belatedly discovered my love of Haydn's music. Since then, it has been my concern to dust the antiquated traditions off "Papa Haydn" that the nineteenth and twentieth centuries loaded onto him.

For my musicians and me, the playing of Haydn's symphonies is both an extremely interesting task and a major challenge. However, this ambitious project offers a unique chance to experience at first hand the development of the classic symphony. In times of musical (and social) change, Haydn was a man of the "Sturm and Drang" age, a highly emotional person as well as a seeker and finder. Conveying this to the listener, acquainting him with Joseph Haydn the experimenter, and with the boldness and beauty of his impassioned musical contrasts, will be our task.

Our interpretations are based on the knowledge of historical performance practices. On questions of instrumentation, we will orient ourselves to the conditions that Haydn found or could expect. As opposed to "modern" string and woodwind instruments I have decided for historical instruments in the case of the brass. Their sound, in particular, corresponds with Haydn's concept much more than that of today's instruments. The case is similar for the timpani, where the instrument we use is spanned with calfskin. I am very happy to have found, in *hänssler CLASSIC*, a partner for "our Haydn" which is just as competent as it is committed.

Thomas Fey

A “critical report”, that epitome of painstaking research, is liable to be widely misunderstood outside its circle of specialists. All those hieroglyphs and lineaments that lead from amanuensis X to source Y, from dubious watermarks to spurious kinds of ink – those cryptic indications of derivations and the lines of descent of varying texts, more correctly called “Stemmata” by those in the know ... But do we really have to ask hypothetical questions of this sort before we are allowed contact with the text of the music itself?

It all depends how you look at it. If the precisely mapped networks of paths through the history and present state of musical composition are not to appear to us as merely two-dimensional papers obviously put together with apathetically dogged patience, then they might seem to us just as dry and statistical as the “state handbooks of the kingdom of Hanover” for the possession of which the fictitious collector Walter Eggers was ready to commit almost any dastardly deed.¹ Yet when we succeed, like the engaging protagonist of the novel, in approaching the lengthy catalogue with a third dimension, that of lively interest (think of the catalogue song in *Don Giovanni*), then the same thing happens as with the encounter with the similarly dry printed black dots, barlines, phrasing marks and letters out of which the living music rises up again and again in space and time. Abbreviations, signatures, symbols become actors in a theatri-

cal experience springing from our imagination, and step – even for just a few minutes – into the spotlight of their former glory and splendour. Who, then, was the copyist, and who were the industrious people who assisted the court Kapellmeister of Prince Nikolaus von Esterhazy in his indefatigable creative activities? For whom did “scribe F” note down a second set of parts when he had some spare time at night? How many kreutzers do we suppose he earned, and whom may he have fed with his earnings from the work? Was it his defective eyesight that caused so many scribal errors, or were they caused by the combination of an untrimmed, smoking candle and the constant worry that someone (worst of all, his kindly master) might come to check up on his work and report him in the most deferential terms to his royal highness? How often might his unruly pen have sprayed stray drops of ink in this furtive process, carried out no doubt with an uneasy mind, and not to be expiated even by saying a hundred rosaries?

Aspiring students on creative writing courses are often recommended to try this sort of thing. So why should we not also sometimes conjure up the hectic life of Joseph Haydn, who was approaching fifty at the time and had just (in 1776) been promoted to the post of operatic director and impresario at the Prince’s court and was now responsible (even sometimes while on tour) for the regular management of the Prince’s operatic stagings in addition to his usual

duties, which were no sinecure either? It was almost inevitable, in the hurly-burly of such a lifestyle, that errors and muddle were bound to occur. We can understand this today, even though with all the technical aids at our disposal we can solve quite complex sets of problems with one forefinger on the buttons on an electronic “rodent”.

