



HAYDN

Opera at Eszterháza

Arias • La Circe

miah persson *soprano*

bernard richter *tenor*

kirstin chávez *mezzo-soprano*

iván paley *baritone*

manfred hemm *bass*

christoph genz *tenor*

HAYDN SINFONIETTA WIEN

MANFRED HUSS

HAYDN, [FRANZ] JOSEPH (1732–1809)

OPERA AT ESZTERHÁZA — ARIAS • LA CIRCE

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | INFELICE SVENTURATA (February 1789*)
Aria di Beatrice, Hob. XXIVb:15
for Domenico Cimarosa's <i>I due supposti Conti</i> | 4'59 |
| [2] | COSTRETTA A PIANGERE (c. 1762)
Aria di Dorina, Hob. XXIVb:1 · from a lost opera | 5'37 |
| [3] | SIGNOR, VOI SAPETE (3rd July 1785)
Aria di Rosina, Hob. XXIVb:7
for Pasquale Anfossi's <i>Il Matrimonio per inganno</i> | 3'14 |
| [4] | SOLO E PENSOSO (1798)
Aria da <i>Il canzoniere</i> di Francesco Petrarca, Hob. XXIVb:20 | 5'50 |
| [5] | DICE BENISSIMO (27th July 1780)
Aria di Lumaca, Hob. XXIVb:5 · for Antonio Salieri's <i>La Scuola de' Gelosi</i> | 1'59 |
| [6] | DA CHE PENSO A MARITARMI (March 1790)
Aria di Titta, Hob. XXIVb:16
for Florian Leopold Gassmann's <i>L'amore artigiano</i> | 3'43 |
| [7] | SE TU MI SPREZZI, INGRATA (9th March 1788)
Aria del Cavaliere, Hob. XXIVb:14 · for Giuseppe Sarti's <i>I finti eredi</i> | 5'35 |
| [8] | TORNATE PUR MIA BELLA (c. 1790)
Aria, Hob. XXIVb:22 · for an unidentified opera | 6'31 |

- 9 **Begli occhi vezzosi** (1777) 4'51
Aria di Ernesto, Hob. XXVIII:7
from *Il mondo della luna* (third version, for tenor)
- 10 **Ah, tu non senti – Qual destra omicida** (4th July 1786) 5'44
Recitativo ed Aria di Oreste, Hob. XXIVb:10
for Tommaso Traetta's *Ifigenia in Tauride*
- La Circe** – the three numbers from the opera pasticcio (July 1789)
- 11 **Son pietosa, son bonina** 4'04
Aria di Lindora, Hob. XXXII:1b
- 12 **Son due ore che giro** 7'35
Scena di Pedrillo, Hob. XXXII:1a
- 13 **Lavatevi presto** 9'36
Terzetto (Teodoro, Brunoro, Corado), Hob. XXXII:1c

TT: 71'31

MIAH PERSSON *soprano* [1–4] · **IVÁN PALEY** *baritone* [5]

BERNARD RICHTER *tenor* [6–10, 12, 13 (Teodoro)]

KIRSTIN CHÁVEZ *mezzo-soprano* [11]

CHRISTOPH GENZ *tenor* [13 (Brunoro)] · **MANFRED HEMM** *bass* [13 (Corado)]

HAYDN SINFONIETTA WIEN · **SIMON STANDAGE** / **HUW DANIEL** *leaders*

MANFRED HUSS *conductor*

MICHAEL ZLABINGER *musical assistant*

JURI GIANNINI *Italian coach and language consultant*

*The dates given in brackets are those of the first performances as far as can be ascertained.

Haydn and opera – a topic that remains neglected, even though Haydn wrote more than twenty operas from *Acide* (1762) to *Orfeo* (1791) as well as dozens of arias for the stage. They were performed widely until the early nineteenth century: Mozart knew some of them, Schikaneder presented them in Vienna, and Beethoven copied passages from *Armida* as a model for his *Leonora* aria. Haydn composed mostly comedies, set to music with great wit, but extremely dramatic and psychological as well. ‘Nobody can do all of this – flirt and unsettle, provoke laughter and deep emotions – as well as Haydn!’ said Mozart.

The opera house at Eszterháza Palace was opened festively in 1768 with Haydn’s *Lo Speciale*. It was a splendid building: almost 200 feet long, with a vestibule, a ‘Chinese ball-room’ and an auditorium for some 400 people; the stage opening was 26x26 feet, and the stage itself some 40x40 feet. Behind the boxes there were ‘very artfully decorated galleries with fireplaces, couches, mirrors, clocks and other necessities... The prince’s box is supported by Roman columns of red marble... its columns and capitals are completely gilded...’ The ground floor was freely accessible to guests and servants at the Prince’s court: ‘They have permission to appear uncoiffeured, inebriated, unscrutinized and half dressed...’ Between 1780 and 1790 Eszterháza saw 76 premières of mostly Italian-language operas, including five new works by Haydn – a repertoire that is in every respect comparable with that of the Viennese court theatres. Apart from Haydn’s *Armida* (54 performances), the most successful works were operas by Cimarosa, Anfossi and Paisiello. During these ten years Haydn conducted 1,026 opera performances in addition to symphony concerts and participating in performances of chamber music.

‘Haydn had his hands full: he composed, he had to conduct all the music, help to rehearse it, teach, even tune the orchestral keyboard. He was often astonished how he had been able to compose so much, given that he had to waste so much time on routine tasks...’ wrote Georg August Griesinger, Haydn’s first biographer. This reveals a certain reluctance on the part of Haydn regarding this activity; we are reminded of Gustav Mahler, who also disliked the world of opera although he was inextricably involved in it.

Haydn probably composed or arranged more than sixty ‘insertion arias’ that replaced or complemented items for specific singers in operas by other composers. In his catalogue of works Haydn does not mention any of these arias – and so it is no surprise that they have remained unknown. He gave some of them away, and took others with him to London; after

his death, only nine works of this kind were found among his effects. Today we know of 23 insertion arias, plus a further thirty that were to a greater or lesser extent arranged by Haydn. In addition, there are some genuine ‘concert arias’ that were not intended for operas, for example *Solo e pensoso*.

Sometimes Haydn made far-reaching adaptations of operas by his contemporaries. He added wind instruments and changed the string writing; he chose faster tempi (in the case of one aria by Salieri he went from *Andante maestoso* to *Allegro vivace*); he made swingeing cuts; he extended the dynamic range as far as *pp* and *ff*; in the vocal part he took the capabilities of the singer – for instance Luigia Polzelli – into account. It was for her that he wrote Rosina’s aria *Signor, voi sapete* in 1785 – an effective, wonderful example of *opera buffa*. Far higher demands are placed upon the singer by Beatrice’s aria *Infelice sventurata* (1789 – not written for Polzelli), one of Haydn’s finest arias, which movingly depicts how Beatrice desperately but resolutely refuses to accede to her father’s demand that she should marry against her will.

Dorina’s aria *Costretta a piangere* (1762) comes from one of Haydn’s earliest operas, a work that is now lost. It is remarkable for its kinship to Galatea’s aria from *Acide* [BIS-SACD-1812], not least owing to its use of the cor anglais: one forms the impression that the two pieces once belonged together. At the other end of Haydn’s development (1798) is the setting of *Solo e pensoso*, Sonnet XXXV from Petrarch’s *Il Canzoniere*, which was also set to music by Schubert (D 629). Written while Haydn was working on *Die Schöpfung*, it marks his farewell to the Italian aria and unmistakably displays his late style. Petrarch portrays the monologue of a solitary, melancholy individual who is lost to the world and finds sustenance only in past love. Haydn seems sometimes to have experienced similar feelings at Eszterháza: ‘I sit in my solitude – abandoned – like a poor orphan – almost without human contact – sad – full of memories of glorious days past... I couldn’t sleep much; even my dreams pursued me; then, when I was most sweetly dreaming I was listening to the opera *The Marriage of Figaro*, the fatal north wind woke me and almost blew my nightcap off my head...’ (letter to Mrs Genzinger, February 1790).

