



HAYDN

MUSIC FOR PRINCE ESTERHÁZY
AND THE KING OF NAPLES

scherzandi
baryton octets
lira concertos
nocturni

HAYDN SINFONIETTA WIEN
MANFRED HUSS

HAYDN, [FRANZ] JOSEPH (1732–1809)

Music for Prince Esterházy and the King of Naples

Scherzandi, Baryton Octets, Lira Concertos & Notturmi

HAYDN SINFONIETTA WIEN
playing on period instruments

MANFRED HUSS

6 SCHERZANDI (1761?)

SCHERZANDO NO. 2 IN C MAJOR, Hob. II:34

8'45

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 2'11 |
| [2] | II. Menuet | 3'07 |
| [3] | III. <i>Adagio</i> | 2'47 |
| [4] | IV. Finale. <i>Presto</i> | 0'40 |

SCHERZANDO NO. 1 IN F MAJOR, Hob. II:33

6'55

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [5] | I. <i>Allegro molto</i> | 0'59 |
| [6] | II. Menuet | 2'24 |
| [7] | III. <i>Adagio</i> | 2'48 |
| [8] | IV. Finale. <i>Presto</i> | 0'43 |

SCHERZANDO NO. 3 IN D MAJOR, Hob. II:35

9'00

- | | | |
|------|---------------------------|------|
| [9] | I. <i>Allegro</i> | 1'07 |
| [10] | II. Menuet | 3'53 |
| [11] | III. <i>Adagio</i> | 3'14 |
| [12] | IV. Finale. <i>Presto</i> | 0'45 |

SCHERZANDO NO. 4 IN G MAJOR, Hob. II:36

9'24

- | | | |
|------|---------------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegro</i> | 1'29 |
| [14] | II. Menuet | 3'18 |
| [15] | III. <i>Adagio</i> | 3'56 |
| [16] | IV. Finale. <i>Presto</i> | 0'38 |

SCHERZANDO NO. 5 IN E MAJOR, HOB. II:37

8'17

17 I. *Allegro*

2'11

18 II. Menuet

2'55

19 III. *Adagio*

2'39

20 IV. Finale. *Presto*

0'32

SCHERZANDO NO. 6 IN A MAJOR, HOB. II:38

8'44

21 I. *Allegro*

2'07

22 II. Menuet

2'38

23 III. *Adagio*

2'52

24 IV. Finale. *Presto*

1'07

BARYTON OCTETS (1775)

'Divertimenti a otto voci' for baryton, 2 violins,
viola, violoncello, violone and 2 horns

DIVERTIMENTO IN D MAJOR, Hob. X:2

17'45

[1] I. *Allegro moderato*

5'21

[2] II. *Adagio*

5'06

[3] III. Finale. *Allegro*

7'08

BARYTON OCTET IN G MAJOR, Hob. X:5

14'18

[4] I. *Adagio*

6'32

[5] II. *Allegro*

4'55

[6] III. Finale. *Presto*

2'49

DIVERTIMENTO IN A MAJOR, Hob. X:3

16'31

[7] I. *Adagio*

6'19

[8] II. *Allegro*

4'19

[9] III. Finale. *Allegretto*

5'45

DIVERTIMENTO ['QUINTET'] IN D MAJOR, Hob. X:10

13'39

for baryton, 2 horns, viola and basso (violoncello and double bass)

[10] I. *Adagio*

6'02

[11] II. *Allegro*

4'11

[12] III. Menuetto

3'19

BARYTON OCTETS (1775) *continued*

BARYTON OCTET IN G MAJOR, HOB. X:4 17'48

- 1 I. *Moderato* 7'03
- 2 II. *Adagio* 6'25
- 3 III. Finale. *Tempo di Menuet* 4'20

DIVERTIMENTO IN D MAJOR, HOB. X:1 15'49

- 4 I. *Allegro moderato* 5'37
- 5 II. *Adagio* 6'09
- 6 III. Finale. *Presto* 3'57

DIVERTIMENTO IN A MAJOR, HOB. X:6 13'10

- 7 I. *Moderato* 5'18
- 8 II. *Adagio* 4'09
- 9 III. Finale. *Allegro* 3'40

DIVERTIMENTO IN G MAJOR, HOB. X:12 12'53

- 10 I. *Moderato* 4'47
- 11 II. *Adagio* 5'12
- 12 III. Finale. *Presto* 2'49

‘CONCERTI A DUE LIRE’ FOR THE KING OF NAPLES (1786)

for flute, oboe, 2 horns, 2 violins, 2 violas, violoncello and violone*

CONCERTO NO. 2 IN G MAJOR, HOB. VIIH:2 12'08

- 1 I. *Vivace assai* 5'16
- 2 II. *Adagio ma non troppo* 3'05
- 3 III. Rondo. *Presto* 3'37

CONCERTO NO. 5 IN F MAJOR, HOB. VIIH:5 11'19

- 4 I. *Allegro* 4'30
- 5 II. *Andante* 3'56
- 6 III. Finale. *Vivace* 2'44

CONCERTO NO. 1 IN C MAJOR, HOB. VIIH:1* 12'23

- 7 I. *Allegro con spirito* 4'10
- 8 II. *Andante* 3'30
- 9 III. Finale. *Allegro con spirito – Adagio – Tempo I* 4'34

CONCERTO NO. 3 IN G MAJOR, HOB. VIIH:3 12'59

- 10 I. *Allegro con spirito* 5'07
- 11 II. Romance. *Allegretto* 3'28
- 12 III. Finale. *Allegro* 4'16

* Concerto No. 1 is played by two flutes rather than flute and oboe

CONCERTO NO. 4 IN F MAJOR, НОВ. VIIH:4

13	I. <i>Allegro</i>	13'20
14	II. <i>Andante</i>	4'50
14		4'44
15	III. Finale. <i>Presto</i>	3'38

NOTTURNI FOR THE KING OF NAPLES (1790)

NOTTURNO NO. 1 IN C MAJOR, HOV. II:25 15'16

for flute, oboe, 2 clarinets, 2 horns, 2 violas, violoncello and double bass

- [1] I. Marcia 2'33
- [2] II. *Allegro* 5'12
- [3] III. *Adagio* 3'29
- [4] IV. Finale. *Presto* 3'45

NOTTURNO NO. 2 IN F MAJOR, HOV. II:26 10'51

for 2 flutes, 2 clarinets, 2 horns, 2 violas, violoncello and double bass

- [5] I. *Adagio – Allegro spiritoso* 5'39
- [6] II. *Adagio* 2'57
- [7] III. Finale. *Allegro con brio* 2'05

NOTTURNO NO. 3 IN C MAJOR, HOV. II:32 12'30

for 2 flutes, 2 clarinets, 2 horns, 2 violas, violoncello and double bass

- [8] I. *Allegro moderato* 6'16
- [9] II. *Andante* 4'01
- [10] III. Finale. *Molto vivace* 2'01

NOTTURNO NO. 4 IN C MAJOR, HOV. II:31 11'52

for flute, oboe, 2 clarinets, 2 horns, 2 violas, violoncello and double bass

- [11] I. *Allegro* 4'52
- [12] II. *Adagio* 2'48
- [13] III. Finale. *Presto* 4'03

NOTTURNI FOR THE KING OF NAPLES (1790) *continued*

NOTTURNO NO. 5 IN C MAJOR, HOV. II:29 8'39

for flute, oboe, 2 clarinets, 2 horns, 2 violas, violoncello and double bass

- [1] I. *Allegro* 4'09
- [2] II. *Andante* 2'26
- [3] III. Finale. Fuga: *Allegro moderato* 1'54

NOTTURNO NO. 6 IN G MAJOR, HOV. II:30 (fragment) 8'08

for flute, oboe, 2 clarinets, 2 horns, 2 violas, violoncello and double bass

- [4] I. *Presto* 4'45
- [5] II. *Andante* 3'17

NOTTURNO NO. 7 IN F MAJOR, HOV. II:28 16'57

for flute, oboe, 2 horns, 2 violins, 2 violas, violoncello and double bass

- [6] I. *Allegro moderato* 7'12
- [7] II. *Adagio* 4'26
- [8] III. Finale. *Presto* 5'12

NOTTURNO NO. 8 IN G MAJOR, HOV. II:27 15'39

for flute, oboe, 2 horns, 2 violins, 2 violas, violoncello and double bass

- [9] I. *Largo – Allegro* 7'06
- [10] II. *Adagio* 4'03
- [11] III. Finale. *Vivace assai* 4'20

TT: 5h 41m 01s

HAYDN SINFONIETTA WIEN

Flute

NEIL McLAREN *Notturmi (flute I)*

SYLVIE AZER-HÖFLINGER *Notturmi (flute II)*

SIU PEASGOOD *Lira Concertos*

REINHARD CZASCH *Scherzandi; Lira Concerto No. 1 (flute II)*

Clarinet

GARY BRODIE *Notturmi*

CRAIG SOLOMON *Notturmi*

Horn

JOSEF BRAZDA

MIROSLAV ROVENSKY

Violin I

SIMON STANDAGE *leader – Baryton Octets, Notturmi*

PETR ZAJICEK *leader – Scherzandi, Lira Concertos*

FIONA DUNCAN *Scherzandi*

VLADIMIRA ROSYPALOVA *Scherzandi*

INGRID SINGHOFFEROVA *Scherzandi*

Viola

CHRISTOPH ANGERER *Notturmi (viola I)*

JAN GRENER *Notturmi (viola II)*

PATRICK CARDAS *Baryton Octets, Divertimento Hob. X:10*

KAROL NEMCIK *Lira Concertos*

Baryton

JOSÉ VAZQUEZ

Harpsichord

MANFRED HUSS

Oboe

PAUL GOODWIN *Lira Concertos Nos 2–5*

VINCENT VAN BALLEGOOIJEN *Scherzandi (oboe II); Notturmi*

STEFAN VERDEGEM *Scherzandi (oboe I)*

Bassoon

MICHAEL BRAIN *Scherzandi*

Violin II

PETR ZAJICEK *Baryton Octets, Notturmi*

MILOŠ VALENT *Lira Concertos*

JULIA BISHOP *Scherzandi*

PATRICK CARDAS *Scherzandi*

JAN GRENER *Scherzandi*

Violoncello

PETER KIRAL

Violone

ZOLTAN JANIKOVIC

SCHERZANDI

When Joseph Haydn composed his *Scherzandi*, aged just 29, he had reached a turning point in his life: on 26th November 1760 he married Maria Anna Keller in St Stephen's Cathedral in Vienna, and on 1st May 1761 he signed a contract to work as 'Vice-Kapellmeister' in the service of Paul Anton I, Prince Esterházy. Both of these contracts were to be annulled only by death – however empty of meaning they may have become.

As things would turn out, the position with Prince Esterházy was to prove of decisive significance for Haydn's career, in terms both of his creative development and of his social standing. We may assume that Haydn was by then already well established as a composer, or else he would not have been offered the job; such a man as Prince Esterházy could afford anybody he wanted. But Haydn was successful and, just a few years later, became 'Kapellmeister'; until the end of his life he enjoyed regular pay rises. When he died, he was world-famous and well-to-do.

It is hard to imagine the importance and wealth of this family of Hungarian magnates – one of the richest families in the Habsburg empire, which controlled an area of land equivalent to a small kingdom, had its own soldiers and minted its own coinage. In the army (where Prince Paul Anton and his younger brother Nikolaus both held the rank of field marshal) and also at court they held the highest offices, and therefore spent much time in Vienna, where they owned several palaces. Haydn and the entire court retinue were usually in attendance.

It is significant that the Esterházy family had a long-standing love of art and, in particular, of music. Many of them played musical instruments and at the end of the seventeenth century Prince Paul, Viceroy of Hungary, composed the *Harmonia caelestis*, one of the most important collections of Catholic church music,

which remained in use until the twentieth century. The extensive Esterházy collection of paintings from the sixteenth to the nineteenth centuries has formed the mainstay of the Budapest National Gallery since its inception.

Haydn's initial responsibilities were confined to the direction of non-religious music, as his predecessor, the 'Fürstlich Esterházy'sche Kapellmeister' Gregor Joseph Werner, was still in charge of church music. But Haydn's duties extended beyond directing performances and composing: he was also responsible for the Court Orchestra, taking care of the instruments, archiving the sheet music and giving music tuition. Before long, Haydn was held in such high esteem by the Prince that he was granted the privilege of dining at the table of the household officials – a great honour by the standards of the period.

Right at the beginning of his tenure, Haydn proved his abilities with a number of outstanding compositions. In three virtuoso symphonies, *Le Matin*, *Le Midi* and *Le Soir* (Hob. I:6–8), Haydn gave the soloists of the Esterházy orchestra, which he had recently reorganized, the opportunity to show off their skills. He demonstrated his own virtuosity as a composer in the great *Divertimento in C major* (Hob. II: 17), a display of melodic and rhythmic invention unusual for 1761; special attention should also be paid to his first Italian opera *Acide*. In the *Scherzandi*, a cycle of six miniature symphonies, Haydn shows that he was also a master of formal and motivic concentration; the influence of Carl Philipp Emanuel Bach is unmistakable.

