



HAYDN

Three Theatrical Symphonies

No. 50 in C major

No. 12 in E major

No. 60 in C major 'Il Distratto'

HAYDN SINFONIETTA WIEN
MANFRED HUSS

HAYDN, [FRANZ] JOSEPH (1732–1809)

THREE THEATRICAL SYMPHONIES

SYMPHONY NO. 50 IN C MAJOR [DER GÖTTERRAT] (1773) 18'47

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. <i>Adagio e maestoso – Allegro di molto</i> | 4'24 |
| [2] | II. <i>Andante moderato</i> | 3'47 |
| [3] | III. Menuet | 5'23 |
| [4] | IV. Finale. <i>Presto</i> | 5'02 |

SYMPHONY NO. 12 IN E MAJOR [ACIDE] (1763) 16'48

- | | | |
|-----|--------------------|------|
| [5] | I. <i>Allegro</i> | 4'56 |
| [6] | II. <i>Adagio</i> | 7'57 |
| [7] | III. <i>Presto</i> | 3'44 |

SYMPHONY NO. 60 IN C MAJOR, 'IL DISTRATTO' (1774) 29'35

- | | | |
|------|--------------------------------|------|
| [8] | I. <i>Adagio – Presto</i> | 7'50 |
| [9] | II. <i>Andante</i> | 9'22 |
| [10] | III. Menuetto | 5'03 |
| [11] | IV. <i>Presto</i> | 2'52 |
| [12] | V. <i>Adagio</i> | 2'47 |
| [13] | VI. Finale. <i>Prestissimo</i> | 1'27 |

TT: 66'18

HAYDN SINFONIETTA WIEN SIMON STANDAGE / HUW DANIEL *leaders*
MANFRED HUSS *conductor*

‘Dearest Elsler! Kindly send up to me, at the earliest opportunity, the old symphony (named *The Distracted*), as Her Majesty the Empress demands to hear this load of old rubbish...’ wrote Haydn on 5th June 1803 about *Symphony No. 60*, one of his most original works. His *Symphonies Nos 12, 50 and 60* – three quite disparate works in an ocean of more than a hundred symphonies – have one interesting factor in common: none of them was originally conceived as a symphony. Haydn, thinking very economically, produced ‘new’ symphonies by reworking music that had originally been written for operas or theatre productions. There were many such works, but only in a few cases does a subtitle reveal the link back to the original work: *No. 60* is one of these, and was originally named ‘*Sinfonia per la Comedia intitolata il Distratto*’.

The *Symphony No. 12* is probably Haydn’s first ‘opera symphony’. This fact has remained hitherto unnoticed because the operatic fragment with which it is associated was also slumbering in obscurity: *Acide*, performed in Eisenstadt in 1763 on the occasion of the wedding of Prince Nikolaus Esterházy I’s eldest son, was recorded for the first time in 2008 by the Haydn Sinfonietta Wien [BIS-SACD-1812]. Some of the arias and most of the recitatives of *Acide* are lost. Only the libretto is intact, and this reveals that there were entr’actes – one after the death of *Acide* (‘a mourning symphony that expresses the laments of the Nereids’) and one before the ‘joyful announcement of the turn for the better’ (for Galatea). I am convinced that these entr’actes are found in *Symphony No. 12*, and there is evidence to support this view. The score is dated 1763, the same year as *Acide*; for years before and afterwards, Haydn did not produce a single minor-key symphony. Moreover, this extraordinary symphony, theatrical in style, is written in E major/E minor – keys that Haydn did not

otherwise use except in his *Symphony No. 44*, the *Trauersymphonie* (*Mourning Symphony*). In E minor, the key traditionally associated with mourning, the *Adagio* of the symphony becomes a wonderful elegy for the death of Acide – ‘Come, you daughters, help me to mourn’, to quote another piece in E minor, the introductory chorus of Bach’s *St Matthew Passion*. In addition H.C. Robbins Landon, the foremost Haydn scholar of the twentieth century, expressed the view that Haydn’s *Adagio* seems to originate from the emotional world of Italian opera. The second entr’acte is found in the first movement of the symphony, and corresponds to the stage direction that the music ‘changes from sadness to joy’. A striking feature of this symphony is its unusual concision and terseness, reminiscent of Haydn’s *Scherzandi*, Hob. II: 33–38 – ‘miniature symphonies’ from 1761 [BIS-CD-1796/98], one of which is also in the key of E, although it remains within the emotional confines of gentle pathos.

For 22 years the massive fantasy kingdom that was Eszterháza Palace, the late-baroque affectation of Prince Nikolaus Esterházy I, was almost as important in cultural terms as one of the great European cities of the time. Built within a period of just a few years on specially drained marshland on the south shore of Lake Neusiedl, this ‘Hungarian Versailles’ was the Prince’s principal residence from 1768 onwards. With his death in 1790, however, everything came to an end overnight, in an almost uncanny turn of events. The facilities – commissioned by Nikolaus I himself – offered the possibility of presenting virtually unimaginable stage spectacles: naturally there were important collections of paintings, clocks and porcelain, as well as remarkable furniture and stuccoes – all according to the Prince’s taste. Above all, however, there was a ‘concert hall’, an opera house and, from 1773 onwards, a second theatre building, the ‘Marionette Theatre’, primarily used for the performance of spoken

theatrical works and marionette operas. Starting in 1772 there were almost daily stage productions, and from 1778 onwards opera was the dominant element, with more than a hundred performances per year. To this end, the Prince employed a complete theatre company with an orchestra, singers, actors, ballet, marionette manipulators, stage designers, costume and wigmakers, and technical staff. Early each morning, Haydn and the theatre director were expected to call upon the Prince to find out what was to be performed that very day – rather like in the Prologue of Richard Strauss's *Ariadne auf Naxos*.

