

Joseph Haydn

Symphonies nos. 6·7·8

Le Matin · Le Midi · Le Soir

ACCENT

Esterházy Music
Collection Vol.1



Orfeo Orchestra
György Vashegyi



Joseph Haydn
Symphonies nos. 6·7·8
Le Matin · Le Midi · Le Soir

Orfeo Orchestra

László Paulik *concertmaster*
Ildikó Lang, Györgyi Vörös *violin I*
Balázs Bozzai, Erzsébet Rácz *violin II*
László Móré *viola*
Bálint Maróth *cello*
György Jancsó *double bass*
Ildikó Kertész, Vera Balogh *flute*
Gergely Hamar, Edit Köházi *oboe*
László Feriencsik *bassoon*
Máté Börzsönyi, Tamás Gáspár *horn*

György Vashegyi
direction

Joseph Haydn (1732-1809)

Symphony no. 6 in D major, *Le Matin* Hob. I/6

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 1 | Adagio. Allegro | 6:00 |
| 2 | Adagio. Andante. Adagio | 7:37 |
| 3 | Menuet. Trio | 4:20 |
| 4 | Finale: Allegro | 4:44 |

Symphony no. 7 in C major, *Le Midi* Hob. I/7

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 5 | Adagio. Allegro | 8:01 |
| 6 | Recitativo: Adagio | 2:38 |
| 7 | Adagio | 6:35 |
| 8 | Menuet. Trio | 3:51 |
| 9 | Finale: Allegro | 4:29 |

Symphony no. 8 in G major, *Le Soir* Hob. I/8

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 10 | Allegro molto | 4:15 |
| 11 | Andante | 10:26 |
| 12 | Menuet. Trio | 3:24 |
| 13 | La Tempesta: Presto | 5:14 |

Esterházy Music Collection

The music heritage of Hungary

Founded by King Saint Stephen I (975–1038), Hungary has a millennial cultural heritage with an outstanding musical legacy. The "Esterházy Music Collection" is a series dedicated to presenting musical treasures largely forgotten over the centuries. It pays tribute to one of the most important Hungarian noble families, the imperial princes of Esterházy. From the 17th to the 19th century, the Princes of Esterházy were as generous patrons of the arts as the most influential rulers of France, England and Austria.

Esterházy Music Collection

Héritage musical de Hongrie

L'empire millénaire du roi de Hongrie Saint Stéphane (975–1038), patrimoine culturel de la Hongrie historique, est également remarquable du point de vue musical : la série d'enregistrements « Esterházy Music Collection » fait revivre des trésors musicaux dont beaucoup ont été oubliés au cours des derniers siècles.

Par son nom, cette collection rend hommage à la famille princière impériale Esterházy, l'une des plus importantes dynasties aristocratiques de Hongrie. Au cours des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, ses membres furent d'éminents mécènes artistiques, comparables aux souverains français, anglais ou autrichiens de l'époque.

Esterházy Music Collection

Musikalisches Erbe Ungarns

Das von König Stephan I. dem Heiligen (975–1038) gegründete Ungarn verfügt über ein tausendjähriges Kulturerbe mit einem herausragenden musikalischen Vermächtnis. Die „Esterházy Music Collection“ ist eine Reihe, die sich der Präsentation musikalischer Schätze widmet, die im Laufe der Jahrhunderte weitgehend in Vergessenheit geraten sind. Sie ehrt eine der bedeutendsten ungarischen Adelsfamilien, die Reichsfürsten von Esterházy. Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert sind die Fürsten von Esterházy als großzügige Kunstmäzene vergleichbar mit den einflussreichsten Herrscher von Frankreich, England und Österreichs.

Esterházy Music Collection

Magyarország zenei öröksége

Szent István magyar király (975–1038) ezeréves birodalma, a történelmi Magyarország kulturális öröksége zenei téren is kiemelkedő: az „Esterházy Music Collection” lemezsorozat olyan zenei kincseket kíván a világ elé tárni, melyek jelentős része az elmúlt évszázadok alatt feledésbe merült. Gyűjteményünk névválasztásával az Esterházy birodalmi hercegi család – Magyarország egyik legfontosabb arisztokrata dinasztiája – előtt tisztelgünk: e család tagjai a 17–18–19. század folyamán a kor francia, angol vagy osztrák uralkodóival egyenértékű művészetpártolók voltak.

Joseph Haydn Symphonies nos. 6·7·8



From April 1805 to August 1808 the painter Albert Christoph Dies visited the old Haydn exactly thirty times to collect material for a biography to be published with the title *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. On May 11, 1805 Dies quizzed the composer about his early career, mentioning the period in the service of Count Morzin and his subsequent appointment as Vice-Kapellmeister to Paul Anton Esterházy. *This gentleman gave Haydn the four times of day as the theme of a composition* – the biographer noted. *He set them to music in the form of quartets which are very little known.* This brief remark is our only contemporary evidence regarding the genesis of the 'Times of Day' Symphonies, and it is evidently imprecise. First of all, Dies is wrong about the genre, since the three works known with the nicknames *Le matin*, *Le midi* and *Le soir* are not quartets, but rather symphonies. In addition, Dies is talking about four times of day, whereas contemporary manuscripts contain only works with the titles 'Morning', 'Noon' and 'Evening', suggesting that Haydn contented himself with three symphonies. Finally, Dies's statement that the works were 'very little known' seems at first sight puzzling, since the number of contemporary sources leaves no doubt that the 'Times of Day' Symphonies were just as popular as Haydn's other youthful works – more than four decades after their composition, however,

these formerly much-played symphonies could of course have fallen into oblivion as well.

These inaccuracies notwithstanding, Dies's central claim (arguably originating with the composer himself) regarding the genesis of the works seems entirely plausible: the 'Times of Day' Symphonies were quite surely commissioned by Paul Anton Esterházy soon after he hired his new Kapellmeister. When doing so, he may have had a dual purpose in mind, as reflected in the 4th and the 10th paragraphs of the contract Haydn signed on May 1, 1761. According to the former: *The Vice-Kapellmeister shall be under permanent obligation to compose such pieces of music as his Serene Princely Highness may command, and neither to communicate such new compositions to anyone, nor to allow them to be copied, but to retain them wholly for the exclusive use of his Highness; nor shall he compose for any other person without the knowledge and gracious permission of his Highness.* The works by Haydn, who had caused a sensation in Vienna already with his symphonies written for Count Morzin, were thus meant to enhance exclusively the fame of the Esterházys – the three programmatic works, which also outdid their predecessors in their sheer dimensions, were expected to draw the attention of the high circles of Vienna to a new heyday of courtly music life. (On the

other hand, the ban on having Haydn's music copied seems not to have been taken too strictly – manuscript copies of his works soon spread throughout Europe, providing many contemporaries with models to emulate.) Besides composing for his prince, however, Haydn was also expected (according to the abovementioned 10th paragraph of his contract) to fulfil other duties, namely *'he shall place the Musique [i.e. the orchestra] on such a footing, and in such good order, that he shall bring honour upon himself and thereby deserve further princely favour.'* In this light the much-discussed *concertante* style of the three symphonies seems particularly intriguing: the multiple solos provide each member of the orchestra with a chance to demonstrate his or her skills – whereby one could even conceive of these works as a kind of audition for the musicians, many of whom had recently been hired (just like Haydn). Contemporary sources suggest that Haydn's orchestra was (by our modern standards) more like a chamber ensemble with its altogether 14 members: only the violin and viola parts could be doubled, while the other parts were played by a single musician. Given that there is no sign of keyboard continuo in the surviving sources, Haydn likely led his orchestra with a violin in hand – a practice that makes one also wonder whether the virtuosic violin solos (which earlier scholars usually associated with the concertmaster Luigi Tomasini) could actually be played by Haydn as well. In any case, to his other early biographer, Georg August Griesinger, the composer explained that, in his younger years, *'I was a wizard at no instrument, but I knew the strength and*

working of all. I was not a bad clavier player or singer, and could also play a concerto on the violin.'