In 1780 Haydn wrote Lumaca’s aria *Dice benissimo* for the baritone Luigi Rossi. A display of musical cynicism matched only in Mozart’s *Marriage of Figaro* and *Così fan tutte*, it explains succinctly how it is impossible to find more than one good woman in a million, and that a man is thus best advised not to get married at all.

In Orestes' scene *Ah, tu non senti, amico* (1786) we experience what may be the highest drama in eighteenth-century music. Haydn takes the text and some motivic elements from Traetta, but the arrangement gradually turns it into something completely new. The scene inspired him: Orestes, the brother of Iphigenia and Electra, relates a terrible nightmare to his friend Pylades – a frightful scene, all in black, breathless, ghostly and spine-chilling in a Hitchcockian manner. Orestes' mother Clytemnestra – whom he had killed in order to avenge her murder of his father Agamemnon – is now hunting down her own son with the intention of killing him. Even today we are struck by the gruesomeness of Richard Strauss's *Elektra*, but Haydn is hardly less upsetting. His music shocks us to the core; his orchestra, consisting of just oboes, bassoons, horns and strings, produces sonorities that one would not expect to encounter before Verdi or Mahler.

Tornate pur mia bella, from the late 1780s, forms a perfect contrast to Orestes' scene and leads us into a wholly different, more beautiful world. The hero here is dreamy, in love, merry and full of temperament. This aria shines like the sun above the Classical world and would be a highlight of *any* opera of its era. We do not know what this four-part scene was intended for, but it is without doubt one of the finest declarations of love ever composed; all the classical means of seduction are used in words and in music.

There are three versions of Ernesto's aria *Begli occhi vezzosi* from *Il mondo della luna*. The one recorded here is probably the latest one (1777), for tenor rather than castrato. As with *Costretta a piangere*, its style clearly betrays its early origins: coloraturas – which later largely fell from fashion – are here still a widely used expressive device. Both in this aria and also in *Se tu mi sprezzì, ingrata*, Haydn uses the bassoon as an *obbligato* solo instrument, thereby lending the music a rather lyrical, almost Romantic colour. *Se tu mi sprezzì, ingrata* (1788) takes us to a typical scene from the *commedia dell'arte* tradition: a nobleman has fallen in love with a simple girl, but she just plays him along, rejecting his advances and making fun of him.

In Titta's aria *Da che penso a maritarmi* we encounter a man of good intentions, who wishes to marry and give up his vices, but who secretly realizes that he will not succeed. Haydn composed this aria in March 1790 for Gassmann's *L'amore artigiano*, one of the favourite operas of the Prince – whose wife had just passed away: 'Her death... depressed the Prince to such an extent that we all had to do our utmost to rouse His Highness from this despondency... the poor Prince fell into such a state of deep melancholy that I had quite a

task to rouse him from it... already on the fourth day we performed opera, and on the fifth day comedy' – Haydn's remedy against depression being *opera buffa*.

La Circe (1789) is Haydn's most extensive opera pastiche. It is an arrangement of pieces of music by several composers: Naumann's *L'ipocondriaco*, Anfossi's *La bella incognita ossia La Maga Circe* as well as his own aria for Lindora (*Son pietosa, son bonina*), Pedrillo's scene (*Son due ore che giro*) and the tercet *Lavatevi presto*. In an allusion to the story from Greek mythology, Lindora, Teodoro and Corado are stranded on the island of the dangerous sorceress Circe, who uses her magic to transform her guests into animals – but salvation is at hand, as Lindora and Pedrillo also possess strong magic powers. Lindora's aria is wonderfully lyrical, but also flirtatious and lively: she energetically bewails the unjust fate of women – as if in answer to Lumaca's aria *Dice benissimo*.

Pedrillo's scene is comparable with Mozart's great Speaker's scene from *The Magic Flute*, but in Haydn's case the scene stands alone (an innovation) rather than being followed by an aria. There is a colourful depiction of everything that will hinder Pedrillo from entering Circe's castle. Pedrillo unmasks all the chimeras that oppose him, transforms them and renders them harmless. At the end of the scene the 'beautiful girl', whom he has transformed, rushes away, and with a shudder of fear he dares to enter the castle.

The tercet *Lavatevi presto* depicts with relish the course of an Italian meal: Teodoro serves it, whilst Bruno and Corado eat and drink. Too late they realize that something is not right. This is a tremendously witty, energetic and also dramatic scene that sounds like Mozart – or perhaps even like Rossini.

Opera activity at Eszterháza ended, possibly with a performance of Mozart's *Marriage of Figaro*, immediately after the death of Prince Nikolaus Esterházy on 28th September 1790. For 22 years this theatre – in its isolation in a remote part of Hungary – had contributed to musical history, as the Prince's enthusiasm allowed for a huge budget of around 30,000 gulden per year for its musical and theatrical undertakings. His son Anton dismissed the orchestra, singers and theatre personnel overnight; he and his successors had no interest in such matters, and if truth be told no money for them either.

By 1870 the opera house was in such a poor state of repair that it was demolished, and all of the instruments of Haydn's orchestra were stored in the palace itself. This in turn went up in flames when the Red Army invaded in April 1945.

© Manfred Huss 2009

The Swedish soprano **Miah Persson** is in great demand with the major opera houses around the world, and has appeared at Covent Garden, the San Francisco Opera, the Deutsche Staatsoper Berlin, the Wiener Staatsoper and the Opéra national de Paris as well as the festivals of Glyndebourne, Salzburg and Aix-en-Provence. Her roles include Sophie (*Der Rosenkavalier*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*) and Pamina (*Die Zauberflöte*). In concert Miah Persson has appeared at the BBC Proms and with orchestras such as the Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Budapest Festival Orchestra and the Los Angeles Philharmonic Orchestra. Conductors with whom she has performed include Sir Charles Mackerras, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Sir John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt and René Jacobs. Miah Persson appears on a number of discs released by BIS, including *Un moto di gioia*, a collection of Mozart arias [BIS-SACD-1529].

The Swiss tenor **Bernard Richter** is establishing himself as a rising star of the young generation, with a particular focus on the tenor roles in the operas by Mozart and Haydn. He has made acclaimed appearances at the opera houses of Zürich, Leipzig and Munich, at Théâtre du Châtelet, Opéra Bastille, Grand Théâtre de Genève, Theater an der Wien (Haydn's *Orlando Paladino* with Harnoncourt) and at the Salzburg Festival (Haydn's *Armida* with Bolton). Bernard Richter has also performed in concerts at venues such as Vienna Konzerthaus and Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome as well as at the Styriarte festival in Graz. He has undertaken numerous Haydn projects with Ádám Fischer (Haydn Festspiele Eisenstadt) and Offenbach projects with Marc Minkowski (Théâtre du Châtelet in Paris) and has collaborated with William Christie (Opéra Comique in Paris) and Kent Nagano (at the Salzburg Festival).

*For information regarding **Kirstin Chávez, Iván Paley, Christoph Genz and Manfred Hemm**, please visit www.kchavez.com · www.ivan-paley.com · www.christophgenz.com · www.manfred-hemm.com*

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.

MIAH PERSSON



BERNARD RICHTER

Haydn und die Oper – ein immer noch vernachlässigtes Kapitel, obwohl Haydn von *Acide* (1762) bis *Orfeo* (1791) mehr als 20 Opern und Dutzende Arien für die Bühne schrieb. Sie wurden bis nach 1800 vielerorts gespielt: Mozart kannte wohl einige davon, Schikaneder spielte sie in Wien, und Beethoven kopierte Stellen aus *Armida* als Modell für die *Leonoren-Arie*. Haydn schrieb meist Komödien, pointengenau in Musik gesetzt, auch überaus dramatisch und psychologisch: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen, und tiefe Rührung und alles gleich gut als Haydn!“, meinte Mozart.