The marionette theatre's festive opening, on 1st September 1773 in the presence of Empress Maria Theresia, featured a performance of *Philemon und Baucis* [BIS-SACD-1813], probably Haydn's first marionette opera. Its libretto is based on one of Ovid's *Metamorphoses* and was specially adapted for the Imperial visit; the opera thus culminates in an apotheosis of the House of Habsburg. The opera also included the prelude *Der Götterrat*, in which the Gods on Olympus fall into dispute over the wicked state of the world (one might compare this with Offenbach's *Orpheus in the Underworld*). The music of this prelude is lost – except for the two-movement overture that Haydn preserved for posterity by adding a minuet and a finale – thereby turning it into his *Symphony No. 50*. The fourth movement may well have served as a finale in the opera as well – the back wall of the stage could be opened up onto the illuminated palace park – and a firework display was put on as a background to the glorification of the Empress, the Hungarian nation and the Imperial court of arms.

In 1772 Prince Nikolaus I engaged Carl Wahr (1745–98), a Viennese actor already well-known from his work at the Kärnterthortheater and Burgtheater, who had founded his own theatre troupe in 1770 and had made guest appearances in such cities as Vienna, Bratislava and Salzburg. The engagement of

Wahr's troupe had unforeseen consequences. At Eszterháza, a building with 70 rooms (!) served as lodgings for the musicians and their families; Haydn occupied a spacious four-roomed apartment there. In 1772 additional accommodation had to be found for the actors, as Wahr's troupe numbered more than twenty members. Prince Nikolaus thus ordered that the musicians' wives and children should return to Eisenstadt, to make space available. In late 1772 this gave rise to a well-known anecdote: by November the musicians wanted to return to their families – a desire that Haydn communicated to the Prince by means of his *'Farewell' Symphony*.

Carl Wahr was one of the first to perform Shakespeare in Christoph Martin Wieland's German translation, published in 1766. He brought *Othello*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *King Lear* and *Hamlet* to Eszterháza as well, where his repertoire also included Goethe, Lessing and some lighter works; Wahr himself would always take the leading role in each production. Regnard's *Le Distrait* (*The Distracted*) was reckoned to be one of Wahr's greatest successes. Haydn probably also composed incidental music for *Hamlet* and other plays, but these scores are either lost or live on, incognito, in other symphonies.

'Anyone who does not like Regnard is not worthy of admiring Molière', Voltaire once remarked. Born in Paris in 1655, Jean-François Regnard lived a life that was so action-packed that it could itself have served as the model for a play. From a wealthy family, he set off before he was even twenty years old on a journey that lasted many years. First he went to Italy; then he was captured by pirates and sold as a slave in Algiers; later he travelled to Sweden, going as far north as Lapland and the Arctic Sea. Finally, at the age of 28, he made his way homeward via Poland, Hungary and Germany. Regnard wrote some 25 plays, some of which remained in the repertoire until the late nine-

teenth century. The ironic depiction of human characteristics and weaknesses, plus a witty critique of contemporary situations – all packaged as lively comedy – were at the root of his success. The first performance of *Le Distrait* took place in Paris in 1697, although it only achieved wide acclaim some decades later; in 1761 a German translation was published.

The content of this comedy is as simple as could be imagined: two pairs of lovers find each other, despite innumerable complications, and marry: the ‘distracted’ Leander and Clarice, along with her brother (the Chevalier) and Isabelle. The latter’s mother Madame Grognaç is, apart from the ‘Distracted’ himself, the principal obstacle on the way to happiness, but – almost without exception – Leander is the source of all the complications. He appears for the first time in Act II: half-dressed and part-shaved, he mistakes Clarice for the Chevalier and thus has a discussion about the absurdity of women serving in the army; he sits in a chair that he simultaneously offers to someone else; he hides Isabelle in his bedroom, where she is discovered by Clarice; he writes letters of ‘explanation’ to Clarice and Isabelle but sends them to the wrong recipients; and in the end he forgets his own wedding. Regnard was inspired by his contemporary Jean de La Bruyère, whose *Les Caractères* (1688) contains an exhaustive portrayal of an absent-minded man and his innumerable grotesque deeds. La Bruyère’s writing has its roots in the character studies by the Greek philosopher Theophrastus from the third century B.C. – and thus, one might say, from the very beginnings of psychology.

