

The background of the entire image is a classical painting depicting a room. In the center, a portrait of Joseph Haydn is displayed on an easel. He is shown from the chest up, wearing a dark coat and a white cravat, holding a quill. To the left, a wooden grand piano is partially visible, with a bouquet of pink roses resting on its keyboard. To the right, an ornate chair with a red upholstered back and seat is shown. In the foreground, a painter's palette with various colors and two brushes lies on a small table. The overall scene is dimly lit, with a focus on the central portrait.

Joseph Haydn
Concerti per Esterházy

MARCO CECCATO & AMANDINE BEYER
GLI INCOGNITI

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Concerti per Esterházy

Violin Concerto Hob. VIIa:1

C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. Allegro moderato | 8'44 |
| 2 | II. Adagio | 4'12 |
| 3 | III. Finale. Presto | 4'07 |

Cello Concerto Hob. VIIb:1

C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 4 | Moderato | 9'10 |
| 5 | Adagio | 7'25 |
| 6 | Finale. Allegro molto | 6'37 |

Violin Concerto Hob. VIIa:4

G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 7 | I. Allegro moderato | 7'49 |
| 8 | II. Adagio | 5'51 |
| 9 | III. Allegro | 4'00 |

GLI INCOGNITI

AMANDINE BEYER, *solo violin* & MARCO CECCATO, *solo cello*

Violins I Flavio Losco, Vadym Makarenko

Violins II Katia Viel, Helena Zemanova, Benjamin Chénier

Violas Marta Paramo, Ottavia Rausa

Cellos Marco Ceccato, Rebeca Ferri

Double bass Baldomero Barciela

Harpsichord Anna Fontana

Oboes Antoine Torunczyk, Neven Lesage

Horns Théo Suchanek, Cyril Vittecoq

“In Freundschaft”

Gli Incogniti est né comme un ensemble de musique de chambre ; cela signifie pour les musiciens qui s'y rencontrent qu'un dialogue permanent et une écoute particulière sont possibles, garantis par le petit nombre de participants (de cinq à douze en général), par les liens d'amitié unissant la troupe et la volonté d'un fonctionnement communautaire créatif. Cette attitude est particulièrement adaptée au répertoire baroque, notre milieu naturel de prédilection, là où nous sommes nés comme groupe, là où nos intérêts particuliers nous ont fait nous retrouver...

Au moment d'aborder un répertoire exigeant en effectif un peu plus large, comme celui des concertos de Haydn pour violon et violoncelle, plusieurs sensations se sont mêlées. La plus ancrée étant bien sûr la plus ancienne, celle forgée par les années d'apprentissage de nos instruments respectifs. Pratiquement tous les musiciens de notre ensemble ont étudié cette musique dite *classique* d'une manière dite *classique*. Autrement dit, ces partitions font partie d'un héritage que nous avons tous reçu très jeunes. Et il y a le chemin parcouru depuis : les heures, les jours, les semaines, les mois et les années passés sur les traces des répertoires plus anciens – pour certains d'entre nous, cette quête est même parfois remontée jusqu'à la musique médiévale ! – avec une soif irrépressible de découvrir, de voir, d'entendre, de toucher, de connaître, d'expérimenter tous ces siècles de musiques dans nos propres cellules. La troisième (et certainement pas ultime) sensation se matérialise dans la conjonction des deux expériences précédemment citées : celle du propre passé du musicien ou de la musicienne, et celle du passé de la musique. Un télescopage des plus intéressants, nous laissant entrevoir quels sont nos goûts actuellement et où nous en sommes par rapport à nos désirs en matière d'interprétation de ce répertoire.

Chez Haydn, les principaux enjeux ne changent pas en dépit d'un effectif plus étoffé ; ils s'incarnent d'abord dans l'idée d'un dialogue et un contact direct entre le soliste et l'orchestre, inspiré par ce que nous savons du contexte de composition de ces pièces. Celui-ci nous permet de nous représenter de nombreuses images sonores ; quand on sait que Haydn a pensé ces concertos pour deux solistes qu'il connaissait bien – le violoniste italien Luigi Tomasini et le violoncelliste bavaro-autrichien Joseph Weigl avec lesquels il jouait si souvent –, on peut imaginer à quel point le travail entre ces trois personnages a pu être fructueux, intensif, spontané, inspirant, et comment ces trois personnalités ont pu se compléter pour arriver à ce résultat de lyrisme, de spontanéité, de virtuosité étincelante et chantante.

