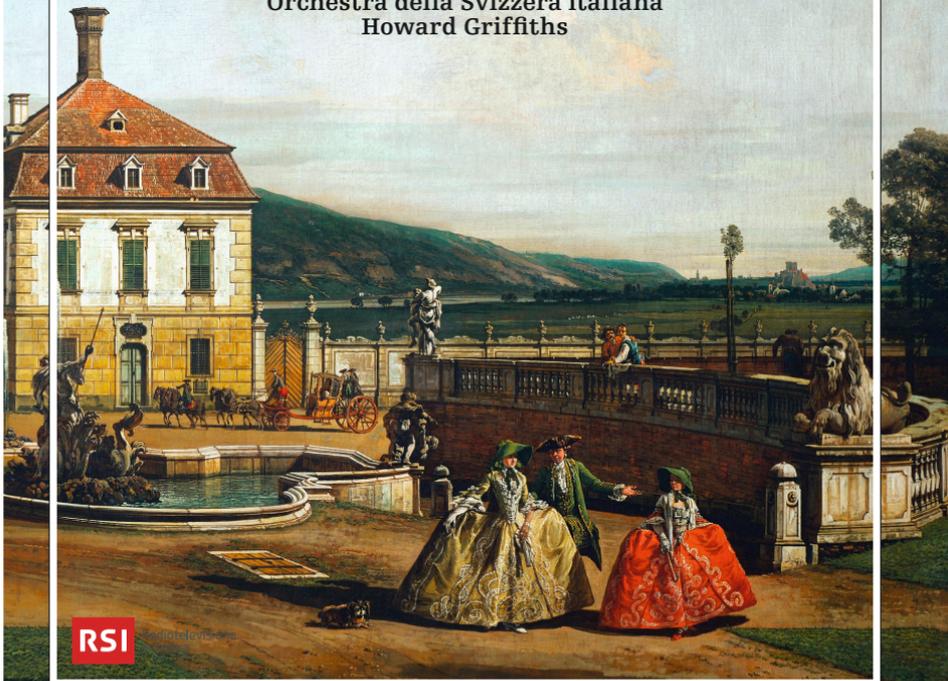


cpo

Franz Anton Hoffmeister Symphonies

Orchestra della Svizzera italiana
Howard Griffiths



RSI

Radio Svizzera



Franz Anton Hoffmeister

Franz Anton Hoffmeister (1754–1812)

- 1 **Overture from the opera**
»Der Königssohn aus Ithaka« (1795) **4'04**
Allegro con brio

Symphony in C major (Hickman C8) **26'30**

- 2 Adagio – Allegro 10'19
3 Andante 5'50
4 Menuetto. Allegro – Trio 4'30
5 Allegro 5'51

Symphony in D major (Hickman D8) **23'04**

- 6 Adagio – Allegro con fuoco 9'00
7 Andante cantabile 5'34
8 Menuetto. Allegretto – Trio 3'47
9 Allegro con brio 4'43

T.T.: 53'58

Orchestra della Svizzera italiana
Howard Griffiths

Hoffmeister, Sinfonien D-Dur & C-Dur, Overtüre zur Oper 'Der Königssohn von Ithaka'

Um 1800 konnte es so scheinen, als sei die Geschichte der Sinfonie vorzeitig zu Ende gegangen. Joseph Haydn (1732–1809), dessen Sinfonien seit Mitte der 1780er Jahre europaweit das Repertoire dominierten, hatte 1795 sein letztes Werk der Gattung komponiert, und etliche seiner etwas jüngeren Generationengenossen hatten – auch dann wenn sie nicht, wie etwa Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), bereits vor der Jahrhundertwende gestorben waren – im Laufe der 1780er oder 1790er Jahre Abstand von der Sinfoniekomposition genommen; das gilt für so unterschiedliche Komponisten wie Johann Baptist Vanhal (1739–1813), François-Joseph Gossec (1734–1829) oder Joseph Haydns jüngeren Bruder Michael (1737–1806). Das Gleiche lässt sich in etwas geringerem Ausmaß von der Generation der in den 1740er und 1750er Jahren geborenen Komponisten behaupten, etwa von Wenzel Pichl (1741–1805), Georg Anton Kreusser (1746–1810), Leopold Koželuh (1747–1818), Ignaz Pleyel (1757–1831) oder Paul Wranitzky (1756–1808). Sie komponierten entweder, wie Kreusser und Koželuh, nach 1800 gar keine Sinfonien mehr, oder ließen, wie Pichl, Pleyel und Wranitzky, ihrer vor 1800 reichlich sprudelnden sinfonischen Produktion nach 1800 nur noch wenige, von der Öffentlichkeit kaum mehr beachtete Nachzügler folgen. Sogar ein so spät geborener Komponist wie Adalbert Gyrowetz (1763–1850) schrieb bis 1800 über 30 Sinfonien und verstummte danach auf sinfonischem Gebiete gänzlich. Ab 1800 änderte sich die Lage grundlegend: Mit Franz Krommer (1759–1831), Anton Eberl (1765–1807) und Ludwig van Beethoven (1770–1827) traten um und nach 1800 Komponisten auf den Plan,

die insgesamt zwar sehr viel weniger sinfonische Werke schrieben als ihre Vorgänger, deren einzelnen Werken aber dafür umso mehr Gewicht zukam.

Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) gehört in diesem Zusammenhang zur Gruppe Pichl-Pleyel-Wranitzky, also zu jenen in den 1750er Jahren geborenen Komponisten, die in den 1790er Jahren Abstand von der Gattung Sinfonie nahmen, aber die Sinfoniekomposition doch nicht ganz einstellten. Hoffmeister stammt aus Rottenburg am Neckar, ca. 12 km südwestlich von Tübingen gelegen und bis 1805 zum Machtbereich der Habsburger gehörig. Bereits in seinem 14. Lebensjahr hielt er sich in Wien auf, um Jura zu studieren; er beschäftigte sich aber wohl auch bereits mit Musik. Ab 1778 findet man ihn als Kapellmeister des Grafen Ferenc Széchenyi für drei Jahre in Ungarn; zurück in Wien machte er im Januar 1784 öffentlich auf seinen soeben gegründeten Musikverlag aufmerksam, den er anfangs in Kooperation mit dem Buchhändler Rudolf Gräffer betrieb. Aus dieser Zeit datiert seine Bekanntschaft mit dem 14 Monate jüngeren Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791). Die Geschäfte liefen nicht immer gut: Eine 1791 eröffnete Filiale in Linz musste bereits 1793 veräußert werden, und 1795 verkaufte Hoffmeister einen Teil seines Verlages an seinen Konkurrenten Artaria. Ende 1798 entschloss er sich zusammen mit dem Flötisten Franz Thurner (* 1758?) zu einer Konzertreise nach London. Das in den gemeinsamen Konzerten vorgestellte Hauptwerk war Hoffmeisters Kantate *Das Gebet des Herrn*, von der Hoffmeister sehr viel gehalten haben soll; Thurner spielte Flötenkompositionen Hoffmeisters. Zuerst ging es nach Prag, wo Hoffmeister und Thurner am 20. Februar 1799 und an einem weiteren Termin konzertierten. Die gemeinsame Konzertreise endete indes bereits in Leipzig; dort gaben Hoffmeister und Thurner im Oktober 1799 zwei Konzerte. Hoffmeisters Werke fanden in Leipzig großen

Anklang, wie die ortsansässige *Allgemeine musikalische Zeitung* berichtet, nicht ohne auf gängige Vorurteile über Hoffmeisters Kompositionen hinzuweisen:

„Uebrigens gab er uns recht oft, und sehr gefällig, öffentlich und privatim, nicht wenig noch unbekanntere wackere Instrumentalkompositionen verschiedener Art, Symfonien, Quartetten und dergleichen zu hören, und zeigte, dass er hier in seinem Element sey. Es wäre recht sehr zu wünschen, dass sie der Komponist öffentlich bekannt machen möchte; besonders auch, weil dadurch ein gewisses ungünstiges Vorurtheil gegen seine Kompositionen, das unter vielen Musikern herrscht, und von seinen sehr frühen allgemein verbreiteten, und als neu immer wieder nachgestochenen Arbeiten abgezogen ist – gewiss darniedergeschlagen würde.“