As for the programme of the three symphonies, the comprehensive 'Times of Day' nickname is grounded exclusively in Dies's remark. Furthermore, it is only the title *Le midi* of Symphony No. 7 for which we have a fully authentic source, since this appears (together with the 1761 date of composition) on the autograph manuscript kept in the Music Collection of the National Széchényi Library in Budapest – the title *Le matin* for Symphony No. 6 and *Le soir* for No. 8 (which appear in numerous contemporary sources) can nonetheless be also viewed as authentic. At the same time, the autograph title page of *Le midi* does not feature the inscription *Sinfonia*, which as a rule appears at the beginning of Haydn's early symphony autographs. Jens Peter Larsen suggested that this lack was no coincidence, since these three compositions came so close to the Baroque concerto that they should better be called mixed forms, rather than 'regular symphonies'. Nonetheless, in the early 1760s the symphony was by no means a 'regular' genre with fixed formal characteristics, and when the old Haydn compiled in 1805 (i.e. at the time of Dies's visits) a 'Catalogue of all those compositions that I approximately recall having composed from my 18th to my 73th year', he opened the list with the apparently most important symphonies, putting Symphonies Nos. 6, 7 and 8 at the very beginning (without their programmatic titles). These generic controversies aside, the three 'Times of Day' Symphonies treat their performers with many more so-

los than other Haydn symphonies from the period, a feature that might easily reflect the prince's musical preferences. At the beginning of the 1750s, Paul Anton Esterházy was the Austrian ambassador to the Bourbon court in Naples, and assembled there an impressive music collection containing several concertos by Vivaldi – among others the Opus 8 set including *The Four Seasons*, or the famous G-minor Flute Concerto entitled 'The Night' (*La notte*), which could have served as models for his Kapellmeister when coupling programmatic portrayal with *concertante* style (even if no direct musical connection to the Vivaldi works can be observed). It is telling, nevertheless, that Haydn's titles are in French, rather than Italian, since illustrative programme music was particularly fashionable in France at the time, and the performance materials for a set of four ballets entitled *Le matin – Le midi – Le soir – La nuit* (performed, among others, in the Burgtheater of Vienna in 1755), are also listed in a contemporary catalogue of the Esterházy music collection. But Haydn could also have been inspired by the 'New and Very Curious Musical Instrument-Calendar' (*Neuer und sehr curios-Musikalischer Instrumental-Calendar*) published in 1748 by his superior at the Esterházy court, the first Kapellmeister Gregor Joseph Werner. In this cycle, the number of bars in the first and second halves of each minuet correspond to the length of the day and the night, respectively, in the month illustrated – perhaps with an eye to Prince Paul Anton's well-known interest in astronomy.

Be that as it may, Haydn proved more restrained than his predecessors in that his score tends not to offer programmatic clues for the individual movements, let alone shorter passages. It is only the finale of *Le soir* that has a separate 'La Tempesta' inscription, clarifying that the work ends with a storm scene (which may incidentally confirm that this is also the conclusion of the entire cycle, i.e. the 'Night' Symphony never really existed). Even without any explicit textual hint, however, it would seem difficult to doubt that the slow introduction to *Le matin* portrays the rising of the sun – while the arch ranging from the barely audible *d* of the first violins to the pounding dominant chord of the entire orchestra also exemplifies a monumental crescendo, the perfect execution of which was one of the sure tests of first-class ensembles at the time. Once the sun has risen, it seems quite plausible to associate the main flute theme of the fast section with a singing bird (Hungarian music lovers know this theme all too well as the former signal of Bartók Radio's 'Music-Making Morning' programme). No less alluring is Hermann Kretzschmar's interpretation of the slow movement of *Le matin*, according to which Haydn is delivering a parody of a singing lesson here: the pupils ascend scalewise with unsure intonation from *d* to hit *b-flat* as their sixth note – in response to which the teacher grabs his violin and plays them the entire example from the opening *d*, repeating each note several times, to eventually arrive on *b*, the correctness of which he underlines through several chords as well. All these readings, however, even if some commentators tend

to present them as indubitable facts, are highly subjective, and would not necessarily have been sanctioned by Haydn or his audience.

An especially problematic case in point is the slow movement of *Le midi*, which is an instrumentally performed operatic *scena* introduced by an accompanied recitative and culminating in a sizable cadenza. While some scholars have found this movement thoroughly 'unsymphonic', but also ruled out any direct programmatic interpretation, others have suggested that this long episode could represent a concert following a festive lunch – whereas its essentially vocal character also offered the newly-hired Kapellmeister the chance to prove his abilities as an all-round composer, familiar with all sorts of styles. But one should also keep in mind that Haydn's original audience could easily have recognized a series of half-hidden hints that the modern listener can only identify by chance. Daniel Hertz, for instance, discovered that the light-hearted theme in 3/8 meter that appears at the very beginning of *Le soir* (and in fact invests the entire symphony with finale character) is as good as literal quotation from an aria in Christoph Willibald Gluck's *Le Diable à quatre*. Gluck's comic opera was premiered by the Viennese Burgtheater in May 1759, further performances followed in April 1761, and we even know (from an entry in Count Carl von Zinzendorf's diary) that the aria in question was also sung on May 22 in the Esterházy palace in Vienna – the courtly audience (including the prince) must therefore have recognized the melody immediately. Even in this well-documented case, how-

ever, it is far from obvious what message Haydn wished to convey through the borrowing. Perhaps he simply meant to please the prince by quoting a favourite melody of his? Or did he expect his audience to decode the text 'Je n'aimais pas le tabac beaucoup' (sung by a wife fighting his tyrannical husband by taking snuff) as a more concrete reference? In conclusion it is also worth citing Elaine Sisman's interpretation, who has suggested that the Sun rising with such dignity at the beginning of the cycle cries out for an allegorical reading: it is in truth the prince himself, whose ceremonial entry we witness. Furthermore, Haydn's use of the flute for the subsequent main theme might also aim at more than evoking a birdsong or a pastoral atmosphere in general, since the flute happened to be Paul Anton's favourite instrument – not to mention that the memorable moment (often compared to a similar gesture in Beethoven's 'Eroica' Symphony), when the full recapitulation of the flute theme is preceded by a brief return of the same theme on the horn, could also be interpreted as a hint at the prince's favourite pastime: hunting. (NB: If one associates the Sun so closely with the prince, Haydn's omitting the lightless 'Night' might also appear perfectly logical – the more so, since Paul Anton, who eventually died in March 1762, was struggling with illness already during the previous year.)

The 'Times of Day' Symphonies have thus inspired a range of diverse programmatic interpretations – the controversies surrounding this or that unusual moment of these compositions, however, has little if

any impact on the quality of Haydn's music. In these three works the composer, approaching the age of thirty, evidently sought to give his absolute best in an effort to make an impression at the Esterházy court to which he was to be attached for close to half a century – for a few decades very closely, while in his last years somewhat formally (depending on

the musical interests of the reigning princes who followed Paul Anton). If so, it is hardly coincidental that in his late worklist Haydn put this cycle on the top of the very first page: he too must have remembered his three 'Times of Day' Symphonies as an early pinnacle his later symphonies could at best equal but never outshine.

Balázs Mikusi

Joseph Haydn Symphonies Nos 6·7·8

László Paulik



Ildikó Kertész



Bálint Maróth



György Janzsó

Entre avril 1805 et août 1808, le peintre Albert Christoph Dies rendit — trente fois ! — visite à Haydn qui était alors âgé, pour recueillir des informations devant servir à une biographie intitulée *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Le 11 mai 1805, Dies interrogea le compositeur sur le début de carrière, en mentionnant le temps passé au service du comte Morzin et sa nomination ultérieure au poste de vice-maître de la chapelle musicale de Paul Anton Esterházy. « *Ce gentilhomme* » consigna le biographe « *donna à Haydn les quatre heures du jour comme thème d'une composition. Haydn les mit en musique sous forme de quatuors qui sont très peu connus.* » Cette brève remarque est notre seule preuve, datant de l'époque, concernant la genèse des *Symphonies 'des Heures du jour'* et elle est évidemment imprécise. Tout d'abord, Dies se trompe sur le genre, puisque les trois œuvres connues par leur surnom *Le Matin*, *Le Midi* et *Le Soir* ne sont pas des quatuors, mais plutôt des symphonies. En outre, Dies parle de quatre heures du jour, tandis que les manuscrits contemporains du compositeur, ne contenant que des œuvres intitulées *Le Matin*, *Le Midi* et *Le Soir*, suggèrent que Haydn se contentait de trois symphonies (l'hypothèse récente de Neal Zaslaw, selon laquelle la symphonie 'manquante' *La nuit* serait la 40^e en fa majeur, n'est pas particulièrement convaincante). Enfin, l'affirmation

de Dies selon laquelle les œuvres étaient « très peu connues » semble à première vue déroutante puisqu'un grand nombre de sources d'époque ne laisse aucun doute que les *Symphonies 'des Heures du jour'* étaient tout aussi populaires que d'autres œuvres de la jeunesse de Haydn — cependant, plus de quatre décennies après leur composition, ces symphonies autrefois très jouées ont bien sûr pu tomber dans l'oubli.