Das Opernhaus von Schloss Eszterháza wurde 1768 mit Haydns *Lo Speciale* festlich eingeweiht. Es war ein prunkvolles Gebäude: 60 Meter lang, mit einem Vestibül, einem „chinesischen Tanzsaal“ und einem Zuschauerraum für etwa 400 Personen; das Bühnenportal maß 8x8 m, die Bühne ca. 12x12 m. Hinter den Logen befanden sich „...sehr artig ausgezeierte Kabinetter, mit Kaminen, Ruhebetten, Spiegeln, Uhren und anderen Nothwendigkeiten ... die fürstliche Hauptloge wird durch rot marmorierte Römische Säulen gestützt ... deren Schäfte und Kapitälér aber ganz vergoldet sind ...“. Das Parterre war für Gäste und Bedienstete des fürstlichen Hofes frei zugänglich: „Sie haben die Erlaubnis, ungekämmt, besoffen, unstudiert und in halber Kleidung aufzutreten ...“. Zwischen 1780 und 1790 erlebte Eszterháza 76 Premieren meist italienischer Opern, darunter 5 neue von Haydn – ein Repertoire, das sich in jeder Hinsicht mit den Wiener Hoftheatern vergleichen lässt. Am erfolgreichsten waren neben Haydns *Armida* (54 Reprisen) Opern von Cimarosa, Anfossi und Paisiello. In diesen 10 Jahren leitete Haydn 1026 Opernabende, dazu kamen Konzerte mit Symphonien und Kammermusik.

„...Haydn hatte die Hände voll zu tun: er komponierte, er musste alle Musiken dirigieren, alles einstudieren helfen, Unterricht geben, sogar ein Klavier im Orchester stimmen. Er wunderte sich öfters, wie es ihm möglich gewesen sey, so vieles zu schreiben, da er so manche Stunden durch mechanische Arbeiten verlieren musste ...“ berichtet Georg August Griesinger, Haydns Erstbiograph. Aus Haydns Worten hört man einen gewissen Widerwillen dieser Tätigkeit gegenüber und denkt an Gustav Mahler, der den Opernbetrieb auch nicht mochte, ihn aber trotz allem über sich ergehen ließ.

Vermutlich komponierte und bearbeitete Haydn mehr als 60 Arien, die als Ersatz oder Ergänzung für bestimmte Sänger in Opern anderer Komponisten dienten. In seinen Werkverzeichnissen erwähnt Haydn keine dieser Arien: wen wundert es, dass sie immer noch unbekannt sind? Einige verschenkte er, andere nahm er nach London mit, in seinem Nach-

lass befanden sich lediglich noch neun Stück. Heute sind 23 Einlagearien bekannt, dazu kommen etwa 30 weitere, die von Haydn mehr oder minder stark bearbeitet wurden; darüber hinaus gibt es einige echte „Konzertarien“, wie zum Beispiel *Solo e pensoso*.

Haydn bearbeitete die Opern seiner Zeitgenossen bisweilen umfassend: Er fügte Bläser dazu und änderte den Streichersatz; er beschleunigte die Tempi (eine Arie von Salieri beförderte er von *Andante maestoso* zu *Allegro vivace*); er kürzte die Arien rigoros; die Dynamik erweiterte er bis zu *pp* und *ff*; bei der Gesangsstimme berücksichtigte er die stimmlichen Möglichkeiten der Sänger, wie z.B. für Luigia Polzelli. Für sie schrieb Haydn 1785 Rosinas Arie *Signor, voi sapete*, ein effektvolles, wunderbares Stück *opera buffa*. Viel höhere Anforderungen an die Sängerin stellt Beatrices Arie *Infelice sventurata*, 1789 (nicht für die Polzelli) komponiert, eine der schönsten Arien Haydns, in der berührend geschildert wird, wie sich Beatrice verzweifelt, aber standhaft, weigert, vom Vater wider ihren Willen verheiratet zu werden.

Die Arie der Dorina *Costretta a piangere* (1762) stammt aus einer der frühesten, heute verschollenen Opern Haydns. Verblüffend ist die zwillingshafte Ähnlichkeit mit der Arie der Galatea aus *Acide* [BIS-SACD-1812], nicht nur wegen der Verwendung der Englischhörner: Man hat das Gefühl, dass beide Stücke einmal zusammen gehörten. Am anderen Ende der Entwicklung (1798) steht die Vertonung von *Solo e pensoso*, dem XXXV. Sonett aus Petrarcas *Il Canzoniere*, das auch Schubert vertonte (D 629). Entstanden während der Arbeit an der *Schöpfung*, ist es Haydns Abschied von der italienischen Arie und unverkennbar von seinem Spätstil geprägt. Petrarca schildert das Selbstgespräch eines einsamen, melancholischen Menschen, der „der Welt abhanden gekommen“ ist und von vergangener Liebe zehrt. Auch Haydn schien sich manchmal in Eszterháza ähnlich gefühlt zu haben: „da siz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer waiß – fast ohne menschliche Gesellschaft – Traurig – voll der Erinnerung vergangener edlen täge ... konnte wenig schlafen, sogar die Träume verfolgten mich, dan, da ich an besten die opera *le Nozze di Figaro* zu hören traumte, wegte mich der Fatale Nordwind auf, und blies mir fast die schlafhauben von Kopf ...“ (Brief an Frau Genzinger, Februar 1790).

Für den Bariton Luigi Rossi, einen vielseitigen Künstler, schrieb Haydn 1780 die Arie des Lumaca *Dice benissimo*, ein Kabinettstück an tönendem Zynismus, wie es wohl nur noch in Mozarts *Figaro* oder in *Così* zu finden ist. Kurz und bündig wird erklärt, dass es in einer Million Frauen keine zwei guten gibt, weshalb ein Mann am besten gar nicht erst heiraten sollte.

In der Szene des Oreste *Ah, tu non senti, amico* (1786) erleben wir die vielleicht höchste Dramatik der Musik des 18. Jahrhunderts. Haydn übernimmt den Text und einige motivische

Elemente von Traetta, aber aus der Bearbeitung wird allmählich etwas völlig Neues. Die Szene inspiriert ihn: Orest, der Bruder der Iphigenie und der Elektra, erzählt seinem Freund Pylades einen fürchterlichen Albtraum – eine grauenvolle Szene ganz in Schwarz, atemlos, gespenstisch, gruselig, wie von Hitchcock. Orests Mutter Klytemnästra – die er getötet hatte, um ihren Mord an seinem Vater Agamemnon zu rächen – jagt nun ihren eigenen Sohn, um ihn zu töten. Immer wieder ist man von der Grausamkeit der *Elektra* von Richard Strauss schockiert – aber bei Haydn ist es nicht viel anders. Seine Musik geht durch Mark und Bein: Sein Orchester, nur aus Oboen, Fagotten, Hörnern und Streichern bestehend, produziert Klänge, die man eigentlich erst von Verdi oder Mahler erwarten würde.

Tornate pur mia bella, aus den späten 1780er Jahren, bildet den perfekten Kontrast zu Orest und führt uns in eine ganz andere, schönere Welt: Dieser Held ist verträumt, verliebt, heiter und temperamentvoll. Sonnengleich strahlt diese Arie über die Welt der Klassik; sie wäre ein Glanzstück für *jede* andere Oper ihrer Zeit. Wir wissen nicht, wofür diese vierteilige Szene gedacht war, aber sie ist zweifelsohne eine der schönsten Liebeserklärungen, die je komponiert wurden; alle klassischen Register der Verführungskunst werden in Wort und Ton gezogen.