Die Wertschätzung scheint gegenseitig gewesen zu sein; jedenfalls änderte Hoffmeister seine Pläne, blieb in der sächsischen Messestadt und gründete dort zusammen mit dem ortsansässigen Organisten Ambrosius Kühnel (1771–1813) im Dezember 1800 einen weiteren Verlag, das *Bureau de Musique*, ein Unternehmen, das unter dem Namen von Kühnells Nachfolger C. F. Peters bis heute besteht. In den nächsten Jahren pendelte Hoffmeister zwischen Wien und Leipzig. 1805 trennte sich Hoffmeister von seinem Geschäftspartner Kühnel und kehrte ganz nach Wien zurück. Im Jahr darauf stellte er den Geschäftsbetrieb ganz ein, veräußerte einen Teil seines Verlagsbestands und widmete sich bis zu seinem Tod vornehmlich der Komposition von geistlicher Musik. Er starb kinderlos am 9. Februar 1812 an „*asthmatischen Zufällen*“ (Gerber), an einer „*Brustkrankheit*“ (Todesnachricht in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) in Wien. Im geschäftlichen Gebaren trat er hart und nicht immer konsequent auf, und seinen Unternehmungen war gelegentlich Misserfolg beschieden. Von seiner Persönlichkeit jedoch zeichnet die in den 1830er

Jahren erschienene *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* ein recht positives Bild:

„In seinem Aeußeren war Hoffmeister ein höchst bescheidener, anspruchsloser Mann, der sich durch eine exemplarische Rechtlichkeit auszeichnete, und durch einen Thätigkeitstrieb, wie wir ihn selten bei Künstlern, seiner Kraft und seines Talentes besonders, bewährt finden.“

Über den Wert von Hoffmeisters Kompositionen wird in Ernst Ludwig Gerbers *Neuem Tonkünstler-Lexikon*, das in Hoffmeisters Todesjahr bei Kühnel erschien, auch aus heutiger Sicht gewiss zutreffend geurteilt:

„Wenn man einen Blick auf seine vielen und manichfaltigen Werke wirft, so muß man den Fleiß und die Geistesgewandtheit dieses Künstlers bewundern: erwägt man aber, wie sehr er sich durch die meisten dieser Produkte um die Kunst verdient gemacht hat, sowohl in Ansehung des musikalischen Genusses in den verschiedensten Gattungen, als in Hinsicht auf Bereicherung und Beförderung der Instrumentalmusik, besonders durch seine ideenreichen, großen und glänzenden Sinfonien, durch seine schönen Arbeiten für konzertierende Instrumente, und durch seine eben so angenehmen, als lehrreichen Uebungsstücke, Variationen, Capricen u.[nd] d.[er] gl.[eichen]; so wird man mit dankbarer Hochachtung an den anspruchlosen Mann zurückdenken, der seine seltenen Talente so nützlich anwandte. Er erwarb sich seinen wohlverdienten, ausgebreiteten Ruf durch den eigenen Gehalt seiner Werke, welche nicht nur reich an empfindungsvollem Ausdruck sind, sondern auch die Instrumente interessant und angemessen beschäftigen, und sich durch gute Ausführbarkeit auszeichnen.“

In der Tat, Hoffmeister war trotz seines verlegerischen Engagements ein sehr produktiver Komponist. Er komponierte acht Opern, etliche Lieder sowie weitere,

zu liturgischen oder freimaurerische Zwecken bestimmte Vokalwerke. Doch der Schwerpunkt seines Schaffens lag eindeutig auf dem Gebiet der der Instrumentalmusik: Weit über 50 Instrumentalkonzerte (darunter 24 Flötenkonzerte, 14 Klavierkonzerte, Konzerte für 2 Flöten, für Klarinette, für Horn, für Violine, für Viola, für Violoncello, Kontrabass) stehen neben über 50 Streichquartetten (darunter einige für die aparte Besetzung Violine, zwei Violon und Violoncello), ca. 100 Flötenquartetten, 15 Streichquintetten, 12 Flötenquintetten, 9 Klarinettenquartetten, 50 Klavierquartetten sowie weit über hundert Trios und Duos in den unterschiedlichsten Besetzungen, Sonaten für Klavier und/oder Flöte, Tänze und Variationen für unterschiedliche Besetzungen.

Wie viele Sinfonien Hoffmeister komponiert hat, ist nicht ganz klar. Seine beiden spätesten Sinfonien, die hier eingespielten Werke in D-Dur und C-Dur, werden auf den Titelblättern ihrer Erstdrucke als „No. 65 des *Symphonies*“ (1803) und „*Oeuvre 66*“ (1809) gezählt; man darf also unterstellen, dass Hoffmeister selbst seine Sinfonien bis zur Nummer 66 durchzählte. Identifiziert worden sind bisher aber nur 44 Sinfonien, von denen 42 bis spätestens 1792 komponiert wurden. Hoffmeister ließ etwa ein Jahrzehnt verstreichen, bevor er mit seiner vorletzten Sinfonie in D-Dur, welche nach dem in den 1980er Jahren von Roger Hickman erstellten Verzeichnis von Hoffmeisters Sinfonien als Sinfonie D8 gezählt wird, an die Öffentlichkeit trat. Sie erschien im Dezember 1803 in Hoffmeisters eigenem Verlag im Druck und wurde wahrscheinlich am 25. Februar 1802 in Leipzig erstmals aufgeführt. Beim *Gewandhaus-Rezensenten der Allgemeinen musikalischen Zeitung* (wahrscheinlich der Herausgeber Friedrich Rochlitz) hinterließ das Werk einen positiven Eindruck:

„Eine ebenfalls noch ungedruckte Sinfonie von Hoffmeister (D dur) ist lebhaft, freundlich, keinesweges flach,

und gehört bey weitem unter das Vorzüglichste, was dieser Komponist für Instrumente geschrieben hat.“

Offenbar waren auch die Programmgestalter der *Gewandhauskonzerte* überzeugt von dem Werk, denn im nächsten Konzert am 4. März 1802 wurde es wiederholt. Heinrich Christoph Koch (1749–1816), einer der profiliertesten zeitgenössischen Musiktheoretiker, veröffentlichte 1805 in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* eine Rezension des Stimmdrucks, in welcher er vor allem die Unterschiede zu Hoffmeisters früheren Sinfonien betont: Das aktuelle Werk zeichne sich aus „durch mehrere thematische Bearbeitung, durch den anjetzt beliebten Gebrauch der Ausweichungen in entferntere Tonarten, und durch das mehr Hervorstechende der Blasinstrumente“. Auch sei Hoffmeister auf „die kleinen Abweichungen der Formen eingegangen, die sich seit der Erscheinung seiner älteren Sinfonien in dieser Gattung der Tonstücke behauptet haben.“ Kurzum, das Werk zeige, dass Hoffmeister „auch in der Sinfonie mit dem Geiste der Zeit gleichen Schritt zu halten wisse.“

In der Tat, in manchen Einzelheiten weicht Hoffmeisters Sinfonie von dem ab, was im 18. Jahrhundert zur sinfonischen Norm gehörte. Im Kopfsatz verzichtet Hoffmeister auf die Wiederholung der Exposition und stattdessen den Satz dafür mit der außergewöhnlichen Länge von 568 Takten aus. Die Langsame Einleitung umkreist die Grundtonart D-Dur nicht mit den üblichen Kadenz-Tonarten und ihren Parallelen, sondern moduliert in drei intervallisch gleich großen Schritten im Abstand einer großen Terz von D-Dur über Fis-Dur und B-Dur (= Ais-Dur) zurück nach D-Dur, wobei der endgültige Eintritt der Grundtonart mehrfach hinausgezögert (ab 0'39) und letztlich erst mit dem Beginn des *Allegro*-Teils (1'10) erreicht wird. Das Hauptthema lehnt sich deutlich an Mozartsche Muster an und mündet in ein Unisono des vollen Orchesters (1'22), ein Vorgang, der – modifiziert – wiederholt wird