A prime example of the turmoil that may have existed behind the fine façade of the palace at Esterháza is provided by the symphony in D Major, numbered 53 and dating from 1778/79; the story of its composition² might instil slight nervousness in even the most phlegmatic mind. Anthony van Hoboken, in his day, listed no fewer than seven different versions of this work, which also appeared as early as 1782/83 on the music markets in London and Paris as a piano piece and in an arrangement for piano trio – versions which were neither authorised nor “correct” but whose existence does bring home the immense prestige enjoyed by the geographically isolated Haydn in general and this new creation of his in particular. The eagerness with which the international publishing world pounced on his music unleashed such a dynamic of its own that it must have resulted here and there in unexpected feedback and ricochets such as we can confidently ascertain in this case. When composing the symphony in question, Haydn seems to have been juggling the demands of stage, concert hall, chapel, singers and nagging wife, because as a closing movement

he initially chose an overture which he had composed earlier (Hob. 1a:7), possibly for a puppet play³ (now lost), and which contained a transitional passage that would originally have been brought in at the beginning of the piece to introduce the start of the action. Haydn deleted this passage without a qualm and the provisional finale was ready there and then (it can be heard on Track 9 of this recording as an “Appendix”).

Blatant borrowings must have become apparent even before Haydn wrote the delightful *Capriccio* (composed later), with its unusual five-bar main theme and a development section that anticipates features in other works up to Beethoven’s fourth symphony. Imagine the surprise when a further symphony in D Major (no. 62) was to be printed and it was discovered with horror that it used the discarded finale from no. 53 as its opening movement! The resulting confusion in the publishing world must have been most remarkable. The Paris publisher Sieber even seems to have commissioned an alternative finale from someone else, while an English publisher issuing no. 62 rejected the first movement (virtually identical with the old overture-finale) with which (quite unawares) Haydn invented an admittedly far-fetched prototype for Shostakovich’s much-criticised “headless” sixth symphony.

Finally, as Sonja Gerlach informs us, two versions remained, now identified as B (the provisional first version) and A (the definitive one). As to the instruments – in some sec-

tions Haydn has two bassoons but no timpani, while others lack a flute in the earlier version – we shall not expatiate here, any more than on the fact that its slow introduction is indebted to an afterthought. Attention should, however, be drawn to the delightful ornamentation which Thomas Fey adds to the reprise of the Menuett; this is the expression of a lively and imaginative reading which does not adhere too closely to the two-dimensional printed score of this work, quite appropriately nicknamed “L’Impériale” by music-lovers at the time. The irresistible Andante, a sonata-form set of variations, over which Papageno seems to spread his wings, may be justification enough for the sobriquet.

Its sister symphony, no. 54 in G Major, was written four years earlier, at a time when the court opera was still in the planning stage. Thanks to surviving manuscripts its range of sources is unambiguous if we disregard the fact that the composer added the slow introduction and enlarged the instrumental forces later to include flute, trumpets and timpani. Both versions can be authentically dated to 1774. Haydn’s most recent experimental phase with the wild “Sturm und Drang” was over and he had now embarked on a new and entertaining form of music; it is irrelevant whether this was on the advice of the Prince or simply because his genius never remained fixed in a particular direction but was for this very reason recognisably a genius. This new musical idiom

is no less binding or freer of surprises; it is a challenge just to count the beats of the bar in the Menuett very carefully and avoid getting out of step.

A noticeable similarity exists with its immediate sister works in the spacious layout of the second movement, which always takes at least ten minutes to play properly. Extensive scenes, often enriched by demanding solos for a small group of instruments, enriched by the addition of cadenzas, come up again in the mid-1770s under the numbers 48 (*Maria Theresia*), 56, 57 and 61 (sequence 10–12 of this series) – and they surely cannot have been written to fatigue or provoke their aristocratic audience. It does not take much imagination to guess what Nikolaus, that lover of splendour, would have done with his court Kapellmeister if the richly-nuanced, dreamily meditative music of these delicate Adagios had not been to his taste. Then there really would have been a “critical report”!

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Celia Skrine

¹ Arno Schmidt, *Das steinerne Herz* (1954). A historical novel.

² My thanks are due to Dr Armin Raab, director of the Joseph Haydn Institute, Cologne, for kindly placing at my disposal Sonja Gerlach’s critical commentary on the relevant volume of the complete edition.

³ Sonja Gerlach thinks this may have been to do with a “marionette pasticcio” called *Genovefens vierter Theil* (1777)

Heidelberger Sinfoniker

The Heidelberger Sinfoniker came into being in the autumn of 1993 and debuted on January 1, 1994 with Beethoven's Ninth Symphony. Its history begins much earlier, however.