The *Scherzandi* form a group of six works differentiated by key; because of their striking unity of content, they are well suited to performance as a cycle. All six works adhere to the same four-movement plan (*Allegro* – Minuet – *Adagio* – *Presto*), which was by no means a foregone conclusion at that period. One is struck by the absence of the viola, something which at this time would normally only occur in church and dance music. Composers of that time were prag-

matists, and it may thus have been the intended purpose that determined the instrumental combination: the six ‘symphonies’ (Haydn listed them as such in his catalogue of works) may have been music for a great festive event for which a dance ensemble without violas had been requested. Regrettably it has so far proved impossible to determine a precise year of composition. Stylistically there is much that points to the first Esterházy years (from 1761 onwards), but it is also possible that they were composed earlier, perhaps for Count Morzin. The *Scherzandi* soon gained currency through hand-written copies, and were first printed in 1765 by Breitkopf (the title *Scherzandi* was invented by the publisher) – further evidence of the esteem in which Haydn was held, even in his youth. On this recording the individual *Scherzandi* are placed in the order chosen by Haydn himself (here the numbering in the Hoboken catalogue is unreliable).

As examples of miniature symphonies the *Scherzandi* are unique. But they are also exceptional in that their conception distances them from all comparable works: the musical material, the motifs and themes are worked out in the shortest possible forms, with as much concentration as possible – without, however, omitting significant formal sections of the individual movements. In them Haydn indulges in a certain appetite for brevity, and writes movements of surprisingly short durations (as is the case in some of the last movements of his early *Diverimenti*). Some of the movements last for seconds rather than minutes: the finale of *Scherzando No. 5* takes a mere 32 seconds; no movement is more than four minutes long (the longest being the *Adagio* of *No. 4*), and most of them last only between two and three minutes, including all repeats. It is astonishing how, at the beginning of his career as a symphonist, Haydn employs a compositional principle that points directly to the final stage of the development of the Viennese School: extreme formal concision combined with the greatest possible concentration of thematic development. Not until 150 years later did Anton

Webern, a great admirer and connoisseur of Haydn, once more produce works of such brevity and succinctness, and he too succeeded in creating incredible intensity, not least by means of rapid changes of mood.

The astonishing abundance of originality found in many of Haydn's works is one of the characteristics of his music. As he told his first biographer, Griessinger, some forty years later: 'as the conductor of an orchestra I could experiment, observe what heightened the effect and what weakened it – in other words I could improve, append, cut, take risks; I was cut off from the world. There was nobody around who could shatter my confidence or torment me, so there was no excuse for me not to become original...'

OCTETTI

Haydn's seven *Divertimenti a otto voci*, the baryton octets of 1775, are among the most unusual of musical works. He wrote them for the private use of Prince Nikolaus Esterházy I, for performances that may have been heard by nobody but the musicians themselves – among them the Prince himself, *primus inter pares*, playing the baryton. The octets are very demanding pieces of *Kunstmusik*, both technically and in terms of content; they are spirited entertainment for connoisseurs rather than muzak for social events (for which most of the music of the time was composed). Away from the Esterházy palace this 'princely' music would have struggled to find performers: even if there had been a baryton available, no average horn player would have had the skill to play what the music demands.

In Haydn's output from 1763 onwards the baryton occupies a special place; no other composer wrote so many works for this strange, outmoded instrument. In total Haydn produced some 175 pieces, most of which have survived: 124 baryton trios, divertimentos for two barytons and two horns, quintets, duets for baryton and various other instruments, even solo concertos and solo suites, and finally the octets, which are the zenith and also the termination of this group of works as they are Haydn's last works for the baryton.

The baryton belongs to the gamba family; its pitch is most closely comparable with that of the tenor gamba or the cello in its upper register. The earliest known examples were from Northern Italy in the seventeenth century, and on isolated occasions the baryton was still played as late as the start of the nineteenth century. Despite the beauty of its tone, which was admired by Leopold Mozart, the instrument never really became established, and it was found exclusively in an area comprising Northern Italy, Austria, Southern German and

Bohemia. In no other work did Haydn use a gamba; for his musical sensibilities the instrument must have seemed rather antiquated, like a relic of times past. Indeed, the golden age of the gamba was long over, and the instrument scarcely fulfilled the expressive requirements of the Classical period. On the other hand, the integration of such an exotic instrument into modern Viennese Classical music is a shining example of Haydn's unique ability to produce music of value in almost any circumstances.

The particular feature of the baryton – which gives rise to its specific sound – is the manner in which it is strung. As well as having six silver-covered gut strings, which are played with a bow, it is equipped with nine drone metal strings that disappear through the neck into the body of the instrument. These not only serve as sympathetic strings but can also be plucked by the thumb of the left hand. The constant resonance of these strings produces the baryton's characteristic singing tone and also its unmistakable reverberance, heard above all in the final chords of a piece.

Some musicians in the Prince's orchestra had to learn how to play this out-moded instrument so that they could accompany the Prince or play it for him. As he related in later life to the Esterházy court painter Albert Christoph Dies, Haydn 'practised... to become a good player. Admittedly he was often disturbed in his nocturnal studies by the scolding and bickering of his wife; but he did not lose his patience, and in six months achieved his goal... he performed publicly before the Prince, played in different keys, and thought that he would earn unending applause. But the Prince was not in the least surprised... and merely remarked: "Haydn! Of course you know how to do it!" "I understood completely what the Prince meant", said Haydn, "and reproached myself for neglecting my composition for six months, and directed me back towards that task with new vigour..."'

Apparently the Prince did not wish to play music in keys with more than three accidentals. This, however, is hardly the only reason why all of the octets are in D major, A major or G major: these are also the keys that correspond best to the instrument's essential character. The strings above the fingerboard are tuned to D-G-c-e-a-d (like those of a gamba) and the sympathetic strings are tuned to the notes of the D major scale – and thus, for physical reasons of tone production, the keys of G, D and A work best for the instrument. Haydn nevertheless succeeds in breaking free from this tonal straitjacket: the slow movement of Hob. X:1, for instance, is in B minor, a key that is extremely rare in the Classical period despite having only two sharps in its key signature. In addition, Haydn extends the tonal framework by means of sometimes very unconventional modulations.

A striking feature of these pieces is the virtuosic writing for horn, which is among the most difficult to have been produced in the eighteenth century. This is plainly a further reason for the almost total neglect of the octets both today and also in their own period. Haydn writes for the horns at both extremes of the instrument's register, very high (Hob. X:5, second movement) and also very low (Hob. X:5, towards the end of the first movement).

All of the difficult horn parts in Haydn's works from between 1763 and 1776 – including the symphonies – were written for the hornist Carl Franz, a renowned virtuoso. In later years, after Franz had left the Esterházy orchestra, Haydn would make such demands only on isolated occasions. There can be no doubt that Prince Nikolaus I was especially fond of the horn. He enjoyed the company of his 'personal hornists', who had to go with him more or less everywhere. The importance of Carl Franz as a hornist is shown by the fact that a baryton quintet from 1768 (*Divertimento*, Hob. X:10) is preserved in a single copy that comes from Franz's collection – he evidently had the privilege of

keeping the sheet music for works that were specifically written for him. This virtuoso three-movement quintet is based on a work that is now lost, a five-movement wind divertimento known as *Feldparthie*, Hob. II:5. Not all of the manuscripts of the octets have survived, but there are printed editions (e.g. Artaria, Vienna 1781) in which the baryton part is arranged for flute or oboe, or even omitted entirely.

The baryton octets mark the end of Haydn's 'Sturm und Drang' ('Storm and Stress') period – an allusion to the eponymous and roughly contemporary literary movement to which a group of young German poets belonged, among them Goethe and Schiller. In this respect Carl Philipp Emanuel Bach, the eldest son of Johann Sebastian, was Haydn's most important musical role model: 'anyone who knows me well must grant that I owe much to Emanuel Bach, that I have understood him and studied him diligently.' Around 1750 Haydn became acquainted with Carl Philipp Emanuel's first keyboard sonatas: 'I could not be separated from my keyboard until I had played them through'. Haydn probably also studied Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, an important work of musical theory that was first published in 1753 and remained in use until the time of Beethoven.

'Sturm und Drang' – this brought with it a willingness to experiment, new (enlightened) ideas, breaking with tradition, a high level of emotion and, for the first time, the use of remote keys: Haydn's *'Farewell' Symphony* is in F sharp minor. All of this can be clearly heard in the octets: a new intensity of expression with surprisingly capricious changes of mood that are achieved by unconventional formal, harmonic or instrumental means. This is at its clearest in the *Adagios*, which are extraordinary pieces even if we disregard their date of composition. Their almost depressive melancholy seems genuinely Romantic, and at times clearly anticipate Schubert (*Octet*, Hob. X:1, second movement). The five-

movement structure of the early divertimentos is no longer in evidence, and we find here the last occurrence of the old ‘sonata da chiesa’ form (starting with an *Adagio*) in Hob. X:5. It is not merely there for the sake of form, however, but contributes impressively to the creation of a fundamentally gloomy atmosphere. Each of the baryton octets has three movements, without a minuet; the uplifting finales are mostly in rondo or variation form. On this recording we have attempted to reconstruct the order in which the works were composed (with the exception of the *Quintet*).

Haydn allocates the baryton a relatively dependent, even subservient role. Did he want to write for the Prince in such a way that he could play an audible role without the risk of going wrong, as the part is constantly supported by other instruments? The baryton’s dynamic range is relatively small, and thus the instrument would not be well suited to playing a leading role in this fairly large group of instruments. Ultimately, however, for Haydn the resulting sound was the decisive factor, and that is why he chose these eight instruments and no others. This unusual, indeed unique combination is an important feature of the baryton octets. Haydn uses no soprano instruments apart from the two violins, and the bass instruments thus dominate the sound image: the viola, cello, violone and two horns produce dark, full tone colours, as sonorous as in Bach’s *Brandenburg Concerto No. 6*. For its part the baryton, an octave lower than and mostly in parallel with the first violin, provides a very extraordinary sensual, sometimes almost lamenting sonority. Overall, this sound structure (very much a conscious ‘instrumentation’, in the modern sense of the term) results in a strangely muted, even melancholy atmosphere that is only lightened in the fast movements.

Prince Nikolaus I, known for his love of splendour (his achievements include the construction of the Esterházy palace, the ‘Hungarian Versailles’, with its two opera houses), probably suffered from depression. If Haydn consciously

planned this music as a form of musical therapy, was he also aware that such conditions can be treated more effectively by cautious imperturbability than by emphatic jolliness? Many years later, in March 1790, Haydn wrote in a letter: ‘the passing of his wife depressed the Prince to such an extent that we had to use all our energies to arouse His Excellency from his melancholy. I thus organized three evenings of chamber music, without singing. But as soon as he started to hear the music, my favourite *Adagio* in D, the poor Prince fell into such a deep state of melancholy that I had a hard job to bring him round by means of other compositions...’

LIRA CONCERTOS AND NOTTURNI

Great festivities at the Imperial court regularly took Prince Nikolaus to Vienna. He usually always took Haydn and the orchestra with him so that they could perform at his palace in Wallnerstraße, just by the Hofburg. On such occasions Haydn became personally acquainted with many important figures of the day, among them King Ferdinand IV of Naples. On 19th September 1790 a triple wedding took place in Vienna, at which three members of the Bourbon family from Naples were married to three of the Habsburgs from Vienna. The most prominent of the bridegrooms was the future Emperor Franz II, who married Marie Therese, a very musical person and an enthusiastic admirer of Haydn's music; later she even sang the soprano solos in the *Creation* under Haydn's own direction. Salieri directed the music at the wedding festivities, including his own opera *Axur*, symphonies by Haydn, an opera by Haydn's pupil Weigl, but not a single note by Mozart. Haydn was present; he met the Neapolitan royal family and received a commission to follow up the *Concerti a due Lire* that he had composed in 1786 with some *Notturmi* for King Ferdinand IV.

Haydn, who before 1790 had never left the small area of Vienna – Eisenstadt – Eszterháza – Pressburg (Bratislava), was by then already so famous that he regularly received lucrative commissions from all over Europe. It may in fact be that he received the commission for the first set of *Notturmi* as early as 1788 as a result of the success of the *Concerti a due Lire*, and thus that he composed them before 1790 (Hob. II:25, 26, 29, 31 and 32; only fragments of Hob. II:30 have survived). If this is so, he would have agreed to write a further set of works (Hob. II:27 and 28; a third work is lost) during the King's visit to Vienna, whereupon the King would have invited him to Naples.

In 1777 Ferdinand IV (1751–1825), King of Naples, delegated governmental

matters to his wife Maria Carolina, a daughter of Empress Maria Theresia, thereby considerably strengthening the ties to the Viennese court. The king, an Epicurean of the first order, preferred to devote his time to the building of palaces, to his art collections, to music, hunting and dining. At that time Naples was one of Europe's foremost cultural centres: since the seventeenth century Neapolitan painting had been of great importance, and now it was joined by violin making and by Italian opera. The Teatro San Carlo in Naples, built in 1735, was the largest and perhaps the most beautiful opera house in Italy, and in the time of Ferdinand IV it achieved the utmost renown. Moreover, since the early eighteenth century the sensational discoveries of ancient art in Herculaneum and Pompeii had attracted Europe-wide attention. Naples was then the destination of every historian, poet and painter, from Winckelmann to Goethe. Angelica Kauffmann, the foremost female Austrian painter of the eighteenth century, also spent time there and produced an atmospheric painting of the royal family – with the future Empress Marie Therese playing the harp – in the Caserta palace park.