Malgré ces inexactitudes, l'affirmation principale de Dies (qui provenaient sans doute du compositeur) concernant la genèse des œuvres semble tout à fait plausible : les *Symphonies 'des Heures du jour'* ont été très sûrement commandées par Paul Anton Esterházy peu de temps après avoir embauché son nouveau maître de chapelle. Ce faisant, il avait peut-être une double idée en tête, comme en témoignent les paragraphes n° 4 et n° 10 du contrat signé par Haydn le 1^{er} mai 1761. Selon le 4^e, « *Le vice-maître de chapelle a l'obligation constante de composer toutes les œuvres que son Altesse Principière Sérénissime peut lui commander, et ne doit pas communiquer ces compositions nouvelles à qui que ce soit, ni permettre qu'elles soient copiées, devant les conserver entièrement pour l'utilisation exclusive de son Altesse ; il ne devra pas non plus composer pour toute autre personne sans que son Altesse*

ne le sache et ne lui accorde sa gracieuse permission. » Haydn, qui avait déjà fait sensation à Vienne avec ses symphonies écrites pour le comte Morzin, devait donc produire des œuvres nouvelles exclusivement destinées à valoriser la renommée des Esterházy — les trois œuvres à programme, qui avaient également surpassé par leur dimension celles qui les précédaient, étaient censées attirer l'attention des cercles de l'élite viennoise sur un nouvel âge d'or de la vie musicale de cour. (D'autre part, l'interdiction de copier des partitions de Haydn ne semble pas avoir été prise à la lettre — des copies manuscrites de ses œuvres se répandirent bientôt dans toute l'Europe, fournissant à de nombreux contemporains des modèles à imiter). Haydn devait non seulement composer pour son prince, mais avait encore à accomplir d'autres tâches (selon le 10^e paragraphe du contrat déjà mentionné) : « il devra situer la Musique [c'est-à-dire l'orchestre] à un tel niveau, et en si bon ordre, qu'il en sera honoré et méritera ainsi une plus grande faveur princière. » Dans cette optique, le style *concertante* des trois symphonies semble particulièrement fascinant : les multiples solos donnent à chaque membre de l'orchestre l'occasion de faire preuve de son talent — pour autant, on pourrait aussi envisager ces œuvres comme une sorte d'audition pour les musiciens, dont beaucoup avaient été récemment embauchés (tout comme Haydn). Des sources d'époque suggèrent que l'orchestre de Haydn était (selon les normes actuelles) plutôt un ensemble de chambre puisqu'il comptait 14 membres : seules les parties de violon et d'alto pouvaient être doublées, tandis que les autres par-

ties étaient jouées par un seul musicien. Les sources ayant survécu ne comportant aucun signe d'un instrument à clavier chargé du continuo, Haydn devait vraisemblablement diriger son orchestre du violon — cette pratique nous induirait à penser que les solos de violon virtuoses (habituellement associés par les premiers spécialistes à Luigi Tomasini, premier violon de l'orchestre) pouvaient en fait être joués par Haydn. Quoi qu'il en soit, selon les dires du compositeur à Georg August Griesinger, son (autre) premier biographe : « [Dans ma jeunesse,] je ne jouais en virtuose d'aucun instrument, mais je connaissais le pouvoir de chacun d'entre eux et la façon de les utiliser. Je n'étais pas mauvais quand je jouais d'un instrument à clavier ou quand je chantais, et je pouvais aussi interpréter un concerto au violon. »

Quant au programme des trois symphonies, le surnom évident '*Heures du jour*' se base exclusivement sur les notes de Dies. En réalité, *Le Midi* est le seul titre confirmé par une source absolument authentique pour la *Symphonie n°7*, puisqu'il apparaît (avec la date de la composition, 1761) sur le manuscrit autographe conservé dans la Collection de Musique de la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest — les titres *Le Matin* pour la *Sixième Symphonie* et *Le Soir* pour la *Huitième* (que l'on trouve dans de nombreuses sources d'époque) ne peuvent néanmoins être considérés comme authentiques. Parallèlement, la page de titre autographe du *Midi* ne comporte pas l'inscription *Sinfonia*, qui apparaît en règle générale en tête des premières symphonies

autographes de Haydn. Jens Peter Larsen suggère que cette absence n'est pas due au hasard : ces trois compositions sont en effet si proches du concerto baroque qu'elles devraient être appelées « formes mixtes, plutôt que symphonies régulières. » Néanmoins, au début des années 1760, la symphonie n'était en aucun cas un genre « régulier » ayant des caractéristiques formelles fixes ; en 1805 (c'est-à-dire au moment des visites de Dies), Haydn, alors âgé, dressa un « Catalogue de toutes les œuvres que je me souviens approximativement avoir composées entre ma 18^e et ma 73^e année » en commençant la liste par les symphonies apparemment les plus importantes et en mettant les *Symphonies n° 6, 7 et 8* au tout début (sans leur titre programmatique). Ces controverses génériques mises à part, les trois *Symphonies 'des Heures du jour'* offrent à leurs interprètes beaucoup plus de solos que d'autres symphonies de Haydn de la même époque, une caractéristique qui pourrait bien refléter les préférences musicales du prince. Au début des années 1750, Paul Anton Esterházy, alors ambassadeur d'Autriche à la cour des Bourbons à Naples, rassembla une collection de musique impressionnante contenant plusieurs concertos de Vivaldi — entre autres, l'Opus 8 qui inclut *Les Quatre saisons*, ou le célèbre *Concerto pour flûte* en sol mineur intitulé *La notte*, qui ont pu servir de modèles pour son maître de chapelle devant unir la représentation programmatique au style *concertante* (même si aucune connexion musicale directe avec les œuvres de Vivaldi ne peut être observée). D'une façon néanmoins significative, les titres de Haydn sont en français, plutôt qu'en

italien, puisque la musique programmatique illustrative était particulièrement à la mode en France à l'époque, et les documents servant à l'interprétation d'une série de quatre ballets intitulés *Le Matin, Le Midi, Le Soir, La Nuit* (donnés, entre autres, au Burgtheater de Vienne en 1755), sont également répertoriés dans un catalogue contemporain de la collection de musique des Esterházy. Mais Haydn a aussi pu s'inspirer du *Nouveau et très curieux calendrier musical instrumental (Neuer und sehr curios-Musikalischer Instrumental-Calender)* publié en 1748 par son supérieur à la cour des Esterházy, le premier maître de chapelle Gregor Joseph Werner. Dans ce cycle, le nombre de mesures de la première et de la seconde moitiés de chaque menuet des douze mois mis en musique correspond respectivement à la durée du jour et de la nuit — ce qui pourrait être une référence à l'intérêt bien connu du prince Paul Anton pour l'astronomie. Quoi qu'il en soit, Haydn s'est avéré plus sobre que ses prédécesseurs : ses partitions semblent en effet ne pas offrir de clés programmatiques pour les mouvements individuels, sans même parler des passages plus courts. Seul le *Finale du Soir* possède une inscription particulière, *La Tempesta*, précisant que l'œuvre se termine par une scène de tempête (ce qui peut d'ailleurs confirmer que c'est aussi la conclusion de l'ensemble du cycle, c'est-à-dire que la *Symphonie 'La Nuit'* n'a jamais vraiment existé). Même sans aucune allusion textuelle explicite, il paraît évident que la lente introduction du *Matin* dépeint le lever du soleil — tandis que l'arche allant du ré à peine audible des premiers violons à l'accord de dominante martelé par

l'orchestre entier est aussi un exemple de crescendo monumental, dont l'exécution parfaite était l'un des tests infaillibles pour les ensembles de premier ordre à l'époque. Une fois le soleil levé, il semble tout à fait plausible d'associer le thème principal de la flûte dans la section rapide à un chant d'oiseau (les mélomanes hongrois connaissent très bien ce thème qui était celui de l'ancienne musique de générique du programme « Manufacture Musicale Matinale » de la Bartók Rádió [Radio classique de Budapest]. L'interprétation de Hermann Kretzschmar est tout aussi séduisante, selon laquelle le mouvement lent du *Matin*, serait une parodie d'une leçon de chant : avec une intonation incertaine, les élèves chantent la gamme ascendante de ré jusqu'à la sixte, un si bémol auquel répond le maître qui saisit son violon et leur joue tout l'exemple depuis le ré initial, en répétant plusieurs fois chaque note pour arriver finalement au si naturel, dont il signale la justesse par plusieurs accords. Mais toutes ces interprétations, que certains commentateurs ont tendance à présenter comme des faits indubitables, sont très subjectives et n'auraient pas nécessairement été approuvées par Haydn ni par son public.