This seems to be a good way to approach Haydn’s music: to regard it as an overlying musical ‘psychogram’, and to allow its ‘comedy in music’ to make an impression upon us *as a symphony*, without succumbing to the temptation of trying to create precise scenic references at any cost. This music is not the

‘tone painting’ that we find in Haydn’s great oratorios, nor does it set comedy to music in the manner of a symphonic poem, nor does it function like a film score; thus it is difficult unequivocally to associate specific scenes with the music. This musical depiction of Leander and his absent-mindedness does indeed sound confused, almost demented; everything always appears in a different way; the starkest opposites collide abruptly and the most absurd motivic and rhythmic elements are combined – a musical collage reminiscent of Mahler or Ives. A contemporary report from Salzburg in 1776 describes how the music was combined with the play: the first movement was played as an overture, the sixth movement *after* Act V, and movements 2–5 between the acts. Thus – with the exception of the sixth movement – Haydn always *anticipates* the content of the following act; this helps to explain why the listeners of the time – who were experiencing the comedy via the music for the first time – were unable to associate the music with specific scenes. In the symphony the fourth, fifth and sixth movements – played without a break – merge into a unit, which permits the crazy contrasts to emerge even more prominently.

Ein Musikalischer Spaß – Mozart’s ‘musical joke’ (K 522) is the only work that can be compared with Haydn’s *Symphony No. 60*. In it, Mozart composes perfectly ‘wrongly’, and thereby parodies uninspired composers whose craftsmanship is poor. In *Il Distratto*, Haydn brilliantly contravenes the rules, producing a caricature of a symphony that slavishly adheres to the conventions. And yet he remains fully in control, even though he does exactly as he pleases, however bizarre that might be: for instance, after a few bars, the sixth movement breaks off, the violins are retuned (‘distracted’ musicians?) and it starts all over again. ‘Following the rules’ does not in itself make for a masterpiece,

however (as Beckmesser demonstrates). As Haydn himself put it: ‘Art is free, and should not be bound by any constraints of craftsmanship.’

© *Manfred Huss* 2010

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, 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.

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 première 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.

Previously released Haydn recordings by Manfred Huss and Haydn Sinfonietta Wien include

OPERA AT ESZTERHÁZA: Arias · La Circe (BIS-SACD-1811)

with various soloists

PHILEMON UND BAUCIS – A marionette opera (BIS-SACD-1813)

with various soloists

ACIDE – An opera fragment (BIS-SACD-1812)

with various soloists

MUSIC FOR PRINCE ESTERHÁZY AND THE KING OF NAPLES (BIS-CD-1796/98)

A six-disc set (for the price of three) with Scherzandi, Baryton Octets,
'Concerti a Due Lire' and Notturmi

THE COMPLETE OVERTURES (BIS-CD-1818)

A two-disc set (for the price of one)

„L iebster Elsler! Seye so gütig, mir bey allererster gelegenheit die alte Sinfonie (genannt DIE ZERSTREUTE) herauf zu schicken, indem Ihro Majestät die Kayserin den alten Schmarz zu hören ein verlangen trägt ...“ schrieb Haydn am 5. Juni 1803 über die *Symphonie Nr. 60*, eines seiner originellsten Werke. Die *Symphonien Nr. 12, 50 und 60* – drei gänzlich unterschiedliche Werke aus einem Meer von über 100 Symphonien – haben eine interessante Gemeinsamkeit: sie waren ursprünglich nicht als Symphonien konzipiert. Haydn, recht ökonomisch denkend, produzierte „neue“ Symphonien, indem er Musik, die ursprünglich für die Oper oder das Theater geschrieben wurde, im Nachhinein zu Symphonien umformte. Es gibt eine größere Zahl davon, nur bei wenigen aber lässt ein Beinamen den Rückschluss auf das Ursprüngliche zu: *Nr. 60* wurde von Anfang an „*Sinfonia per la Comedia intitolata il Distratto*“ bezeichnet.

Die *12. Symphonie* dürfte Haydns erste „Opernsymphonie“ sein, sie blieb bisher unbeachtet, weil auch das dazugehörige Operfragment einen Dornröschenschlaf hielt: *Acide*, 1763 anlässlich der Vermählung des ältesten Sohnes von Fürst Nikolaus I. Esterházy komponiert und in Eisenstadt aufgeführt, wurde erstmals 2008 durch die Haydn Sinfonietta Wien aufgenommen [BIS-SACD-1812]. Von *Acide* sind einige Arien und die meisten Rezitative verloren gegangen, nur das Libretto ist komplett und wir entnehmen ihm, dass es Zwischenaktsmusiken gegeben hat: eine nach dem Tod des *Acide* („eine Trauersymphonie, die das Wehklagen der Nereiden ausdrückt“) und eine vor der „freudigen Verkündigung der Wende zum Guten“ (für Galatea). Ich bin überzeugt, dass diese Zwischenaktsmusiken in der *Symphonie Nr. 12* zu finden sind, einige Indizien belegen das: die Partitur ist mit 1763 datiert, dem gleichen Jahr, aus dem *Acide* stammt; jahrelang gibt es weder vorher noch nachher auch nur eine einzige Moll-Sym-