King Ferdinand himself played the 'lira organizzata', a development of the hurdy-gurdy, an instrument that had always been popular in Naples. This instrument was developed especially for the king by the Austrian diplomat Norbert Hadrava, but not a single example has survived. We know, however, that it was equipped with a small keyboard and a crank handle by means of which sounds were produced by the 'Flötenwerk' (small organ pipes) and 'Saitenwerk' (sympathetic strings), which were tuned an octave apart. Haydn's works for the king were all written for two such 'lire'; the first and second parts (here assigned to the flute and oboe) were played by the king and Hadrava respectively. The leading composers were commissioned to write works for these 'lire' – among them Adalbert Gyrowetz and Haydn's pupil Ignaz Pleyel.

Ferdinand IV had specific wishes regarding the works that were to be written for him. The keys should be C major, F major and G major; the individual movements should not be too long; the melodic writing for the 'lire' should resemble that for an oboe – but should be entertaining rather than too 'contemplative'. The same requests were probably made to Haydn; but nowhere in his *Concerti a due Lire* are such constrictions noticeable. Despite the limits imposed by the king, the originality of the musical ideas means that a full range of musical characters is effectively portrayed, from the Viennese style to the Sicilian, whether march or fugue, sonata-form movement or rondo.

Haydn's *Notturmi* for the King of Naples are – like the *Concerti a due Lire* – works for two soloists, originally playing two 'lire', accompanied by a chamber ensemble comprising strings and wind instruments. Unlike in the *Concerti a due Lire*, however, Haydn here varies the instrumentation: sometimes he dispenses with the violins, replacing them with flutes, oboes or clarinets, accompanied by violas, cello and double bass plus the *obbligato* horns. Thereby he creates charming differences in tonal colour that give each *Notturmo* its distinct character.

Of particular interest is the instrumentation of the *Notturmi* with clarinets – an instrument that Haydn, unlike Mozart, used only rarely. When the clarinet was in its infancy in 'classical' music, Haydn used it only in his *Divertimento*, Hob. II:17 (1761). After that we do not encounter the instrument elsewhere in his music again until after 1793 – starting with his *Symphony No. 99*. In Eszterháza and Eisenstadt there were no clarinets and – unlike in Vienna – there were not even any in London in 1791. At that time the clarinet was a Viennese speciality, but perhaps Haydn found it slightly less fascinating than Mozart. For Haydn, the most important melodic instrument in the orchestra was without question the oboe.

By comparison with those of the concertos, the instrumental lines of the *Notturmi* are woven together in a more evenly balanced manner: in the concertos,

the flute and oboe – replacing the two ‘lire’ – have the character of solo instruments to a far greater extent. The clarinets, like the horns, often provide harmonic support, but occasionally emerge more prominently from the texture. In the slow movement of the first *Notturmo* (Hob. II:25) they do so in a particularly beautiful way, emphasizing an unexpected modulation to A flat major that sounds already like Beethoven, Haydn’s finest pupil. Viennese clarinets from the 1790s – in contrast to French clarinets of that time – possessed an especially soft, round, ‘beautiful’ but never shrill tone that blended well with the sound of the oboe and flute, a tone colour that could never be achieved with modern instruments.

Haydn had no illusions concerning the limited possibilities of using the ‘lira organizzata’. The manuscripts of his pieces for King Ferdinand IV are now lost. As a fine businessman, which Haydn always was, he kept copies (as he almost always did) of works that had been commissioned from him, and in 1792, while in London, he produced new versions. A striking feature is the highly virtuosic violin part in the last two *Notturmi* (Hob. II:27, 28); it may be that this part was intended specifically for Salomon. In the remaining *Notturmi* he uses clarinets instead of violins. In these later versions of the works for ‘lire’, the solo instruments are replaced by flute and oboe, or in some cases by two flutes. The violin parts in the *Lira Concertos* probably remained unchanged and so too, by and large, did those for the viola; the cello line is reinforced by a double bass. We cannot determine how wide-ranging Haydn’s revisions were: as the original versions with ‘lire’ are all lost, there is no possibility of reconstructing them. The revised versions – large chamber pieces for ten soloists – were performed several times by first-rate players in London in 1792: Johann Peter Salomon (violin), Domenico Dragonetti (double bass), and maybe Haydn himself playing his favourite instrument, the viola.

The *Notturmi* are excellent examples of eighteenth-century ‘entertainment music’ – music with lively rhythms and catchy themes, worthy counterparts to Mozart’s *Eine kleine Nachtmusik*. The high regard in which Haydn held his works featuring the ‘lira organizzata’ is evident from the fact that he reused parts of them in important later works: the middle movement and finale of the *Lira Concerto No. 5* as the second movement and finale of the *Symphony No. 89* (composed for Paris), and the middle movement (*Romance*) of *Lira Concerto No. 3* as the second movement of *Symphony No. 100*, the most popular of all the ‘London’ symphonies which, because of the later addition of martial sections, has become known as the ‘*Military*’ *Symphony*. It is also worth noting that the slow movement of *Lira Concerto No. 2* is derived from ‘Sono Alcina’, an insertion aria that Haydn composed in 1786 for Gazzaniga’s opera *L’isola d’Alcina* (Hob. XXIVb:9) and that the first movement of *Lira Concerto No. 5* (1786) is, perhaps by coincidence, based on the same theme as the finale of Mozart’s ‘*Jupiter*’ *Symphony* (1788).

Where might this ‘royal domestic music’ originally have been performed? In one of the huge salons of the Palazzo Reale by the sea in Naples, or in its small palace theatre adjacent to the Teatro San Carlo? At Capodimonte Palace, where at that time one of the finest Pompeian marble floors was relaid at the instigation of Norbert Hadrava, or perhaps rather in the intimate surroundings of the royal tea rooms, the Villa Lucia in Naples, which had its own music room? Or did the king arrange to be entertained by his music for ‘lire’ at Caserta, his summer residence near Naples, with its disproportionately high, almost endless suites of rooms and its stone court theatre?

On 28th September 1790, shortly after the above-mentioned triple wedding, Prince Nikolaus Esterházy I died unexpectedly, and immediately Haydn was released from his duties as Esterházy *Kapellmeister* after almost thirty years of

service. Prince Paul, the successor of Nikolaus, promptly disbanded the orchestra and the opera; he allowed Haydn to take on other work although he continued to pay his salary. As mentioned, Haydn had already received a royal invitation to go to Naples, where he undoubtedly would have given priority to composing operas rather than symphonies; but Johann Peter Salomon, the famous violinist and impresario in London, was quicker. As early as 8th December Haydn signed a new contract, and a few days later he set off for London, where he was to remain until 1795 with only one short interruption. In his trunk were the manuscripts of his *Concerti a due Lire* and *Notturmi*.

© **Manfred Huss** 2008

The **Haydn Sinfonietta Wien**, founded in 1984 by Manfred Huss, is now regarded as one of the foremost interpreters of music from the Viennese Classical and late baroque periods and of works from the early nineteenth century. Its leader is Simon Standage, the English doyen of historic violin playing. The ensemble, which has performed on period instruments since 1991, celebrated its first great international success at the Prades Casals Festival; since then it has undertaken concert tours to such destinations as Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall) and Brussels. Soloists have included Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay and Milan Turkovic, and the ensemble has collaborated with the Tallis Choir and the Kodály Choir. Its repertoire stretches from large-scale chamber music by way of the symphonic repertoire to operas and oratorios. In the years 1986–94 the Haydn Sinfonietta Wien participated in the Wiener Klassik Festival and appeared at numerous other international festivals including the Beethovenfest Bonn, Prague Autumn Festival and Flanders Festival. Since 2006 the ensemble has been orchestra in residence of Festival Centropalia (Styria/Slovenia).

Manfred Huss was born in Vienna and studied there under Hans Swarowsky and Alexander Jenner. Describing his early career as a pianist, which featured concerts and recordings all over Europe, the journal *Das Orchester* wrote that it was ‘as if he set out to be Friedrich Gulda’s successor even in the latter’s lifetime’. Nowadays Manfred Huss prefers to play the fortepiano and directs the Haydn Sinfonietta Wien, which he also founded. The first recordings that he made with this ensemble – with music by Haydn and Schubert – received outstanding international reviews and numerous awards.

Manfred Huss has appeared as a soloist and conductor at important festivals

in cities including London, Paris, Salzburg, Evian, Florence, New York, Frankfurt (Alte Oper), Brussels (La Monnaie) and Prague. Among the orchestras he has conducted are the City of London Sinfonia, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Mexico Philharmonic Orchestra, the Polish Chamber Philharmonic Orchestra and the Belgrade Philharmonic Orchestra; he has also conducted the Tallis Choir and Kodály Choir.

In addition to his work as a performer, Manfred Huss has published 'Wahrung der Gestalt' (Universal Edition, Vienna), a posthumous collection of lectures and essays by Hans Swarowsky, and has written the first large-scale Haydn biography in German.

SCHERZANDI

Als Joseph Haydn, knapp 29-jährig, seine *Scherzandi* komponierte, war er an einem Wendepunkt in seinem Leben angelangt: am 26. November 1760 heiratete er Maria Anna Keller im Wiener Stephansdom und am 1. Mai 1761 unterschrieb er seinen Anstellungsvertrag als „Vice-Kapellmeister“ im Dienste von Paul Anton I. Fürst Esterházy. Beide Verträge sollten lebenslänglich halten, jedenfalls der Form nach.

Es zeigte sich, dass das Engagement bei Fürst Esterházy für Haydns Werdegang von entscheidender Bedeutung war, sowohl was seine schöpferische Entwicklung als auch was seine soziale Situation betraf. Wir können davon ausgehen, dass Haydn damals bereits ein angesehener Komponist war, sonst hätte er diese Position nicht bekommen, denn ein Fürst Esterházy konnte sich jeden leisten. Aber Haydn war erfolgreich, wurde bereits wenige Jahre später „Kapellmeister“ und genoss bis zu seinem Lebensende regelmäßige Gehaltsaufbesserungen. Als er starb, war er weltberühmt und ein wohlhabender Mann.

Nur schwer vorstellbar ist heute Bedeutung und Reichtum dieser ungarischen Magnatenfamilie, die zu den reichsten der Habsburger-Monarchie gehörte, die über Ländereien im Umfang eines kleinen Königreichs regierte und die eigene Regimenter und Münzprägung hatte. Sowohl in der Armee – Fürst Paul Anton und sein jüngerer Bruder Nikolaus bekleideten jeder den Rang eines Feldmarschalls – als auch bei Hof hatten sie naturgemäß die höchsten Ehrenämter inne, weshalb sie auch viel Zeit in der Residenzstadt Wien verbrachten, wo sie mehrere Palais besaßen. Haydn und der gesamte Hofstaat waren meist mit von der Partie.

Bedeutsam ist die traditionelle Liebe der Esterházy zur Kunst und ganz besonders zur Musik: viele von ihnen spielten Instrumente, Fürst Paul, Vizekönig

von Ungarn, komponierte Ende des 17. Jahrhunderts die *Harmonia caelestis*, eine der wichtigsten Sammlungen katholischer Kirchenmusik, die bis ins 20. Jahrhundert in Gebrauch war. Die umfangreiche Esterházy'sche Gemäldesammlung mit Meisterwerken vom 16. bis zum 19. Jahrhundert bildet seit ihrer Gründung den Grundstock der Budapester Nationalgalerie.

Haydns Aufgabenbereich beschränkte sich vorerst auf die Leitung der weltlichen Musik, denn die Kirchenmusik wurde noch von seinem Vorgänger, Gregor Joseph Werner, dem „Fürstlich Esterházy'schen Kapellmeister“, geleitet. Aber Haydn war nicht nur verpflichtet zu komponieren und Aufführungen zu leiten, sondern er war auch für die Organisation der Hofkapelle verantwortlich, musste sich um die Pflege des Instrumentariums, um die Archivierung des Notenmaterials kümmern sowie Musikunterricht erteilen. Haydn war binnen Kurzem so angesehen und seine Wertschätzung durch den Fürsten so groß, dass ihm das Privileg zuteil wurde, an der Tafel der „Haus-Offiziere“ speisen zu dürfen – für damalige Verhältnisse eine hohe Auszeichnung.

Sofort zu Beginn seiner Tätigkeit stellte Haydn sein Können mit einigen herausragenden Kompositionen unter Beweis: in den drei virtuosen „Tageszeitsymphonien“ (*Le Matin*, *Le Midi* und *Le Soir*, Hob. I:6-8) gab Haydn den Solisten der von ihm neu organisierten Esterházy-Kapelle Gelegenheit, sich solistisch zu präsentieren; seine kompositorische Virtuosität zeigte er im großen *Divertimento in C-Dur* (Hob. II: 17), einem für 1761 ungewöhnlichen Feuerwerk an melodischen und rhythmischen Einfällen; besonders herauszuheben ist auch die italienische Oper *Acide*. In den *Scherzandi*, einem Zyklus von 6 Miniaturesymphonien, zeigt sich Haydn zudem als Meister der formalen und motivischen Konzentration – der Einfluss von Carl Philipp Emanuel Bach ist unüberhörbar.