Le mouvement lent du *Midi* est particulièrement problématique : c'est en effet une scène opératique interprétée aux instruments et introduite par un récitatif accompagné qui aboutit à une cadence imposante. Tandis que certains spécialistes ont trouvé ce mouvement complètement « a-symphonique » tout en excluant une quelconque interprétation programmatique directe, d'autres ont suggéré que ce long épisode pourrait représenter un

concert donné après un déjeuner festif — d'autre part, son caractère essentiellement vocal offrait au maître de chapelle récemment embauché l'occasion de démontrer son talent de compositeur polyvalent, familier avec toutes sortes de styles. Mais nous devons aussi tenir compte que le public contemporain de Haydn aurait pu facilement reconnaître une série d'indices à moitié cachés que l'auditeur moderne ne peut identifier que par hasard. Daniel Heartz, par exemple, a découvert que le thème joyeux en 3/8 qui apparaissait au tout début du *Soir* (et imprègne en fait toute la symphonie d'un caractère vigoureux) est une citation pratiquement littérale d'une aria du *Diable à quatre* de Christoph Willibald Gluck. Cet opéra-comique de Gluck a été créé au Burgtheater de Vienne en mai 1759 puis a connu d'autres représentations en avril 1761, et nous savons même (grâce au journal du comte Carl von Zinzendorf) que l'aria en question a aussi été chantée le 22 mai au palais Esterházy à Vienne — les membres de la cour (y compris le prince) ont donc dû reconnaître la mélodie immédiatement. Même dans ce cas bien documenté, le message que Haydn voulait transmettre par cet emprunt est loin d'être évident. Voulait-il simplement plaire au prince en citant l'une de ses mélodies préférées ? Ou s'attendait-il à ce que son public décode le texte « Je n'aimais pas le tabac beaucoup » [sic] (chanté par une femme qui lutte contre son mari tyrannique en prisant du tabac) comme une référence plus concrète ? En conclusion, il convient également de citer l'interprétation d'Elaine Sisman selon laquelle le Soleil se levant avec une telle dignité au début

du cycle exige une interprétation allégorique : nous assistons effectivement à l'apparition solennelle du prince en personne. De plus, l'utilisation de la flûte par Haydn pour le thème principal suivant pourrait aussi dépasser l'évocation d'un chant d'oiseau ou d'une atmosphère pastorale générale, étant donné que la flûte était l'instrument préféré de Paul Anton — sans oublier le moment mémorable (souvent comparé à un geste similaire dans la *Symphonie 'héroïque'* de Beethoven) où la réexposition complète du thème de la flûte est précédée d'un bref retour du même thème au cor pouvant aussi s'interpréter comme une allusion au passe-temps favori du prince : la chasse. (NB : si l'on associe le Soleil si étroitement au prince, l'omission par Haydn de la *Nuit* sans lumière pourrait aussi sembler parfaitement logique — d'autant plus que Paul Anton, qui trouva finalement la mort dans en mars 1762, était déjà aux prises avec la maladie au cours de l'année précédente).

Les *Symphonies 'des Heures du jour'* ont donc inspiré une série d'interprétations programmatiques diverses — les controverses concernant tel ou tel moment inhabituel de ces compositions n'ont cependant que peu ou pas d'impact sur la qualité de la musique de Haydn. Dans ces trois œuvres, le compositeur aux abords de la trentaine a évidemment cherché à donner le meilleur de lui-même en s'efforçant de produire une impression sur la cour des Esterházy à laquelle il allait être lié pendant près d'un demi-siècle — pendant quelques décennies, étroitement, puis dans ses dernières années, plutôt officiellement (dépendant des intérêts musicaux des princes qui succédèrent à Paul Anton). Ce n'est donc pas par hasard que Haydn a inscrit ce cycle au début de la toute première page de la dernière liste de ses œuvres : il devait lui aussi considérer ses trois *Symphonies 'des Heures du jour'* comme une cime que ses symphonies ultérieures avaient pu tout au plus atteindre mais sans jamais la surpasser.

Balázs Mikusi

Joseph Haydn Sinfonien Nr. 6·7·8



Haydn's autograph manuscript of Symphony No. 7
(Music Collection of National Széchényi Library in Budapest)

Von April 1805 bis August 1808 besuchte der Maler Albert Christoph Dies den alten Haydn genau dreißig Mal, um Material für eine Biographie zu sammeln, die unter dem Titel *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* veröffentlicht werden sollte. Am 11. Mai 1805 befragte Dies den Komponisten über seine frühe Karriere und erwähnte dabei die Zeit im Dienste des Grafen Morzin und seine anschließende Ernennung zum Vizekapellmeister von Paul Anton Esterházy. „Dieser Herr gab Haydn die vier Tageszeiten zum Thema einer Composition; ...“ – notierte der Biograph. „... er setzte dieselben in Form von Quartetten in Musik, die sehr wenig bekannt sind.“ Diese kurze Bemerkung ist unser einziger zeitgenössischer Beleg für die Entstehung der „Tageszeiten“-Sinfonien, und sie ist offensichtlich unpräzise. Zunächst einmal irrt Dies in Bezug auf die Gattung, denn die drei Werke, die unter den Beinamen *Le matin*, *Le midi* und *Le soir* bekannt sind, sind keine Quartette, sondern Sinfonien. Zudem spricht Dies von vier Tageszeiten, während zeitgenössische Manuskripte nur Werke mit den Titeln „Morgen“, „Mittag“ und „Abend“ enthalten, was darauf hindeutet, dass Haydn sich mit drei Symphonien begnügte. Die Aussage von Dies, dass die Werke „sehr wenig bekannt“ seien, scheint auf den ersten Blick rätselhaft, denn die Anzahl der zeitgenössischen Quellen lässt keinen Zweifel daran, dass die „Tageszeiten-Sinfonien“ ebenso

populär waren wie andere Jugendwerke Haydns – mehr als vier Jahrzehnte nach ihrer Entstehung könnten diese ehemals viel gespielten Sinfonien aber natürlich auch in Vergessenheit geraten sein.

Ungeachtet dieser Ungenauigkeiten scheint die zentrale Aussage Dies' über die Entstehung der Werke (die wohl vom Komponisten selbst stammt) durchaus plausibel: Die Tageszeiten-Sinfonien wurden ganz sicher von Paul Anton Esterházy in Auftrag gegeben, kurz nachdem er seinen neuen Kapellmeister eingestellt hatte. Dabei mag er einen doppelten Zweck im Sinn gehabt haben, wie sich im Paragraphen 4 und 10 des von Haydn am 1. Mai 1761 unterzeichneten Vertrages widerspiegelt. Ersterer besagt: „*Heyden soll verbunden seyn, solche Musicalien zu Componieren, was vor eine Hochfürstliche Durchlaucht verlangen werden, sothanne neue Composition mit niemandem zu Comunicieren, viel weniger abschreiben lassen, sondern für Ihro Durchlaucht eintzig und allein vorzubehalten*“. Auch darf er ohne Wissen und gnädige Erlaubnis seiner Hoheit für keine andere Person komponieren. Die Werke Haydns, der in Wien bereits mit seinen für den Grafen Morzin geschriebenen Symphonien für Aufsehen gesorgt hatte, sollten also ausschließlich den Ruhm der Esterházy's steigern – die drei programmatischen Werke, die auch in ihren reinen Dimensionen ihre

Vorgänger übertreffen, sollten die Aufmerksamkeit der hohen Kreise Wiens auf eine neue Blütezeit des höfischen Musiklebens lenken. (Andererseits scheint das Kopierverbot für Haydns Musik nicht allzu streng genommen worden zu sein – bald verbreiteten sich handschriftliche Kopien seiner Werke in ganz Europa und boten vielen Zeitgenossen Muster zur Nachahmung). Neben dem Komponieren für seinen Fürsten wurde von Haydn (gemäß dem oben erwähnten Paragraphen 10 seines Vertrages) aber auch die Erfüllung anderer Pflichten erwartet, nämlich solle er die Musique [d.h. das Orchester] auf eine solche Grundlage stellen und in einen so guten Zustand bringen, dass er Ehre auf sich selbst bringt und dadurch weitere fürstliche Gunst verdient. Vor diesem Hintergrund erscheint der viel diskutierte konzertante Stil der drei Sinfonien besonders faszinierend: Die mehrfachen Soli bieten jedem Orchestermitglied die Möglichkeit, sein Können unter Beweis zu stellen – wobei man sich diese Werke sogar als eine Art Vorspiel für die Musiker vorstellen könnte, von denen viele (genau wie Haydn) erst kürzlich engagiert worden waren. Zeitgenössische Quellen legen nahe, dass Haydns Orchester (nach unseren heutigen Maßstäben) mit seinen insgesamt 14 Mitgliedern eher einem Kammerensemble glich: nur die Violin- und Bratschenstimmen konnten verdoppelt werden, während die anderen Stimmen von einem einzelnen Musiker gespielt wurden. Da es in den überlieferten Quellen keine Anzeichen für ein Tasten-Continuo gibt, dürfte Haydn sein Orchester mit einer Geige in der Hand geführt haben – eine Praxis, die auch die Frage aufwirft, ob die virtuoson Violin-

solis (die frühere Wissenschaftler üblicherweise mit dem Konzertmeister Luigi Tomasini in Verbindung brachten) auch von Haydn gespielt werden konnten. Jedenfalls erklärte der Komponist seinem anderen frühen Biographen, Georg August Griesinger, dass er in seinen jungen Jahren „auf keinem Instrument ein Zauberer gewesen sei, aber habe die Kraft und das Wirken von allen gekannt. Er sei kein schlechter Klavierspieler oder Sänger gewesen und habe auch ein Konzert auf der Geige spielen können“.