Si l'on sent quelque chose dans cette musique, c'est l'amitié, l'amour avec lequel toutes les lignes ont été écrites. La conversation est partout présente, la basse guide comme toute ligne de basse continue qui se respecte, et les parties intermédiaires et supérieures rivalisent d'intentions opératiques et d'invention dans le mariage des harmonies, comme dans le résultat irisé de leurs superpositions et décalages. Il ne tient qu'à nous d'essayer de retrouver cet esprit, et de recréer au sein des Incogniti l'ambiance d'effervescence et d'émulation de ce merveilleux orchestre des Esterházy, qui avait une taille semblable à celle de notre ensemble pour cet enregistrement.

Pour transcrire au mieux la richesse de ce rapport organique entre le compositeur et ses amis de l'orchestre, entre musique du passé et interprétation présente, entre soliste et groupe, entre musiciens et auditeurs... et entre les notes elles-mêmes, nous avons choisi de poursuivre le travail engagé depuis des années sur les cordes en boyau : face à un répertoire qui ouvrait de nouveaux horizons pour l'instrument, notamment pour le violoncelle, qui utilisait tous les registres, les positions les plus hautes et les effets de fusées les plus rapides, nous avons tenu à conserver cet esprit d'aventure, conscients que le jeu en vaudrait la chandelle. Ce matériau vivant qui nous accompagne depuis le début de nos recherches sur l'interprétation historique, tendu sur nos instruments baroques, est l'un des plus sensibles et réactifs au toucher de l'archet et aux inflexions des doigts de la main gauche des musiciens... Travailler avec le boyau, c'est prendre énormément de risques. Pratiquement autant qu'un trapéziste sans filet. À chaque instant, la corde réagit d'une manière différente, inattendue et souvent déroutante, ce qui peut s'avérer être très déstabilisant ; mais elle propose aussi de multiples couleurs, incite à des articulations variées, se désintègre parfois en vol ou s'assouplit pour chanter toute seule et nous inspirer tout au long de la phrase. Les notes jaillissent spontanément ou décident de changer de place, offrant un jeu permanent, un échange très vif avec l'instrument, parfois désespérant mais toujours passionnant.

Évidemment, ce texte est écrit par une violoniste, mais les hautboïstes et cornistes pourront témoigner comme moi à quel point le défi de jouer les instruments anciens peut être stimulant et nous rappeler que cet art musical est si beau et éphémère... Et qu'il faut profiter de chaque instant !

AMANDINE BEYER

“Je n’étais sorcier sur aucun instrument, mais je connaissais bien la puissance et les effets de chacun ; ni mauvais pianiste, ni piètre chanteur, je pouvais également interpréter un concerto au violon.” Souvent cité, cet aveu de Haydn à son biographe Georg August Griesinger laisse apparaître combien était profonde la modestie du musicien. Sans avoir été un virtuose sensationnel, Joseph Haydn était sans aucun doute un interprète accompli dans les trois domaines mentionnés. Peu de temps avant la mort de son principal employeur, le prince Nicolas I^{er} Esterházy, il lui jouait la *Sonate pour clavier en mi bémol majeur* Hob. XVI:49, que l’on ne saurait qualifier d’œuvrette sans prétention ; il n’hésitait pas à chanter ses propres lieder devant l’élite de Vienne ou en présence du roi d’Angleterre ; et son orchestre, il le dirigeait du violon (le continuo n’étant prévu au sein de la *Hofkapelle* des Esterházy que pour les représentations d’opéras). Par ailleurs, quiconque a en tête le rôle important dévolu au premier violon dans les symphonies de Haydn, n’aura aucun mal à admettre que celui-ci fut sans nul doute un remarquable violoniste.

Ses concertos pour violon nous font parvenir à la même conclusion – si tant est qu’Haydn les ait joués lui-même, ce que la citation du début tout au moins n’exclut pas. Le talent du compositeur en tant que violoniste fait également l’objet d’une mention dans le journal du comte Karl von Zinzendorf, à la date du 28 mai 1772, durant un séjour au palais Esterházy : “Nous dînâmes à 6. [...] Bon dîner, puis Concert, deux chanteuses chantèrent fort bien. *Hayden* [sic] joua du violon.” De cette remarque, il semble difficile d’induire une participation subalterne – sans que nous sachions pour autant si Haydn a prêté son concours à un trio avec clavier ou à un quatuor à cordes, s’il a joué un concerto pour violon ou bien une pièce pour violon seul.