Von der Arie des Ernesto *Begli occhi vezzosi* aus *Il mondo della luna* gibt es drei Fassungen. Unsere Version für Tenor (statt einem Kastraten) ist die vermutlich die dritte (1777). Wie bei *Costretta a piangere* ist der Stil deutlich der früheren Entstehungszeit verpflichtet, Koloraturen, die später weitgehend aus der Mode kommen, sind noch ein selbstverständliches Ausdrucksmittel. Sowohl in dieser Arie als auch im Cavaliere (*Se tu mi sprezz, ingrata*) setzt Haydn das Fagott als obligates Soloinstrument ein und färbt die Musik dadurch ein wenig schwärmerisch, ja fast romantisch. *Se tu mi sprezz, ingrata* (1788) führt uns eine typische Szene aus der Tradition der Commedia dell'arte vor: Ein Edelmann verliebt sich in ein einfaches Mädchen – dieses aber spielt mit der Situation, verweigert sich und macht sich über ihn lustig. In der Arie des Titta *Da che penso a maritarmi* finden wir einen Mann mit guten Vorsätzen, der heiraten und sich seine Laster abgewöhnen möchte, der aber insgeheim spürt, dass es nicht gelingen wird. Haydn komponierte diese Arie März 1790 für Gassmanns *L'amore artigiano*, einer der Lieblingsopern des Fürsten, dessen Gemahlin damals verstorben war: „...der Todtfall ... drückte dem Fürsten dergestalt darnieder, dass wir alle unsere Kräften anspannen musten, Hochdenselben aus dieser schwermuth herauszureissen ... der arme Fürst verfiel ... in eine so tiefe Melancoley, dass ich zu thun hatte, Ihm dieselbe ...

wieder zu benehmen ... wir spielten schon den 4ten Tag opera, den 5ten Comedie ...“ – Haydns Therapie gegen Depression: *opera buffa*.

La Circe ist Haydns umfangreichstes Opern-Pasticcio (1789). Er arrangiert Musikstücke von Autoren: Naumanns *L'ipocondriaco*, Anfossis *La bella incognita ossia La Maga Circe*, dazu kommen seine Arie der Lindora (*Son pietosa, son bonina*), die *Scena di Pedrillo* (*Son due ore che giro*) und das Terzett *Lavatevi presto*. In Anlehnung an die Geschichte aus der griechischen Mythologie stranden Lindora, Teodoro und Corado auf der Insel der gefährlichen Zauberin Circe, die ihre Gäste (in Tiere) verzaubert – aber es gibt Rettung, denn Lindora und Pedrillo beherrschen ihrerseits wirkungsvollen Gegenzauber. Haydns Arie der Lindora ist wunderbar lyrisch, aber auch kokett und flott: Energisch beklagt sie das ungerrechte Schicksal der Frauen, als ob sie Lumaca antworten wollte.

Die *Scena di Pedrillo* ist vergleichbar mit Mozarts großer Sprecherszene aus der *Zauberflöte*. Allerdings lässt Haydn keine Arie folgen; die Szene steht für sich, ein stilistisches Novum. In bunten Tönen wird geschildert, was alles Pedrillo am Betreten von Circes Burg hindern sollte. Pedrillo entlarvt all die sich ihm entgegenstellenden Schimären, verwandelt sie seinerseits und macht sie damit unschädlich. Am Schluss galoppiert das von ihm verwandelte „schöne Fräulein“ davon, und er wagt sich schauernd in die Burg hinein.

Das Terzett *Lavatevi presto* schildert genüsslich den Ablauf eines italienischen Mahls: Teodoro serviert, Brunoro und Corado speisen und trinken. Zu spät merken sie, dass etwas nicht stimmt. Eine ungeheuer witzige, schwungvolle, im Verlauf auch dramatische Szene, die so klingt wie von Mozart – oder doch schon wie von Rossini?

Der Spielbetrieb in Eszterháza endete, vermutlich mit Mozarts *Figaro*, unmittelbar nach dem Tode von Fürst Nikolaus Esterházy am 28. September 1790. Für 22 Jahre wurde an diesem Theater – in der tiefsten ungarischen Einöde – Musikgeschichte geschrieben, denn das Faible des Fürsten erlaubte den gigantischen Aufwand von jährlich rund 30.000 Gulden für diesen Musik- und Theaterbetrieb. Sein Sohn Anton entließ über Nacht Orchester, Sänger und Bühnenpersonal; er und seine Nachfolger hatten kein Interesse und in Wahrheit auch kein Geld mehr dafür.

1870 war das Opernhaus so verfallen, dass man es abriß; im Schloss gelagert verblieb das gesamte Instrumentarium von Haydns Orchester. Es verschwand im April 1945 beim Einmarsch der Roten Armee, als das Schloss brannte.

© Manfred Huss 2009

Die schwedische Sopranistin **Miah Persson** ist bei den großen Opernhäusern der Welt sehr gefragt. Sie ist an der San Francisco Opera, Covent Garden, der Deutschen Staatsoper Berlin, der Wiener Staatsoper und der Opéra National de Paris sowie bei den Festivals in Glyndebourne, Salzburg und Aix-en-Provence in Rollen wie Sophie (*Der Rosenkavalier*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*) und Pamina (*Die Zauberflöte*) aufgetreten. Im Konzert war Miah Persson bei den BBC Proms und mit Orchestern wie dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin, Budapest Festival Orchestra und Los Angeles Philharmonic Orchestra zu hören. Sie hat mit Dirigenten wie Sir Charles Mackerras, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Sir John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt und René Jacobs zusammengearbeitet. Miah Persson hat bei einigen BIS-Produktionen mitgewirkt, darunter „Un moto di gioia“, eine Auswahl an Mozart-Arien [BIS-SACD-1529].

Der Schweizer Tenor **Bernard Richter** macht sich als herausragender Künstler der jungen Generation einen Namen, mit besonderem Schwerpunkt auf Rollen in Opern von Mozart und Haydn. Seine Auftritte an den Opernhäusern in Zürich, Leipzig und München sowie am Théâtre du Châtelet, Opéra Bastille, Grand Théâtre de Genève, Theater an der Wien (Haydns *Orlando Paladino* mit Harnoncourt) und bei den Salzburger Festspielen (Haydns *Armida* mit Bolton) waren sehr erfolgreich. Als Konzertsänger ist Bernard Richter im Wiener Konzerthaus, an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom sowie bei der Styriarte in Graz aufgetreten. Er hat viele Haydn-Projekte mit Ádám Fischer (Haydn Festspiele Eisenstadt) und Offenbach-Projekte mit Marc Minkowski (Théâtre du Châtelet in Paris) realisiert sowie mit William Christie (Opéra Comique in Paris) und Kent Nagano (Salzburger Festspiele) zusammengearbeitet.

*Informationen über **Kirstin Chávez, Iván Paley, Christoph Genz und Manfred Hemm** finden Sie unter www.kchavez.com · www.ivan-paley.com · www.christophgenz.com www.manfred-hemm.com*

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 Violinspiels. 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.

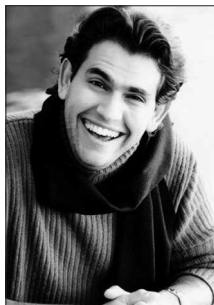
Manfred Huss wurde in Wien geboren und studierte dort u.a. bei Hans Swarowsky und Alexander Jenner. „Als ob er Friedrich Gulda zu Lebzeiten beerben wollte“, schrieb die Zeitschrift *Das Orchester* über seine frühe Karriere als Pianist, die ihn mit Konzerten und Aufnahmen durch ganz Europa führte. Heute 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.