(1'32), nun aber (ab 1'53) eine neue harmonische Wendung nimmt, die zum Seitenthema in der Dominanttonart A-Dur führt (2'13), das bei seinem ersten Erklären im Wechsel von Bläsern und Streichern vorgetragen wird. Auch dieses Thema wird, melodisch und instrumentatorisch leicht verändert, wiederholt (2'29), woran sich, wiederum unter etlichen Phrasenwiederholungen, eine ausgedehnte, die Dominanttonart bestätigende Schlussgruppe anschließt (2'43), deren Motivik quasi aus dem Seitenthema herauswächst. Der Wegfall der Expositionswiederholung wird also kompensiert durch die sukzessive Wiederholung ihrer formal tragenden Abschnitte. Die durch eine Pause mit Fermate abgesetzte, mit knapp 150 Takten Umfang außergewöhnlich ausgedehnte Durchführung (3'48) nimmt sich zuerst des Hauptthemas an; es erklingt vollständig in F, dann wird der Unisono-Abschnitt abgespalten und in achtaktigen Einheiten durch verschiedene Tonarten geführt (4'05); aus einer Kadenz in h-Moll mit nachschlagenden Bläserakkorden (4'33) erklingt kurz eine Reminiszenz an das Seitenthema (4'43), bevor mit einem aus dem Hauptthema abgespaltenen Motiv (4'56) und mit Elementen aus der Schlussgruppe (5'06) die Reprisenvorbereitung einsetzt, die in einem gewaltigen Orgelpunkt kulminiert (5'30). Die Reprise selbst (5'44) wartet mit einigen Überraschungen auf, etwa der, dass die Wiederholung des Hauptthemas sich plötzlich nach Moll wendet (6'06) oder der zweite Einsatz des orchestralen Unisono in der Subdominante G-Dur erscheint und sich damit nachträglich als Beginn der Überleitung erweist (6'22). Der im Weiteren regelmäßig verlaufenden Reprise ist eine mit einem dissonanten Orchesterschlag angekündigte Coda angehängt (8'21), in welcher das Hauptthema in triumphaler Gestik präsentiert wird. – Der zweite Satz (*Andante cantabile*, A-Dur, Allabreve-Takt) beginnt mit einem einfachen, klar gegliederten Thema, dessen

einzelne Teile wiederholt werden. In sechs Variationen erscheint es in unterschiedlichen satztechnischen und tonalen Kontexten, als wuchtiger Marsch im *fortissimo* (0'41), von Seufzerfiguren in Flöte und Fagott umspielt (1'23), im Marschduktus in den tiefen Streichern (2'04), thematisch aufgelöst in Girlanden von Achteltriolen (2'46), als Trauermarsch in einer Mollvariante (3'25) und schließlich in erregter 16tel-Figuration (4'08). Den sechs eigentlichen Variationen ist eine frei variierende Coda angehängt (4'48), in welcher quasi als Resümé etliche der in den Variationen aufgestellten Charaktere kurz angerissen werden. – Der Rahmenteil des dritten Satzes (*Menuetto. Allegretto*, D-Dur) zehrt motivisch vom Hauptthema des Kopfsatzes, indem er gewissermaßen eine verkürzte Umkehrung von dessen rhythmischem Muster präsentiert; auch hier wartet Hoffmeister mit überraschenden harmonischen Einfällen auf, wozu etwa die unerwartete Wendung nach e-Moll gleich am Anfang des Themas oder der Eintritt der Grundtonart in Moll kurz vor dem Wiedereintritt des Anfangsthemas (0'37; Wiederholung 1'13; Da Capo 3'21) zu rechnen ist. Das Trio in G-Dur (1'31) ist vollkommen von Oberstimmenmelodik in Flöte und Fagott beherrscht. – Der Finalsatz (*Allegro con brio*, D-Dur Alla-breve-Takt) ist seiner Form nach ein Sonatenrondo mit einem Hauptthema (bzw. Rondorefrain) in typisch unbeschwertem Kehraus-Gestus, das *piano* in den Streichern vorgestellt und mit vollem Orchester wiederholt wird, mit einer beständig vorantreibenden Überleitung (ab 0'26) und einem eher lyrischen Seitenthema, das im Wechsel von Holzbläser-satz und Soloflöte vorgestellt wird (1'00). Das Seitenthema in der Dominante A-Dur bleibt episodisch, während die Schlussgruppe (1'13) den drängenden Gestus der Überleitung wieder aufnimmt und mit hymnischen Bläserfanfaren (1'35) schließt. Das erneute Erklären des Rondorefrains (ab 1'46) kommt plötzlich in einer

fermatenbewehrten Pause zum Stillstand, und ein durchführungsartiger Abschnitt (oder das 2. Rondo-Couplet) folgt, in welchem das Rondothema nach Moll versetzt und einzelne seiner Bestandteile abgespalten und verarbeitet werden (2'18). Die Reprise (oder der dritte Rondo-Refrain) verläuft ganz analog zur Exposition (ab 3'07); aber wie schon bei seinem zweiten Erklären kommt der Refrain plötzlich mit einer Fermate zum Stillstand, und es folgen das Seitenthema und die Schlussgruppe, nunmehr in der Grundtonart (3'39), wobei letztere durch Einfügungen des Refrain-Kopfmotivs (4'13) zu einer zusammenfassenden Coda erweitert ist.

Die Sinfonie C-Dur (**Sinfonie C8**) ist zwar erst Anfang 1809 erschienen und gehört damit zu Hoffmeisters letzten Veröffentlichungen überhaupt. Doch ist sie vermutlich bereits etliche Jahre früher entstanden, denn die Aufführung einer als neu bezeichneten Sinfonie von Hoffmeister am 28. Februar 1805 im Gewandhaus zu Leipzig lässt sich mit der vorliegenden Sinfonie in Verbindung bringen. Anders als drei Jahre zuvor ist der Berichtsteller der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (vermutlich wieder Friedrich Rochlitz) nicht sehr enthusiastisch und schlägt Änderungen vor; seiner Ansicht nach hatte es Hoffmeister bei seiner Anpassung an den „*Stil Beethovens und Cherubinis*“ wohl zu weit getrieben:

„In einer neuen, noch nicht gestochenen, grossen Sinfonie hat H[er]r. Hoffmeister ganz die Bahn verlassen, auf welcher er bisher in seinen Kompositionen ging, und hat sich dem Stil Beethovens und Cherubini's, doch nicht ohne Eigentümlichkeit, genähert. Er hat die schwierige Aufgabe gelöst, wie ein Mann von Talent, von Kenntnissen u.[nd] von langer Erfahrung. Sollte er, vor der öffentlichen Bekanntmachung, sich dazu verstehen können, einige Stellen, wo die sehr fremden Modulationen allzu schnell und allzu scheidend hervortreten, oder wo die Kontraste einander gar zu nahe gerückt

sind, dem Ganzen aufzuopfern: so würde dies schätzbare Werk, unsrer Meynung nach, noch viel gewinnen. H[er]r. H.[offmeister] selbst wird darüber ohnstreitig am besten entscheiden können, wenn er seine Arbeit eine Zeit lang hat ruhen lassen, und sie dann von neuem streng vornimmt.“

Nun ist selbstverständlich nicht auszuschließen, dass Hoffmeister den Rat beherzigt hat und das Werk für die Drucklegung vier Jahre später überarbeitet hat. Aber auch in der vorliegenden Form weist das Werk etliche Merkmale auf, die belegen, dass er bemüht war, sich der Tonsprache des frühen 19. Jahrhunderts anzupassen und dabei auf eigenwillige Ideen („*fremde*“ Modulationen, „*nahe*“ aufeinander folgende Kontraste) nicht zu verzichten. Auch unterscheidet sich das Werk in mancherlei Hinsicht von der vorhergehenden Sinfonie. Da ist zunächst einmal die mit 48 Takten Ausdehnung ungewöhnlich ausgedehnte langsame Einleitung, in welcher gleich zu Beginn das motivische Material des späteren Hauptthemas antizipiert und die Grundtonart C-Dur in mehreren Bewegungen umkreist wird. Dazu gehört auch ein *fortissimo*-Ausbruch in c-Moll (1'07), der aber bald in den Bereich von a-Moll und e-Moll moduliert, und eine an die langsame Einleitung von Mozarts Dissonanzenquartett gemahnende Kette von komplexen Vorhalten (ab 1'50), welche eine spannungsreiche und mit etlichen Verzögerungseffekten versehene Kadenz zur Grundtonart einleitet, deren Ziel der Beginn des Allegros darstellt. Die letzten Takte der Einleitung enthalten mit einer synkopischen Wendung, der eine Kette von absteigenden Achtern folgt (erstmal 2'58), ein weiteres Motiv, das nicht nur für das Hauptthema, sondern auch für viele Überleitungspassagen des Satzes konstitutiv ist. Das Hauptthema (3'13) verzichtet vollkommen auf die an Mozart angelehnte Eleganz und Flüssigkeit, welche das entsprechende Thema der D-Dur-Sinfonie kenn-