Dans l’esquisse de catalogue (*Entwurfkatalog*) que Haydn a lui-même réalisée, rendant ses œuvres identifiables par leurs premières mesures, le compositeur recense le *Concerto pour violon et orchestre en ut majeur* Hob. VIIa:1 sous la mention : “Concerto per il Violino fatto per il luigi” (Concerto pour violon écrit pour Luigi). Cette œuvre était donc destinée à Luigi Tomasini (1741-1808), qui occupait depuis 1761 la charge de *Konzertmeister* au sein de l’orchestre de cour (*Hofkapelle*) des Esterházy. L’entrée en fonction de Tomasini s’inscrivait dans le cadre d’une réorganisation de la musique princière, dont l’objectif était de donner une place privilégiée, à côté des habituelles compositions sacrées, aux œuvres instrumentales modernes, surtout d’origine italienne ; le recrutement de Haydn en tant que vice-maître de chapelle, la même année, servait le même dessein. Tout particulièrement dans la première décennie de son activité créatrice, le compositeur allait faire en sorte que ses œuvres mettent dûment en lumière les qualités virtuoses de “ses” musiciens. C’est ainsi qu’ont été écrits pendant ces dix années presque tous ses concertos – et parmi eux le très virtuose *Concerto en ut majeur* conçu à l’intention de Tomasini. Cette habitude de composer de telles pièces sur mesure, pour des interprètes qu’il connaissait personnellement, pourrait expliquer que, parmi la vingtaine de concertos écrits par Haydn, un nombre anormalement élevé d’entre eux aient été perdus, mais aussi que la plupart des œuvres concertantes parvenues jusqu’à nous ne soient jamais devenues célèbres, ni du vivant de leur auteur, ni même à notre époque.

L’indication “fatto per il luigi” s’applique peut-être également aux trois autres concertos pour violon composés par Haydn suivant l’esquisse de catalogue déjà évoquée (*Entwurfkatalog*) – en *sol* majeur, en *la* majeur et une partition perdue en *ré* majeur –, mais ils peuvent tout aussi bien avoir été destinés à un autre virtuose ou à lui-même. Ces œuvres ont été conçues également entre 1765 et 1770, au moment où l’activité créatrice de Haydn – et surtout son ambition de compositeur – se tournait vers l’univers de la symphonie.

L’audace et le goût pour l’expérimentation que révèle, entre 1761 et 1770, l’évolution accomplie par Haydn comme auteur de symphonies rendent d’autant plus frappante la facture relativement traditionnelle des concertos qu’il écrivit à la même époque. Il convient de les appréhender avec d’autres oreilles, sans y chercher les innovations formelles ou l’expressivité particulière aux symphonies. Avec son obstination à accentuer un rythme pointé quelque peu rigide et ses reprises de motifs assez brefs, le début du *Concerto pour violon et orchestre en ut majeur* Hob. VIIa:1 apparaît comme l’illustration même des conventions du “style galant”, dont Haydn était pourtant justement en train de s’affranchir. Surtout dans leurs mouvements initiaux respectifs, les concertos de Haydn développent en fait leur forme propre, originale, entre le modèle du concerto de l’ère baroque – caractérisé par l’alternance de solo et de tutti, ces derniers reposant sur un même matériau

(ritournelle orchestrale) – et l’écriture concertante “classique” de Mozart et de Beethoven, qui se rapproche plus de la forme sonate : de la première ritournelle découlent fréquemment un motif secondaire (à la faveur de cette dérivation, l’écriture module de manière inhabituelle vers la dominante) ainsi qu’un groupe cadentiel original. Le soliste présente quant à lui son propre thème secondaire, auquel, surtout dans le mouvement initial du *Concerto pour violon et orchestre en sol majeur* Hob. VIIa:4, les sauts d’intervalles et les figures rapides confèrent un caractère éminemment brillant, propre à mettre en lumière le jeu du virtuose. Ce qui suit ressemble sans conteste à un développement, auquel s’enchaîne une sorte de reprise, mais l’ensemble reste bien plus imprégné de l’esprit concertant du baroque tardif qu’animé par le souffle du dialogue dramatique ou lyrique à la manière de Mozart.

Dire que le concerto constituerait l’une des formes d’expression privilégiées de Haydn serait sans doute excessif. Et pourtant ! Le plaisir que nous procure leur écoute est bien réel ; la sonorité relativement monochrome du violon et des cordes qui l’accompagnent se trouve compensée par une profusion d’idées thématiques et d’incursions soudaines en mineur plutôt inhabituelles dans l’œuvre du compositeur, tandis que l’instrument soliste déploie une virtuosité qui ne s’interdit pas la hardiesse et le badinage. Là où les mouvements extrêmes se distinguent par l’alternance entre les passages thématiques et les moments qui offrent au soliste le loisir de prodiguer traits virtuoses, arpèges, trilles et doubles-cordes, sans que ceux-ci ne tournent pour autant à la démonstration gratuite, les mouvements centraux se présentent comme autant d’arias lentes chantées par le violon, tandis que l’orchestre se glisse tout bonnement dans la peau d’un accompagnateur discret. Ce parti pris trouve son expression la plus aboutie dans le *Concerto pour violon et orchestre en ut majeur* : encadré par une simple gamme montante jouée par le violoniste, son mouvement lent ressemble plutôt à une sérénade, où le chant de l’instrument soliste est soutenu par le doux pizzicato de l’orchestre à cordes – une sonorité qui rappelle celle de Don Juan s’accompagnant à la mandoline.