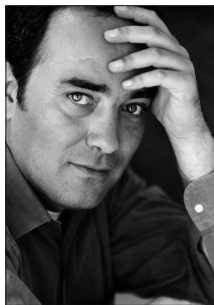
KIRSTIN CHÁVEZ



IVÁN PALEY



CHRISTOPH GENZ



MANFRED HEMM

Haydn et l'opéra. Un chapitre négligé encore aujourd'hui bien qu'entre *Acide* (1762) et *Orfeo* (1791), Haydn ait composé plus de vingt opéras et des dizaines d'airs pour la scène. Jusqu'après 1800, ils furent joués à plusieurs endroits : Mozart en connaissait quelques-uns, Schikaneder en avait joués à Vienne, et Beethoven copia des passages d'*Armida* pour les prendre comme modèle pour son air de Léonore. Haydn composa surtout des comédies, soigneusement mises en musique, ainsi que des pièces extrêmement dramatiques et psychologiques : « Personne ne sait à la fois badiner et bouleverser, provoquer le rire et l'émotion – personne, sinon Haydn » disait Mozart.

La maison d'opéra du palais Eszterháza avait été inaugurée en grandes pompes en 1768 avec *Lo Speciale* de Haydn. C'était un édifice somptueux : soixante mètres de long, muni d'un vestibule, d'une « salle de danse chinoise » et d'une salle pouvant accueillir autour de quatre cents personnes ; le proscénium mesurait huit mètres par huit alors que la scène faisait douze mètres sur douze. Derrière les loges se trouvaient « ... des cabinets très richement décorés, avec foyers, divans, miroirs, horloges et autres nécessités... la loge princière était soutenue par des colonnes romaines de marbre rouge... dont les angles et les chapiteaux étaient dorés... ». Le parterre était accessible aux invités et aux employés de la cour princière : « ils avaient la permission d'y accéder, dépeignés, souls, débraillés et à demi déshabillés ». Entre 1780 et 1790, soixante-seize opéras furent créés à Eszterháza, la plupart d'entre eux italiens, dont cinq nouveaux de Haydn ; un répertoire qui pouvait à tous égards se comparer avec celui des théâtres de la cour de Vienne. Parmi les œuvres les plus populaires figuraient *Armida* de Haydn (joué cinquante-quatre fois), des opéras de Cimarosa, Anfossi et de Paisiello. Au cours de ces dix années, Haydn dirigea mille vingt-six représentations d'opéra, auxquelles s'ajoutèrent des concerts symphoniques et de la musique de chambre.

« ... Haydn avait du travail par-dessus la tête : il composait, il devait diriger tous les musiciens, participer à toutes les répétitions, enseigner et même accorder le piano de l'orchestre. Il se demandait souvent comment il lui était possible de composer autant alors qu'il devait perdre tellement d'heures à des occupations mécaniques » rapporte Georg August Griesinger, le premier biographe de Haydn. À la lecture de son ouvrage, on sent une certaine aversion face à cet emploi du temps et on pense à un Gustav Mahler qui s'il ne prisait pas non plus l'administration d'une maison d'opéra s'y était malgré tout résigné. Il semble que Haydn composa et arrangea plus de soixante « airs alternatifs » qui servaient de remplace-

ment ou de suppléments pour certains chanteurs en particulier dans des opéras composés par d'autres compositeurs. Dans la liste qu'il fit de ses compositions, Haydn ne mentionne aucun de ces airs. Qui se surprendra que ceux-ci soient encore aujourd'hui inconnus. Il en donnera quelques-uns en cadeau, en prit d'autres avec lui pour Londres alors que parmi les documents qu'il laissa à sa mort, on en retrouvera neuf autres. On connaît aujourd'hui vingt-trois airs alternatifs alors que trente autres ont été plus ou moins fortement retravaillés par Haydn. À cela s'ajoutent quelques véritables «airs de concerts» qui ne se destinaient pas à l'opéra comme par exemple *Solo e pensoso*.

Haydn retravailla parfois en profondeur les opéras de ses contemporains : il ajouta des instruments à vents et modifia ce qui avait été écrit pour les cordes ; accéléra les tempi (il fit passer un air de Salieri d'*Andante maestoso* à *Allegro vivace*) ; raccourcit impitoyablement certains airs ; développa la dynamique de *pianissimo* à *fortissimo* et, dans les parties vocales, tint compte des possibilités des interprètes, comme ce fut le cas, par exemple, pour Luigia Polzelli. Il écrivit l'air de Rosina *Signor, voi sapete* en 1785 à son intention, un merveilleux et efficace opéra-bouffe. L'air de Beatrice *Infelice sventurata* (1789) est beaucoup plus exigeant pour la chanteuse principale (qui n'était pas Polzelli). Pour cette œuvre, Haydn composa l'un des plus beaux airs dans lequel il évoque comment Beatrice désespérée refuse fermement de se marier contre son gré comme le veut son père.

L'air de Dorina *Costretta a piangere* (1762) provient de l'un des plus anciens opéras de Haydn, aujourd'hui disparu. La ressemblance avec l'air de Galatea tiré d'*Acide* (1798) est frappante, non seulement en raison du recours au cor anglais : on a ici l'impression que les deux pièces faisaient autrefois partie d'une seule. À l'autre extrémité du développement (1798), on retrouve la composition de *Solo e pensoso*, le 35^{ième} sonnet de Pétrarque que Schubert mit également en musique (D 629). Datant de la période à laquelle Haydn travaillait sur *La Création*, cet air constitue l'adieu de Haydn à l'air à l'italienne et est indissociable de son style tardif. Pétrarque décrit le monologue intérieur d'un homme seul et mélancolique qui «se retire du monde» et est hanté par ses amours passées. Il semble que Haydn se sentit également de la sorte à Eszterháza : «me voilà dans mon désert... abandonné comme un pauvre orphelin... presque sans compagnie humaine... triste... plein du souvenir des précieux jours passés... Je n'ai pu dormir que fort peu, tant les rêves me persécutaient. Car je rêvais que j'entendais les *Noces de Figaro*, ce maudit vent du Nord me réveillait et m'arrachait presque mon bonnet de nuit... » (lettre à Madame Genzinger, février 1790).

Haydn composa en 1780 pour le baryton Luigi Rossi, un artiste aux talents multiples, l'air de Lumaca *Dice benissimo* : une perle de cynisme tonitruant comme on ne le retrouve guère que dans le *Figaro* ou le *Così* de Mozart. On y raconte, de manière concise et convaincante, que sur un million de femmes, pas même deux sont bonnes. C'est pourquoi les hommes devraient éviter de se marier.

Avec la scène d'Oreste *Ah, tu non senti, amico* (1786), nous assistons probablement au plus haut sommet dramatique de la musique du 18^{ième} siècle. Haydn reprend le texte et quelques éléments motiviques de Tommaso Traetta mais quelque chose de nouveau surgit progressivement de l'arrangement. La scène l'inspire : Oreste, le frère d'Iphigénie et d'Électre, raconte à son ami Pylade un cauchemar effrayant : une scène horrible, noire, à couper le souffle, sinistre et effrayante, comme chez Hitchcock. La mère d'Oreste, Clytemnestre – qu'il a tuée pour se venger de la mort de son père Agamemnon – est à la poursuite de son propre fils pour le tuer. La cruauté d'*Elektra* de Richard Strauss nous choque encore aujourd'hui. Cela ne diffère guère chez Haydn tant sa musique fait grincer des dents : son orchestre, qui ne se compose que des hautbois, bassons, cors et cordes produit des sonorités que l'on n'entendra guère que plus tard, chez Verdi ou Mahler.

Tornate pur mia bella, qui date de la fin des années 1780, constitue un contraste parfait avec la scène d'Oreste et nous emmène dans un monde complètement différent et plus accueillant : son héros est perdu dans les rêves, amoureux, enjoué et plein de fougue. Cet air rayonne sur le monde du classicisme et serait un morceau choisi pour n'importe quel autre opéra contemporain. Nous ne savons pas à quelle fin se destinait cette scène en quatre parties mais il s'agit sans doute de l'une des plus belles déclarations d'amour jamais composées.