phonie. Obendrein ist dieses außerordentliche Werk mit seiner theatralischen Tonsprache in E-Dur/e-moll komponiert, in Tonarten, die Haydn nur noch in *Nr. 44*, der „*Trauersinfonie*“ verwendet. In e-moll, der alten Tonart der Trauer, wird das *Adagio* der Symphonie zu einer wunderbaren Elegie auf den Tod des Acide – „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen“ heißt es im Eingangschor von Bachs *Matthäuspassion*, ebenfalls in e-moll. Auch H.C. Robbins Landon, der bedeutendste Haydnforscher des 20. Jahrhunderts, meint, Haydns *Adagio* „scheint seinen Ursprung in der emotionalen Welt der italienischen Oper zu haben“. Die zweite Zwischenaktsmusik ist wohl im ersten Symphoniesatz zu finden, der dem Regiehinweis entspricht, dass sich die Musik „vom Traurigen ins Fröhliche verwandelt“. Hervorstechend an dieser Symphonie ist auch die ungewöhnliche Kürze und Prägnanz der Komposition, die an Haydns *Scherzandi* Hob. II: 33–38, seine „Miniatursymphonien“ aus 1761 erinnert [BIS-CD-1796/98]; eines davon ist ebenfalls in E gehalten, verharnt aber im Rahmen des leicht Pathetischen.

Schloß Eszterháza, jenes gigantische Phantasie Reich, jene spätbarocke Allüre des Fürsten Nikolaus Esterházy I., war für 22 Jahre kulturell fast ebenso bedeutsam wie eine der seinerzeitigen europäischen Metropolen. Binnen weniger Jahre auf den eigens dafür trockengelegten Sümpfen am Südufer des Neusiedlersees erbaut, wurde dieses „ungarische Versailles“ ab 1768 zur Hauptresidenz des Fürsten; mit seinem Tode Ende 1790 war über Nacht alles wieder zu Ende – eine geradezu gespenstische Vorstellung. Die von Nikolaus I. selbst geplanten Gegebenheiten ermöglichten es ihm, schier Unvorstellbares zu inszenieren: natürlich gab es bedeutende Gemälde, Uhren- und Porzellansammlungen, kuriose Möbel und Stuckaturen (allesamt nach fürstlichem Geschmack). Vor allem aber gab es einen „Konzertsaal“, ein eigenes Opernhaus, und ab

1773 ein zweites Theatergebäude, das „Marionettentheater“, in dem in erster Linie Sprechtheater und Marionettenopern aufgeführt wurden. Ab 1772 gab es fast täglich szenische Aufführungen, ab 1778 dominierte mit jährlich über 100 Aufführungen die Oper. Für all dies stand ein kompletter Theaterbetrieb mit Orchester, Sängern, Schauspielern, Ballett, Marionettenspielern, Bühnendekorateurs, Kostüm- und Perückenmachern sowie technischem Personal zu Diensten. Haydn und der Theaterdirektor mussten alltäglich frühmorgens dem Fürsten ihre Aufwartung machen, um zu erfahren, was an diesem Tage zu spielen sei, ganz so wie es im Vorspiel zu Richard Strauss *Ariadne* dargestellt wird.

Mit *Philemon und Baucis*, Haydns vermutlich erster Marionettenoper [BIS-SACD-1813] wurde am 1. September 1773 das Marionettentheater in Anwesenheit von Kaiserin Maria Theresia feierlich eröffnet. Das Libretto basiert auf einer der *Metamorphosen* Ovids und wurde speziell für den kaiserlichen Besuch adaptiert, denn der Schluss der Oper gipfelte in einer Apotheose des Hauses Habsburg. Hinzugefügt wurde auch das Vorspiel *Der Götterrat*, in dem die Götter auf dem Olymp über die schlimmen Zustände auf der Erde ganz gehörig in Streit geraten (ähnlich wie in Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*). Die Musik zu diesem Vorspiel ist verschollen – bis auf die zweiseitige Ouvertüre, die Haydn für die Nachwelt rettete, indem er sie um ein Menuett und ein Finale erweiterte und daraus die *Symphonie Nr. 50* machte. Der vierte Satz könnte freilich schon in der Oper z.B. als Finalmusik gedient haben, als sich die Rückwand der Bühne in den beleuchteten Schlosspark öffnete und ein Feuerwerk als Untermauerung zur Verherrlichung der Kaiserin, der ungarischen Nation und des kaiserlichen Wappens zu sehen war.

1772 engagierte Fürst Nikolaus I. Carl Wahr (1745–1798), einen von Kärntner- und Burgtheater her bereits bekannten Wiener Schauspieler, der 1770

seine eigene Schauspieltruppe gründete und in Städten wie Wien, Pressburg und Salzburg gastierte. Das Engagement der Wahrschen Schauspieler hatte ungeahnte Konsequenzen: In Eszterháza gab es ein Gebäude mit 70 (!) Räumen als Quartier für die Musiker und ihre Familien, Haydn bewohnte dort ein geräumiges Appartement mit 4 Zimmern. Nun mußten 1772 zusätzliche Quartiere für die Schauspieler geschaffen werden, denn Wahrs Truppe umfasste mehr als 20 Mitglieder. Fürst Nikolaus ordnete daher an, dass die Frauen und Kinder der Musiker zurück nach Eisenstadt mussten, um Platz zu machen. Dies führte Ende 1772 zu der bekannten Geschichte, dass die Musiker im November endlich zurück zu ihren Familien wollten – und Haydn gab dies dem Fürsten mit seiner „Abschiedssymphonie“ zu verstehen.