zeichnet hatten; es ist sperrig, aus heterogenen Motiven zusammengesetzt und unregelmäßig gebaut; aber, und darauf dürfte es Hoffmeister wohl angekommen sein, es stellt das Grundmaterial für die folgenden musikalischen Prozesse zur Verfügung, so als ob Hoffmeister es vermeiden wollte, auch nur einen Takt zu schreiben, der nicht motivisch-thematisch integriert sei. So wächst etwa eine kurze Steigerungspassage aus seinem Schlussteil heraus (3'39) und die Überleitung (ab 3'50) arbeitet ausschließlich mit zwei Motiven aus der Mitte des Themas, einer Kreuzfigur aus Achteln und jenem bereits erwähnten synkopischen Motiv. Einzig das in gleichmäßigen Vierteln voranschreitende Seitenhema in der Dominanttonart G-Dur (4'28) ist nicht infiziert von Motiven aus dem Hauptthemenbereich. Doch gleich zu Beginn der Schlussgruppe (4'51) drängen sie wieder in den Vordergrund, erst das Synkopemotiv mit Achtelabstieg, dann das machtvoll in den Bass gelegte 16tel-Drehmotiv (5'01), die Kreuzfigur (5'06) und schließlich wieder die Drehfigur und die synkopische Wendung. Die Durchführung beginnt, als ob die Expositionen wiederholt werden sollte (5'28), verebbt aber nach drei Takten in einer Generalpause. Dann setzt ein Prozess ein, in dem das Hauptthema in immer kürzere Elemente zerlegt wird, anfangs erscheint es vollständig in F-Dur (5'40) und G-Dur (5'57), in der Folge werden Drehfigur (wie sie in der Schlussgruppe präsentiert wurde; ab 6'13) und synkopische Wendung (6'23) isoliert verarbeitet, auch die Kreuzfigur kommt ins Spiel (6'38). Nach Flächen thematischer Auflösung und kontrapunktisch-imitatorischen Verarbeitungen des Synkopemotivs (6'56) bereitet ein machtvoller Dominantorgelpunkt (7'13) den Eintritt der Reprise (7'26) vor. Diese verläuft, bis auf eine effektvolle Erweiterung der Überleitung (ab 8'05) um 20 Takte, weitgehend analog zur Exposition, das Seitenhema (9'01) nunmehr in der Grundtonart stehend.

Thematisch-motivische Ökonomie ist auch ein Hauptkennzeichen des zweiten Satzes (*Andante*, E-Dur, 2/4-Takt), welcher, mit durchaus eigenwilligen Abweichungen, die Form eines Sonatensatzes ohne Durchführungsteil aufweist. Doch im Gegensatz zum Kopfsatz ist das Hauptthema hier von geradezu demonstrativer Regelmäßigkeit, indem es aus sich zu Einheiten von vier Takten zusammenfügenden Zweitaktern aufgebaut ist. Die drei kennzeichnenden Motive sind gegensätzlicher Natur: ein munter abwärts springendes punktiertes Motiv, ein gleichmäßiger Achttellauf mit schließender Seufzerfigur sowie ein durch 16tel-Repetitionen im Bass vorangetriebenes und durch Synkopierung in der Violine gestautes Kadenzmotiv. Dieses motivische Material beherrscht weite Teile des Satzes, den Hauptthemenbereich ohnehin, es setzt sich aber auch im Verlauf der Überleitung, die mit einer elegischen Wendung in der parallelen Molltonart begonnen hatte (1'03), allmählich durch, zuerst nur das punktierte Motiv (in Umkehrung im Fagott, 1'22), sodann erscheinen seine ersten beiden Motive, rhythmisch leicht abgewandelt und mit einer anderen Schlussfigur versehen, überraschend in G-Dur (1'41), um schließlich, nach einer kadenzierenden Modulation zur „richtigen“ Tonart H-Dur (ab 2'03), das Material zum Seitenhema zu liefern, das ausschließlich aus Sequenzierungen des punktierten Kopfmotivs und Variantenbildungen daraus besteht (2'15). Figurationen der ersten Violine leiten zur Reprise (2'48). Diese gewinnt dadurch einen außergewöhnlichen Charakter, dass, anstatt der in der Exposition in G-Dur stehenden Episode, nunmehr eine nach C-Dur versetzte, mit Paukenwirbeln und schneidendem Trompetenklang ins Martialisches gewendete Version des Hauptthemas erscheint (3'35). Nach der Rückmodulation zur Grundtonart erscheint das Seitenhema (4'17). In einer abschließenden Coda (5'06) wird das Hauptthema in stockend

gedehnter Form präsentiert. – Das Menuett (*Menuetto. Allegro*, C-Dur) beginnt – auch das eine Eigenwilligkeit Hoffmeisters –, als ob es sich nicht um den Hauptteil, sondern um das Trio eines Menuettsatzes handelte: in gemächlicher Bewegung, gebundener Artikulation und reiner Bläserinstrumentation. Erst der zusätzliche Eintritt von Streichern, Trompeten und Pauken lässt aus dem Satz einen prachtvoll majestätischen höfischen Tanz werden, freilich in untypisch schnellem Tempo. Da der typische Trio-Gestus bereits verbraucht ist, hat sich Hoffmeister für das eigentliche Trio (ab 2'08) etwas Besonderes einfallen lassen: ein Violinsolo, das nur an einigen markanten Stellen durch Akkorde des vollen Orchesters unterbrochen wird. – Der Finalsatz (*Allegro*, 2/4-Takt) folgt zwar, wie der der Sinfonie D8, grundsätzlich dem Modell eines Sonatenrondos, doch lässt Hoffmeister viel formale Freiheit walten. Er beginnt regulär mit einem Hauptthema in Kehraus-Charakter, einer als Tutti-Block gestalteten Überleitung (0'19) sowie einem Seitenthema in der Dominanttonart G-Dur (0'47), dessen Kopfmotiv auf den Beginn der Sinfonie zurückgreift; doch dann gerät der Satz auf harmonische Abwege: Das Seitenthema wird in g-Moll wieder aufgenommen (1'05) und wendet sich in einer Steigerungsfläche nach Es-Dur; erst als unvermittelt ein Motiv aus dem Hauptthema dazwischenfährt (1'26), wird die Zieltönart G-Dur erneut erreicht und durch kräftige Kadenzten bestätigt, zu denen nun auch das Hauptthema vollständig ertönt (1'38). Nach dessen Abklingen durch Reduktion auf eine aus vier Tönen bestehende Motiveinheit setzt das Hauptthema in der Grundtonart ein (2'06), instrumentatorisch gegenüber dem Beginn indes dadurch modifiziert, dass seine Wiederholung in den Bass verlegt wird (2'15). Auch der Beginn der Überleitung wird übernommen, verëbt aber alsbald in schwachen Echos in den Holzbläsern, um einem durchführungsartigen Abschnitt zu weichen,

in dessen Verlauf das Hauptthema mehr oder weniger vollständig und durch unthematische Steigerungs- bzw. Reduktionsflächen unterbrochen in verschiedenen Tonarten präsentiert wird (2'37), und Engführungen des aufaktigen Themenkopfes (3'17) sowie ein plötzlicher Einsatz des Überleitungstutts in Moll (3'34) für weitere Überraschungsmomente sorgen. Über dem Orgelpunkt zur Vorbereitung des Reprisenintritts erklingt – ebenso überraschend – das Seitenthema (3'57); nicht weniger überraschend ist allerdings, dass die Reprise dann mit dem in die Grundtonart versetzten Seitenthema beginnt (4'14). Ansonsten verlëuft die Reprise regelmäßig: Das Seitenthema erscheint in c-Moll und As-Dur (4'33), das plötzliche Dazwischenfahren des Hauptthemenmotivs führt zurück nach C-Dur (4'54); eine im *piano* mit dem Hauptthemenkopf einsetzende und im weiteren Verlauf das Überleitungstutti integrierende Coda beschließt den Satz (5'16).

Die 1795 im Wiener Theater auf der Wieden uraufgeführte heroisch-komische Oper „**Der Königssohn aus Ithaka**“ ist Hoffmeisters erfolgreichstes Bühnennwerk; sie erlebte Aufführungen in Budapest, Hamburg, Prag, Warschau und Weimar. Von der Overtüre wurde ein Klavierauszug, aber kein Stimmdruck veröffentlicht, d.h. man rechnete mit dem Nachvollzug im privaten Rahmen der Hausmusik, aber nicht mit konzertanten Aufführungen. Dabei ist sie ein bravouröses Stück Orchestermusik, in der sich Hoffmeister mit kurzgliedriger Motivik und ausgedehnten Steigerungswellen zwar unverkennbar am Gestus von Mozarts Overtüre zu *Le nozze di Figaro* orientiert, aber mittels überraschender Wendungen auch individuelle Akzente zu setzen weiß, so etwa den plötzlichen Einbruch des Anfangsthemas in den Seitensatzbereich (1'23) oder die durchaus unerwartete Durchführung eines Fanfarenmotivs aus dem Hauptatz nach Beginn der Reprise (2'00), der eine

nicht minder spannende Verarbeitung des Kopfmotivs folgt (2'17). Auch mit dieser Ouvertüre zeigt Hoffmeister, um mit Heinrich Christoph Koch zu reden, dass er „mit dem Geiste der Zeit gleichen Schritt zu halten“ weiß.