Was das Programm der drei Symphonien betrifft, so ist der umfassende Beiname „Tageszeiten“ ausschließlich auf die Bemerkung von Dies zurückzuführen. Darüber hinaus haben wir nur für den Titel *Le midi* der Symphonie Nr.7 eine vollständig authentische Quelle, da dieser (zusammen mit dem Kompositionsdatum 1761) auf dem in der Musiksammlung der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest aufbewahrten autographen Manuskript erscheint – der Titel *Le matin* für die Symphonie Nr.6 und *Le soir* für die Nr.8 (die in zahlreichen zeitgenössischen Quellen erscheinen) kann jedoch ebenfalls als authentisch angesehen werden. Gleichzeitig fehlt auf dem autographen Titelblatt von *Le midi* die Bezeichnung *Sinfonia*, die in der Regel zu Beginn der frühen Sinfonie-Autographen Haydns vorkommt. Jens Peter Larsen vermutete, dass dieses Fehlen nicht zufällig war, da diese drei Kompositionen dem Barockkonzert so nahe kamen, dass man sie besser als Mischformen und nicht als „normale Symphonien“ bezeichnen sollte. Dennoch war die Symphonie Anfang der 1760er Jahre kei-

neswegs eine „reguläre“ Gattung mit festen formalen Merkmalen, und als der alte Haydn 1805 (d.h. zur Zeit der Besuche von Dies) einen „Katalog all jener Kompositionen zusammenstellte, an deren Entstehung ich mich ungefähr von meinem 18. bis 73. Lebensjahr erinnere“, eröffnete er die Liste mit den offenbar wichtigsten Symphonien und stellte die Symphonien Nr. 6, 7 und 8 ganz an den Anfang (ohne ihre programmatischen Titel). Abgesehen von diesen allgemeinen Kontroversen bieten die drei Tageszeiten-Sinfonien ihren Interpreten viel mehr Soli als andere Haydn-Sinfonien aus dieser Zeit, was durchaus die musikalischen Vorlieben des Fürsten widerspiegeln könnte. Anfang der 1750er Jahre war Paul Anton Esterházy österreichischer Botschafter am bourbonischen Hof in Neapel und stellte dort eine beeindruckende Musiksammlung mit mehreren Konzerten Vivaldis zusammen – unter anderem die Sammlung Opus 8 mit den vier Jahreszeiten oder das berühmte g-Moll-Flötenkonzert „Die Nacht“ (*La notte*), das seinem Kapellmeister als Vorbild für die Verbindung von programmatischer Darstellung und konzertantem Stil hätte dienen können (auch wenn kein direkter musikalischer Zusammenhang zu den Vivaldi-Werken zu beobachten ist). Es ist jedoch bezeichnend, dass Haydns Titel nicht auf Italienisch, sondern auf Französisch geschrieben sind, da illustrative Programmmusik in Frankreich zu dieser Zeit besonders in Mode war; auch das Aufführungsmaterial für eine Serie von vier Balletten mit dem Titel *Le matin – Le midi – Le soir – La nuit* (aufgeführt u.a. 1755 im Wiener Burgtheater) ist in einem zeitgenössischen Katalog der Musiksammlung Esterházy

aufgeführt. Haydn könnte sich aber auch von dem 1748 von seinem Vorgesetzten am Esterházy-Hof, dem ersten Kapellmeister Gregor Joseph Werner, herausgegebenen *Neuen und sehr curios-Musikalischen Instrumental-Calendar* inspirieren lassen. In diesem Zyklus entspricht die Anzahl der Takte in der ersten und zweiten Hälfte eines jeden Menuetts der Länge des Tages bzw. der Nacht des dargestellten Monats – vielleicht in Hinblick auf das bekannte Interesse des Fürsten Paul Anton an der Astronomie.

Wie dem auch sei, Haydn erwies sich insofern als zurückhaltender als seine Vorgänger, als seine Partitur dazu neigt, keine programmatischen Anhaltspunkte für die einzelnen Sätze zu bieten, von kürzeren Passagen abgesehen. Lediglich das Finale von *Le soir* hat eine separate „La Tempesta“-Inskrift, die verdeutlicht, dass das Werk mit einer Sturmscene endet (was übrigens bestätigen mag, dass dies auch der Abschluss des gesamten Zyklus ist, d.h. die „Nacht“-Symphonie hat nie wirklich existiert). Aber auch ohne explizite textliche Andeutung scheint es kaum zu bezweifeln, dass die langsame Einleitung zu *Le matin* den Sonnenaufgang darstellt – während der Bogen vom kaum hörbaren d der ersten Violinen bis zum stampfenden Dominantakkord des gesamten Orchesters auch ein monumentales Crescendo darstellt, dessen perfekte Ausführung zu den damals üblichen Prüfungen erstklassiger Ensembles gehörte. Wenn erst einmal die Sonne aufgegangen ist, erscheint es durchaus denkbar, das Hauptflöten-thema des schnellen Teils mit einem Singvogel in Verbindung zu bringen (die ungarischen Musik-

liebhaber kennen dieses Thema nur allzu gut als die frühere Erkennungsmelodie der Sendung „Musikalisches Morgenprogramm“ des Bartók Radio). Nicht weniger reizvoll ist Hermann Kretzschmars Interpretation des langsamen Satzes von *Le matin*, nach der Haydn hier eine Parodie einer Gesangsstunde vorträgt: Die Schüler steigen die Tonleiter mit unsicherer Intonation vom d bis zum Erreichen der Sexte auf b – woraufhin der Lehrer seine Geige greift und ihnen das gesamte Beispiel vom ersten d aus vorspielt, wobei er jede Note mehrmals wiederholt, um schließlich zum b zu gelangen, dessen Richtigkeit er ebenfalls durch mehrere Akkorde unterstreicht. All diese Lesarten sind jedoch, auch wenn einige Kommentatoren dazu neigen, sie als unbestreitbare Tatsachen darzustellen, höchst subjektiv und wären von Haydn oder seinem Publikum nicht unbedingt gebilligt worden.

Ein besonders problematischer Fall ist der langsame Satz von *Le midi*, eine instrumental vorgetragene Opernszene, die von einem begleiteten Rezitativ eingeleitet wird und in einer beachtlichen Kadenz gipfelt. Während einige Wissenschaftler diesen Satz als durch und durch „unsymphonisch“ empfanden, aber auch jede direkte programmatische Interpretation ausschlossen, haben andere vorgeschlagen, dass diese lange Passage ein Konzert im Anschluss an ein festliches Mittagessen darstellen könnte – während ihr im Wesentlichen vokaler Charakter dem neu eingestellten Kapellmeister auch die Chance bot, seine Fähigkeiten als mit allen möglichen Stilen vertrauter Allround-Komponist unter Beweis zu stellen. Man sollte aber auch be-

denken, dass Haydns ursprüngliches Publikum eine Reihe von halb verborgenen Andeutungen leicht hätte erkennen können, die der moderne Zuhörer nur durch Zufall identifizieren kann. Daniel Heartz zum Beispiel entdeckte, dass das heitere Thema im 3/8-Takt, das gleich zu Beginn von *Le soir* erscheint (und tatsächlich die gesamte Symphonie mit einem Finalcharakter erfüllt), ein nahezu wörtliches Zitat aus einer Arie in Christoph Willibald Glucks *Le Diabole à quatre* ist. Glucks komische Oper wurde im Mai 1759 vom Wiener Burgtheater uraufgeführt, weitere Aufführungen folgten im April 1761, und wir wissen sogar (aus einem Eintrag im Tagebuch des Grafen Carl von Zinzendorf), dass die fragliche Arie auch am 22. Mai im Wiener Schloss Esterházy gesungen wurde – das höfische Publikum (einschließlich des Fürsten) muss die Melodie also sofort erkannt haben. Doch selbst in diesem gut dokumentierten Fall ist es bei weitem nicht offensichtlich, welche Botschaft Haydn mit der Anleihe vermitteln wollte. Vielleicht wollte er dem Fürsten einfach nur gefallen, indem er eine Lieblingsmelodie des Fürsten zitierte? Oder erwartete er von seinen Zuhörern, dass sie den Text „Je n’aimais pas le tabac beaucoup“ (gesungen von einer Frau, die ihren tyrannischen Ehemann mit Schnupftabak bekämpfte) als konkretere Referenz entschlüsseln würden?