Die *Scherzandi* sind eine Gruppe von sechs tonartlich aufeinander abgestimmten Werken, deren inhaltliche Zusammengehörigkeit bestechend ist, wes-

halb sie auch durchaus als Zyklus aufgeführt werden sollten. Alle sechs Werke unterliegen derselben vierteiligen Satzfolge (*Allegro* – *Menuett* – *Adagio* – *Presto*), die für die Entstehungszeit durchaus nicht selbstverständlich war. Auffällig ist das Fehlen der Viola, was damals normalerweise nur in der Kirchenmusik und der Tanzmusik vorkam. Komponisten waren in dieser Zeit Pragmatiker, also dürfte es der Zweck gewesen sein, der diese ungewöhnliche Besetzung bestimmte: die 6 „Symphonien“ – Haydn reihte sie unter diesem Titel in sein Werkverzeichnis ein – waren vielleicht die Musik zu einer großen Festlichkeit, für die eine Kapelle für Tanzmusik bestellt war, die keine Bratschen hatte. Das tatsächliche Entstehungsdatum zu bestimmen, ist leider bis heute unmöglich. Stilistisch spricht vieles für die ersten Esterházy-Jahre (ab 1761), sie könnten aber auch schon davor, eventuell für Graf Morzin, komponiert worden sein. Die *Scherzandi* fanden schnell ihre Verbreitung durch handschriftliche Kopien, erstmals gedruckt wurden sie 1765 unter dem (vom Verleger erfundenen) Titel *Scherzandi* durch den Verlag Breitkopf, ein weiterer Beweis für Haydns Ansehen bereits in relativ jungen Jahren. In unserer Aufnahme reihen wir die einzelnen *Scherzandi* so, wie Haydn sie ordnete (die Nummerierung im Hoboken-Verzeichnis ist hier nicht stichhaltig).

Es gibt kein zweites Beispiel für solche Miniatur-Symphonien. Herausragend sind die *Scherzandi* aber auch, weil sie sich durch ihre ungewöhnliche Konzeption von allen vergleichbaren Werken abheben: das musikalische Material, die Motive und Themen werden in der kürzest möglichen Form, so konzentriert wie möglich verarbeitet, ohne dabei auf wesentliche Formteile der einzelnen Sätze zu verzichten. Haydn frönt hier einer gewissen Lust an der Kürze und schreibt Sätze von geradezu überraschend kurzer Dauer (wie auch in manchen Finalsätzen seiner frühen Divertimenti). Manche Sätze sind nicht einmal in Minuten zu erfassen: das Finale von *Scherzando Nr. 5* dauert gerade 32 Sekunden, kein

Satz ist länger als 4 Minuten (*Adagio* von Nr. 4), die meisten Sätze (samt allen Wiederholungen) dauern nur zwischen 2 und 3 Minuten. Es ist verblüffend, wie Haydn am Beginn der symphonischen Entwicklung ein Kompositionsprinzip anwendet, das direkt auf das Ende der Entwicklung dieser „Wiener Schule“ hinweist: äußerste formale Knappheit bei gleichzeitig größtmöglicher Konzentration der thematischen Verarbeitung. Erst Anton Webern, ein großer Kenner und Verehrer Haydns, schuf 150 Jahre später wieder Werke dieser Kürze und Prägnanz, auch ihm gelang es, unglaubliche Intensität nicht zuletzt durch rasch wechselnde Stimmungen zu erzeugen.

Die schier grenzenlose Fülle an Originalität, eines der Kennzeichen Haydn-scher Musik, begegnet uns in vielen Werken Haydns: „... ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen, und quälen, und so musste ich original werden ...“ erzählte Haydn seinem Erstbiografen Griesinger rund vier Jahrzehnte später.

OCTETTI

Haydns sieben *Divertimenti a otto voci*, die Barytonoktette aus dem Jahre 1775, zählen zu den ungewöhnlichsten Werken überhaupt. Haydn schrieb sie für die private Kammermusik des Fürsten Nikolaus I. Esterházy, für Aufführungen, die vielleicht kein anderes Publikum hatten als jenes der Musizierenden selbst: in ihrer Mitte der Fürst, *primus inter pares*, der das Baryton spielte. Die Oktette sind höchst anspruchsvolle Kunst-Musik, sowohl technisch als auch inhaltlich, geistvolle Unterhaltung für Kenner im Gegensatz zu akustischer Untermalung von Gesellschaften, wofür damals das meiste komponiert wurde. Diese fürstliche Musik hätte auch außerhalb der Esterházy'schen Schlösser kaum andere Ausführende gefunden, denn selbst wenn es ein Baryton gab, so waren „normale“ Hornisten keinesfalls in der Lage zu spielen, was gefordert wird.

Kompositionen für das Baryton nehmen in Haydns Schaffen ab 1763 eine Sonderstellung ein, kein anderer Komponist hat so viele Werke für dieses seltene und ausgefallene Instrument komponiert. Insgesamt sind es rund 175 Stücke, von denen die meisten erhalten sind: 124 Barytontrios, *Divertimenti* für 2 Barytone und 2 Hörner, Quintette, Barytonduette in verschiedenen Besetzungen, ja sogar Solokonzerte und Solosuiten, und schließlich die Oktette, die zweifelsohne die Krönung und gleichzeitig den Endpunkt dieser Werkgruppe darstellen, denn sie sind Haydns letzte Werke für Baryton.

Das Baryton gehört zur Gambenfamilie, seine Tonlage ist am ehesten mit einer Tenorgambe oder einem Cello in den höheren Lagen vergleichbar. Die ersten Exemplare sind aus dem 17. Jahrhundert in Norditalien bekannt, vereinzelt wurde das Baryton bis Anfang des 19. Jahrhunderts noch gespielt. Trotz seines schönen Klanges, den auch Leopold Mozart bewunderte, setzte sich das Instrument nicht durch, seine Verbreitung beschränkte sich auf den Raum Nord-

italien – Österreich – Süddeutschland – Böhmen. Haydn setzte in keinem anderen Werk eine Gambe ein, für seine musikalischen Vorstellungen musste das Instrument eher antiquiert, wie ein Relikt aus alten Zeiten wirken – die Zeit der Hochblüte der Gambe war ja auch längst vorbei und das Instrument entsprach kaum dem Ausdrucksbedürfnis der Klassik. Umgekehrt ist die Integrierung eines so exotischen Instruments in die Neue Musik der Wiener Klassik ein glänzender Beweis für Haydns Originalität, unter beinahe allen Bedingungen Gültiges schaffen zu können.

Das Besondere am Baryton, und daraus resultiert auch sein spezifischer Klang, ist dessen Besaitung: neben den 6 teils mit Silber umspannten Darmsaiten, die mit dem Bogen gestrichen werden, besitzt es zusätzlich noch 9 durch den Hals ins Innere des Corpus laufende Bordunsaiten aus Metall, die nicht nur mitschwingen, sondern auch mit dem Daumen der linken Hand gezupft werden können. Diese Saiten erzeugen durch ihr stetes Mit- und Nachschwingen den charakteristischen singenden Ton des Barytons sowie auch jenen vor allem in den Schlussakkorden unüberhörbaren Nachklang.

Einige Musiker der fürstlichen Hofkapelle mussten das Spiel auf dem ausgefallenen Instrument erlernen, um den Fürsten zu begleiten, oder ihm darauf vorspielen zu können. Haydn „... übte sich ... ein guter Spieler zu werden. Freylich wurde er oft in seinen nächtlichen Studien, durch das Schelten und Gezänke seiner Frau gestört; er verlor aber die Geduld nicht, und erlangte in Zeit von sechs Monaten seinen Endzweck ... ließ sich öffentlich vor dem Fürsten hören, spielte in mehreren Tonarten, und glaubte unendlichen Beyfall einzuerndten. Der Fürst war jedoch gar nicht verwundert ... und sagte bloß: ‚Haydn! das müssen Sie wissen!‘ ‚Ich verstand den Fürsten vollkommen‘, sagte Haydn, „... und machte mir selbst Vorwürfe, die Composition seit einem halben Jahre vernachlässigt zu haben, und wandte mich wieder mit neuem Eifer zu derselben“ ...“ erzählte

Haydn in seinen späten Lebensjahren dem Esterházy'schen Hofmaier Albert Christoph Dies.

Der Fürst wollte angeblich keine Kompositionen in Tonarten mit mehr als 3 Vorzeichen spielen. Dies dürfte aber kaum der alleinige Grund dafür sein, dass sämtliche *Oktette* in D-Dur, A-Dur und G-Dur gehalten sind, da diese Tonarten auch der Grundstimmung des Instruments am besten entsprechen. Die Griffbrettsaiten sind (wie bei der Gambe) in D-G-c-e-a-d und die mitschwingenden Aliquotsaiten in den Tönen der D-Dur Tonleiter gestimmt, weshalb aus physikalisch-klanglichen Gründen die Tonarten G, D, A grundsätzlich am besten funktionieren. Trotzdem gelang es Haydn, aus diesem tonalen Korsett ausbrechen: so steht z.B. der langsame Satz des *Oktetts* Hob. X:1 in einer Tonart, die zwar nur zwei # als Vorzeichen hat, die aber für die Klassik höchst ungewöhnlich ist: h-moll. Noch weiter nützt Haydn den tonalen Rahmen in den teils sehr ungewöhnlichen Modulationen aus.

Auffallend ist die virtuose Behandlung der Hornstimmen, die zu den schwierigsten der gesamten Literatur des 18. Jahrhunderts zählen, sicherlich auch ein Grund, warum die *Oktette* so gut wie nie zu hören sind und schon damals in der Originalform kaum mehr gespielt werden konnten. Haydn schreibt für die Hörner nicht nur extrem hoch (*Oktett* Hob. X:5, 2. Satz), sondern auch extrem tief (*Oktett* Hob. X:5 gegen Ende des 1. Satzes).

Alle schwierigen Horn-Partien in Haydns Werken zwischen 1763 und 1776, auch in den Symphonien, waren für den Hornisten Carl Franz geschrieben, einem berühmten Virtuosen. In späteren Jahren sollten solche Anforderungen nur mehr vereinzelt vorkommen, bedingt durch den Abgang dieses Musikers aus der Esterházy-Kapelle. Zweifelsohne hatte Fürst Nikolaus I. ein besonderes Faible für das Horn. Er liebte es, seine „Leibhornisten“ um sich zu haben, sie mussten ihn mehr oder minder ständig begleiten. Wie bedeutend Carl Franz als

Hornist gewesen sein muss, zeigt der Umstand, dass das *Baryton-Quintett* aus dem Jahre 1768 (*Divertimento* Hob. X:10) in einer einzigen Kopie erhalten ist, die aus seinem Besitz stammt – er hatte offenbar das Privileg, Kopien von Werken, die ihm auf den Leib geschrieben waren, zu behalten. Dieses dreisätzige, virtuose Quintett basiert übrigens auf einem ursprünglich fünfsätzigen, heute aber verschollenen Bläser-Divertimento, der *Feldparthie* Hob. II:5. Nicht alle *Oktette* sind im Autograph überliefert, dafür aber in Druck-Ausgaben (z.B. Artaria Wien 1781), in denen die Barytonstimme für Flöte oder Oboe umgearbeitet oder überhaupt weggelassen wurde.

Die *Barytonoktette* bilden auch das Ende von Haydns „Sturm und Drang“, einer Kompositionsperiode, die in Anlehnung an die gleichnamige und etwa gleichzeitige literarische Strömung einer Gruppe von jungen deutschen Dichtern so bezeichnet wird, auch Goethe und Schiller gehörten dazu. Musikalisch war Carl Philipp Emanuel Bach, der älteste Sohn des Thomaskantors, auch diesbezüglich das wichtigste Vorbild für Haydn: „... und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe.“ Um 1750 fielen Haydn die ersten Klaviersonaten Philipp Emanuels in die Hände: „da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren.“ Studiert hat Haydn wohl auch Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, ein bedeutendes musiktheoretisches Lehrbuch, das 1753 erstmals publiziert und bis in Beethovens Zeit verwendet wurde.

„Sturm und Drang“ – dies bedeutete Experimentierfreudigkeit, neue (aufgeklärte) Ideen, Bruch mit Traditionen, und eine hohes Maß an Emotion und erstmals die Verwendung ausgefallener Tonarten (Haydns *Abschiedssymphonie* steht in fis-moll). In den *Oktetten* ist all dies deutlich zu hören: eine neue Ausdrucksintensität mit geradezu launenhaft überraschenden Stimmungswechseln,

die mit unkonventionellen Mitteln formaler, harmonischer oder instrumentaler Art erreicht werden. Am deutlichsten finden wir dies in den – nicht nur für die Entstehungszeit – außerordentlichen *Adagios*, deren fast depressive Melancholie bereits echt romantisch wirkt, und die in manchen Momenten durchaus Schubert vorausahnen lässt (*Oktett* Hob. X:1, langsamer Satz). Die Fünfsätzigkeit der früheren *Divertimenti* ist verschwunden, und die alte „sonata da chiesa“-Form (mit einem *Adagio* als Stirnsatz) finden wir hier zum letzten Mal (*Oktett* Hob. X:5): hier ist sie allerdings nicht mehr reines Schema, sondern dient auf eindrucksvolle Weise zur Schaffung der düsteren Grundstimmung. Alle *Baryton-oktette* sind dreisätzig, ohne Menuett, die aufhellenden Schluss-Sätze sind meist in Rondo- oder Variationenform gehalten. In unserer Edition versuchen wir, jene Reihenfolge der Werke – mit Ausnahme des *Quintetts* – zu rekonstruieren, in der die einzelnen Werke ursprünglich von Haydn komponiert wurden.