Carl Wahr war einer der ersten, der Shakespeare in Christoph Martin Wielands 1766 publizierten Übersetzung auf Deutsch spielte. *Othello*, *Macbeth*, *Romeo und Julia*, *King Lear* und *Hamlet* brachte er in der Folge auch nach Eszterháza, wo sein Repertoire auch Goethe, Lessing und Unterhaltsames umfasste. Regnards *Zerstreuter* zählte zu Wahrs größten Erfolgen, der die Hauptrollen stets selbst übernahm. Haydn dürfte auch zu *Hamlet* und anderen Theaterstücken Bühnenmusiken komponiert haben, die aber verschollen sind, oder aber – immer noch unerkannt – in anderen Symphonien weiterleben.

„Wem Regnard nicht gefällt, der ist nicht wert, Molière zu bewundern“, sagte Voltaire über den 1655 in Paris geborenen Dichter, dessen abenteuerliches Leben durchaus Bühnenwürdig ist. Aus wohlhabenden Verhältnissen stammend, begab sich der noch nicht Zwanzigjährige auf mehrjährige Reisen, zuerst nach Italien, dann verschleppten ihn Seeräuber als Sklave nach Algier, später ging es nach Schweden, bis nach Lappland und ans Eismeer; über Polen, Ungarn und Deutschland kehrte der 28jährige schließlich 1682 in seine Hei-

mat zurück. Rund 25 Theaterstücke schrieb Jean-François Regnard, einige hielten sich bis ins 19. Jahrhundert auf den Spielplänen. Die ironische Zeichnung menschlicher Schwächen und Charakteristika sowie seine witzige Kritik zeitgenössischer Verhältnisse, verpackt in schwingvolle Komödien, machten seinen Erfolg aus. Die Erstaufführung von *Le Distrait* fand 1697 in Paris statt, ein Erfolg wurde das Stück aber erst Jahrzehnte später, sodaß es 1761 auch auf Deutsch publiziert wurde.

Der Inhalt der Komödie ist denkbar einfach: zwei Liebespaare finden im Verlauf des Stücks trotz zahlloser Verwirrungen zusammen und dürfen heiraten: der „zerstreute“ Leander und Clarice sowie deren Bruder (der Chevalier) und Isabelle; ihre Mutter, Madame Grognaç, ist außer dem „Zerstreuten“ das Haupthindernis auf dem Weg zum Glück, denn alle Verstrickungen entstehen fast ausnahmslos durch Leander. Er tritt erstmals im 2. Akt auf: nur halb bekleidet und rasiert, verwechselt er den Chevalier mit Clarice und diskutiert deshalb über die Absurdität von Frauen in der Armee; er sitzt in einem Sessel, den er zugleich jemand anderem anbietet, er versteckt Isabelle in seinem Schlafzimmer, wo sie von Clarice entdeckt wird; er schreibt „klärende“ Briefe an Clarice und Isabelle, verwechselt aber die Adressatinnen, und am Ende vergisst er sogar seine eigene Hochzeit. Regnard ließ sich von seinem Zeitgenossen Jean de La Bruyère inspirieren, dessen *Les Caractères* (1688) die ausführliche Schilderung eines geistesabwesenden, ja beinahe verrückten Menschen und seiner zahllosen grotesken Handlungen enthält. La Bruyères Dichtung geht auf die Charakterstudien des griechischen Philosophen Theophrastos aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. zurück – gleichsam an den Beginn aller Psychologie.

Dies scheint auch ein Ansatz zum Verständnis von Haydns Musik zu sein, indem wir Haydns Musik als übergeordnetes musikalisches „Psychogramm“

erkennen, und seine „Komödie nach Noten“ als *Symphonie* auf uns wirken lassen, ohne der Versuchung nachzugeben, um jeden Preis präzise szenische Bezüge herstellen zu wollen. Diese Musik ist keine „Tonmalerei“ wie in Haydns großen Oratorien, sie vertont die Komödie nicht im Sinne einer „symphonischen Dichtung“, und sie funktioniert auch nicht wie eine Filmmusik – deshalb ist auch die eindeutige Zuordnung bestimmter Szenen zur Musik schwierig. Diese tönende Darstellung des Leander und seiner Zerstreutheit klingt tatsächlich verwirrt, ja beinahe verrückt, stets kommt alles anders, krasseste Gegensätze prallen unvermittelt aufeinander, skurrilste motivische und rhythmische Elemente werden kombiniert, eine musikalische Collage fast wie bei Mahler oder Ives. Ein zeitgenössischer Bericht aus Salzburg schildert 1776, wie das Theaterstück mit der Musik kombiniert wurde: der 1. Satz als Ouvertüre, der 6. Satz *nach* dem 5. Akt und die Sätze 2 bis 5 jeweils zwischen den Akten. Haydn nimmt also (mit Ausnahme des 6. Satzes) den Inhalt der jeweiligen Akte in der Musik stets *voraus*, weshalb auch der Zuschauer von einst, der die Komödie mit der Musik zum ersten Mal erlebte, die Musik der Szene nicht zuordnen konnte. In der Symphonie wachsen die Sätze 4, 5 und 6 – *en suite* gespielt – zu einer Einheit zusammen, wodurch die aberwitzigen Kontraste noch besser zur Geltung kommen.