In March 1987, conductor Thomas Fey founded an ensemble for early music, the Schlierbach Chamber Orchestra, while still a student. It was composed of especially talented and ambitious young musicians from all over Germany. The orchestra's unusually exciting and differentiated performing style of strongly bore the mark of detailed instruction in "historical performance practice" with Nikolaus Harnoncourt in Salzburg. "A great musical ensemble on the way to an illustrious future", wrote the *Süddeutsche Zeitung* newspaper after one of the several hundred concerts in the following years.

In the course of meticulously, in effect chronologically working through the literature for orchestra, Thomas Fey and his musicians occupied themselves at first with Handel (the great oratorios, among other things) and Mozart. Starting on the 200th anniversary of the year of Mozart's death, 1991, they dedicated the "Heidelberger Mozart-wochen" festival to him. When they finally reached the great symphonies of Viennese Classicism – works which go beyond the scope of a chamber orchestra – they decided to found the Heidelberg Symphony.

This new symphony orchestra celebrated its first success with a highly acclaimed Beethoven cycle and at the same time began regularly working together with renowned soloists, including Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Cyprien Katsaris, Bernd Glemser and Nelson Freire. Guest appearances in many countries of Europe, South America and Japan followed, as well as recordings for radio, television and CD. Now, the repertoire of the Heidelberg Symphony also includes – along with a large number of compositions of the Viennese Classical period – works of the nineteenth century, with the emphasis on early German Romanticism up to Johann Strauss.

The Heidelberg Symphony has attracted a great deal of attention in the last few years, particularly for their CD recordings on the *hänssler CLASSIC* label. Even the specialized international press is of one mind for a change, pouring out a flood of acclaim for the orchestra's fiery, unusual interpretations. Along with the recordings of all Haydn symphonies currently in progress, the complete recording of Mendelssohn's symphonies is now available, as well as CDs featuring symphonies by Beethoven and piano concertos and symphonies by Mozart. A number of the recordings have received international awards as "CD of the Month" or "CD of the Year", including a nomination for the "Cannes Classical Award" for Beethoven's symphonies nos. 4 and 6. Thomas Fey's second recording with the Mannheim Mozart Orchestra of

Antonio Salieri's works was nominated for a Grammy Award in 2011.

Thomas Fey

Thomas Fey studied piano and conducting at the Heidelberg-Mannheim School of Music and "the performing practice of ancient music" with Nikolaus Harnoncourt at the Salzburger "Mozarteum". He took part in conducting courses given by Leonard Bernstein as part of the Schleswig-Holstein Music Festival. While still studying, he founded the Heidelberger Motettenchor (1985) and the Schlierbach Chamber Orchestra (1987), which grew into the Heidelberg Symphony in 1993. With their focus on the "Viennese Classical Period", the international press counts them among the top historically oriented musical ensembles of the present day.

In 2003 he founded the Baroque orchestra Ensemble La Passione, which devotes itself with its historical instruments primarily to the works of George Frederick Handel and the Italian Baroque. The Ensemble La Passione debuted in October 2003 at the music festival of the same name created by Thomas Fey himself. In the same year, with an eye to the Mozart anniversary year in 2006, Thomas Fey founded the Mannheim Mozart Orchestra. Hundreds of concerts have taken Thomas Fey along with his ensembles to many German cities, European countries, to the U.S.A., South America and Japan.

Many of his CD recordings, with symphonies by Haydn, Mozart and Beethoven, have won international awards, including a nomination for the sought-after "Cannes Classical Award". In 2011, the Heidelberg Symphony and the Deutsche Kammerchor directed by Thomas Fey were nominated for the "International Classical Music Award" (ICMA) in the category "Symphonic Music" with their recording of Mendelssohn's *Symphony No.2*. Productions for radio and television round off his musical activities.

Thomas Fey's repertoire ranges from Bach to Brahms. His interpretations focus on the symphonies and solo concertos of Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn. He also likes to devote himself to the music of George Frederick Handel, the overtures of Rossini, the great waltzes of Johann Strauss and the rediscovery of Antonio Salieri's works.