Du vivant de Haydn, ses deux concertos pour violoncelle rencontrèrent un succès comparable aux œuvres pour violon et orchestre. Cet enregistrement propose le premier d’entre eux : sans doute écrit au début des années 1760, soit avant les concertos pour violon, le *Concerto pour violoncelle et orchestre en ut majeur* Hob. VIIa:1 fut probablement destiné au virtuose de la *Hofkapelle* des Esterházy Joseph Weigl senior, le père du compositeur de même nom. Cette œuvre connue du vivant de Haydn une diffusion si restreinte qu’il a fallu attendre 1961 – soit deux siècles après sa composition – pour en découvrir la trace à Prague, sous la forme d’une copie datant du XVIII^e siècle. Le contraste entre la réception immédiate de l’œuvre et sa popularité actuelle ne saurait être plus grand, même si son succès aujourd’hui n’a rien d’étonnant : les concertos pour violoncelle écrits par des compositeurs de renom se comptent en effet sur les doigts de la main. De surcroît, la contribution de Haydn à ce genre spécifique nous vaut une musique aux multiples séductions. Adoptant une structure formelle analogue à celle des concertos pour violon, le *Concerto pour violoncelle et orchestre en ut majeur* possède bien des atouts : l’intrépide énergie qui parcourt son *Moderato* initial, l’insondable tendresse déployée par son *Adagio*, et le tour de force que constitue son impétueux finale marqué *Allegro molto* montrent combien l’œuvre n’a rien à envier aux concertos pour violon, aussi bien dans le domaine du plaisir instrumental que du point de vue des exigences techniques, qui imposent à l’instrument soliste de grimper jusqu’à l’extrême suraigu de sa tessiture et d’atteindre le *la 4* – Weigl fut certainement un violoncelliste de tout premier ordre ! Élargi aux vents, l’orchestre fait l’objet d’une attention toute particulière, dont témoigne le dialogue espiègle entre les cordes et les vents au tout début de la partition : le *Concerto pour violoncelle et orchestre en ut majeur* se révèle par là-même supérieur à des œuvres plus tardives, tout en portant déjà la marque du compositeur, que l’on peut déceler notamment dans la propension au monothématisme illustrée par les mouvements extrêmes, où le thème secondaire procède toujours du thème principal.

WOLFGANG FUHRMANN
Traduction : Bertrand Vacher

‘In Freundschaft’

Gli Incogniti was born as a chamber ensemble. For the musicians who meet in the group, that means the possibility of permanent dialogue and close listening to each other, guaranteed by the small number of participants (usually between five and twelve), the bonds of friendship between the members and our wish to function as a creative community. This attitude is particularly suited to the Baroque repertory, our natural environment of choice, where we were born as a group, where our special interests brought us together.

Now that the moment has come to tackle a repertory for slightly larger forces, such as Haydn's violin and cello concertos, we felt a mixture of sensations. The most deeply rooted was of course the oldest, the sensation forged by years of learning our respective instruments. Virtually all the musicians in our ensemble studied this so-called 'Classical' music in a so-called 'classical' way. In other words, these scores are part of a legacy that we all received very young. And, secondly, there is the road travelled since: the hours, days, weeks, months and years spent on the track of earlier repertories – for some of us, that quest has sometimes gone as far back as medieval music! – with an irrepressible urge to discover, to see, to hear, to touch, to know, to experience all these centuries of music in our own cells. The third (and certainly not the last) sensation is materialised in the conjunction of the two experiences previously mentioned: that of the musician's own past, and that of the music's past. A fascinating interpenetration that gives us an insight into what our tastes are now and where we are in terms of the way we want to interpret this repertory.

In the case of Haydn, the key issues do not change despite the bigger ensemble; they are embodied first and foremost in the idea of a dialogue and a direct contact between the soloist and the orchestra, inspired by what we know of the context in which these pieces were composed. This allows us to conjure up many sound images for ourselves: once we're aware that Haydn conceived these concertos for two soloists he knew well and with whom he played so often – the Italian violinist Luigi Tomasini and the Bavarian-Austrian cellist Joseph Weigl – we can imagine the fruitful, intensive, spontaneous, inspirational way the three men must have worked together, and how their three personalities were able to complement each other to achieve the blend of lyricism, spontaneity, and sparkling and cantabile virtuosity we now have before us.