Ein Musikalischer Spaß – dieses Werk Mozarts (K 522) ist das einzige, mit dem man Haydns *Symphonie Nr. 60* vergleichen kann: im *Spaß* komponiert Mozart perfekt „falsch“ und parodiert damit Komponisten, die uninspiriert und handwerklich schlecht sind. Haydn schreibt mit *Il Distratto* scheinbar „regelwidrig“ die Karikatur einer zu schematisch gestalteten Symphonie, aber bleibt stets souverän, selbst wenn er tut und lässt, was ihm gefällt, und sei es noch so bizarr: der 6. Satz wird nach wenigen Takten sogar unterbrochen, die

Geigen werden neuerlich gestimmt (zerstreute Musiker?) und man beginnt nochmals. „Gesetzestreue“ allein macht noch kein Meisterwerk (siehe Beckmesser), in Haydns Worten: „Die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden.“

© *Manfred Huss 2010*

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, Brügge, 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.

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.

« T très cher Elsler! Soyez assez gentil pour me faire parvenir à la première occasion la vieille symphonie (appelée *Le Distrain*), pour laquelle Sa Majesté l'Impératrice a manifesté l'envie de l'entendre... » écrivit Haydn le 5 juin 1803 au sujet de sa *Symphonie n° 60*, l'une de ses œuvres les plus originales. *Les symphonies 12, 50 et 60*, trois œuvres très différentes l'une de l'autre au sein de cet océan de plus de cent symphonies ont cependant quelque chose de très intéressant en commun : aucune d'entre elles n'avait été à l'origine conçue en tant que symphonie. Haydn, qui pensait en termes économiques, produisait de « nouvelles » symphonies dans lesquelles il reprenait des éléments musicaux initialement prévus pour l'opéra ou le théâtre mais qu'il choisit finalement d'utiliser dans ses symphonies. Il en existe un grand nombre mais seules les symphonies qui portent un surnom laissent supposer de leur forme originelle : la *Symphonie n° 60* portait initialement le nom de « *Sinfonia per la Comedia intitolata il Distratto* ».

La *Symphonie n° 12* a vraisemblablement été la première de ces « symphonies-opéras ». On ne lui prêta guère attention jusqu'à aujourd'hui car le fragment provenait d'un opéra qui reposait dans les limbes : *Acide*, 1763, composé à l'occasion des fiançailles du fils aîné du prince Nikolaus I. Esterházy, et exécuté à Eisenstadt fut enregistré pour la première fois en 2008 par la Haydn Sinfonietta de Vienne [BIS-SACD-1812]. Quelques airs et la plupart des récitatifs de l'opéra original sont aujourd'hui perdus alors que seul le libretto est complet et nous avons ainsi déduit, à partir de celui-ci, qu'on devait également jouer des musiques entr'acte : d'abord après la mort d'Acide (« une symphonie funèbre qui exprime la plainte des néreides ») puis avant « l'annonce du dénouement heureux » (pour Galatée). Je suis convaincu que ces entr'actes se retrouvent dans la *Symphonie n° 12* tels que l'attestent certains indices : la

partition est datée de 1763, la même année que la composition d'*Acide*. De plus, pendant plusieurs années, aussi bien avant qu'après 1763, aucune symphonie à l'exception d'une seule n'a été composée dans une tonalité mineure. Enfin, cette œuvre exceptionnelle est dans la tonalité théâtrale de mi majeur/ mi mineur, une tonalité que Haydn ne reprendra que dans la *Symphonie n° 44*, la «Funèbre». L'*adagio* de la symphonie est en mi mineur, la tonalité de la tristesse et devient une merveilleuse élégie sur la mort d'Acide – «Venez filles, aidez-moi à gémir» comme on le retrouve dans le chœur d'entrée de la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach, également en mi mineur. H.C. Robbins Landon, le plus important spécialiste de Haydn au vingtième siècle affirmait également que l'*adagio* de Haydn «semble tirer son origine dans l'univers émotionnel de l'opéra italien». Le second entr'acte est repris dans le premier mouvement de la symphonie dont l'indication scénique indique qu'elle «passe de la tristesse à la joie». Un autre aspect à souligner à propos de cette symphonie est sa petite dimension inhabituelle et sa richesse qui rappelle les *Scherzandi* de Haydn, Hob.II:33–38, ses «symphonies miniatures» composées en 1761 [BIS-CD-1796/98]. L'un de ceux-ci est justement en mi majeur mais persiste dans son léger pathos.