Haydn setzt das Baryton relativ unselbständig, ja untergeordnet ein. Wollte er dem Fürsten einen Part geben, der es ihm erlaubt, tonangebend mitzuwirken, ohne fehlgehen zu können, da seine Stimme stets von anderen Instrumenten unterstützt wird? Der Ton des Baryton ist nicht sehr modulationsfähig, seine dynamische Bandbreite relativ eng, weshalb das Instrument in dieser ziemlich großen Besetzung ungeeignet wäre, klanglich zu führen. Letzten Endes war für Haydn aber das klangliche Resultat entscheidend, weshalb er die acht Instrumente so und nicht anders wählte. Diese ungewöhnliche, in der Musikkultur einzigartige Instrumentierung ist ein wesentliches Charakteristikum der *Baryton-Oktette*. Mit Ausnahme der 2 Violinen verwendet Haydn keine Sopraninstrumente, wodurch die Bassinstrumente das Klangbild dominieren: Viola, Cello, Violone sowie die beiden Hörner erzeugen dunkle, satte Klangfarben, ähnlich sonor wie in Bachs *Sechstem Brandenburgischen Konzert*. Das Baryton, eine Oktave tiefer als die 1. Violine und meist parallel mit ihr geführt, bewirkt seinerseits einen ganz unge-

wöhnlich sinnlichen, manchmal fast klagenden Klang. Insgesamt wird durch diese Klangstruktur (durchaus eine „Instrumentation“ im modernen Sinn) jene seltsam gedämpfte, ja melancholische Stimmung erzeugt, die nur in den schnellen Sätze aufgehellt wird.

Fürst Nikolaus I., der Prachtliebende genannt (er ließ u.a. Schloss Eszterháza, das „ungarische Versailles“, mit seinen zwei Opernhäusern erbauen), litt vermutlich an depressiven Zuständen. Hat Haydn diese Musik bewusst als (Musik-)Therapie gedacht, wusste er, dass man solche Zustände weniger durch betonte Heiterkeit, sondern eher durch vorsichtige Gleichstimmung stimulieren kann? Viele Jahre später, im März 1790, schreibt Haydn in einem Brief: „... der todtfall Seiner verstorbenen gemahlin drückte dem Fürsten dergestalt darnieder, daß wir alle unsere Kräften anspannen musten, Hochdenselben aus dieser schwer-muth herauszureissen, ich veranstaltete demnach die Ersteren 3 tage, abends grosse Camer Music, aber ohne gesang, Der arme Fürst verfiel aber bey anhörung der Ersten Music über mein Favorit Adagio in D in eine so tiefe Melancoley, daß ich zu thun hatte, Ihm dieselbe durch andere stücke wieder zu be-nehmen ...“

LIRACONCERTI & NOTTURNI

Große Feste am kaiserlichen Hof riefen Fürst Nikolaus immer wieder nach Wien. Haydn und die Kapelle nahm er meist mit, damit sie in seinem Palais in der Wallnerstraße, gleich neben der Hofburg, auftreten konnte. Bei solchen Gelegenheiten lernte Haydn so manch bedeutenden Zeitgenossen persönlich kennen, so auch König Ferdinand IV. von Neapel: am 19. September 1790 fand in Wien eine „Tripelhochzeit“ statt, bei der 3 Bourbonen aus Neapel mit 3 Habsburgern aus Wien vermählt wurden. Der prominenteste Bräutigam war der spätere Kaiser Franz II., der Marie Therese heiratete, eine überaus musikalische und begeisterte Verehrerin von Haydns Musik; später sang sie unter Haydns Leitung die Sopransoli der *Schöpfung*. Salieri leitete die Musik während der Hochzeitfestivitäten, darunter seine Oper *Axur*, Symphonien von Haydn, eine Oper von dessen Schüler Weigl, aber keinen Takt von Mozart. Haydn war anwesend, lernte die königliche Familie aus Neapel persönlich kennen und erhielt den Auftrag, nach den *Concerti a due Lire* aus dem Jahr 1786 noch einige *Notturmi* für König Ferdinand zu komponieren.

Haydn, der vor 1790 den engen Raum von Wien – Eisenstadt – Eszterháza – Preßburg (Bratislava) nie verlassen hatte, war damals schon so berühmt, dass er regelmäßig hochdotierte Kompositionsaufträge aus ganz Europa erhielt. Es könnte allerdings sein, dass er bereits 1788, fußend auf dem Erfolg der *Lirakonzerte*, den Auftrag für eine erste Serie von *Notturmi* erhielt und diese somit vor 1790 schrieb (Hob. II:25, 26, 29, 31, 32; II:30 ist nur fragmentarisch erhalten). Beim Wien-Besuch des Königs könnte dann die letzte Serie (II:27, 28, das dritte ist verschollen) vereinbart worden sein, und der König dürfte Haydn auch nach Neapel eingeladen haben.

Ferdinand IV. (1751-1825), König von Neapel, überließ ab 1777 die Regie-

rungsgeschäfte seiner Gemahlin Maria Carolina, einer Tochter Kaiserin Maria Theresias, wodurch die Bindung an den Wiener Hof sehr gestärkt wurde. Der König, ein Epikureer von Graden, widmete sich lieber dem Erbauen seiner Paläste, seinen Kunstsammlungen, der Musik, der Jagd und dem Essen. Neapel war damals ein europäisches Kulturzentrum ersten Ranges: Die neapolitanische Malerei hatte bereits seit dem 17. Jahrhundert große Bedeutung, nun kamen der Geigenbau und die italienische Oper dazu. Das 1735 erbaute Teatro San Carlo in Neapel, das größte und vielleicht schönste Opernhaus Italiens, erlangte in der Zeit Ferdinands IV. höchsten Ruhm. Zudem rückten die sensationellen Funde antiker Kunst in Herculaneum und Pompeji Neapel seit dem frühen 18. Jahrhundert ins Blickfeld Europas. Von Winckelmann bis zu Goethe war Neapel damals das Ziel aller Historiker, Dichter und Maler geworden. Auch Angelica Kauffmann, die erste (österreichische) Malerin des 18. Jahrhunderts, wirkte dort und malte ein stimmungsvolles Gruppenbild der königlichen Familie (mit der späteren Kaiserin Marie Theresie die Harfe spielend) im Schlosspark von Caserta.

König Ferdinand höchstpersönlich spielte die „lira organizzata“, eine Weiterentwicklung der Drehleier, eines in Neapel schon immer populären Instruments. Kein Exemplar dieses vom österreichischen Legationssekretär Norbert Hadrava speziell für den König entwickelten Instruments ist erhalten geblieben. Wir wissen aber, dass es mit einer kleinen Tastatur und einer Kurbel versehen war, mit deren Hilfe man das „Flötenwerk“ (kleine Orgelpfeifen) und das „Saitenwerk“ (mitschwingende Saiten), die zueinander im Oktavverhältnis standen, zum Klingen bringen konnte. Haydns Werke für den König waren stets für zwei solcher Liren komponiert, von denen die erste (jetzt Flöte) vom König und die zweite (jetzt Oboe) von Hadrava gespielt wurde. Die berühmtesten Komponisten wurden damals mit Kompositionsaufträgen für diese Liren beauftragt – u.a. auch Adalbert Gyrowetz oder Haydns Schüler Ignaz Pleyel.

Ferdinand IV. hatte bestimmte Wünsche hinsichtlich der für ihn komponierten Werke: die Tonarten sollten nur C-Dur, F-Dur und G-Dur umfassen, die einzelnen Sätze nicht zu lang, die melodische Führung durch die Liren ähnlich einer Oboenstimme, jedoch nicht zu „kontemplativ“, sondern eher unterhaltsam sein. Gleiches wurde vermutlich von Haydn verlangt, nur merkt man es den *Lirakonzerten* keinen Takt lang an. Die Vielfalt der musikalischen Charaktere, vom Wienerischen bis zum Sizilianischen, ob Marsch oder Fuge, Sonatensatz oder Rondo – sie alle kommen trotz der königlichen Einschränkungen dank der Originalität der Einfälle wirkungsvoll zur Geltung.

Haydns *Notturmi* für den König von Neapel sind – ähnlich wie die *Lirakonzerte* – Werke für zwei Solisten (ursprünglich die Liren), kammermusikalisch begleitet von einem aus Bläsern und Streichern besetzten Kammerensemble. Im Unterschied zu den *Lirakonzerten* variiert Haydn aber die Instrumentation der *Notturmi*: teilweise wird auf die Violinen verzichtet, Flöten, Oboen, Klarinetten treten an ihre Stelle, begleitet von Bratschen, Cello und Kontrabass und den obligaten Hörnern. Dadurch entstehen besonders reizvolle Unterschiede in der klanglichen Färbung, die den Charakter jedes einzelnen *Notturmo* prägen.

Interessant ist die Instrumentierung der *Notturmi* mit Klarinetten, die Haydn im Gegensatz zu Mozart seltener verwendete. Es gibt lediglich Haydns Divertimento Hob. II:17 aus dem Jahre 1761, als die Klarinette erst am Beginn ihrer „klassischen“ Verwendung stand. Danach finden wir die Klarinette erst wieder in Werken nach 1793 (erstmalig in der Symphonie Nr. 99). In Eszterháza und Eisenstadt gab es keine Klarinetten und – im Unterschied zu Wien – 1791 nicht einmal in London. Die Klarinette war damals eine Wiener Spezialität, aber vielleicht war Haydn nicht ganz so fasziniert von diesem Instrument wie Mozart. Haydns wichtigstes Melodie-Instrument im Orchester war zweifelsohne die Oboe.

Das Stimmengeflecht der einzelnen Instrumente ist in den *Notturmi* ausge-

glichener als in den *Lirakonzerten*, in denen Flöte und Oboe weit mehr den Charakter eines Soloinstruments besitzen. Die Klarinettenstimmen dienen gemeinsam mit den Hörnern vielfach als harmonische Stütze, treten aber nur gelegentlich hervor, besonders schön im Mittelteil des langsamen Satzes des 1. Notturno (Hob. II: 25), wo sie die unerwartete Wendung nach As-Dur unterstreichen, die schon sehr nach Beethoven klingt, Haydns bestem Schüler. Speziell die Wiener Klarinetten aus den 1790er Jahren gaben dem Instrument (im Gegensatz zu Klarinetten aus Frankreich) einen besonders weichen, runden, „schönen“, aber niemals schrillen Klang, weshalb sie sich gut mit dem Klang von Oboe und Flöte mischten (eine „Klangfarbe“, die mit modernen Instrumenten nie zu erzielen wäre).

Haydn war sich naturgemäß über die eingeschränkten Möglichkeiten, die „lira organizzata“ zu verwenden, im Klaren. Die Autographe seiner Werke für König Ferdinand sind heute verloren. Als fulminanter Geschäftsmann, der Haydn allezeit war, behielt er jedoch (wie fast immer) Kopien seiner Auftragswerke und verfasste 1792 durch die Hinzufügung neuer Kontrabassstimmen und langsamer Satzeinleitungen eine zweite, veränderte Fassung. Auffällig ist der recht virtuose Violinpart in den letzten beiden *Notturmi* (II: 27, 28), es könnte sein, dass diese Stimme speziell für Salomon in London gestaltet wurde. In den restlichen *Notturmi* gibt es anstelle der Violinen die Klarinetten. Die Liren werden in allen Werken durch Flöte und Oboe oder durch 2 Flöten ersetzt. Vermutlich unverändert blieben die Stimmen der Violinen in den *Lirakonzerten* sowie generell jene der Bratschen; das Cello wird durch einen Kontrabass verstärkt. Wie weitgehend Haydns Veränderungen waren, ist nicht zu beurteilen, da die ursprünglichen Fassungen mit Liren in keinem Fall erhalten sind, sie könnten also auch kaum mehr rekonstruiert werden. In der neuen Version wurden die Werke in London 1792 in prominenter Besetzung mehrfach zur Aufführung gebracht:

mit Johann Peter Salomon (Violine), Domenico Dragonetti (Kontrabass), und vielleicht Haydn die Viola, sein Lieblingsinstrument, spielend: große Kammermusik für 10 Solisten.

Die *Notturmi* sind exzellente Beispiele für „Unterhaltungsmusik“ des 18. Jahrhunderts – Musik mit beschwingten Rhythmen und einprägsamen Themen, ebenbürtig Mozarts *Kleiner Nachtmusik*. Wie sehr Haydn seine *Notturmi* und *Lirakonzerte* schätzte, erkennen wir daran, dass er sie teilweise in bedeutenden späteren Werken wieder verwendete: Finale und Mittelsatz aus dem *Lirakonzert Nr. 5* finden wir als Finale bzw. 2. Satz der *Symphonie Nr. 89* (komponiert für Paris); der langsame Satz des *Lirakonzerts Nr. 2* ist einer Einlage-Arie Haydns für Gazzanigas Oper *L'isola d'Alcina* (Hob. XXIVb:9) entnommen; der Mittelsatz („Romance“) aus dem *Lirakonzert Nr. 3* wird zum zweiten Satz der *Symphonie Nr. 100*, die aufgrund der später dazukomponierten martialischen Teilen *Militärsymphonie* genannt wird und zur erfolgreichsten aller Haydn-Symphonien in London werden sollte. Der erste Satz von *Lirakonzert Nr. 5* (komponiert 1786) basiert übrigens zufällig (?) auf dem gleichen Thema wie der Finalsatz von Mozarts *Jupitersymphonie* (komponiert 1788).