If there is one thing we can sense in this music, it is the friendship, the love with which each instrumental line was written. Conversation is omnipresent, the bass guides the discourse just like any self-respecting continuo line, and the intermediate and upper parts vie with each other in operatic intentions and invention, in the marriage of harmonies, in the iridescent result of their superimpositions and displacements. It is up to us to try to rediscover this spirit, and to recreate within Gli Incogniti the atmosphere of effervescence and emulation present in that wonderful Esterházy orchestra, which was similar in size to our ensemble for this recording.

In order to convey as vividly as possible the richness of this organic relationship between the composer and his friends in the orchestra, between music of the past and interpretation of the present, between soloist and group, between musicians and listeners . . . and between the notes themselves, we have chosen to continue the work on gut strings in which we have been engaged for years: faced with a repertory that opened up new horizons for the instrument, especially for the cello, which used all its registers, the highest positions and the fastest rushing scales, we wanted to preserve the spirit of adventure, conscious that the result would be well worth the effort. This living material, stretched taut on our Baroque instruments, which has accompanied us since we began exploring historical performance practice, is one of the most sensitive and reactive to the touch of the bow and the inflections of the fingers of the musician's left hand. Working with gut means taking a lot of risks. Almost as many as a trapeze artist without a net. At any moment, the string can react in a different, unexpected and often disconcerting way, which can be very destabilising; but it also offers multiple colours, encourages varied articulations, sometimes disintegrates in flight or becomes more flexible, singing all by itself and inspiring us throughout the phrase. The notes spring forth spontaneously or decide to change position, offering a permanent interplay, a very lively exchange with the instrument, sometimes frustrating but always exciting.

Of course, this article is written by a violinist, but the oboists and horn players can testify just like me to how stimulating the challenge of playing period instruments can be and how it can remind us that music making is so beautiful and ephemeral an art . . . and that we should enjoy every moment of it!

AMANDINE BEYER
Translation: Charles Johnston

I was no wizard on any instrument, but I knew the potential and effect of all of them; I was not a bad keyboard player and singer, and could also perform a concerto on the violin.' This much quoted statement by Joseph Haydn to his biographer Georg August Griesinger was very much an understatement. Haydn may not have been a sensational virtuoso, but he was undoubtedly a very competent musician in all three areas mentioned here. He played the not undemanding Piano Sonata in E flat major Hob. XVI:49 to his most significant princely employer, Nicolaus I Esterházy, shortly before the latter's death; he sang his own lieder in elevated circles in Vienna and before the King of England; and he directed his orchestra from the violin (the Esterházy court orchestra used basso continuo only for opera performances). And anyone who knows the considerable task assigned to the first violin in his symphonies will see that Haydn must have been a violinist of distinction.

This is also proved by his violin concertos – at any rate if he played them himself, which the remark quoted above at least does not exclude. We also have evidence of Haydn as a solo violinist in an entry in the diary of Count Carl von Zinzendorf, which he recorded on 28 May 1772, during a visit to the princely palace of Eszterháza: 'We dined at six. . . . A fine dinner, then a concert: two women sang very well. *Hayden* [sic] played the violin.' This remark certainly refers to more than just playing in the background – but we do not know whether Haydn took part in a keyboard trio or string quartet, for example, or whether he played a violin concerto or violin solo.

In his 'Entwurfkatalog', the thematic catalogue in which he noted down his works, identifying them by their opening bars, Haydn marked the Violin Concerto in C major Hob. VIIa:1 as 'Concerto per il Violino fatto per il luigi' (Concerto for violin, written for Luigi). The piece was therefore intended for (Aloisio) Luigi Tomasini (1741–1808), who had been first violin, that is, the actual Konzertmeister of the Esterházy court orchestra, since 1761. Tomasini's appointment was linked to a reorganisation of the court musical establishment, which, in addition to traditional church music, was now also to cultivate modern instrumental music, especially of the Italian variety; the engagement of Haydn as vice-Kapellmeister in the same year served the same purpose. Especially in the first decade of his career, Haydn's intention to show the virtuoso qualities of 'his' musicians in the best possible light is unmistakable. Almost all his concertos were written during that decade – among them the highly virtuosic C major Concerto for Tomasini. The fact that he 'tailor-made' pieces for musicians with whom he was personally acquainted may be one reason why a disproportionately high number of Haydn's concertos (we know he wrote at least twenty-two) are now lost, and even most of the surviving ones were little-known in his lifetime and have remained so today.