Bert Hagels

Orchestra della Svizzera italiana

Das Orchestra della Svizzera italiana (OSI) arbeitet mit den wichtigsten Dirigenten und den renommiertesten Solisten zusammen; es tritt in der italienischen Schweiz und in den Hauptzentren im In- und Ausland auf. Zum grössten Teil vom Kanton Tessin, vom Schweizer Radio und Fernsehen, von der Stadt Lugano und von den Freunden des OSI finanziert, ist das Orchestra della Svizzera italiana eine der 13 professionellen Formationen, die in der Schweiz tätig sind. Bestehend aus 41 festen Mitgliedern, gestaltet es jedes Jahr die zwei musikalischen Saisons von RSI – Rete Due (die Concerti d'autunno im Kongresshaus Lugano und die Concerti dell'Auditorio RSI) und nimmt regelmässig an den *Settimane Musicali di Ascona*, am *Lugano Festival* und am *Progetto Marta Argerich* teil. Um seine starke Verbindung zur Region zu befestigen, bietet das OSI eine breite Palette von Konzerten für die Bevölkerung an: Sommerkonzerte, Familienkonzerte, Konzerte in den Schulen und Kollaborationen mit dem Konservatorium der italienischen Schweiz.

Seit 2010 trat das OSI im Parco della Musica in Rom mit Lorin Maazel, im Theater der Scala in Mailand mit Salvatore Accardo, in der ganzen Schweiz anlässlich einer Tournee mit Vadim Repin und in den wichtigsten Theatern Brasiliens unter der Leitung von John Neschling auf. Es zelebrierte den 200. Geburtstag Verdis mit einer

„Carte blanche“ an einen der Hauptexponenten der grossen Operntradition, Nello Santi, der drei Konzerte gab. 2012–2013 wurde das Orchester in der Schweiz ins Théâtre Équilibre in Fribourg, in die Zürcher Tonhalle, ins Stadt-Casino Basel und ans Zermatt Festival eingeladen; ausserdem nach Italien in den Sala Verdides Konservatoriums anlässlich von *Milano Musica*, ans Theater Fraschini in Pavia und ans Theater Ponchielli in Cremona, sowie auch ins Franziskaner Konzerthaus in Villingen-Schwenningen, Deutschland.

Es realisierte zahlreiche Studioaufnahmen für Radiosendungen und Plattenproduktionen für namhafte Labels wie Chandos, Hyperion, EMI und die Deutsche Grammophon. Was letztere Plattenfirma betrifft, sei besonders auf eine 2012 herausgegebene, prämierte CD-Box hinzuweisen, bestehend aus vier CDs, die den ersten 10 Konzertjahren des OSI im Rahmen des *Progetto Martha Argerich* gewidmet sind.

GESCHICHTE

Bereits Anfang der 30er Jahre als Radiorchester unter der Leitung von Leopoldo Casella in Lugano tätig, wurde es ab 1935 zum „Orchestra della Radio della Svizzera italiana“ und trug in bedeutender Weise zur Entwicklung des musikalischen Lebens der Region bei. Ab den 40er Jahren rief es wichtige Festivals in Lugano, Locarno und Ascona ins Leben und spielte unter der Leitung von grossen musikalischen Persönlichkeiten wie Ansermet, Strawinsky, Stokowsky, Celibidache und Scherchen. Es arbeitete mit zahlreichen Komponisten zusammen wie Mascagni, R. Strauss, Honegger, Milhaud, Martin, Hindemith und in jüngerer Zeit Berio, Henze oder Penderecki.

Otmar Nussio, ein Bündner, war dessen Chefdirigent von 1938 bis 1968; er gab den Impuls für eine

breite Konzertaktivität und öffnete die Tür zu internationalen Kooperationen. Mit Marc Andreea, Musikdirektor von 1969 bis 1991, konnte das Orchestra della Radio Televisione della Svizzera italiana seine eigene Rolle festigen; es erweiterte sein musikalisches Programm, auf welches es Uraufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten setzte.

1991 bekommt die Formation ihren aktuellen Namen und fängt an, sich im Rampenlicht der internationalen Musikszene zu profilieren, indem sie in den renommiertesten Sälen von Städten wie Wien, Amsterdam, St. Petersburg, Paris, Mailand oder Salzburg auftritt. 1999 beginnt eine intensive Zusammenarbeit mit Alain Lombard, der zuerst Chefdirigent ist und dann, 2005, Ehrendirigent wird. Von 2008 bis 2010 kann sich das Orchester einer namhaften Kollaboration mit Michail Pletnjow als erstem Gastdirigenten rühmen.

Seit September 2013 arbeitet das Orchestra della Svizzera italiana mit Vladimir Ashkenazy zusammen; dieser besonders inspirierte Musiker, Dirigent und Pianist wird es während der vier nächsten Saisons als Hauptgastdirigent („principal guest conductor“) begleiten.

Howard Griffiths

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Seit der Saison 2007/08 ist Howard Griffiths Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters und hat 2013 seinen Vertrag bereits zum dritten Mal bis 2018 verlängert.

Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Howard Griffiths tritt weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern auf. Dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Radios, das Israel Philharmonic Orchestra, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Warschauer Philharmonie, das Sinfonieorchester Basel, die London Mozart Players, das Orquesta Nacional de España sowie das WDR Sinfonieorchester und verschiedene andere Rundfunkorchester in Deutschland.

Howard Griffiths lässt sich neben den Dirigaten im Hauptrepertoire auch immer wieder für spezielle Projekte begeistern. Mit verschiedenen Orchestern zusammen entstanden erfolgreiche Crossover-Projekte etwa mit Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öçal oder Abdullah Ibrahim; mit grossem Erfolg dirigierte er mit dem ZKO die Original-Musik zu Filmen von Charles Chaplin live zur Film-Projektion auf Grossleinwand.

Ebenso begeistert setzt sich Howard Griffiths immer wieder mit der Musikförderung von Kindern und

Jugendlichen auseinander; so entstanden in Zusammenarbeit mit dem Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt bereits mehrere Education Projekte, im Jahr 2013 stand die Aufführung von Carl Orffs „Carmina Burana“ mit Schülern aus Frankfurt und Slubice auf dem Programm. Im Jahr 2012 erschien das Kinderbuch „Die Hexe und der Maestro“, welches von den Kritikern mit grosser Begeisterung aufgenommen und für verschiedene Preise nominiert wurde. Die englische Version erschien als „The Witch and the Maestro“ ein Jahr später.

Seine Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist, sowie sein regelmäßiges Engagement bei jungen Orchestern wie dem Bundesjugendorchester, dem Schweizer Jugendorchester zeugen von seinem grossen Engagement in der Unterstützung junger Musikerinnen und Musiker.

Rund 100 CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponisten sowie Ersteinstrumentalisten von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit grosses Lob erhalten.

Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

In der jährlichen „New Year's Honours List“, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt

gibt, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum „Member of the British Empire“ (MBE) ernannt.

Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) **Symphonies in D major and C major** **Overture to the Opera Der Königssohn aus Ithaka**

Around 1800 it might have seemed that the history of the symphony had come to a premature end. Joseph Haydn (1732–1809), whose symphonies had dominated the repertoire throughout Europe since the mid-1780s, composed his last work of this genre in 1795, and a number of the somewhat younger members of his generation, even if they had not died prior to the turn of the century, such as was the case with Carl Ditters von Dittersdorf (1739–99), had distanced themselves from symphonic composition during the 1780s or 1790s. This distancing also holds for composers who were so very different – such as Johann Baptist Vanhal (1739–1813), François-Joseph Gossec (1734–1829), and Joseph Haydn's younger brother Michael (1737–1806). To a somewhat more limited extent the same may be said of the generation of composers born during the 1740s and 1750s – for example, of Wenzel Pichl (1741–1805), Georg Anton Kreusser (1746–1810), Leopold Koželuh (1747–1818), Ignaz Pleyel (1757–1831), and Paul Wranitzky (1756–1808). Either they composed no symphonies at all after 1800 (such as was the case with Kreusser and Koželuh), or the rich streams of their symphonic production prior to 1800 were followed only by

a few trickles that hardly continued to receive any notice from the public. Even a composer like Adalbert Gyrowetz (1763–1850), a »late-born« in this group, wrote over thirty symphonies until 1800 and thereafter fell entirely mute in the symphonic sphere. After 1800 the situation changed fundamentally: composers who appeared on the scene around and after the turn of the century – Franz Krommer (1759–1831), Anton Eberl (1765–1807), and Ludwig van Beethoven (1770–1827) – on the whole wrote much fewer symphonic works than their predecessors, while their single works of this genre took on all the greater weight.