Wo wurde diese königliche Hausmusik wohl ursprünglich aufgeführt? In einem der riesigen Salons des am Meer gelegenen Palazzo Reale in Neapel, oder in dessen kleinem dem Teatro San Carlo benachbarten Schlosstheater? Auf Schloss Capodimonte, wo damals einige der schönsten pompejanischen Mosaikböden durch Herrn Hadrava verlegt wurden, oder doch eher im intimen Rahmen des königlichen Teesalons, der Villa Lucia in Neapel, wo es einen eigenen Musikraum gab? Oder ließ sich der König in Caserta, seiner Sommerresidenz unweit von Neapel, mit ihren überproportional hohen und schier unendlichen Zimmerfluchten und dem steinern wirkenden Hoftheater durch seine Lirenmusik unterhalten?

Am 28. September 1790, kurz nach jener Tripelhochzeit, starb Fürst Nikolaus I. Esterházy unerwartet, und Haydn war nach fast 30 Jahren über Nacht von seinen Diensten als Esterházy'scher Kapellmeister entbunden. Der nachfolgende Fürst Paul löste sofort das Orchester und den Theaterbetrieb auf, gab Haydn für neue Aufgaben frei, zahlte aber dessen Salär weiter. Haydn hatte eine Einladung, nach Neapel zu gehen, wo er zweifelsohne vorrangig Opern und nicht Symphonien komponiert hätte, aber Johann Peter Salomon, seinerseits berühmter Geiger und Impresario aus London, war schneller: bereits am 8. Dezember unterschrieb Haydn seinen neuen Vertrag und reiste wenige Tage später nach London, wo er bis 1795 mit nur einer kurzen Unterbrechung blieb. Die *Lira-konzerte* und *Notturmi* waren auch in seinem Reisegepäck für London.

© **Manfred Huss 2008**

Die **Haydn Sinfonietta Wien**, 1984 von Manfred Huss gegründet, zählt heute zu den führenden Interpreten für die Musik der Wiener Klassik, des Spätbarock und des frühen 19. Jahrhunderts. Konzertmeister ist Simon Standage, der englische Doyen des historischen Violinspieles. Das Ensemble, das seit 1991 auf historischen Instrumenten spielt, feierte seinen ersten großen internationalen Erfolg beim Casals Festival Prades; seither fanden Konzertreisen in viele Städte Europas statt, u.a. Mailand, Paris, Utrecht, Brugge, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall), Brüssel. Als Solisten musizierten mit dem Orchester u.a. Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay, Milan Turkovic, The Tallis Choir und der Kodály Chor. Das Repertoire reicht von groß besetzter Kammermusik über die symphonische Literatur bis zu Opern und Oratorien. Die Haydn Sinfonietta Wien war 1986-1994 an der Durchführung des Festivals Wiener Klassik beteiligt und trat bei zahlreichen Internationalen Festivals auf, u.a.: Beethovenfest Bonn, Prager Herbstfestival, Flandernfestival. Seit 2006 ist das Ensemble orchestra in residence des Festivals „Centropalia“ (Steiermark / Slowenien).

Manfred Huss wurde in Wien geboren und studierte dort u.a. bei Hans Swarowsky und Alexander Jenner. „Als ob er Friedrich Gulda zu Lebzeiten beerben wollte“, schrieb die Zeitschrift *Das Orchester* über seine frühe Karriere als Pianist, die ihn mit Konzerten und Aufnahmen durch ganz Europa führte. Heute spielt Manfred Huss vorzugsweise historisches Hammerklavier und leitet die von ihm gegründete Haydn Sinfonietta Wien. Seine Erstaufnahmen mit Werken Haydns und Schuberts, die er mit diesem Ensemble einspielte, wurden international herausragend rezensiert und mehrfach ausgezeichnet.

Manfred Huss gastierte als Solist und Dirigent bei bedeutenden Festivals in Städten wie z.B. London, Paris, Salzburg, Evian, Florenz, New York, Frankfurt

(Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie), Prag. Er dirigiert u.a. die City of London Sinfonia, das Orchestra of the Age of Enlightenment, das Philharmonische Orchester Mexiko, die Polnische Kammerphilharmonie, die Belgrader Philharmonie sowie The Tallis Choir und den Kodály Chor.

Über seine musikalische Tätigkeit hinaus publizierte Manfred Huss den schriftlichen Nachlass Hans Swarowskys „Wahrung der Gestalt“ (Universal Edition Wien) und verfasste die erste umfassende deutsche Haydn-Biographie.

SCHERZANDI

Lorsque Haydn compose ses *Scherzandi* à l'âge de 29 ans, il se trouve à un tournant de sa vie : le 26 novembre 1760, il épouse Maria Anna Keller à la cathédrale Saint-Étienne à Vienne et le 1er mai 1761, il signe un contrat de « vice *kapellmeister* » au service de Paul Anton I. Prince Esterházy. Dans les deux cas, les contrats étaient à vie. Du moins officiellement.

L'embauche au service du Prince Esterházy s'avèrera un tournant aux conséquences décisives pour le développement artistique ainsi que pour la situation sociale de Haydn. Nous pouvons assumer qu'il était alors déjà un compositeur en vue sinon il n'aurait jamais obtenu un tel poste. Un Prince Esterházy pouvait se payer qui il voulait. Mais Haydn remportera du succès, sera même promu, quelques années plus tard, au poste de « *kapellmeister* » et jouira jusqu'à la fin de sa vie d'augmentations régulières de salaire. Au moment de sa mort, il était célèbre à travers le monde et riche.

Il est difficile aujourd'hui de se représenter l'importance et la richesse de cette famille de magnats hongrois qui appartenait aux plus riches de la monarchie des Habsbourg et qui régnait sur son propre petit royaume incluant son régiment et sa monnaie. Tant dans l'armée – le Prince Paul Anton et son frère cadet Nikolaus portaient l'uniforme de maréchal de camp – qu'à la cour, la famille Esterházy occupait les plus hautes fonctions honorifiques alors qu'elle passait beaucoup de temps dans la ville-résidence qu'était Vienne où l'ensemble de la cour impériale habituellement se retrouvait et où la famille possédait plusieurs palais.

L'amour des Esterházy pour les arts et pour la musique en particulier est bien connu : plusieurs membres de la famille jouaient d'un instrument alors que le Prince Paul, vice-roi de Hongrie, composa à la fin du 17^e siècle, l'*Harmonia*

caelestis, l'un des recueils les plus importants de la musique liturgique catholique qui fut en usage jusqu'au 20^e siècle. L'immense collection de tableaux des Esterházy qui comprenait des chefs d'œuvre du 16^e jusqu'au 19^e siècle constitue depuis sa fondation la base de la Galerie nationale de Hongrie à Budapest.

L'ensemble des tâches de Haydn comprenait avant tout la direction de la musique profane car la musique religieuse était encore entre les mains de son prédécesseur, Gregor Joseph Werner, le *kapellmeister* de la cour d'Esterházy. Mais Haydn ne devait pas que composer et diriger, il était également responsable de l'organisation de l'orchestre de la cour, devait veiller au bon état des instruments, s'occuper de l'archivage des partitions ainsi que de l'enseignement. Haydn fut en peu de temps considéré et apprécié à un tel point par le Prince qu'on lui offrit le privilège de s'asseoir à la table des « Haus-Offiziere » ce qui, à l'époque, constituait une grande marque de distinction.

Dès le début de son engagement, Haydn démontra son savoir avec quelques œuvres exceptionnelles : dans le triptyque symphonique *Le Matin*, *Le Midi* et *Le Soir* (Hob. I:6-8), il donna la chance aux solistes de l'orchestre d'Esterházy nouvellement réorganisé de briller chacun à leur tour. Sa virtuosité compositionnelle se manifesterait dans le grand *Divertimento en do majeur* (Hob. II:17), un feu d'artifice inhabituel de mélodies et de rythmes composé en 1771 et, de manière brillante dans son premier opéra italien *Acide*. Dans les *Scherzandi*, un cycle de six symphonies miniatures, Haydn s'affiche en outre comme un maître de la concentration formelle et motivique. L'influence de Carl Philipp Emanuel Bach y est perceptible.

Les *Scherzandi* sont un groupe de six compositions organisées tonalement et dont l'homogénéité du contenu est telle qu'elles doivent être interprétées en tant que cycle. Les six œuvres reposent sur une même succession de mouvements (*allegro* – menuet – *adagio* – *presto*) ce qui, ramené au contexte de l'époque,

n'allait pas de soi. On remarque l'absence des violons alto qui, normalement n'étaient omis que dans la musique religieuse et la musique de danse. À l'époque, les compositeurs étaient des gens pragmatiques. Ainsi, la fonction de la musique conditionna cet effectif inhabituel : les six symphonies – Haydn les réunit sous ce titre dans son catalogue – étaient peut-être conçues pour une grande occasion pour laquelle on avait réuni un orchestre de musique de danse qui ne contenait pas d'altos. On ne peut dater de façon précise la composition de ce cycle. Si l'on s'en tient au style, il semble que l'on pourrait parler des premières années de Haydn à la cour d'Esterházy (après 1761) mais il pourrait également avoir été composé auparavant, pour le comte Morzin. Les *Scherzandi* furent rapidement distribués par le biais de copies manuscrites mais ils seront également publiés en 1765 par Breitkopf sous le titre de *Scherzandi* (le titre est de l'éditeur) ce qui constitue un autre indice de la renommée de Haydn et ce, dès ses jeunes années. Pour notre enregistrement, nous avons décidé de reprendre l'ordre des *Scherzandi* que leur avait donné Haydn (qui ne correspond pas au catalogue Hoboken).

Il n'existe pas d'autres exemples dans la musique de telles symphonies miniatures. Les *Scherzandi* sont également exceptionnels par leur conception inhabituelle par rapport aux œuvres comparables : le matériau musical, les motifs et les thèmes sont présentés sous la forme la plus courte possible et sont développés de manière extrêmement concentrée sans renoncer à l'aspect formel important des mouvements. Haydn manifeste ici un penchant pour la concision et compose des mouvements remarquablement courts (comme ce fut le cas pour plusieurs mouvements finaux de ses *Divertimenti* composés auparavant). Plusieurs mouvements durent moins d'une minute : le finale du 5^e *Scherzando* dure exactement 32 secondes et aucun mouvement ne dure plus de quatre minutes (*Adagio* du 4^e *Scherzando*) alors que la majorité des mouvements (incluant les

reprises) durent entre 2 et 3 minutes. Il est stupéfiant de voir comment Haydn, au début du développement symphonique a recours à un principe compositionnel qui renvoie directement à la fin de ce développement de cette « école de Vienne » : concision formelle extrême jumelée à une concentration extrême du développement thématique. Il faudra attendre Anton Webern, un connaisseur et un admirateur de l'œuvre de Haydn, quelque cent cinquante ans plus tard pour retrouver des œuvres aussi courtes et aussi denses. Lui aussi parviendra à exprimer une incroyable intensité, principalement par le biais de soudains changements d'humeur.

On retrouve à profusion cette originalité sans borne qui caractérise la musique de Haydn. À son premier biographe Griesinger, il racontait, quelque 40 ans plus tard : « ...je pouvais, en tant que chef d'orchestre, faire des expériences, observer ce qui produit de l'impression et ce qui l'affaiblit, donc corriger, ajouter, couper, oser. J'étais à l'écart du monde, personne dans mon entourage ne pouvait me faire douter de moi et me donner du tracas, j'étais donc condamné à être original. »

OCTETTI

Les sept *Divertimenti a otto voci* ou *Octuors pour baryton* composés en 1775 font partie des œuvres les plus inhabituelles du répertoire. Haydn les composa pour la musique de chambre privée du Prince Nikolaus I. Esterházy pour des interprétations qui n'avaient peut-être pas d'autre public que les musiciens eux-mêmes : au milieu d'eux, le Prince, *primus inter pares* [premier parmi ses pairs], tenait la partie de baryton. Les *Octuors* sont des pièces extrêmement raffinées, tant au niveau technique que du contenu, des divertissements pleins d'esprit pour des connaisseurs en opposition avec la musique de fond pour la société comme elle était alors en majeure partie composée. Cette musique princière n'aurait pu trouver hors du palais d'Esterházy d'autres interprètes car même si on avait trouvé un autre baryton, les cornistes «normaux» n'auraient absolument pas été en mesure de jouer ce qui est ici exigé.