Abschließend lohnt auch die Erwähnung der Interpretation von Elaine Sisman, die vorgeschlagen hat, dass die Sonne, die zu Beginn des Zyklus mit solcher Würde aufgeht, förmlich nach einer allegorischen Lesart schreit: In Wahrheit ist es der Fürst

selbst, dessen feierlichen Einzug wir erleben. Darüber hinaus könnte Haydns Verwendung der Flöte für das anschließende Hauptthema mehr als nur das Ziel verfolgen, einen Vogelgesang oder eine pastorale Atmosphäre im Allgemeinen zu vermitteln, da die Flöte zufällig das Lieblingsinstrument von Paul Anton war – ganz zu schweigen davon, dass der denkwürdige Moment (oft verglichen mit einer ähnlichen Geste in Beethovens „Eroica“), wenn der vollständigen Reprise des Flötenthemas eine kurze Wiederaufnahme desselben Themas auf dem Horn vorausgeht, auch als ein Hinweis auf die Lieblingsbeschäftigung des Fürsten interpretiert werden könnte: die Jagd. (NB: Assoziiert man die Sonne so eng mit dem Fürsten, so erscheint auch Haydns Weglassen der lichtlosen „Nacht“ durchaus logisch – zumal Paul Anton, der schließlich im März 1762 verstarb, schon im Vorjahr mit Krankheit zu kämpfen hatte).

Die „Tageszeiten“-Sinfonien haben somit eine Reihe von unterschiedlichen programmatischen Interpretationen angeregt – die Kontroversen um dieses oder jenes ungewöhnliche Moment dieser Kompositionen haben jedoch wenig oder gar keinen Einfluss auf die Qualität von Haydns Musik. In diesen drei Werken versuchte der fast dreißigjährige Komponist offensichtlich, sein absolut Bestes zu geben, um Eindruck am Esterházy-Hof zu machen, dem er fast ein halbes Jahrhundert lang angehören sollte – für einige Jahrzehnte sehr eng, in seinen letzten Jahren eher in formeller Hinsicht (je nach den musikalischen Interessen der regierenden Fürsten, die Paul Anton nachfolgten). Wenn dem so ist, ist es kein Zufall, dass Haydn diesen Zyklus in seiner späten Werkliste auf die erste Seite ganz oben gesetzt hat: Auch er muss sich an seine drei „Tageszeiten“-Sinfonien als einen frühen Höhepunkt erinnern haben, dem seine späteren Sinfonien bestenfalls gleichwertig sein konnten, der von ihnen aber niemals überstrahlt wurde.

Balázs Mikusi

Joseph Haydn 6·7·8 szimfónia



Albert Christoph Dies festőművész 1805 áprilisa és 1808 augusztusa között éppen harminc alkalommal látogatta meg az idős Haydnt, hogy anyagot gyűjtson utóbb *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* címmel megjelent életrajzi kötetéhez. 1805. május 11-én főként pályájának indulásáról faggatta a mestert, kitérve a Morzin gróf szolgálatában töltött időszakra, majd az Esterházy Pál Antal hercegtől kapott másodkarmesteri kinevezésére. „*Ez az úr adta Haydnnek egy kompozíció témájául a négy napszakot*” – veti közbe az életrajzíró –, „*ő pedig ezeket kvartettek formájában öntötte zenébe, amelyek nagyon kevésbé ismertek.*” Ez a rövidke mondat a rendelkezésünkre álló egyetlen korabeli forrás Haydn „Napszakok”-ciklusának keletkezéséről, amely ráadásul nyilvánvaló félreértéseket is tartalmaz. Dies mindenekelőtt a műfajt illetően téved, hiszen a *Le matin*, *Le midi* és *Le soir* címek alatt ismert három mű nem kvartett, hanem szimfónia. Ráadásul az életrajzíró négy napszakot emleget, míg a korabeli kottás forrásokból csak „Reggel”, „Dél” és „Este” feliratú műveket ismerünk, Haydn tehát feltehetőleg beírta három szimfóniával (a Neal Zaslaw által nemrégiben felvetett hipotézis, miszerint a „hiányzó” *La nuit* szimfónia a ma 40-es sorszámmal ismert F-dúr mű lett volna, nem túlságosan meggyőző). Végül pedig némi zavart kelt Diesnek a művek „nagyon kevésbé ismert” voltára való hivatkozása is, hiszen a

„Napszak”-szimfóniák népszerűség tekintetében (a korabeli másolatok számából ítélve) semmivel sem maradtak el Haydn más korai szimfóniái mögött – több mint négy évtizeddel a művek komponálása után azonban talán már valóban feledésbe merülhettek a zeneszerző egykor Európa-szerte játszott korai kompozíciói.

Az apró pontatlanságok ellenére sem valószínű ugyanakkor, hogy Dies a művek születésével kapcsolatos (nyilvánvalóan közvetlenül a zeneszerzőtől származó) információja téves volna, a „Napszak”-szimfóniák megírására tehát minden bizonnyal Esterházy Pál Antal herceg kérte fel frissiben szerződöttest Kapellmeisterét. A megbízással kettős célt remélhetett elérni, a Haydnnal 1761. május 1-jén megkötött munkaszerződés 4. és 10. pontjának megfelelően. Előbbi szerint: „*A Herceg úr Őkegylemességének mindenkor parancsára a másodkarmester köteles Őfőméltóságának tetszése szerinti zeneműveket komponálni. Ezen új zeneműveket senki útján közzé nem teheti, még kevésbé másolathatja le, hanem azokat kizárólag Őkegylemessége számára kell fenntartania. Főként pedig Őfőméltósága tudta és kegyes beleegyezése nélkül a másodkarmester senki másnak nem komponálhat.*” A Morzin gróf szolgálatában töltött időszakban szimfóniáival már Bécs-szerte feltűnést keltő ifjú komponista

művei így mostantól fogva kizárólag az új patrónus udvarának fényét voltak hivatva emelni – a három programatikusan egymáshoz kapcsolódó, ráadásul a korábbi szimfóniáknál nagyobb léptékű kompozíció pedig nyilvánvalóan sikeresen hívta fel a császárváros művelt köreinek figyelmét az Esterházyak zenéjének új fénykorára. (A széleskörű elismertség fényében ugyanakkor egyértelműnek tűnik, hogy a művek másolásának tilalmát nem kezelték igazán szigorúan – Haydn műveinek kéziratos kópiái hamarosan egész Európát bejárták, és mintaként szolgáltak a kortársak számára.) A komponálás mellett azonban Haydnak (szerződése már emlegetett 10. pontja szerint) éppennyire fontos feladatai közé tartozott, hogy „a zenekart olyan állapotba hozza s oly példás rendben tartja, hogy azzal becsületet szerez magának, s magát a további hercegi kegyre méltóvá teszi.” Ennek fényében különösen izgalmas a három szimfónia sokat emlegetett koncertáló karaktere: a számos kisebb-nagyobb szóló a zenekar minden tagja számára a legelőnyösebb oldalról való bemutatkozás lehetőségét kínálja – egyszersmind pedig talán egyfajta próbajátékként is szolgálhatott az együttes számos új (Haydnal nagyjából egy időben szerződött) muzsikusa számára. A korabeli dokumentumok tanúsága szerint egyébként ez a zenekar a maga 14 tagjával (mai fogalmaink szerint) szinte kamaraegyüttes benyomását keltette: csupán a hegedűk és a brácsák szólamában nyílt mód kettőzésre, míg a többi szólamot egy-egy muzsikusz játszott. Minthogy a billentyűs continuo jelenlétét cáfolni látszanak a ránk maradt források, maga Haydn alighanem ugyancsak hegedűvel a kézben irányíthatta

zenekarát – ami egyszersmind annak lehetőségét is felveti, hogy a virtuóz hegedűszólokat (amelyeket a szakirodalom többnyire a koncertmester Luigi Tomasini nevéhez kapcsol) akár maga a komponista is játszhatta. Haydn másik korai életrajzírója, Georg August Griesinger feljegyzései szerint az idős mester mindenesetre úgy nyilatkozott, hogy ifjabb éveiben „*egyetlen hangszeren sem voltam boszorkánymester, de valamennyinek ismertem az erejét és a hatását; nem voltam rossz billentyűsjátékos és énekes, és hegedűn is el tudtam játszani egy koncertet.*”