Le Palais d'Eszterháza, le gigantesque royaume de rêve, le joyau baroque tardif du prince Nikolaus Esterházy I. a été pendant vingt-deux ans pratiquement aussi important au niveau culturel que certaines métropoles européennes. En moins de quelques années, ce «Versailles hongrois» construit sur les marais asséchés de la rive sud du lac de Neusiedler est devenu à partir de 1768 la résidence principale avant que tout ne cesse du jour au lendemain à la mort du prince, à la fin de 1790 tel une vision inquiétante. Les installations, conçues par Nikolaus I lui-même lui permettaient de mettre en scène le quasi irréalisable :

bien entendu on retrouvait également une importante collection de tableaux, des collections d'horloges et de porcelaine, des meubles et des constructions curieuses (tous en accord avec les goûts du prince). Le plus important était constitué de la « salle de concert », de l'opéra et, à partir de 1773, d'un second théâtre, le « théâtre de marionnettes », qui était utilisé en premier lieu pour du théâtre parlé et des opéras pour marionnettes. À partir de 1772, des représentations eurent lieu sur une base quotidienne alors qu'à partir de 1778, l'opéra domina avec plus de cent représentations par année. Un orchestre, des chanteurs, des comédiens, un corps de ballet, des marionnettistes, des décorateurs, des costumiers et des perruquiers ainsi que tout le personnel technique nécessaire assuraient le fonctionnement de ce théâtre. Haydn et le directeur de théâtre devaient consulter le prince tous les matins afin de déterminer ce qui devait être joué, ce qui n'est pas sans rappeler le prologue de l'opéra *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss.

Le théâtre de marionnettes fut inauguré en grandes pompes le 1^{er} septembre 1773 en présence de l'impératrice Marie-Thérèse avec la pièce *Philémon et Baucis*, vraisemblablement le premier opéra pour marionnettes de Haydn [BIS-SACD-1813]. Le libretto reprend l'une des *Métamorphoses* d'Ovide et fut spécialement adapté en fonction de la visite impériale ainsi que la conclusion de l'opéra, une apothéose de la maison des Habsbourg, le démontre. Haydn ajouta également le prologue, le conseil divin dans lequel les dieux de l'Olympe discutent du pauvre état de la planète (tout comme dans l'opérette *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach). La musique de ce prologue est disparue jusqu'à l'ouverture en deux mouvements que Haydn sauva pour la postérité et dans lequel le menuet et le finale seront développés pour devenir la *Symphonie no 60*. Le quatrième mouvement a pu servir de finale à l'opéra alors que l'arrière de

la scène pouvait s'ouvrir sur le parc illuminé du palais et qu'un feu d'artifice servait de toile de fond à la célébration de l'impératrice et de la nation hongroise et que l'on pouvait voir les armoiries impériales.

En 1772, le prince Nikolaus I engagea Carl Wahr (1745–1798) un comédien connu du Kärntnertheater et du Burgtheater qui avait fondé en 1770 sa propre troupe avec laquelle il visitait des villes comme Vienne, Pressbourg et Salzbourg. L'embauche du comédien eut des conséquences inattendues : il existait à Eszterháza un immeuble comptant soixante-dix appartements (!) servant de résidence aux musiciens et à leur famille. Haydn y habitait également dans un appartement spacieux de quatre pièces. En 1772, il fallut trouver des logements additionnels pour les comédiens puisque la troupe de Wahr comptait plus de vingt membres. Le prince Nikolaus ordonna donc aux femmes et aux enfants des musiciens de retourner à Eisenstadt pour libérer de l'espace. Ceci mena, à la fin de 1772, à la célèbre histoire des musiciens qui, en novembre, souhaitaient enfin retrouver leur famille ce que Haydn, avec sa *Symphonie « des Adieux »* fit comprendre au prince.

Carl Wahr fut l'un des premiers à jouer Shakespeare en allemand dans la traduction de Christoph Martin Wieland de 1766. Il monta ainsi successivement à Eszterháza *Othello*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *King Lear* et *Hamlet* en plus d'œuvres de Goethe et de Lessing et d'autres pièces plus légères. La pièce *Le distrait* de Regnard compte parmi les plus grands succès de Wahr alors qu'il tint lui-même le rôle-titre. Haydn composa également de la musique de scène pour *Hamlet* et d'autres pièces mais toutes ces compositions sont aujourd'hui perdues bien qu'elles aient pu être reprises dans d'autres symphonies.

« Qui ne se plaît pas avec Regnard n'est pas digne d'admirer Molière » a dit Voltaire à propos du poète né à Paris en 1655 et dont la vie aventureuse était

digne d'être reprise sur scène. Issu d'un milieu aisé, le jeune homme qui n'avait pas encore vingt ans, commença un voyage qui devait durer plusieurs années. Il se rendit d'abord en Italie, puis fut enlevé par des corsaires et emmené en tant qu'esclave à Alger. Plus tard, il se rendra également en Suède puis en Laponie et sur la mer de Glace. Il revint finalement en 1682 en passant par la Pologne, la Hongrie et l'Allemagne. Jean-François Regnard écrivit vingt-cinq pièces et quelques-unes restèrent à l'affiche jusqu'au dix-neuvième siècle. La description ironique de la faiblesse et des caractéristiques humaines ainsi qu'une critique spirituelle de ses contemporains, le tout dans des comédies enlevées, assurèrent son succès. La création du *Distrait* eut lieu en 1697 à Paris mais le succès ne devait venir que plusieurs années plus tard et la traduction allemande suivra en 1761.