The phrase 'fatto per il luigi' may also apply to the three other violin concertos Haydn composed, according to the aforementioned catalogue (in G major, A major and a lost one in D major); but perhaps they were intended for another virtuoso or for himself. They too were composed between 1765 and 1770, while Haydn's compositional activities – and above all his ambition – were directed towards the symphony.

In view of the bold and experimental development that Haydn experienced as a symphonist between 1761 and 1770, the comparatively traditional tone of his concertos composed at the same time is all the more striking. The fact that he is thinking within genre boundaries is particularly noticeable here. Neither the formal innovations nor the expressive aspects of his symphonies are transferred to the concerto. Even in terms of compositional technique they produce a more conventional effect – the opening of the Concerto in C Hob. VIIa:1, with its dogged emphasis on the somewhat stiff dotted rhythm and its small-scale repetitions, is an example of a rather formulaic *style galant* from which Haydn had essentially moved on by this time. In fact, especially in their first movements, his concertos cultivate their own distinct and original form, between the Baroque concerto with its succession of ritornellos and solos and the 'Classical' concerto of Mozart and Beethoven, which is more strongly oriented towards sonata form: the opening ritornello regularly brings a second theme (for which, unusually, it modulates into the dominant) and an original closing group. On the other hand, the soloist presents his or her 'own' second theme, which is also very 'soloistic' in style, marked by leaps and rapid figuration, especially in the opening movement of the less technically demanding Concerto in G major Hob. VIIa:4. There is a kind of development and a kind of recapitulation, but all of this is characterised more by the Late Baroque spirit of the concertante ensemble than by dramatic or duet-like dialogue as in, say, Mozart.

Nevertheless, the fact that the concerto did not become the preferred form of expression for Haydn should by no means detract from the listening pleasure that these works can still provide today. The comparatively monochrome sound of a violin with string orchestra is balanced by a wealth of thematic ideas rather unusual for Haydn, even sudden incursions into the minor, and the solo instrument sometimes displays a well-nigh adventurous, playful virtuosity. If the outer movements are therefore characterised by the interplay between thematic passages and runs, arpeggios, trills and double stops on the solo instrument, which of course never become an end in themselves, the slow middle movements are the soloist's cantabile 'arias', in which the orchestra slips wholly into the unobtrusive role of accompanist. This is carried through with particular consistency in the C major Concerto: framed by a simple ascending scale from the soloist, the movement otherwise resembles a serenade in which the song of the solo instrument is supported by a gentle pizzicato accompaniment from the orchestra, as Don Giovanni is by the mandolin.

During Haydn's lifetime, his two concertos for violoncello were hardly more successful than the violin concertos. The first one, recorded here, seems to have been composed for the Esterházy cellist Joseph Weigl, father of the composer of the same name, in the early 1760s, even before the violin concertos. It was so little diffused at the time that today it is preserved in just one contemporary copy, which was only discovered in Prague in 1961 – a good two hundred years after its composition. However, the current popularity of these two works is in diametrical contrast to this contemporary reception – which is hardly surprising, because cello concertos by renowned composers can be counted on the fingers of one hand. And Haydn's contributions to this genre are very appealing music: formally similar in structure to the violin concertos, the C major Concerto with its spirited and purposeful Moderato, its heartfelt Adagio and the rapid tour de force of the Allegro molto finale is at least on a par with the violin concertos in the pleasure it provides for performers, but also in its technical demands (up to *a!!!*) – Weigl must have been an outstanding cellist. In the treatment of the orchestra (here augmented by wind instruments), for example in the mischievous dialogue between strings and wind at the beginning, it is even superior to the later works and already very 'Haydnesque' – as it is also in its tendency to monothematicism, for in both the first and the last movement a derivation of the principal theme is used as the second one.

WOLFGANG FUHRMANN
Translation: Charles Johnston

„Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.“ Diese vielzitierte Äußerung Joseph Haydns zu seinem Biographen Georg August Griesinger stapelt tief. Haydn mag kein aufsehenerregender Virtuose gewesen sein; aber er war zweifellos in allen drei genannten Bereichen ein sehr kompetenter Musiker. Seinem wichtigsten Fürsten, Nikolaus I. Esterházy, spielte er noch kurz vor dessen Tod die nicht gerade anspruchsvolle Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:49 vor; seine Lieder sang er selbst vor den höheren Kreisen Wiens wie vor dem englischen König; und sein Orchester leitete er von der Violine aus (einen Generalbass gab es in der Esterházy'schen Hofkapelle nur bei Operaufführungen). Und wer die bedeutende Aufgabe kennt, die der ersten Violine in seinen Symphonien zugeordnet ist, wird sehen, dass Haydn ein Geiger von Rang gewesen sein muss.