Il existe trois versions de l'air d'Ernesto *Begli occhi vezzosi* extrait d'*Il mondo della luna*. La version que nous avons retenue ici est vraisemblablement la dernière (1777) pour ténor plutôt que pour castrat. Comme c'était le cas de *Costretta a piangere*, le style doit beaucoup à l'époque de sa conception, celui des coloratures, qui plus tard passeront de mode mais qui, à l'époque, étaient encore un moyen d'expression qui allait de soi. Tant dans cet air que dans l'air du Cavaliere *Se tu mi sprezzi, ingrata*, Haydn utilise le basson comme instrument solo obligé et confère ainsi un ton exalté, presque romantique, à la musique. *Se tu mi sprezzi, ingrata* (1788) évoque une scène typique de la tradition de la *commedia dell'arte* : un noble tombe amoureux d'une simple fille – mais celle-ci profite de la situation, se refuse à lui et se moque de lui. Dans l'air de Titta *Da che penso a maritarmi*, nous sommes en

présence d'un homme qui désire se marier et abandonner ses vices mais qui au fond réalise qu'il n'y parviendra pas. Haydn composa cet air en mars 1790 pour *L'amore artigiano* de Gassmann, l'un des opéras favoris du prince dont l'épouse venait de mourir : «... la mort... avait accablé le prince à un tel point que nous devions mettre toutes nos forces pour le sortir de sa profonde tristesse... le pauvre prince... sombra dans une mélancolie si profonde que je devais moi aussi agir de la sorte... nous jouâmes dès le quatrième jour un opéra, le cinquième, une comédie... ». La thérapie de Haydn contre la dépression : l'opéra-bouffe.

La Circe (1789) est l'opéra pastiche le plus important de Haydn alors qu'il arrangea des pièces de plusieurs compositeurs : *L'ipocondriaco* de Naumann, *La bella incognita ossia La Maga Circe* d'Anfossi auxquels s'ajoutèrent *Son pietosa, son bonina* (air de Lindora), la scène de Pedrillo (*Son due ore che giro*) et le trio *Lavatevi presto*. En s'appuyant sur un sujet de la mythologie grecque, Lindora, Teodoro et Corado échouent sur l'île de la dangereuse magicienne Circe qui ensorcelle ses invités (et les transforme en animaux). Mais il y a un espoir alors que Lindora et Pedrillo parviennent de leur côté à trouver un moyen de contrer les pouvoirs. L'air de Lindora de Haydn est merveilleusement lyrique mais également coquet et déluré : elle se plaint énergiquement du destin des femmes telle une réponse à l'air de Lumaca *Dice benissimo*.

La scène de Pedrillo est comparable à la grande scène de l'Orateur de la *Flûte enchantée* de Mozart bien que Haydn ne la fasse suivre d'aucun air. La scène est autonome, une nouveauté stylistique. Tout ce qui devrait gêner Pedrillo à l'entrée du château de Circe est évoqué dans des sonorités colorées. Pedrillo démasque toutes les chimères qui s'opposent à lui, se transforme et devient ainsi invincible. À la fin, la « schöne Fräulein » [jolie fille] qu'il a transformée s'enfuit et il se risque, en frémissant, dans le château.

Le trio *Lavatevi presto* décrit avec volupté le déroulement d'un repas italien dans lequel Teodoro sert alors que Brunoro et Corado mangent et boivent. Ils constatent trop tard que quelque chose ne fonctionne pas. Une scène extrêmement drôle et dynamique qui prend une tournure dramatique et qui rappelle Mozart ou même Rossini.

L'opéra d'Eszterháza termina son existence vraisemblablement avec *Figaro* de Mozart, peu après la mort du prince Nikolaus Esterhazy le 28 septembre 1790. Vingt-deux années durant, l'histoire de la musique s'écrivit dans ce théâtre – au plus profond du désert hongrois. L'infatuation du prince permit la dépense somptuaire de 30 000 florins par année pour l'opération de cette vie musicale et théâtrale. Son fils Anton licencia du jour au lendemain

l'orchestre, les chanteurs et le personnel de scène. Lui et son successeur n'avait pas d'intérêt et, à vrai dire, pas d'argent non plus pour une telle activité.

En 1870, l'opéra était dans un tel état qu'on dut le démolir. Tous les instruments de l'orchestre de Haydn avaient été conservés dans le palais qui brûla en 1945 lors de la marche de l'Armée rouge.

© Manfred Huss 2009

La soprano suédoise **Miah Persson** est très demandée dans les plus grandes salles d'opéra du monde et elle se produit au Covent Garden de Londres, au San Francisco Opera, au Deutsche Staatsoper de Berlin, au Staatsoper de Vienne et à l'Opéra national de Paris ainsi que dans le cadre de festivals comme ceux de Glyndebourne, Salzbourg et Aix-en-Provence. Parmi les rôles qu'elle incarne à la scène, mentionnons Sophie (*Le chevalier à la rose*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Les noces de Figaro*) et Pamina (*La flûte enchantée*). Au concert, Miah Persson se produit aux BBC Proms ainsi qu'avec des orchestres comme le Deutsche Symphonie Orchester de Berlin, l'Orchestre du Festival de Budapest et l'Orchestre philharmonique de Los Angeles en compagnie de chefs tels Sir Charles Mackerras, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Sir John Gardiner, Nikolaus Harnoncourt et René Jacobs. Miah Persson enregistre chez BIS, notamment *Un moto di gioia* consacré à des airs de Mozart [BIS-SACD-1529].

Le ténor suisse **Bernard Richter** s'est fait connaître comme l'un des meilleurs chanteurs de la jeune génération grâce en particulier à ses interprétations d'opéras de Mozart et de Haydn. Il remporte du succès lors de ses apparitions aux opéras de Zurich, de Leipzig et de Munich ainsi qu'au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra Bastille, au Grand Théâtre de Genève ainsi qu'au Theater an der Wien (dans *Orlando Paladino* de Haydn sous la direction de Nikolaus Harnoncourt). Il se produit en tant que concertiste au Konzerthaus de Vienne, à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome ainsi que dans le cadre des Styriarte de Graz. Il participe à plusieurs projets consacrés à Haydn avec Ádám Fischer (Festival Haydn d'Eisenstadt) ainsi qu'à Jacques Offenbach avec Marc Minkowski (Théâtre du Châtelet à Paris) et collabore également avec William Christie (à l'Opéra Comique de Paris) ainsi qu'avec Kent Nagano (dans le cadre du Festival de Salzbourg).

Pour informations sur **Kirstin Chávez, Iván Paley, Christoph Genz et Manfred Hemm**, veuillez consulter www.kchavez.com · www.ivan-paley.com · www.christophgenz.com · www.manfred-hemm.com

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 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 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.



MANFRED HUSS

[1] INFELICE SVENTURATA · Aria di Beatrice, Hob. XXIVb:15

Adagio – Allegro

Infelice sventurata,
sono oppressa dal destino.
Son da tutti abbandonata,
e non so trovar pietà.
Che vedo? Un'ombra mesta,
l'ombra del padre è questa
che a minacciar mi sta.
Perdona, sì perdona,
ombra del mio Papà.
Non voglio più marito,
non voglio più sposare,
zitella vo' restare.
Andate via di qua.

Unhappy wretch,
I am oppressed by fate.
I have been deserted by everyone
And cannot find any compassion.
What do I see? A sorrowful shadow:
It is my father's ghost
Who is threatening me.
Forgive me, yes, forgive me,
Phantom of my father.
I no longer want a husband,
I do not wish to get married,
A spinster I wish to remain.
Gone!

[2] COSTRETTA A PIANGERE · Aria di Dorina, Hob. XXIVb:1

Moderato

Costretta a piangere,
dolente e misera,
non veggo un termine
al mio penar.
E le mie lagrime,
a nullo servano,
ne il mio rammarico
alcuno ha l'animo
di consolar.

Brought to tears,
Sorrowful and wretched,
I cannot see an end
To my suffering.
And my tears,
Are in vain,
Nor is anyone
So kind as to
Console me.