Le synopsis de la comédie est très simple : deux couples d'amoureux se retrouvent au cours de la pièce malgré de nombreuses péripéties et peuvent enfin se marier : Léandre, le « distrait », et Clarice ainsi que son frère (le Chevalier) et Isabelle. La mère de cette dernière, Madame Grognaç est, en plus du « distrait », l'obstacle principal sur la voie du bonheur car toutes les embrouilles se produisent presque exclusivement à cause de Léandre. Il apparaît pour la première fois dans le deuxième acte : à moitié nu et rasé, il confond le Chevalier avec Clarice et discute avec elle de l'absurdité de la présence des femmes dans l'armée ; il s'assoie sur un siège qu'il offre en même temps à quelqu'un d'autre ; il cache Isabelle dans sa chambre où elle sera découverte par Clarice ; il écrit une lettre d'explication à Clarice et à Isabelle et s'embrouille dans les adresses et à la fin, oublie également son propre mariage. Regnard s'était inspiré de son contemporain, Jean de La Bruyère dont *Les caractères* (1688) contient la description détaillée d'une personne distraite, voire presque folle et de nom-

breuses péripéties grotesques. Le texte de La Bruyère retourne aux études de caractère du philosophe grec Théophraste du troisième siècle avant Jésus-Christ, aux débuts de la psychologie pour ainsi dire.

Cela ressemble presque à une note explicative pour la compréhension de la musique de Haydn dans la mesure où nous reconnaissons dans son œuvre une sorte de « portrait psychologique » musical et que nous laissons ses symphonies agir sur nous comme des « comédies pour notes musicales » sans vouloir essayer de trouver à tout prix des indications scéniques. Cette musique n'est pas une « peinture sonore » comme ses grands oratorios, elle ne traduit pas la comédie par des notes musicales à la manière d'un « poème symphonique » et ne fonctionne pas comme la musique de film. C'est pourquoi il est difficile de déterminer une organisation scénique qui reposerait sur cette musique. Ce portrait sonore de Léandre et de sa distraction semble en effet confus, presque fou alors que tout survient de manière inattendu, avec ses paradoxes crus qui se succèdent rapidement et avec les éléments motiviques et rythmiques les plus sarcastiques combinés pour parvenir à une sorte de collage musical à la Mahler ou à la Charles Ives. Un compte-rendu écrit à Salzbourg en 1776 décrit de quelle manière la pièce de théâtre fut combinée avec la musique : le premier mouvement servit d'ouverture, le sixième mouvement *suivit* le cinquième acte alors que les deuxième, troisième, quatrième et cinquième mouvements servirent d'entr'actes à la pièce. Haydn *anticipe* ainsi (à l'exception du sixième mouvement) le contenu de chacun des actes en musique avec pour résultat que le spectateur d'alors qui assista à la comédie avec la musique pour la première fois, ne put attribuer la musique à une scène. Dans la symphonie, les quatrième, cinquième et sixième mouvements – joués sans interruption – contribuent à une unité dans laquelle le contraste dément n'en semble que rehaussé.

Une plaisanterie musicale K.522 de Mozart est la seule œuvre avec laquelle on puisse comparer la *Symphonie n° 60* : Mozart compose, en guise de plaisanterie, une musique parfaitement « mauvaise » et réalise ainsi une parodie des compositeurs à l'inspiration absente et à la technique déficiente. Haydn composa avec *Il Distratto* une musique géniale et contraire aux règles qui est la caricature d'une symphonie trop schématiquement organisée. Il demeure cependant le maître lorsqu'il fait ce que bon lui semble, bizarre ou non : le sixième mouvement est interrompu après quelques mesures, les violons s'accordent à nouveau (distraction des musiciens ?) et on recommence du début. Une musique qui ne ferait que « suivre les règles » ne produit pas de chefs-d'œuvre (voir Beckmesser). Pour reprendre les mots de Haydn : « L'art est libre, il ne doit pas être entravé par les chaînes de l'artisanat. »

© *Manfred Huss* 2010

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^{ième} siècle. En 2009, 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.

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. 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.

The music on this Hybrid SACD can be played back in stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: [Symphonies Nos 12 & 50] Recorded in May/June 2008 at the Florianikirche, Straden, Austria
[Symphony No. 60] Recorded in January 2009 in Schloss Reichenau, Reichenau an der Rax, Austria
Producers: [Symphony No. 12] Marion Schwebel; [Symphony No. 50] Marion Schwebel, Thore Brinkmann;
[Symphony No. 60]: Stephan Reh
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: [Symphonies Nos 12 & 50] Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
[Symphony No. 60] Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: [Symphony No. 12] Christian Starke; [Symphony No. 50] Nora Brandenburg; [Symphony No. 60] Stephan Reh

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Manfred Huss 2010
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Photograph of Manfred Huss: © Clive Barda
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings 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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1815 © 2009 & 2010; © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1815