Außerdem erschienen / Also available

Heidelberger Sinfoniker oder/or Schlierbacher Kammerorchester & Thomas Fey

Joseph Haydn

Konzerte für Klavier und Orchester
HOB XVIII:3 / XVIII:4 / XVIII:11
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.354

Sinfonien Nr. 94, 104
Ouvertüre Acide e Galatea
CD-No. 98.340

Sinfonien Nr. 45, 64
CD-No. 98.357

Sinfonien Nr. 82, 88, 95
CD-No. 98.265

Sinfonien Nr. 34, 39, 40, 50
CD-No. 98.407

Sinfonien Nr. 83 La Poule, 84, 85
CD-No. 98.425

Sinfonien Nr. 49 La Passione, 52, 58
CD-No. 98.236

Sinfonien Nr. 69 Laudon, 86, 87
CD-No. 98.268

Sinfonien Nr. 41, 44 Trauersinfonie, 47
CD-No. 98.238

Sinfonien Nr. 70, 73 La Chasse, 75
CD-No. 98.517

Sinfonien Nr. 60, 61
Ouvertüre in D Hob. Ia:7
CD-No. 98.522

Sinfonien Nr. 57, 59 Feuer, 65
CD-No. 98.526

Sinfonien Nr. 48 Maria Theresia, 56
CD-No. 98.535

Sinfonien Nr. 93, 96, 97 The Miracle
CD-No. 98.595

Sinfonien Nr. 1, 2 (Hornkonzerte),
31 Mit dem Hornsignal
CD-No. 98.611

W. A. Mozart

Konzerte für Klavier und Orchester
KV 37, 39, 40, 41
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.192

Konzerte für Klavier und Orchester
KV 238, 246, 271
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.378

Sinfonien KV 114, 134, 201
CD-No. 98.335

W. A. Mozart

Johann Christian Bach

Konzerte für Klavier und Orchester
KV 107/1, 107/2, 107/3
Klaviersonaten op. 5/2, 5/3, 5/4
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.149

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sinfonie Nr. 1
Streichersinfonien Nr. 8, 13
CD-No. 98.275

Sinfonie Nr. 4 Italienische
Streichersinfonien Nr. 7, 12
CD-No. 98.281

Streichersinfonien Nr. 1, 2, 3, 4
& 9
CD-No. 98.536

Sinfonie Nr. 5 Reformation
Streichersinfonien Nr. 5, 6 & 10
CD-No. 98.547

Sinfonie Nr. 3 Schottische
Streichersinfonie Nr. 11
CD-No. 98.552

Sinfonie Nr. 2 Lobgesang
CD-No. 98.577

Antonio Salieri

Ouvertüren & Ballettmusik
CD-No. 98.506

Ouvertüren & Bühnenmusik
CD-No. 98.554

Ouvertüren von

Mozart, Salieri, Rossini, Beethoven,
Brahms
CD-No. 98.269



Vol.
15Joseph
Haydn

1732–1809

COMPLETE SYMPHONIES

hänssler
CLASSIC

Heidelberger Sinfoniker • Thomas Fey

Symphony No. 53 L'ImpérialeD-Dur / D Major Hob. I:53 **27:08**

- | | | |
|----------|----------------------------|-------|
| 1 | Largo maestoso – Vivace | 10:30 |
| 2 | Andante | 7:00 |
| 3 | Menuetto | 4:57 |
| 4 | Finale. Capriccio Moderato | 4:41 |

Symphony No. 54G-Dur / G Major Hob. I:54 **31:02**

- | | | |
|----------|--------------------------|-------|
| 5 | Adagio maestoso – Presto | 7:30 |
| 6 | Adagio assai | 12:53 |
| 7 | Menuet. Allegretto | 4:04 |
| 8 | Finale. Presto | 6:35 |

Symphony No. 53 L'Impériale

- | | | |
|----------|---|------|
| 9 | Finale. Presto (Alternativsatz /
Alternative movement) | 4:00 |
|----------|---|------|

Total Time: 62:10Mit Unterstützung von:
With generous support by:

athanaeum
 Dietrich Götzte Stiftung
 für Kultur und Wissenschaft

Made in Germany



hänssler CLASSIC
 P.O. Box
 D-71087 Holzgerlingen/Germany
 www.haenssler-classic.de
 classic@haenssler.de

© & © 2011 hänssler CLASSIC
 im SCM-Verlag GmbH & Co. KG

LC 06047

DDD

ISRC

CD 98.626