Das beweisen auch seine Violinkonzerte – sofern er sie nämlich auch selbst gespielt hat, wie der oben zitierte Ausspruch zumindest nicht ausschließt. Auf Haydn als Sologeiger deutet auch eine Tagebuchnotiz von Graf Karl von Zinzendorf hin, die dieser zum 28. Mai 1772, während eines Besuchs auf dem fürstlichen Schloss Eszterháza, festhielt: „Wir dinierten um sechs Uhr. [...] Gutes Abendessen, danach Konzert, zwei Sängerinnen sangen sehr gut. Haydn (!) spielte die Geige.“ Diese Bemerkung bezieht sich sicherlich auf mehr als nur ein Mitwirken im Hintergrund – ob Haydn nun aber beispielsweise bei einem Klaviertrio oder Streichquartett mitgewirkt, ob er ein Violinkonzert oder Violinsolo gespielt hat, erfahren wir nicht.

In seinem Entwurfskatalog, in dem er Werke mit ihren ersten Takten eintrug und so identifizierbar machte, notierte Haydn zum Konzert für Violine und Orchester C-Dur Hob. VIIa:1: „Concerto per il Violino fatto per il luigi“ (Konzert für Violine, gemacht für den Luigi). Dieses Werk war also für (Aloisio) Luigi Tomasini (1741–1808) bestimmt, der seit 1761 als erster Geiger, also als der eigentliche Konzertmeister der Esterházy'schen Hofkapelle tätig war. Tomasinis Anstellung hing zusammen mit einer Reorganisation der Hofmusik, die neben der traditionellen Kirchenmusik nun auch die moderne Instrumentalmusik, vor allem die italienische, pflegen sollte; Haydns Engagement als Vizekapellmeister im selben Jahr diente demselben Zweck. Gerade im ersten Jahrzehnt seines Wirkens ist seine Absicht unverkennbar, die virtuellen Qualitäten „seiner“ Musiker in seinen Werken ins rechte Licht zu rücken. So sind auch fast alle seiner Konzerte in diesem Jahrzehnt entstanden – darunter eben auch das hoch virtuose C-Dur-Konzert für Tomasini. Dieses „Auf-den-Leib-schreiben“ der Stücke für persönlich bekannte Musiker mag dazu beigetragen haben, dass von Haydns mindestens 22 Konzerten unverhältnismäßig viele verschollen sind und auch die erhaltenen – zu seinen Lebzeiten wie auch noch in der Gegenwart – meist wenig bekannt geworden sind.

Das „fatto per il luigi“ mag auch für die drei anderen Violinkonzerte gelten, die Haydn laut seinem schon erwähnten Entwurfskatalog komponiert hat (in G-Dur, A-Dur und ein verschollenes in D-Dur); vielleicht waren sie aber auch für einen anderen Virtuosen oder eben für ihn selbst bestimmt. Auch sie sind zwischen 1765 und 1770 entstanden, während Haydns kompositorische Aktivitäten – und vor allem sein Ehrgeiz – sich auf die Symphonie gerichtet hatten.

Bedenkt man, welch kühne und experimentelle Entwicklung der Symphoniker Haydn zwischen 1761 und 1770 durchmachte, fällt der vergleichsweise traditionelle Ton seiner zeitgleich entstandenen Konzerte umso stärker auf. Haydns Denken in Gattungsgrenzen wird hier besonders spürbar. Weder die formalen Neuerungen noch die expressiven Momente seiner Symphonien übertragen sich auf das Konzert. Sogar vom Satztechnischen wirken sie konventioneller – der Beginn des bereits erwähnten C-Dur-Konzerts Hob. VIIa:1 mit seiner hartnäckigen Betonung des etwas steifen punktierten Rhythmus und seinen kleinräumigen Wiederholungen ist ein Beispiel für einen etwas konventionellen „galanten Stil“, den Haydn eigentlich gerade hinter sich ließ. Tatsächlich bilden Haydns Konzerte gerade in ihren Kopfsätzen ihre eigenständige, originelle Form aus zwischen der barocken Konzertform von Ritornell- und Solo-Abfolge und dem „klassischen“ Konzertsatz Mozarts und Beethovens, das sich stärker an der Sonatenform orientiert: Das erste Ritornell bringt regelmäßig einen Seitengedanken (wofür es, ungewöhnlicherweise, in die Dominante moduliert) und eine originelle Schlussgruppe. Der Solist stellt hingegen sein „eigenes“ Seitenthema vor, das besonders im Kopfsatz des übrigens spieltechnisch weniger anspruchsvollen G-Dur-Konzerts Hob. VIIa:4 durch Sprünge und rasche Figurationen auch sehr „solistisch“ geprägt ist. Es gibt eine Art Durchführung und eine Art Reprise, aber geprägt wird das alles eher vom spätbarocken Geist des gemeinsamen Konzertierens als von einem dramatischen oder duettierenden Dialog wie etwa bei Mozart.