[3] SIGNOR, VOI SAPETE · Aria di Rosina, Hob. XXIVb:7

Andante – Presto

Signor, voi sapete
senz' altre parole,
per una ragazza
che cosa ci vuole:
per una vo' dire,

Sir, you know
Without further words,
What a girl
Is in need of:
A girl, I mean,

che giunta a cert' anni,
comincia a sentire
gl'affanni del cor.
Ci vuol contentezza,
ci vuol allegria,
ci vuol un che sia
per lei tutto ardor.

Who has reached a certain age
And starts to feel
The yearnings of the heart.
She needs happiness,
She needs cheerfulness,
She needs someone
All ablaze for her.

[4] SOLO E PENSOSO · Aria da *Il canzoniere* di Petrarca, Hob. XXIVb:20

Adagio – Allegretto

Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti
E gli occhi porto, per fuggire intenti,
Dove vestigio uman l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger delle genti;
Perché negli atti d'allegrezza spenti
Di fuor si legge com'io dentro avvampi:

Si ch'io mi credo omai che monti e piagge
E fiumi e selve sappian di che tempre
Sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie nè sì selvagge
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco ed io con lui.

Alone and pensive, the most deserted fields
I pace, roaming with slow and lingering steps,
And I cast my gaze all around, careful to shun
Each place marked by human traces.

I cannot find any other shelter where to
Hide from the world's undisguised attention;
So clearly from my joyless gestures
Can the fire in my heart be deduced,

That I now think each mountain and plain,
River and wood, knows what manner of life
I lead and conceal from others.

Yet no path wild or savage enough
Can I find, where Love would not always come,
Talking with me and I with him.

[5] DICE BENISSIMO · Aria di Lumaca, Hob. XXIVb:5

Andante – Presto – Andante

Dice benissimo,
chi si marita,
che sia finita
la libertà.
In questo secolo
l'uomo prudente
difficilmente
s'ammoglierà.

Those who have married
Say quite rightly
That they have lost
Their freedom.
In our day
Prudent men
Are hard put
To get married.

Sono le femmine
sì maliziose,
sì capricciose,
tristi, imprudenti,
impertinenti,
che in un milione
due che sian buone,
nessun per certo
le troverà.
In questo secolo...

Women are
So mischievous,
So petulant,
So gloomy, imprudent,
Impertinent,
That in one million
Surely no one
Could find
Two good ones.
In our day...

[6] DA CHE PENSO A MARITARMI · Aria di Titta, Hob. XXIVb:16

Moderato – Presto

Da che penso a maritarmi
principiato ho a governarmi.
Son tre mesi che non gioco,
son tre dì ch'io bevo poco.
Ho lasciato ogni altro vizio,
e giudizio voglio far.
Ci vedremo, parleremo,
ci potremo accomodar.

Since beginning to think of marrying
I have started to curb myself.
Three months without gambling,
Three days with little drinking –
I've given up all other vices,
And I want to mend my ways.
Let's meet, let's talk,
We can reach an agreement.

[7] SE TU MI SPREZZI, INGRATA · Aria del Cavaliere, Hob. XXIVb:14

Poco adagio

Se tu mi sprezzì, ingrata,
se ridi al mio dolor,
dimmi, crudel, spietata
hai di macigno il cor.
Ah, Giannina, mia bellina,
perché mai sei contadina
e non posso a te d'appresso
dolcemente sospirar.

If you despise me, ungrateful,
If you laugh at my pain,
Tell me, merciless one,
Do you have a heart of stone?
Ah, Giannina, my sweetheart,
Why are you so churlish
And why can't I
Tenderly pine for you?

[8] TORNATE PUR MIA BELLA · Aria, Hob. XXIVb:22

Adagio – Presto assai – Adagio – Presto

Tornate pur mia bella,
cara lucente stella
a consolarmi il cor,
che sarò fermo e stabile,
robusto nel tuo amor.
Ma voi ridete, mi ricusate;
se m'abbandoni, se tu mi sprezzi
chi m'accarezzi ritroverò.
Come, come? Dici no.
In Olanda, in Allemagna,
nella Fancia, nella Spagna
e per tutto il mappamondo
se lo giri tondo a tondo
non c'è femmina che possa
ricusare questo cor.
Torna, torna al primo amor,
cara mia bella, torna al primo amor.
Risoluzione, o un sì, o un nò.
Dunque sappiate ch'io non vi curo,
ve l'assicuro da uom d'onor,
son devotissimo suo servitor.

Come back if you wish, my lovely,
Dear, shining star
To comfort my heart,
So that I'll be firm and steady,
Strong in your love.
But you laugh, you reject me;
If you leave me, if you despise me
I'll find someone that cares for me.
What did you say? You say no.

In Holland, in Germany,
In France, in Spain
And all over the globe,
If you turn it round and round,
There is no woman who could
Reject this heart.

Return, return to your first love,
My dear sweetheart, return to your first love.
Time to decide: a yes or a no.

So know that I care not about you,
I assure you as a man of honour,
I am your most devoted servant.

[9] BEGLI OCCHI VEZZOSI · Aria di Ernesto, Hob. XXVIII:7

Andante grazioso

Begli occhi vezzosi
dell'idolo amato,
brillate amorosi,
sperate che il fato
cangiar si dovrà.
Bei labbri ridenti
del viso che adoro,
sarete contenti,
che il nostro ristoro
lontan non sarà.

Pretty, charming eyes
Of the one I adore,
You shine full of love,
In the hope that our fate
Will change.

Lovely, smiling lips
Of the face I adore,
You'll be happy
That our succour
Is not far off.

[10] AH, TU NON SENTI – QUAL DESTRA OMICIDA

Recitativo ed Aria di Oreste, Hob. XXIVb:10

Presto – Allegro

Recitativo:

Ah, tu non senti, amico,
quel che soffre il mio cor:
mentre t'ascolto truce,
e squallida in volto, nuda il piè,
sparsa il crin, lacerata il petto
vedo la madre in minaccioso aspetto,
quante furie ha d'intorno!
E quanti al seno mi vibra accesi dardi!

Oh Dio! Non senti gli ululati, i lamenti!
E qual conduce funebre orrida pompa,
che mi tragge, che mi tragge a morir!
Sull' are atroci stride la nera fiamma,
e mi prepara la bipenne fatal la man più cara.

Aria:

Qual destra omicida
la morte m'appresta!
Ah, ferma! ... T'arresta ...
la madre m'uccida,
la madre spietata;
se sazia l'ingrata
di sangue non è.
Ah, barbara! Affretta
l'acerba ferita,
qual dono è la vita,
se l'ebbi da te.
Ah, non senti, amico,
tu non senti gli ululati, i lamenti,
ah, non senti qual destra omicida
la morte m'appresta!

Recitativo:

Ah, you do not know, my friend,
How my heart suffers:
While listening to you, fierce
With grimy face, bare feet,
Loosened hair and bodice torn,
My mother I see, with threatening looks,
How many Furies surround her!
How many burning darts she hurls against my chest!

Oh God! Do you not hear the howls, the moans!
And what horrid funereal rites she holds,
Bringing me, bringing me to death!
On hideous altars the black flame sputters;
The fatal axe is readied for me by the beloved hand.

Aria:

What a murderous hand
Prepares for my death!
Ah, stop! ... Desist ...
Let my mother kill me,
The merciless mother,
If the ingrate is not sated
With blood.
Ah, monster! Hasten the coming
Of the bitter wound,
What gift is life
If given by you.
Ah, you do not hear, my friend,
You do not hear the howls, the moans,
Ah, you do not see what a murderous hand
Prepares for my death!