Ami a három szimfónia programját illeti, az összefoglaló „Napszakok” (*Tageszeiten*) elnevezés kizárólag Dies megjegyzése nyomán terjedt el. Mi több, teljesen hiteles forrásból csupán a 7. szimfónia *Le midi* címe igazolható, amely (a komponálás 1761-es dátumával együtt) szerepel a mű az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött szerzői kéziratán – a 6. szimfónia *Le matin* és a 8. *Le soir* felirata azonban számos korabeli forrásban megjelenik, s bizonyára ugyancsak Haydntól ered. Érdekes ugyanakkor, hogy a „Dél” ránk maradt kéziratának élén nem állt ott a Haydn korai szimfónia-autográfjaiból ismerős *Sinfonia* műfajmegjelölés. Jens Peter Larsen úgy vélte, ez a hiány nagyon is árulkodó, hiszen ezek a művek a maguk koncertáló vonásaival annyira közel kerülnek a barokk concerto grossohoz, hogy valójában kevert formáknak tekinthetők, „szabályos szimfóniák” helyett. Csakhogy a szimfónia a 1760-as évek elején még korántsem volt különösebben „szabályos” műfaj, ráadásul amikor az idős Haydn 1805-ben (tehát éppen Dies látogatásainak

idején) összeállította „Mindazon kompozíciók jegyzékét, amelyek 18. és 73. életévem között való elkészítésére hozzávetőlegesen emlékszem”, a nyilvánvalóan legfontosabbnak ítélt szimfóniákkal kezdte a listát, s mindjárt az első három helyen szerepeltette a ma 6., 7. és 8. sorszámmal ismert műveket (ám a napszakokra utaló programatikusság címei feltüntetése nélkül). A műfaji besorolással kapcsolatos viták ellenére annyi kétségtelen, hogy a három „Napszak”-szimfónia a többi korai Haydn-szimfóniához mérten rengeteg szóloval kényeztetett el az előadót, amit kézenfekvőnek tűnik összefüggésbe hoznunk a herceg zenei ízlésével. Esterházy Pál Antal ugyanis az 1750-es évek elején Ausztria Nápolyba delegált követe volt, s ottléte alatt tekintélyes kottagyűjteményt halmozott fel, benne többek között Vivaldi versenyműveivel – így többek között *A négy évszakot* is tartalmazó Opus 8-as sorozattal, vagy a nevezetes „Éjszaka” (*La notte*) fuvalversenyyel, amelyek (a szorosabb zenei kapcsolat hiánya ellenére) a programatikusság ábrázolás és a koncertáló írásmód összekapcsolásának kézenfekvő mintájául szolgálhattak a zeneszerző számára. Árulkodó ugyanakkor, hogy Haydn szimfóniáinak élén mégsem olasz nyelvű címek állnak, hiszen a programzenei ábrázolás a 18. század középső évtizedeiben éppen Franciaországban vált szinte túlságba hajló divattá, s egy 1755-ben a bécsi Burgtheaterben is bemutatott, négy balettből álló sorozat előadási anyaga ugyancsak szerepel az Esterházy-kottatár korabeli jegyzékében *Le matin – Le midi – Le soir – La nuit* címek alatt. De Haydn számára akár az érkezőkor első Kapellmeisterként még az udvarnál mara-

dó Gregor Joseph Werner 1748-ban „Új és nagyon furcsa zenei hangszeres kalendárium” (*Neuer und sehr curios-Musikalischer Instrumental-Calender*) címmel kiadott sorozata is inspirációt nyújthatott, amelyben az egyes menüettek első, illetve második részének ütemszáma az adott hónapra jellemző nappali és éjszakai órák számának feleltethető meg, talán Pál Antal herceg közismert csillagászati érdeklődésére is tekintettel.

Haydn mindenesetre említett elődeinél tartózkodóbbnak bizonyult, amennyiben a kottában – a művek élén álló címektől eltekintve – szinte semmilyen támpontot nem ad az egyes tételek (vagy akár kisebb részek) programatikusság értelmezéséhez. Egyedül a „Est” zárótételének kezdetén bejegyzett *La Tempesta* felirat teszi egyértelművé, hogy a mű viharjelentéssel zárul (ami mintha megerősítené, hogy ez egyszersmind a teljes ciklus konklúziója is, vagyis „Éjszaka” szimfónia sosem létezett). Konkrét szöveges utalás híján sem igen férhet kétség ugyanakkor ahhoz, hogy a „Reggel” lassú bevezetése a nap felkeltét ábrázolja – az első hegedű szólamában alig hallhatóan megszólaló *d* hangtól a teljes együttesen végighullámozó domináns akkordig futó folyamatos ív ugyanakkor a zenekari crescendo mintapéldája is, amelynek tökéletes kivitelezése a korban az első osztályú zenekarok egyik legfőbb ismérvének számított. Ha pedig a nap már felkelt, a gyors főrész fuvalán megszólaló témájába talán nem túlzott merészség madárdalt is belehallanunk (a magyar zenekedvelők ezt a témát a Bartók Rádió „Muzsikáló Reggel” című műsorának korábbi szignáljaként különösen jól

ismerhetik). Csábító emellett Hermann Kretzschmar a *Le matin* lassú tételéhez kapcsolódó értelmezése is, amely szerint Haydn itt egy énekórát parodizál: a bizonytalanul intonáló diákok a *d* hangról lépésenként haladnak fölfelé a skálán, hatodikként azonban *b* hangot énekelnek – mire a tanár hegedűjét kezébe kapva a *d* hangtól újra (és minden egyes hangot többször repetálva) elismétli a feladatot, a skála végén immár *h* hangra érkezve, amelynek helyességét akkordokkal is nyomatékosítja. Mindezek az értelmezések azonban, még ha a művekről szóló ismertetésekben olykor szinte kétségbevonhatatlan tényekként jelennek is meg, valójában szubjektív olvasatok, amelyeket Haydn és közönsége korántsem feltétlenül hagyott volna jóvá.

A szélsőséges nézetkülönbségek leginkább a „Dél” szimfónia lassú tételével kapcsolatban érhetőek tetten, amely voltaképpen egy kíséretes *recitativóval* bevezetett operai *scena*, a végén terjedelmes kadeneciával. Míg a kutatók nemritkán mint eredendően szimfóniaszerűtlen és a közvetlen programzenei értelmezést nyilvánvalóan cáfoló részletként hivatkoznak erre a tételre, mások éppenséggel a délebedhez kapcsolódó koncertet vélnek belehallani a hegedű és a cselló terjedelmes duettjébe – amellyel persze Haydn egyszersmind a különféle stílusokban való jártasságát is bizonyíthatta új kenyéradója előtt. Mindemellett pedig arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a komponista eredeti közönsége e művet hallva számtalan olyan utalásra is ráismerhetett, amelyeket a modern hallgató szinte csak véletlenül fedezhet fel. Daniel Heartz például arra hívta fel a figyelmet, hogy a *Le soir* kezdetén megszólaló 3/8-os

lűktetésű, könnyed (és ennyiben voltaképp az egész szimfóniának finálékaraktert kölcsönző) téma valójában Christoph Willibald Gluck *Le Diable à quatre* című vígoperájának egy áriáját idézi, minimális változtatásokkal. Gluck művét 1759 májusában mutatta be a bécsi Burgtheater, majd 1761 áprilisában ugyanott ismét színre került, sőt (Carl von Zinzendorf gróf egy naplóbejegyzése szerint) éppen a szóban forgó ária ugyanazon év május 22-én az Esterházyak bécsi palotájában is elhangzott – az udvari hallgatóság (és maga a herceg) tehát kétségkívül felismerhette a dallamot. Még ebben a jól dokumentálható esetben sem egyértelmű ugyanakkor, pontosan mire is utalhatott Haydn a kölcsönzéssel: talán csupán egyik kedvenc dallamának idézetével kívánt hízlegetni a hercegnek, vagy a férje zsarnokoskodása ellen dohányzással tiltakozó feleség által énekelt szöveget („Je n’aimais pas le tabac beaucoup”) valamilyen konkrét utalásként is dekódolhatta a közönség? Végül pedig Elaine Sisman hipotéziséről is érdemes szót ejtenünk, aki szerint a ciklus elején méltóságteljesen felkelő nap voltaképpen eleve allegorikus értelmezést kíván: valójában maga a herceg az, akinek ünnepélyes bevonulását látjuk. Mi több, talán a főtéma fuvalán való megszólalását sem csupán a madárhang-utánzás és a pasztorális hangulat motíválhatta, hanem a herceg e hangszeren való gyakori játéka is; az a nevezetes (az elemzők által gyakran Beethoven „Eroica”-szimfóniájának hasonló gesztusával asszociált) pillanat pedig, amikor a fuvalatéma visszatérése előtt a téma eleje váratlanul kürtön szólal meg, talán megint csak Pál Antal személyére – nevezetesen közismert vadászszenvedélyére – utalhat.