Die Tatsache, dass das Konzert für Haydn nicht zur bevorzugten Ausdrucksform wurde, sollte aber keineswegs das Hörvergnügen in Abrede stellen, das diese Werke noch heute zu bereiten wissen. Der vergleichsweise monochrome Klang von Violine und Streichorchester wird durch eine für Haydn eher ungewöhnliche Fülle von thematischen Ideen, auch plötzlichen Molleinwürfen, ausgeglichen, und das Soloinstrument legt teilweise eine geradezu abenteuerliche, verspielte Virtuosität an den Tag. Werden die Ecksätze daher vom Wechselspiel zwischen thematischen Passagen und Läufen, Arpeggien, Trillern, Doppelgriffen im Instrument geprägt, die freilich nie zum Selbstzweck geraten, so sind die langsamen Mittelsätze gesungliche „Arien“ des Solisten, bei der das Orchester ganz in die diskrete Rolle des Begleiters schlüpft. Besonders konsequent ist das im C-Dur-Konzert durchgeführt: Eingerahmt von einer schlichten, aufwärtsführenden Tonleiter des Solisten, gleicht es sonst einer Serenade, in der der Gesang des Soloinstruments von einer sanften Pizzicato-Begleitung des Orchesters begleitet wird wie Don Giovanni von der Mandoline.

Zu Haydns Lebzeiten waren seine beiden Konzerte für Violoncello kaum erfolgreicher als die Violinkonzerte. Das erste, hier eingespielte, scheint Anfang der 1760er, noch vor den Violinkonzerten, für den Esterházy'schen Cellisten Joseph Weigl, Vater des gleichnamigen Komponisten, komponiert worden zu sein. Es war seinerzeit so wenig verbreitet, dass es heute nur noch in einer einzigen zeitgenössischen Abschrift erhalten ist, die erst 1961 in Prag entdeckt wurde – gut zweihundert Jahre nach seiner Entstehung. In diametralem Gegensatz zu dieser zeitgenössischen Rezeption steht aber die heutige Popularität dieser Werke – kein Wunder, denn Cellokonzerte namhafter Komponisten lassen sich an den Fingern einer Hand aufzählen. Und Haydns Beiträge zu dieser Gattung sind sehr reizvolle Musik: Formal ähnlich aufgebaut wie die Violinkonzerte, ist das C-Dur-Konzert mit seinem beherzt zupackenden Moderato, seinem innigen Adagio und der rasanten Tour de force im finalen Allegro molto an Spielfreude, aber auch an technischen Anforderungen (bis zum zweigestrichenen a!) den Violinkonzerten mindestens ebenbürtig (Weigl muss ein hervorragender Cellist gewesen sein). In der Behandlung des durch Bläser erweiterten Orchesters, etwa im verschmitzten Dialog zwischen Streichern und Bläsern zu Beginn, ist es den späteren Werken sogar überlegen und bereits sehr „haydnisch“ – ebenso in der Neigung zur Monothematik, denn im ersten wie im letzten Satz wird als Seitenthema eine Ableitung des Hauptthemas verwendet.

WOLFGANG FUHRMANN

DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

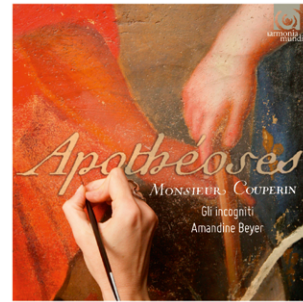
ANTONIO VIVALDI
**Teatro alla moda :
Sinfonia de "L'Olimpiade"**
CD HMC 902221



JOHANN PACHELBEL
Un orage d'avril
CD HMC 902238



FRANÇOIS COUPERIN
Apothéoses & autres Sonades
CD HMC 902193



ANTONIO VIVALDI
Concerti per due violini
RV 505, 507, 510, 513, 527, 529
CD HMC 902249



BWV... OR NOT?
JOHANN SEBASTIAN BACH
CARL PHILIPP EMANUEL BACH
JOHANN GOTTLIEB GOLDBERG
CD HMC 902322





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : Janvier 2018, Théâtre Auditorium, Poitiers

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son, direction artistique et montage : Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Portrait de Haydn de Thomas Hardy pendant le séjour londonien du compositeur ;
à gauche, le clavier avec lequel jouait Haydn pour ses concerts.

London, Royal College of Music.

akg-images / Erich Lessing

Maquette : Atelier harmonia mundi