In this connection Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) belongs to the Pichl-Pleyel-Wranitzky group, that is, to the group of composers born during the 1750s who distanced themselves from the symphonic genre during the 1790s but did not entirely give up symphonic composition. Hoffmeister was from Rottenburg am Neckar, a town about twelve kilometers southwest of Tübingen and until 1805 in the Habsburg sphere of influence. Already during the fourteenth year of his life he was residing in Vienna for the purpose of studying law, but he certainly even at that time was occupying himself with music. From 1778 he is found for three years as the court music director to Count Ferenc Széchenyi in Hungary. Back in Vienna, he gained public notice in January 1784 with his recently founded music publishing house, which he initially operated in cooperation with the bookseller Rudolf Gräffer. His acquaintanceship with Wolfgang Amadé Mozart (1756–91), who was fourteen months his junior, dated from this period. His business operations did not always run well: a branch opened in Linz in 1791 had to be sold already in 1793, and in 1795 he surrendered part of his publishing company to his rival Artaria. At the end of 1798 he decided to go on a concert tour to London with the flutist Franz

Thurner (born 1758?). The principal work presented during their joint concerts was Hoffmeister's cantata *Das Gebet des Herrn*, which its composer is said to have valued very highly. For his part, Thurner performed flute compositions by Hoffmeister. Hoffmeister and Thurner first went to Prague, where they performed in concert on 20 February 1799 and on another date. The joint concert tour then ended somewhat prematurely in Leipzig, where Hoffmeister and Thurner presented two concerts in October 1799. Hoffmeister's works met with great resonance in Leipzig, as the local *Allgemeine musikalische Zeitung* reported, though not without referring to commonly held biases about his compositions: »By the way, he quite often and very engagingly, publicly and privately, gave us the opportunity to hear not a few as yet unknown solid instrumental compositions of various kinds, symphonies, quartets, and the like, and showed that here he was in his element. It would be very much wished that the composer would make them known publicly, especially also because in this way a certain unfavorable bias toward his compositions prevalent among many musicians and drawn from his very early, widely disseminated works, repeatedly printed as new ones, certainly would be refuted.«

This appreciation seems to have been mutual. In any case, Hoffmeister changed his plans and remained in Leipzig, Saxony's *Messestadt*, where he founded another publishing company, the *Bureau de Musique*, with the local organist Ambrosius Kühnel (1771–1813) in December 1800. This enterprise continues to exist today under the name of Kühnel's successor, who was C. F. Peters. During the following years Hoffmeister divided his time between Vienna and Leipzig. In 1805 he separated from his business partner Kühnel and returned to Vienna for good. During the following year he entirely ceased his business operations, sold part of his

publishing inventory, and until his death mainly devoted himself to the composition of sacred music. He died of »asthmatic attacks« (Gerber), of a »chest ailment« (obituary in the *Allgemeine musikalischen Zeitung*), in Vienna on 9 February 1812 and remained without issue. In his business conduct he was a tough competitor but not always systematic, and his endeavors occasionally met with failure. As far as his personality is concerned, however, the *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* published in the 1830s painted a quite positive picture: »In his outward appearance Hoffmeister was a most highly modest, unpretentious man who was distinguished by exemplary uprightness and by a drive for activity such as we rarely find demonstrated in artists, especially in his energy and his talent.«

In Ernst Ludwig Gerber's *Neues Tonkünstler-Lexikon*, which was published by Kühnel during the year of Hoffmeister's death, we find a judgment about the value of Hoffmeister's compositions that is certainly accurate even from today's perspective: »If one takes a look at his numerous and multifarious works, then one has to admire the diligence and intelligence of this artist. But when one considers how very much he rendered meritorious service to art with most of these products, both with regard to musical enjoyment in the most very different genres and in view of the enrichment and promotion of instrumental music, especially with his grand and brilliant symphonies full of ideas, with his beautiful works for concertizing instruments, and with his just as pleasant as instructive exercise pieces, variations, caprices, and the like, then one will reflect back with grateful high respect on this unpretentious man, who so usefully employed his rare talents. He acquired his much-deserved, widespread renown owing to the original content of his works, which not only are rich in expression full of sentiment but also occupy the instruments interestingly and

appropriately and are distinguished by good performance.«

Even though he was active as a publisher, Hoffmeister was in fact a very productive composer. He composed eight operas, some songs, and other vocal works intended for liturgical or masonic purposes. However, the focus of his work clearly lay in the field of instrumental music: far more than fifty instrumental concertos (including twenty-four flute concertos, fourteen piano concertos, concertos for two flutes, for clarinet, for horn, for violin, for viola, for violoncello, and for double bass) exist along with more than fifty string quartets (including some for the exquisite ensemble consisting of a violin, two violas, and a violoncello), some one hundred flute quartets, fifteen string quintets, twelve flute quintets, nine clarinet quartets, fifty piano quartets, and many more than a hundred trios and duos in a wide range of instrumental combinations, sonatas for piano and/or flute, dances, and variations for various instruments.

It is not absolutely clear how many symphonies Hoffmeister composed. His last two symphonies, the *Symphonies in D major and C major* recorded here, were numbered as »No. 65 des Simphonies« (1803) and »Oeuvre 66« (1809) on the title pages of their first editions; one may thus assume that Hoffmeister himself counted his symphonies through to No. 66. So far, however, only forty-four symphonies by him have been identified, and forty-two of these had been written by 1792 at the latest. Hoffmeister let about a decade pass before he presented himself to the public with his next-to-last Symphony in D major, which is numbered as the **Symphony D8** in the catalogue compiled by Roger Hickman during the 1980s. The symphony was issued by Hoffmeister's own publishing company in December 1803 and probably first performed in Leipzig on 25 February 1802. The work made a positive impression

on the Gewandhaus reviewer for the *Allgemeine musikalische Zeitung* (probably the editor Friedrich Rochlitz): »A symphony by Hoffmeister (D major), it too still unpublished, is lively, friendly, in no way shallow, and by far belongs to the most outstanding music that this composer has ever written for instruments.«

The program planners of the Gewandhaus Concerts evidently were also convinced by the work inasmuch as it was repeated during the next concert on 4 March 1802. Heinrich Christoph Koch (1749–1816), one of the most distinguished music theoreticians of those times, published a review of the printed parts in 1805 in the *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* in which he above all emphasized the differences between it and Hoffmeister's earlier symphonies. He stated that the current work was distinguished »by more thematic elaboration, by the now popular employment of modulations to remoter keys, and by the more salient role of the wind instruments.« Hoffmeister also »went in for the little modifications of the forms that have established themselves in this genre of compositions since the appearance of his older symphonies.« In short, the work showed that Hoffmeister »also in the symphony knows how to keep equal pace with the spirit of the time.«

In some individual elements Hoffmeister's symphony does indeed depart from what represented the symphonic norm during the eighteenth century. In the first movement Hoffmeister dispenses with the repetition of the exposition, though compensating for this by endowing the movement with the unusual length of 568 measures. The slow introduction revolves around the D major tonic but not with the usual cadential keys and their parallels. Instead it modulates in three interval steps of the same size, that of a major third, from D major by way of F sharp major and B flat major (= A sharp major) back to D major, while the final entry of the tonic key is delayed

a number of times (from 0'39) and then first is reached at the beginning of the *Allegro* part (1'10). The primary theme clearly draws on Mozart as its model and goes over into a unison of the full orchestra (1'22). This process is repeated in modified form (1'32) but now (from 1'53) pursues a new harmonic course leading to the secondary theme in the A major dominant key (2'13), which on its first appearance is presented in the alternation of the winds and strings. This theme too is repeated, though with slight melodic and instrumental modification (2'29), and followed by an extended closing group (2'43), it too with some repetitions of phrases, confirming the dominant key and with motivic work that might be said to grow out of the secondary theme. Compensation for the elimination of the repetition of the exposition thus comes from the successive repetition of its formally significant sections. The extraordinarily extensive development section of almost 150 measures in length is marked by a rest with a fermata and initially turns to the primary theme. This theme is heard in full in F; then the unison section is broken off and led in eight-measure units through various keys (4'05). A reminiscence of the secondary theme emerges from a cadence in B minor with wind chords occurring as afterbeats (4'33) and is briefly heard (4'43) before the preparation of the recapitulation enters with a motif derived from the primary theme (4'56) and with elements from the closing group (5'06) and goes on to culminate in a mighty pedal point (5'30). The recapitulation itself (5'44) holds some surprises in store – for example, the repetition of the primary theme suddenly modulates to minor (6'06), and the second entry of the orchestral unison in the G major subdominant appears and thus retrospectively turns out to be the beginning of the transition (6'22). The recapitulation, which continues regularly, has a coda (8'21) added to it and announced with a dissonant orchestral

beat; here the primary theme is presented in a triumphant pose.