La composition d'œuvres pour baryton prend au sein de la production de Haydn à partir de 1763 une place spéciale : aucun autre compositeur n'a écrit autant d'œuvres pour cet instrument étrange et tombé en désuétude. Il s'agit en tout de 175 pièces dont la plupart nous sont parvenues : 124 trios avec baryton, divertimenti pour deux barytons et deux cors, quintettes, duos de baryton dans différentes formations, même des concertos et des suites pour instrument seul et finalement, les octuors qui constituent sans aucune doute le couronnement et en même temps le point final de ce groupe d'œuvres puisqu'il s'agit des dernières œuvres que Haydn composa pour cet instrument.

Le baryton appartient à la famille des violes de gambes et son registre est principalement comparable à celui de la viole ténor ou du violoncelle dans son registre aigu. Le premier exemplaire connu date du 17^e siècle et se trouve au nord de l'Italie mais l'instrument fut utilisé, dans des cas isolés, jusqu'au 19^e

siècle. Malgré sa belle sonorité qu'un Leopold Mozart admirait, l'instrument ne parvint pas à s'établir et sa dispersion ne se limita qu'au nord de l'Italie, à l'Autriche, au sud de l'Allemagne et en Bohême. Haydn n'a recours dans aucune de ses œuvres à une viole de gambe car pour sa conception musicale, l'instrument lui aurait semblé par trop dépassé, comme une relique d'une autre époque puisque l'âge d'or de la viole de gambe était depuis longtemps révolue et l'instrument lui-même parvenait à peine à répondre aux besoins du classicisme. Inversement, l'intégration d'un instrument si exotique à la nouvelle musique du classicisme viennois est une preuve éclatante de l'originalité de Haydn qui parvenait à produire quelque chose de valable dans toutes les conditions.

Ce que le baryton avait de particulier et qui était à l'origine de sa sonorité caractéristique, était la manière dont les cordes étaient montées : en plus des six cordes de boyau en partie gainée d'argent qui étaient mises en vibration avec l'archet, l'instrument possédait neuf autres cordes qui se trouvaient à l'intérieur du manche creux et qui ne faisaient pas que résonner par sympathie, mais qui pouvaient également être pincées avec le pouce de la main gauche. Ces cordes expliquent par leur constante vibration, la sonorité chantante caractéristique du baryton ainsi que l'écho que l'on percevait principalement à l'accord final.

Quelques musiciens de l'orchestre du Prince durent apprendre à jouer de cet instrument désuet pour pouvoir accompagner le Prince sans cependant prendre le dessus. Haydn « pratiqua... pour devenir un bon exécutant. Naturellement, il se fit souvent déranger dans ses études nocturnes par les réprimandes et les querelles de sa femme ; il ne perdit cependant pas patience et parvint en l'espace de six mois à son but... il se produisit devant le Prince, joua dans plusieurs tonalités et s'attendit à des compliments. Le Prince n'était cependant pas admiratif... et dit simplement : < Haydn ! Vous devriez savoir tout cela ! > « Je comprends le Prince tout à fait » dit Haydn... < et je me fis des reproches d'avoir né-

gligé la composition depuis six mois et je m'y remis avec zèle...» raconta Haydn plus tard au peintre de la cour d'Esterházy, Alfred Christoph Dies.

Il semble que le Prince ne voulait pas de compositions qui comporteraient plus de trois signes d'altération. Mais cela n'est probablement pas la seule raison pour laquelle les Octuors sont entièrement en ré majeur, la majeur et sol majeur car ces tonalités sont celles qui correspondent aux tonalités de base de l'instrument et sont ainsi les plus désignées. Les cordes du manche sont (comme pour la viole de gambe) : ré, sol, do, mi, la, ré et les cordes sympathiques sont accordées sur les notes qui constituent la gamme de ré majeur. Ainsi, les tonalités de sol, ré et la sont celles qui fonctionnent le mieux. Néanmoins, Haydn souhaitait s'extraire de ce corset : c'est ainsi que par exemple le mouvement lent de l'Octuor Hob. X:1 est dans une tonalité qui comporte certes deux signes d'altération mais qui est hautement inhabituelle pour la période classique : si mineur. De plus, Haydn a recours dans le contexte tonal à des modulations parfois très insolites.

Le traitement virtuose des parties de cor qui sont parmi les plus difficiles de toute la littérature du 18^e siècle explique en partie pourquoi les Octuors ne sont à peu près jamais joués et pourquoi, dans leur forme originale, ils ne furent plus jamais rejoués. Haydn écrit non seulement dans le registre extrême aigu (Octuor Hob. X:5, second mouvement) mais également dans le registre extrême grave (Octuor Hob. X:5, vers la fin du premier mouvement).

Toutes les difficiles parties de cor dans les œuvres de Haydn entre 1763 et 1776, incluant les symphonies, ont été écrites pour le corniste Carl Franz, un virtuose célèbre. Dans les années suivantes, de telles difficultés se firent plus rares en raison du départ de ce musicien de l'orchestre d'Esterházy. Le Prince Nikolaus I avait sans aucun doute un faible pour le cor. Il aimait avoir ses « cornistes personnels » qui devaient ainsi l'accompagner pratiquement en tout temps.

L'importance de Carl Franz se voit confirmée par le fait que le *Quintette pour baryton* composé en 1768 (*Divertimento* Hob. X:10) n'existe que dans une seule copie qui lui appartenait : il avait manifestement le privilège de pouvoir conserver les œuvres écrites à son intention pour lui seul. Ce quintette virtuose en trois mouvements repose de plus sur un divertimento pour instruments à vents originellement en cinq mouvements aujourd'hui perdu, le *Feldparthie* Hob. II:5. Tous les octuors ne nous sont pas parvenus sous la forme de la partition autographe mais plutôt sous une forme imprimée (par exemple chez Artaria à Vienne en 1781) dans laquelle la partie de baryton a été arrangée pour flûte ou hautbois ou carrément omise.

Les Octuors pour baryton correspondent également à la fin de la période « Sturm und Drang » de Haydn, une période qui repose sur le courant littéraire contemporain du même nom qui comptait de jeunes poètes allemands, dont Goethe et Schiller. Musicalement, Carl Philipp Emanuel Bach, le fils aîné du cantor de St-Thomas, constituait le modèle le plus important pour Haydn : « ... qui me connaît à fond doit savoir que je dois beaucoup à Emanuel Bach, car je l'ai compris et je l'ai étudié avec application. » En 1750, Haydn mit la main sur les premières sonates pour piano de Carl Philipp Emanuel : « Alors je ne m'éloignai plus de mon clavecin avant de les avoir jouées et rejouées. » Haydn a également étudié son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [*Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier*], un ouvrage théorique très important publié en 1753 et utilisé jusqu'à l'époque de Beethoven.

« Sturm und Drang », c'est-à-dire joie de l'expérimentation, nouvelles idées (des Lumières), rupture avec la tradition, une grande quantité d'émotion et pour la première fois, le recours à des tonalités inhabituelles (la *Symphonie* « des adieux » de Haydn est en fa dièse mineur). On peut entendre tout cela clairement dans les octuors : une nouvelle intensité dans l'expression avec des change-

ments soudains et capricieux d'atmosphères qui sont suscités par des moyens inhabituels de nature formelle, harmonique ou instrumentale. On retrouve cela de manière évidente dans les extraordinaires *adagios* – non seulement par rapport à ce qui se faisait à la même époque – dont la mélancolie quasi dépressive sonne déjà totalement romantique et semble annoncer en plusieurs endroits Schubert (Octuor Hob. X:1, mouvement lent). La forme en cinq mouvements des divertimentos composés auparavant est disparue et on retrouve l'ancienne forme de la « sonate da chiesa » (avec un *Adagio* en guise de premier mouvement) pour une dernière fois (Octuor Hob. X:5). Ici, elle n'apparaît certes plus en tant que schéma pur mais contribue de manière impressionnante à la création de ce climat sombre. Les octuors pour baryton sont tous en trois mouvements, sans menuet, où le mouvement conclusif enjoué est le plus souvent sous la forme d'un rondo ou d'un thème et variation. Pour notre édition, nous avons essayé de reconstituer la succession des œuvres, à l'exception du *Quintette*, dans laquelle les œuvres originales avaient été composées par Haydn.

Haydn donne au baryton un rôle relativement peu autonome, voire subordonné. Souhaitait-il donner au Prince une partie qui lui permettait de mener sans qu'il ne se trompe puisque sa partie est constamment soutenue par d'autres instruments ? La dynamique du baryton est relativement réduite, rendant ainsi l'instrument pratiquement inapte à dominer au point de vue sonore un tel effectif instrumental. Ultimement, c'est le résultat sonore qui est déterminant pour Haydn ce qui explique pourquoi il a choisi ces huit instruments et pas d'autres. Cette instrumentation inhabituelle dans la littérature musicale est une caractéristique importante de ces octuors pour baryton. À l'exception des deux violons, Haydn n'utilise pas d'instrument soprano ainsi les instruments de basse dominent la sonorité : l'alto, le violoncelle, le violone ainsi que les deux cors produisent une sonorité sombre et pleine, semblable à celle du *sixième Concerto*

brandebourgeois de Bach. Le baryton, une octave plus bas que le premier violon et jouant la plupart du temps en parallèle avec lui, produit de son côté une sonorité totalement inhabituelle, sensuelle et parfois presque plaintive. Cette structure sonore (une véritable « instrumentation » au sens moderne du terme) exprime une atmosphère assourdie, mélancolique aussi, qui ne s'éclaircit que dans les mouvements rapides.

Le Prince Nikolaus I, le Magnifique (il fit construire pour son palais Eszterháza, le « Versailles hongrois », deux maisons d'opéra) souffrait apparemment de dépression. Haydn a-t-il conçu cette musique consciemment comme une sorte de (musico-) thérapie en sachant qu'un tel état ne se soigne pas par une bonne humeur accentuée mais plutôt par une prudente atmosphère similaire ? Plusieurs années plus tard, en mars 1790, il écrivit dans une lettre : « la mort de son épouse a tellement affecté le Prince que nous avons dû travailler de toutes nos forces pour tirer le Prince hors de sa peine, j'ai organisé un programme chargé de musique de chambre pour les trois premières soirées, mais sans pièce vocale. Mais après avoir entendu mon *Adagio* en ré majeur, mon favori, le pauvre Prince est tombé dans un tel état de mélancolie que j'ai dû changer le programme pour l'en sortir ... »

LIRACONCERTI & NOTTURNI

Les fêtes importantes à la cour impériale appelaient régulièrement le Prince Nikolaus à Vienne. Haydn et l'orchestre faisaient habituellement également partie du voyage et pouvaient ainsi se produire dans son palais de la Wallnerstrasse, tout près de la Hofburg. C'est lors de telles occasions que Haydn put faire la connaissance de certains de ses éminents contemporains comme par exemple le roi Ferdinand IV de Naples. Le 19 septembre 1790, un mariage « triple » eut lieu à Vienne alors que trois Bourbons de Naples épousèrent trois Habsbourg de Vienne. Le marié le plus célèbre était le futur empereur François II qui épousa Marie-Thérèse, une musicienne et une admiratrice passionnée de l'œuvre de Haydn. Plus tard, elle tiendra même sous la direction du compositeur la partie de soprano dans son oratorio *La création*. Salieri dirigea la musique lors de ce mariage, notamment son opéra *Axur*, des symphonies de Haydn, un opéra de son élève Weigl mais pas une seule note de Mozart. Haydn, présent, fit la connaissance de la famille royale de Naples et reçut la commande, après les *Concerti a due Lire* de 1786, de composer encore quelques *Nocturnes* pour le roi Ferdinand.

Avant 1790, Haydn n'avait jamais quitté l'espace restreint entre Vienne, Eisenstadt, Eszterháza et Presbourg (Bratislava), mais était déjà si célèbre qu'il recevait régulièrement des commandes très lucratives en provenance de toute l'Europe. Il se pourrait que dès 1788, suite au succès des concertos pour lyre, il reçut la commande pour une première série de nocturnes et qu'il les composa avant 1790 (Hob. II:25, 26, 29, 31, 32 ; II:30 ne nous étant parvenu que sous une forme fragmentaire). À l'occasion d'une visite du roi à Vienne, la promesse d'une dernière série (II:27, 28 alors que le troisième a été perdu) a pu être conclue et celui-ci put inviter Haydn à Naples.

Ferdinand IV (1751-1825), Roi de Naples, laissa les questions relatives au pouvoir à sa femme, Marie-Caroline, fille de Marie-Thérèse, puisque le lien avec la cour de Vienne avait été renforcé. Le roi, un épicurien de première, put alors se consacrer à la construction de ses palais, à ses collections d'objets d'art, à la musique, à la chasse et à la gastronomie. Naples était alors un centre culturel européen de premier rang : les peintres napolitains avaient acquis dès le 17^e siècle une grande importance, c'était maintenant le tour de la facture de violon et de l'opéra italien. En 1735 fut construit à Naples le Teatro San Carlo, le plus grand et peut-être le plus bel opéra d'Italie qui jouira, à l'époque de Ferdinand IV, d'une excellente réputation. De plus, la découverte de l'art antique d'Herculanium et de Pompéi avait dès le début du 18^e siècle attiré les regards sur Naples, alors la première destination des historiens, des poètes et de tous les peintres d'Europe, de Winckelmann à Goethe. Angelica Kauffmann, l'une des peintres autrichiennes les plus importantes du 18^e siècle y travailla et peignit un portrait de groupe évocateur de la famille royale (avec la future impératrice Marie-Thérèse à la harpe) dans le parc du palais de Caserte.