(S ha a Napot ennyire közvetlenül magával a herceggel kapcsoljuk össze, egyszerűen világossá válik az is, miért maradhatott el a fény kihunyását hozó „Éjszaka” feldolgozása – különösen mivel a végül 1762 márciusában elhunyt Pál Antal már a megelőző év folyamán is hosszan betegeskedett.)

Haydn „Napszak”-szimfóniáival kapcsolatban tehát mindmáig újabb és újabb programatikus értelmezések születnek – a művek zenei kvalitásait azonban végső soron alig érinti, hogy a 21. századi zeneértő miféle rejtett ábrázolást vél belehallani a szimfóniák egyik-másik szokatlan zenei gesztusába. E három műben a harmincadik esztendejéhez közelítő zene-

szerező nyilvánvalóan tudása legjavát kívánta nyújtani, a lehető legelőnyösebb oldaláról mutatkozva be az Esterházy udvarnál, amelyhez ezt követően csaknem fél évszázadon át kötötte (a mindenkori uralkodó hercegek változó zenei érdeklődéséből következően) előbb évtizedeken át igen szoros, majd az utolsó időszakban viszonylag formális kapcsolat. Ebben a kontextusban pedig aligha véletlen, hogy a zeneszerző öregkori műjegyzékében éppen ez a ciklus került a legelső oldalra: alighanem az idő Haydn is olyan csúcspontként emlékezett három „Napszak”-szimfóniájára, amelyet később komponált szimfóniáival ő maga is legfeljebb utolérhetett, de túlszárnyalni nem tudott.

Mikusi Balázs

Esterházy Palace, Fertőd-Eszterháza, Hungary
The Hungarian Versailles



Nicholas I. Esterházy, who rose to prince in 1762, expanded the small hunting lodge Süttör between 1762 and 1790 into a huge Rococo complex, which he named after his family name Eszterháza. Before 1773, outbuildings such as the steward's office, the marionette theatre, the orangery and the water tower as well as the opera, the Chinese dance house and the stable were built in the park. The garden, the buildings, the furniture, the treasures and the various collections of the prince (for example the library and the porcelain collection) are part of his aim for representation. His intention is well reflected in his contemporary epithet: the Magnificent. Many distinguished figures from Europe, including Queen Maria Theresa, were guests at the festivities. Contemporaries called Hungary's most luxurious aristocratic residence "Hungarian Versailles".

The everyday life of Eszterháza competed with that of the royal courts, but its real jewel was Joseph Haydn and the Opera House. The theatre building, equipped with the latest technology, had 400 seats, not counting the boxes. In addition to operas and plays performed on aristocratic occasions – including works by Voltaire, Lessing, Goethe and Shakespeare –, there was also regular theatre life in Eszterháza. During the season, sometimes with over 200 performances, the opera hits of Naples and Venice were on stage along with compositions by Joseph Haydn. The prince hired Pietro Travaglia, a stage and costume designer from Milan, one of the most important theatre centres of the time, but also Jean-Georges Noverre, the great French ballet reformer, was invited with his Viennese company.

Haydn spent more than half of the year here during most of his active time, from 1766 to 1790. Far from the noise of the world, he wrote and presented the backbone of his work. He composed more than half of his string quartet oeuvre and almost 70 symphonies up to the Oxford Symphony in the Music House, which still exists today. His orchestra, known in Europe, included the best instrumentalists of the time: Luigi and Alois Tomasini, Anton Kraft and for a few years Johann Baptist Krumpholtz, a powerful harp virtuoso. For a historically brief moment, almost twenty years, Eszterháza was made one of the centres of high culture in Europe.

After the death of Prince Nicholas in 1790, Eszterháza was rarely used. A brief second golden age came in the twentieth century, but the works of art were eroded after the end of the Second World War and the buildings deteriorated rapidly. The restoration began in 1957, however, the palace gained its current image only in 2004. The reconstruction and revitalisation of the "Hungarian Versailles" has been resumed since 2009.

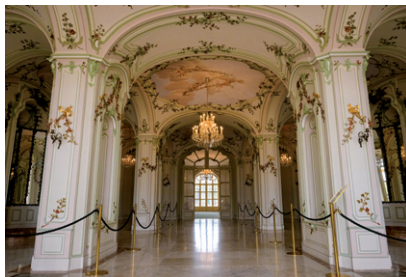
Esterházy-kastély, Fertőd-Esterháza, Magyarország *A magyar Versailles*

A kis süttői kastélyt az 1762-ben hercegi rangra emelkedett Esterházy I. Miklós egészen haláláig, több fázisban hatalmas rokokó komplexummá fejlesztette, amelyet családneve után Eszterházának keresztelt el. A parkban már 1773 előtt felépültek a melléképületek: többek között a jószágkormányozóság, a marionett-színház, a narancsház és a víztorony, valamint az opera, a kínai táncház és az istálló. A kert, az épületek, a berendezés, a műkincsek és a különböző hercegi gyűjtemények (például a könyvtár és a porcelángyűjtemény) mind része a herceg önmagáról mutatott képének. Akaratának megvalósulását jól tükrözi a kortársak által használt egykorú mellékneve: „Pompakedvelő”. Ünnepein a korabeli Európa sok jelentős személyisége megjelent, többek közt Mária Terézia is. A kortársak Magyarország legfényűzőbb főúri rezidenciáját „magyar Versailles”-ként emlegették.

Eszterháza mindennapi élete vetekedett az egykorú fejedelmi udvarokéval, de igazi gyöngyszemének Joseph Haydn és az Operaház számított. A kor legmodernebb technikájával felszerelt színházépületben a díspáholyokon kívül 400 férőhely volt. Eszterházán nemcsak a főúri vendégeskedések alkalmával adtak elő operákat és színdarabokat – köztük Voltaire, Lessing, Goethe és Shakespeare műveit –, hanem szabályos évadok keretében a nápolyi és a velencei sikeroperák, valamint a Haydn-művek is színre kerültek, az előadások száma néha elérte az évi kétszázat. A herceg a korszak egyik legjelentősebb színházi központjából, Milánóból fogadott díszlet- és jelmeztervezőt, Pietro Travagliát, de vendégeskedett itt bécsi társulatával Jean-Georges Noverre, a nagy francia balettreformátor is.

Haydn aktív korszakának mintegy felében, 1766-tól 1790-ig az év legnagyobb részét itt töltötte. A világ zajától távol írta meg és mutatta be életművének gerincét. Vonósnégyeseinek több mint felét, továbbá közel 70 szimfóniáját – egészen az Oxford-szimfóniáig – a ma is álló Muzsikaházban komponálta. Európa-hírű zenekarának tagjai a kor legjobb hangszeresei voltak: Luigi és Alois Tomasini, Anton Kraft és néhány évig a nagyhatású hárfavirtuóz, Johann Baptist Krumpholtz. Mindezek Eszterházát egy történelmi pillanatra, közel húsz évre az európai magaskultúra egyik központjává tették.

Miklós herceg 1790-es halála után Eszterházát csak ritkán használták. Egy rövid, 20. századi második aranykort követően, a II. világháború végén a műtárgyállományt szétthordták és az épületek gyors romlásnak indultak. A helyreállítások 1957-ben indultak, de a kastély mai képének kialakítása 2004-ben kezdődött el. 2009 óta folyamatosan zajlik a „magyar Versailles” rekonstrukciója és revitalizációja.





*With special thanks to the Hungarian Academy of Arts (MMA)
and the MMA Publisher (MMA Kiadó Nonprofit Kft.)*

ACCENT

A production of the Orfeo Music Foundation
with the support of the Eszterháza Centre of Culture, Research and Festivals,
the Hungarian Ministry of Human Capacities (EMMI),
and the Municipality of The Buda Castle District – Tradition and Renewal.

Recorded at the Apollo Hall of Esterhazy Palace, Fertőd-Eszterháza (Hungary), on 4-6 August 2019

Recorded by Savaria Studio

Post-production: Classic-Sound Studio Budapest

Balance engineer: Attila Vincze

Music supervisor: Ádám Matz

Executive producer: Orsolya Szemkeő-Martin, Michael Sawall

Cover photo: Paintings on the ceiling of the Apollo Hall, Esterhazy Palace, Fertőd-Eszterháza (Tamás Márkos)

photos: Tamás Márkos, except p 30: Zsolt Batár

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

CD manufactured in The Netherlands

© & © 2020 note 1 music gmbh