The second movement [*Andante cantabile*, A major, alla breve time] begins with a simple, clearly structured theme with component parts that are repeated. In the six variations it appears in various compositional-technical and tonal contexts as a forceful march in *fortissimo* (0'41), embellished with sighing figures in the flute and bassoon (1'23), in the march mode in the low strings (2'04), reduced thematically to garlands of eighth triplets (2'46), as a funeral march in a minor variant (3'25), and lastly in agitated sixteenth figuration (4'08). Some of the characteristics presented in the variations are briefly sketched in the manner of a résumé in the freely varying coda (4'48) added to the six variations proper.

The framing structure of the third movement (*Menuetto. Allegretto*, D major) draws its motivic inventory from the primary theme of the first movement inasmuch as it presents what to a certain extent is an abbreviated inversion of its rhythmic pattern. Here too Hoffmeister holds surprising harmonic ideas in store, to which, for example, the unexpected modulation to E minor right at the beginning of the theme and the entry of the tonic key in minor just prior to the reentry of the initial theme (0'37; repetition 1'13; da capo 3'21) are to be reckoned. The upper-voice melody in the flute and bassoon holds complete sway in the trio in G major (1'31).

The last movement (*Allegro con brio*, D major, alla breve time) has the form of a sonata-rondo with a primary theme (or rondo refrain) in the typically carefree manner of a rousing finale presented in *piano* in the strings and repeated with the full orchestra, a constantly accelerating transition (from 0'26), and a very lyrical secondary theme presented in the alternation of the woodwind part and the solo flute (1'00). The secondary theme in the A major dominant key remains episodic,

while the closing group (1'13) again takes up the accelerating character of the transition and concludes with hymnic wind fanfares (1'35). The renewed sounding of the rondo refrain (from 1'46) suddenly comes to a standstill in a rest reinforced with a fermata, and a section of development character (or the second rondo couplet) then follows. Here the rondo theme shifts to minor, and some of its component parts are split off and elaborated (2'18). The recapitulation (or the third rondo refrain) proceeds very similarly to the exposition (from 3'07). As already on its second appearance, however, the refrain suddenly comes to a standstill with a fermata. The secondary theme and the closing group follow, now in the tonic key (3'39), and the latter is expanded into a summarizing coda with insertions of the refrain head motif (4'13).

The Symphony in C major (**Symphony C8**) was first printed at the beginning of 1809, which means that it numbers among Hoffmeister's very last publications. However, he presumably composed it some years before insofar as a symphony by him designated as a new work and performed at the Gewandhaus in Leipzig on 28 February 1805 can be associated with the present symphony. Unlike the response three years before, the review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* (presumably once again penned by Friedrich Rochlitz) was not very enthusiastic and suggested changes. As the reviewer saw it, Hoffmeister had certainly carried things too far in his adaptation to the »style of Beethoven and Cherubini«: »In a new, large symphony, not yet engraved, Mr. Hoffmeister has entirely left the path on which he had gone in his compositions so far and has approached the style of Beethoven and Cherubini but not without individuality. He has solved the difficult task like a man of talent, of knowledge and long experience. If prior to its publication he could agree to sacrifice to the whole

a few passages in which the very foreign modulations come forward much too quickly and much too abruptly or in which the contrasts are placed in much too close juxtaposition, this valuable work in our opinion could gain much more. Mr. Hoffmeister himself doubtless will best be able to decide when he lets the work rest for a time and then strictly takes it up again.«

Now of course it cannot be excluded that Hoffmeister took this advice to heart and revised the work for its publication four years later. However, in its present form the work does show some characteristics documenting that he was making an effort to adapt to the musical language of the early nineteenth century and thus not to exclude original ideas (»foreign« modulations, contrasts following in »close« succession). The work also differs in many a respect from the preceding symphony. First of all, there is the unusually long slow introduction of forty-eight measures in which at the very beginning the motivic material of the later primary theme is anticipated and there is circling around the tonic key in C major in various kinds of motion. A *fortissimo* outburst in C minor (1'07) soon modulating to the area of A minor and E minor and a chain of complex suspensions (from 1'50) reminiscent of the slow introduction in Mozart's Dissonance Quartet also belong here. This process introduces a suspenseful cadence to the principal key endowed with some delay effects and with a goal representing the beginning of the allegro. The last measures of the introduction contain, in the form of a syncopated element followed by a chain of descending eighths (from 2'58), a further motif that is constitutive not only of the primary theme but also of many transitional passages in this movement. The primary theme (3'13) does completely without the elegance and fluidity modeled on Mozart and distinguishing the corresponding theme in the D major symphony. It is unwieldy, consists

of heterogeneous motifs, and is irregular in its construction. However – and Hoffmeister may well have attached importance to this – it makes available the fundamental material for the subsequent musical process, so that it is as if he wanted to avoid having to write even a single measure that would not be integrated into the motivic-thematic design. For example, a short intensification passage grows out of its closing part (3'39), and the transition (from 3'50) works exclusively with two motifs from the center of the theme, a cross figure consisting of eighths and the abovementioned syncopated motif. Only the secondary theme in the G major dominant key (4'28) in even fourths is not infected with motifs from the primary theme region. But right at the beginning of the closing group (4'51) they again force their way into the foreground, first the syncopated motif with the eighth descent, then the sixteenth turn motif (5'01) mightily placed in the bass, the cross figure (5'06), and finally again the turn figure and the syncopated motif. The development section begins as if the exposition were going to be repeated (5'28) but fades away into a general rest after three measures. Then a process begins in which the primary theme is broken up into shorter elements, initially appears in full in F major (5'40) and G major (5'57), and in what follows the turn figure (as presented in the closing group; from 6'13) and the syncopated motif (6'23) are elaborated in isolation; the cross figure also comes into play (6'38). After passages of thematic abandonment and contrapuntal-imitative elaborations of the syncopated motif (6'56) a mighty dominant pedal point (7'13) prepares for the entry of the recapitulation (7'26). The recapitulation runs for twenty measures, largely in a manner similar to the exposition, apart from an effective expansion of the transition (from 8'05). The secondary theme (9'01) is now in the tonic key.

Thematic-motivic economy is also a main distinguishing mark of the second movement (*Andante*, E major, 2/4 time). It exhibits the form of a sonata movement with thoroughly original departures from this form and without a development section. However, in contrast to the first movement, here the primary theme is of absolutely demonstrative regularity inasmuch as it is constructed on the basis of two-bar phrases joined together to form units of four measures. The three distinguishing motifs are diverse in nature: a cheerful dotted motif leaping upward, a uniform eighth run with a concluding second-step sighing figure, and a cadential motif propelled by sixteenth repetitions in the bass and stalled by syncopation in the violin. This motivic material dominates wide stretches of the movement and in any case the primary theme area. However, it also gradually gains dominance during the course of the transition, which had begun with an elegiac element in the parallel minor key (1'03); first it is merely as the dotted motif (in inversion in the bassoon, 1'22), and then its first two motifs appear, slightly modified rhythmically and endowed with another closing figure, surprisingly in G major (1'41). Lastly, after a cadencing modulation to the »correct« B major key (from 2'03), it supplies the material for the secondary theme, which consists exclusively of sequences of the dotted head motif and variant formations (2'15). Figurations by the first violin lead into the recapitulation (2'48). The recapitulation assumes an extraordinary character because what appears is not the episode in G major from the exposition but a version of the primary theme (3'35), shifted to C major and turned toward the martial sphere with timpani beats and a blaring trumpet sound. After the modulation back to the primary key the secondary theme makes its appearance (4'17). In a concluding coda (5'06) the primary theme is presented in a haltingly extended form.

The minuet (*Minuetto. Allegro*, C major) begins – this too is an individual feature on Hoffmeister's part – as if it did not involve the main part but a trio of the minuet movement: in moderate motion, legato articulation, and pure wind instrumentation. It is first the additional entry of strings, trumpets, and timpani that makes the movement a magnificently majestic courtly dance, though of course in an untypically fast tempo. Since the typical trio character has already done its part, Hoffmeister comes up with something special for the trio proper (from 2'08): a violin solo, which is interrupted only in a few salient passages by chords of the full orchestra.