Le roi Ferdinand jouait lui-même de la « *lira oragnizzata* », un développement ultérieur de la vielle à manivelle, un instrument toujours populaire à Naples. Aucun des instruments produits spécialement pour le roi et développés par le secrétaire de la légation autrichienne, Norbert Hadrava, ne nous sont parvenus. Nous savons cependant qu'il était doté d'un petit clavier et d'une manivelle avec laquelle on activait un « jeu de flûte » (de petits tuyaux d'orgue) et un « jeu de cordes » (qui vibraient par sympathie) qui avaient une relation d'octave. Toutes les compositions de Haydn pour le roi étaient pour ce type de lyre dont la première (ici, à la flûte) fut jouée par le roi et la seconde (ici, au hautbois) par Hadrava. Des compositeurs célèbres reçurent des commandes pour ce type de lyre, notamment Adalbert Gyrowetz et l'élève de Haydn, Ignaz Pleyel.

Ferdinand IV avait également des exigences particulières concernant les œuvres composées à son intention : les œuvres devaient obligatoirement être en do majeur, fa majeur ou sol majeur ; les mouvements ne devaient être trop longs ; l'exposition de la mélodie à la lyre devait ressembler à une ligne de hautbois, mais ne devait pas être trop « contemplative » mais plutôt divertissante. Les mêmes exigences furent également faites à Haydn et on remarque que dans les concertos pour lyre, pas une seule mesure ne semble être de trop. L'abondance des caractères musicaux, du viennois jusqu'au sicilien, marche ou fugue, forme sonate ou rondo est mise en valeur malgré les exigences royales grâce à l'originalité de l'inspiration.

Les *Nocturnes* de Haydn pour le roi de Naples sont, comme les concertos pour lyre, des œuvres pour deux solistes (à l'origine, la lyre), accompagnés à la manière de la musique de chambre par les bois et les cordes dans des effectifs réduits. Contrairement aux concertos pour lyre cependant, Haydn varie l'instrumentation des *Nocturnes* : parfois, les violons sont omis et les flûtes, les hautbois, les clarinettes les remplacent accompagnés par les altos, les violoncelles et les contrebasses ainsi que par les cors obligés. Ainsi, certains *Nocturnes* présentent des différences dans la couleur instrumentale qui correspond à leur humeur.

L'inclusion de clarinettes, que Haydn, contrairement à Mozart, utilisait rarement, aux effectifs des *Nocturnes* est particulièrement intéressante. C'est dans le *Divertimento* Hob. II:17 composé en 1761 que la clarinette fait sa première apparition dans le style classique. Puis, on ne retrouvera la clarinette dans une œuvre de Haydn qu'en 1793 (dans la *Symphonie no 99*). Il n'y avait, contrairement à Vienne, aucun clarinettiste à Eszterháza ou à Eisenstadt pas plus qu'il n'y en aura en 1791 à Londres. La clarinette était alors une spécialité viennoise mais il est probable que Haydn n'ait pas été autant fasciné que Mozart par cet instrument. Le principal instrument mélodique au sein de l'orchestre haydnien est sans aucun doute le hautbois.

L'entrelacement des voix de chacun des instruments est dans les *Nocturnes* davantage équilibré que dans les concertos pour lyre où la flûte et le hautbois affichent le caractère d'un instrument soliste. Les parties de clarinette servent, en compagnie des cors, davantage en tant que soutien harmonique et ne participent que par endroit – particulièrement bellement dans la partie centrale du mouvement lent du premier *Nocturne* (Hob. II:25) où elle soulignent la soudaine modulation vers la bémol majeur et annoncent Beethoven, le meilleur élève de Haydn. Les clarinettes viennoises des années 1790 donnent à l'instrument (contrairement aux clarinettes françaises) une sonorité plus douce, ronde, « belle » et jamais stridente se mariant ainsi parfaitement avec la sonorité du hautbois et de la flûte (un « langage musical » qui ne pourrait être atteint avec les instruments modernes).

Haydn était naturellement poussé à mettre en évidence les possibilités réduites de la « lira organizzata ». Les partitions autographes de ses œuvres à l'intention du Roi Ferdinand est aujourd'hui perdue. Tout bon homme d'affaire qu'il était, Haydn conservait (presque toujours) une copie de ses commandes et réalisa en 1792 une seconde version, ajoutant des parties de contrebasses et une introduction lente. La partie virtuose de violon des deux derniers nocturnes (II:27, 28) est à souligner. Il est possible que ces parties aient été spécialement conçues pour Salomon à Londres. Les lyres ont été dans les deux œuvres remplacées par la flûte et le hautbois ou par deux flûtes. Les parties de violon dans les concertos pour lyres ainsi que celles des altos sont demeurées pratiquement inchangées. La partie de violoncelle a été amplifiée en y ajoutant une contrebasse. On ne peut déterminer à quel point Haydn a procédé à des modifications car les versions originales avec lyres sont aujourd'hui perdues et ne peuvent non plus être reconstruites. Dans leur nouvelle version, les œuvres ont été jouées à plusieurs reprises à Londres au cours de la saison 1792 par des interprètes pres-

tigieux : Johann Peter Salomon au violon, Domenico Dragonetti à la contrebasse et peut-être Haydn à l'alto, son instrument favori : de la musique de chambre de grande dimension pour dix solistes.

Les nocturnes constituent un excellent exemple de « musique de divertissement » du 18^e siècle : une musique avec un rythme affirmé, des thèmes marquants, d'égale valeur à la *Petite musique de nuit* de Mozart. On sait à quel point Haydn estimait ses nocturnes et ses concertos pour lyre par le nouvel usage qu'il en fit partiellement dans d'autres œuvres importantes : le finale et le mouvement central du *cinquième Concerto pour lyre* revient dans le finale et le second mouvement de la *Symphonie no 89* (composée pour Paris) ; le mouvement lent du *second Concerto pour lyre* est une aria supplémentaire de la plume de Haydn pour l'opéra de Gazzaniga *L'isola d'Alcina* (Hob. XXIVb:9) ; le mouvement central (*Romance*) du *troisième Concerto pour lyre* deviendra le deuxième mouvement de la *Symphonie no 100* qui, en raison des parties à l'allure martiale composées par la suite, prendra le nom de « *Symphonie militaire* » et sera, de toutes les symphonies composées à Londres par Haydn, celle qui remportera le plus succès. Le premier mouvement du *cinquième Concerto pour lyre* (composé en 1786) repose – accidentellement ? – sur le même thème que le dernier mouvement de la *Symphonie « Jupiter »* de Mozart composée en 1788.

Où cette musique familiale et royale fut-elle créée ? Dans l'un de ces gigantesques salons donnant sur la mer du Pallazo Reale à Naples ou dans l'une des plus petites salles du théâtre du palais jouxtant le Teatro San Carlo ? Au palais Capodimonte où quelques-uns des plus beaux planchers de mosaïque de Pompéi ont été construits grâce à Monsieur Hadrava ou alors dans le cadre intime du salon de thé royal de la Villa Lucia à Naples où se trouvait une salle de musique ? Ou divertit-elle le roi à Caserte, sa résidence d'été, non loin de Naples, avec ses alignements infinis de pièces à la hauteur disproportionnée et son théâtre de pierre ?

Peu après ce triple mariage, le 28 janvier 1790, le Prince Nicolaus I. Esterházy mourut subitement et Haydn, après près de 30 ans fut pratiquement libéré du jour au lendemain de ses obligations de chef d'orchestre à la cour d'Esterházy. Le Prince qui succéda, Paul, dissout immédiatement l'orchestre et interrompit les activités du théâtre et laissa Haydn libre mais continua tout de même de payer son salaire. Haydn avait une invitation pour aller à Naples où il aurait sans aucun doute composé des opéras et non pas des symphonies si Johann Peter Salomon, alors violoniste et impresario célèbre de Londres n'avait été plus rapide : dès le 8 décembre, Haydn signait son nouveau contrat et partit quelques jours plus tard pour Londres où il devait rester jusqu'en 1795 à l'exception d'une courte interruption. Les concertos pour lyres et les nocturnes étaient parmi les bagages qu'il emmena à Londres.

© *Manfred Huss 2008*

Fondé en 1984 par Manfred Huss, le **Haydn Sinfonietta Wien** est maintenant considéré comme l'un des meilleurs interprètes de la musique du classicisme viennois, du baroque tardif et du début du 19^{ème} siècle. En 2008, le premier violon était Simon Standage, le doyen du violon baroque en Angleterre. L'ensemble qui joue sur instruments anciens depuis 1991 remporte son premier succès international au Festival Casals de Prades. Depuis, il se produit notamment à Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zurich, Brême, Budapest, Londres (au Wigmore Hall) et à Bruxelles. Parmi les solistes qui se produisent avec l'ensemble, mentionnons Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay et Milan Turkovic. L'ensemble collabore également avec le Tallis Choir ainsi que le Kodály Choir. Son répertoire s'étend des œuvres de chambre de grande dimension jusqu'au répertoire symphonique, aux opéras et aux oratorios. Au cours de la période 1986-94, le Haydn Sinfonietta Wien participe au Festival Wiener Klassik et se produit dans le cadre de nombreux festivals comme le Beethovenfest de Bonn, le Festival d'automne de Prague et le Festival de Flandres. Depuis 2006, l'ensemble est l'orchestre en résidence du Festival Centropalia (Styrie/Slovénie).

Manfred Huss est né à Vienne et y étudie avec Hans Swarowsky et Alexander Jenner. Évoquant les débuts de sa carrière où il était encore pianiste et qu'il se produisait et enregistrait à travers l'Europe, le magazine *Das Orchester* écrivait que c'était comme s'il « souhaitait hériter du manteau de Friedrich Gulda même si ce dernier est toujours vivant. » Aujourd'hui, Manfred Huss préfère jouer du piano et diriger le Haydn Sinfonietta Wien qu'il a également fondé. Les premiers enregistrements qu'il réalise avec cet ensemble de la musique de Haydn et de Schubert reçoivent des critiques élogieuses du monde entier et remportent de nombreuses récompenses.

Manfred Huss se produit en tant que soliste et chef dans le cadre de festivals importants se tenant à Londres, Paris, Salzbourg, Évian, Florence, New York, Francfort (Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie) et Prague. Parmi les orchestres qu'il dirige, mentionnons le City of London Sinfonia, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre philharmonique de Mexico, l'Orchestre philharmonique de chambre de Pologne et l'Orchestre philharmonique de Belgrade. Il dirige également le Tallis Choir et le Kodály Choir.

En plus de son travail d'interprète, Manfred Huss a également publié « *Wahrung der Gestalt* » (Universal Edition, Vienne), un recueil posthume de conférences et d'essais de Hans Swarowsky et a écrit la première grande biographie de Haydn en allemand.

In connection with the 2009 bicentenary of the death of Joseph Haydn, BIS Records and Haydn Sinfonietta Wien have entered into a collaboration of which the present title is a result, and which will bear fruit in several recordings in the near future. The repertoire will mainly consist of rare works from Haydn's œuvre, including music written for the stage, concert arias and orchestral works. Also included will be re-releases – complemented with new material – of the highly acclaimed recordings by Haydn Sinfonietta Wien and its conductor Manfred Huss of overtures, divertimenti etc.

Also available in this series:

ACIDE – FESTA TEATRALE (BIS-SACD-1812)

An opera fragment (libretto by Giovanni Ambrogio Migliavacca)
composed for the celebrations of the wedding between Count Anton
Esterházy and Countess Maria Theresia Erdödy, and performed at
the Esterházy residence at Eisenstadt on 11th January 1763.

Cast:

Acide: Bernard Richter, tenor

Galatea: Raffaella Milanesi, soprano

Glauce: Jennifer O'Loughlin, soprano

Tetide: Adrineh Simonian, mezzo-soprano

Polifemo & Nettuno: Iván Paley, baritone

HAYDN SINFONIETTA WIEN · MANFRED HUSS

These recordings were produced and released by the Koch/Schwann label, with the exception of *Notturmi* Nos 2, 4, 5 & 8, which, although recorded during the same period, were never released. For this collection the original recordings have been remastered by BIS Records.

DDD

RECORDING DATA

SCHERZANDI

Recorded in September 1993 at Casino Zögernitz, Vienna

Recording producer: Roland Streiner

Sound engineer: Franz Honegger

BARYTON OCTETS, Hob. X:1–6, 12; DIVERTIMENTO IN D MAJOR, Hob X:10

Recorded in January 1995 at Casino Zögernitz, Vienna

Recording producer: Guido Mancusi

Sound engineer: Franz Honegger

Digital editing: Martin Aigner

LIRA CONCERTOS

Recorded in October 1992 at Casino Zögernitz, Vienna

Recording producer: Roland Streiner

Sound engineer: Franz Honegger

NOTTURNI Nos 1–8

Recorded in September 1996 at Casino Zögernitz, Vienna

Recording producer: Rudolf Hofstötter

Sound engineer: Franz Honegger

Digital editing: Martin Aigner

Executive producer for this collection: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Manfred Huss 2008

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Photograph of Manfred Huss: © Bill Lorenz

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1796/98 © 2008; © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1796/98