Although the last movement (*Allegro*, 2/4 time), like the Symphony D8, basically follows the model of a sonata-rondo, Hoffmeister lets a lot of formal freedom reign. He begins regularly with a primary theme of rousing character, a transition designed as a tutti unit (0'19), and a secondary theme in the G major dominant key (0'47) with a head motif drawing on the beginning of the symphony. Thereafter, however, the movement finds its way to unusual harmonic paths: the secondary theme is again taken up in G minor (1'05) and modulates to E flat major over an intensification surface; it is not until a motif from the primary theme suddenly intervenes (1'26) that the final key of G major again is reached and confirmed by powerful cadences, to which the primary theme again is heard in full (1'38). After it has faded away by reduction to a motivic unit consisting of four tones, the primary theme enters in the tonic key (2'06), though modified with respect to the beginning inasmuch as its repetition is transferred to the bass (2'15). The beginning of the transition is also taken up but soon fades away in weak echoes in the woodwinds and then yields to a segment in the manner of a development section. During this segment the primary theme is presented, more or less in complete form and interrupted

by various unthematic intensification and reduction passages in various keys (2'37). Stretti of the upbeat theme head (3'17) and a sudden entry of the transitional tutti in minor (3'34) produce additional elements of surprise. The secondary theme (3'57) – just as surprisingly – is heard over the pedal point in preparation for the entry of the recapitulation: however, it is no less surprising that the recapitulation begins with the secondary theme transferred to the tonic key (4'14). Otherwise the recapitulation occurs regularly: the secondary theme appears in C minor and A flat major (4'33), and the sudden intrusion of the primary theme motif leads back to C major (4'54); a coda beginning in *piano* with the primary theme head and integrating the transitional tutti during the further course of things concludes the movement (5'16).

The heroic opera **Der Königssohn aus It-haka** (The King's Son from It-haka) premiered at the Theater an der Wieden in Vienna in 1795 was Hoffmeister's most successful stage work and went on to be performed in Budapest, Hamburg, Prague, Warsaw, and Weimar. A piano reduction of the overture was published but not the instrumental parts, which means that the idea was that the work would subsequently be realized in the private sphere of home musical performance but not in concert presentations. It is nevertheless a bravura piece of orchestral music in which Hoffmeister employs short-limbed motivic work and extended waves of intensification, quite clearly orienting himself by the character of Mozart's overture to *The Marriage of Figaro*. By producing surprising developments, however, he is also able to set individual accents – such as, for example, with the sudden entry of the initial theme in the secondary area (1'23) or with the entirely unexpected development of a fanfare motif from the primary segment after the beginning of the recapitulation (2'00), which is followed by

a no less exciting elaboration of the head motif (2'17). With this overture Hoffmeister again shows, to cite Heinrich Christoph Koch, that he knew »how to keep equal pace with the spirit of the time.«

Bert Hagels

Translated by Susan Marie Praeder

Howard Griffiths

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. Howard Griffiths was the Artistic Director of the Zurich Chamber Orchestra for ten years and has appeared as a guest conductor with many leading orchestras all over the world. These include the Royal Philharmonic Orchestra London, the Orchestre National de France, Radio Moscow's Tchaikovsky Symphony Orchestra, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Basle Symphony Orchestra, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, various radio orchestras in Germany (NDR, SWR and WDR), the Polish Chamber Orchestra, as well as the English Chamber Orchestra and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths was Artistic Director and Principal Conductor of the Zurich Chamber Orchestra from 1996 to 2006, and successfully continued its long tradition of excellence in every respect. His work with the orchestra also involved extended tours of Europe, the United States and China, which were enthusiastically received by audiences and critics alike, both in Switzerland and abroad.

Since the season 2007/08 he is Artistic Director of the Brandenburg Staatsorchester. His first concert of the season met with critical acclaim, and Howard Griffiths

immediately made it clear which journey he would be embarking on with the Staatsorchester: a journey to lightness, ease and transparency. [...] Quite apart from all the emotional intensity and expressive simplicity, nuances and thematic developments that would otherwise have been submerged in the smooth sea of notes suddenly became audible. That makes us curious to hear more of Griffiths' revelatory performances of the repertoire. (MOZ). He renewed the contract in 2013 until 2018.

Howard Griffiths is also committed to regular performances of contemporary music. Examples include his direction of the Collegium Novum Zurich at the Swiss première performance of Hans Werner Henze's Requiem in the presence of the composer and his close collaboration with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel.

Howard Griffiths is always receptive to new, unconventional projects. Together with the Basle Symphony Orchestra, for example, he conducted Gustav Mahler's Eighth Symphony – the "Symphony of the Thousand" – with more than one thousand performers. With the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), Howard Griffiths realised successful crossover projects, such as with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Ocal or Abdullah Ibrahim. Howard Griffiths also enjoyed great success with the ZKO conducting the original music for films by Charles Chaplin, which accompanied the films projected onto the big screen.

About 100 CD recordings with various labels (including Warner, Universal, **cpo**, Sony and Koch) bear witness to Howard Griffiths' broad artistic range. These recordings include works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as première recordings of rediscovered music dating from the 18th and 19th centuries. Howard Griffiths' recordings of all the eight

symphonies by Beethoven's pupil Ferdinand Ries met with worldwide critical acclaim. Readers of the British magazine *Classic CD* voted 'recording of works by Gerald Finzi "Classical CD of the Year" in this category.

Howard Griffiths performs with numerous renowned artists, including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Misha Maisky, Olli Mustonen, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham and Thomas Zehetmair. Apart from his collaboration with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is also extremely committed to supporting and promoting young musicians. This is reflected in his work for the Orpheum Foundation for the Advancement of Young Soloists, of which he has been Artistic Director since 2000.

In the annual New Year's Honours List, which is announced on New Year's Day by Queen Elizabeth II, Howard Griffiths was appointed a Member of the British Empire (MBE) in recognition of his services to musical life in Switzerland.

The Orchestra della Svizzera italiana

The Orchestra della Svizzera italiana (OSI) works with the great names of orchestral conducting and with internationally acclaimed soloists, performing at major venues both in Switzerland and abroad. Funded principally by the Canton of Ticino, Radiotelevisione svizzera (RSI), the City of Lugano and the Associazione degli Amici dell'OSI, the OSI is one of thirteen professional orchestras currently active in Switzerland. Consisting of forty – one permanent musicians, it performs two concert seasons a year for RSI-Rete Due (the RSI Auditorium Concerts and the Rete Due Autumn Concerts at the Palazzo

dei Congressi in Lugano), and regularly takes part in the Lugano Festival, the Settimane Musicali in Ascona and the Martha Argerich Project. Its strong ties with the region are maintained through an extensive series of concerts aimed at local communities, including summer concerts, family concerts, school concerts and joint projects with the Conservatorio della Svizzera italiana.

Since 2010 the OSI has performed at the Parco della Musica in Rome under Lorin Maazel, at the Teatro alla Scala in Milan with Salvatore Accardo, on tour throughout Switzerland with Vadim Repin, and in the main theatres of Brazil under John Neschling. It celebrated the Verdi bicentenary by giving *carte blanche* to one of the major exponents of the great operatic tradition, Nello Santi, with whom it gave three concerts.

In 2012–13 it was also invited to play at the Théâtre Équilibre in Fribourg, the Tonhalle in Zürich, the Stadtcasino Musiksaal in Basel and the Zermatt Festival; at the Sala Verdi of the Conservatorio di Milano, the Teatro Fraschini in Pavia and the Teatro Ponchielli in Cremona; and at the Franziskaner Konzerthaus in Villingen-Schwenningen.

The OSI has made numerous studio recordings both for radio and for important record labels such as Chandos, **cpo**, Hyperion, EMI and Deutsche Gramophon. Its recordings for Deutsche Gramophon include the much-prized four-CD boxed set issued in 2012 to mark the first ten years of the orchestra's concerts for the Martha Argerich project.

HISTORY

Founded in Lugano in 1935 as the Orchestra della Radio della Svizzera italiana, it played a crucial role in the region's musical development, helping to establish important festivals in Lugano, Locarno and Ascona from the 1940s. Over the years it was directed by great musical figures such as Ansermet, Stravinsky, Stokowski, Celibidache and Scherchen, and collaborated with composers such as Mascagni, Richard Strauss, Honegger, Milhaud, Martin and Hindemith, and more recently with Berio, Henze and Penderecki. Its first principal conductor Leopoldo Casella was succeeded in 1938 by Otmar Nussio from Graubünden, under whose directorship (to 1968) the orchestra gave a greatly increased number of concerts, opening the way to international engagements. From 1969 to 1991, with Marc Andreea as its principal conductor, the Orchestra de lla Radio Televisione della Svizzera italiana (as it was now called) consolidated its reputation, expanding its repertoire and fostering first performances of works by major living composers.

In 1991 the orchestra took on its current name and began to win international recognition, performing in the most prestigious venues in cities such as Vienna, Amsterdam, St Petersburg, Paris, Milan and Salzburg. In 1999 it began its close partnership with Alain Lombard, who first took over as principal conductor and then in 2005 was appointed honorary conductor. From 2008 to 2010 it was also fortunate to have Mikhail Pletnev as principal guest conductor. Since September 2013 the OSI has worked with the great conductor and pianist Vladimir Ashkenazy, who will direct the orchestra for the next four seasons as principal guest conductor.



Orchestra della Svizzera italiana (OSI)



Howard Griffiths

cpo 777 895-2