LA CIRCE – the three numbers from the opera pasticcio

[11] SON PIETOSA, SON BONINA · Aria di Lindora, Hob. XXXII:1b

Andante – Allegro di molto

Son pietosa, son bonina,
piena son di cortesia,
e pur deggio, poverina,
tante pene sopportar.
O, povere femmine,
credetelo a me:
v'ingannano gl'omini,
costanza non v'è.

E pur, semplicette,
a tutto si crede.
È finto l'amore,
è falsa la fede,
più amore non v'è.

I am kind, I am good,
I am full of charm,
And still I must, poor me,
Bear so much pain.
Wretched women,
Believe me:
Men will deceive you,
There is no constancy.

And yet, foolishly you
Believe everything.
A lie is love,
False is faith,
There is no love any more.

[12] SON DUE ORE CHE GIRO · Scena di Pedrillo, Hob. XXXII:1a

Son due ore che giro
e non ritrovo della maga il castello.

Allegretto

Zitto mi pare al tetro aspetto,
al solitario loco, che questi sia,
voglio osservar un poco.

Andante

Si, si è senz'altro, ma la porta è chiusa.
Olà che più si tarda, lasciatemi passar.

(cala il ponte)

Ecco già aperto, ma azzardarmi non voglio.
Eh qual timore, si vada pur con spirito e valore.

Allegro (fiamme)

Fuggirò.

For two hours I have strayed
Without finding the witch's castle again.

Allegretto

Quiet! From its gloominess and
Loneliness, I think this is the place:
I will watch for a while.

Andante

Yes, yes, it is here indeed, but the door is shut,
Oh, why linger longer, let me in.

(the drawbridge is lowered)

Look! It opens, but I don't want to venture in.
Away with fear – I will proceed with courage and valour.

Allegro (flames)

I'll flee.

(sorte uno spirito in forma di Cinese)

Come! Non ho da entrare? No, e tu chi sei
che sì male contrasti?

Non sai chi son? Non temi il mio furore?
No. Ebben cangia sembianza ò traditore!

Allegretto (lo trasmuta)

Che bella cosa oh' questo, sì, mi piace,
resta pur là. Andiamo nel castello.

Ohimè, sorton le fiamme.

E chi è costui?

Andante (comparisce uno spirito in forma d'un turco)

Sei muto? Cosa vuoi? Come, che dici?

Amico caro, io bisogno non hò del tuo consiglio,
ed intrepido sprezzo ogni periglio.

Non m'impedir... va via oh che ti faccio
un mostro diventar.

Come, tu ridi? Tu ridi mascalzone?

Olà, diventa adesso un gran bestiame.

(lo trasmuta)

Bravissimo, mi piace, oh che brutta figura!
Andiamo nel castello addirittura.

(va per intrare)

Aiuto che son cotto!

Crescon le fiamme e di passar io temo,
eh coraggio ci vuol nel passo estremo.

Allegretto (comparisce uno spirito in forma di Donna)

Oh che bella ragazza,
sola soletta, in quest'ombrosa valle.

Che bel muso! che grazia! che bocchino,
oh che man' delicata.

Mia carina, che volete da me?

Ch'io v'accompagni?

Mi dispiace, non posso, hò da far molto.

No, davvero non posso, un'altra volta la servirò,
perdoni, hò d'andare. La mi lasci.

(a spirit appears in the shape of a Chinese man)

What? May I not enter? No? and who are you
to stop me so rudely?

Don't you know who I am? Don't you fear my fury?
No? Well then, change shape, traitor!

Allegretto (the transformation)

What a pretty thing. Oh, this I really like.
Stay there please. Let's enter the castle.

Alas, flames emerge.

And who is this man?

Andante (a spirit appears in the shape of a Turk)

Are you dumb? What do you want? What do you say?

Dear friend, I do not need your advice,
Fearless I scorn every peril.

Do not stop me... Go away, or I will turn you
Into a monster.

What, you laugh? You laugh, you scoundrel?

There you are – turned into a great beast.

(the transformation)

Splendid, I like it – what a disgrace!
Let's enter the castle at once.

(on the point of entering)

Help, how burnt I am!

The flames are rising and I fear to pass.

Come on, courage is needed for the final step.

Allegretto (a spirit appears in the shape of a woman)

Oh, what a beautiful girl,
All alone, in this shadowy valley.

Such a charming face, what grace, what pretty mouth,
Oh, what a delicate hand.

My pretty girl, what do you want from me,

That I escort you?

I am sorry, I can't; I have much to do.

No, really, I can't, another time I'll be at your service,
Excuse me, I have to go. Let me go!

Come, che impertinenza!
Lasciatemi, oh che io
conoscere vi faccio il poter mio.

(lo trasmuta – cavalca)

Superato è l'incanto, e tu si vada costante e forte
a liberar il mio padron' da morte.
(entra nel castello...)

[13] LAVATEVI PRESTO · Terzetto (Teodoro, Brunoro, Corado), Hob. XXXII:1c
Allegro con brio

(nel tempo di questo Terzetto Brunoro prepara tutto ciò che è necessario per mangiare)

Brunoro: Lavatevi presto, vedete qui il vaso.

Teodoro: Oh bella! Ma l'acqua dov'è?

Corado: Bel caso! Ma l'acqua dov'è?

Brunoro: A tutto ho pensato,
è l'acqua già pronta.

Teodoro, Corado: Ma dov'è nascosta?

Brunoro: Vedete, vedetela qua.
Le mani asciugate,
è qui il pannolino.

Teodoro: Io son pronto già.

Brunoro: Voi fate lo stesso
che bene andrà.
Adesso la tavola
si ponga padrone.

Teodoro: Ma come un bastone!

Brunoro: Bastone non è.
È qui la tovaglia,
son qui le serviette,
li piatti, forchette,
coltelli son qua.

Teodoro, Corado: Oh bravo! Oh bravino.
Oh bella! Bel caso!

What! What impudence!
Leave me alone, oh, or I'll
Let you know my power.

(the transformation – mounts the horse)

The spell is over and you must go firm and strong
To free my master from death.
(he enters the castle...)

(during this tercet, Brunoro prepares everything that is necessary for the meal)

Brunoro: Wash yourself quickly, there is the bowl.

Teodoro: Excellent! But where is the water?

Corado: Splendid! But where is the water?

Brunoro: I've thought of everything,
The water is here.

Teodoro, Corado: But where was it hidden?

Brunoro: Look at it, look at it here.
Dry your hands,
The towel is here.

Teodoro: I am set already.

Brunoro: Do the same,
All will be fine.
Now let's set
The table, master.

Teodoro: What a stick!

Brunoro: This is no stick.
Here is the tablecloth,
Here are the napkins,
Plates, forks,
Knives are here.

Teodoro, Corado: Oh bravo! Jolly good!
Excellent! Splendid!

Brunoro: Ecco la tavola...

Corado: Amico qual cosa?
Mi sento appetito.

Brunoro: Il pane è allestito,
ed eccolo qua.

Teodoro: Almen da sedere
aveste portato.

Brunoro: M'avete seccato,
Le sedie son qua.

Corado: Ma solo del pane...

Brunoro: Voi siete indiscreti.

Teodoro, Corado: Staremo noi cheti.

Brunoro: Guardate, cos'è.

Teodoro, Corado: Oh cari! Oh preziosi!

Brunoro, diletto,
è un piatto perfetto,
che meglio non v'è,
no, no, che meglio non v'è.

Brunoro: Mangiate, mangiate,
è un piatto perfetto.
Son qui le polpette.

Corado: Oh buone, perfette,
Consolano già.

Teodoro: Che caldo... non posso...
Mi sento affogare.

Corado: Da bere mi pare
che almen ci vorrà.

Brunoro: Ma siete seccanti,
son qui li bicchieri.

Corado: Ma fa di mestieri...

Brunoro: Del vino si sa.

Teodoro: Un poco d'arrosto
sarebbe al mio caso.

Brunoro: Here is the table...

Corado: My friend, what is there?
I am hungry.

Brunoro: The bread is served,
Here you are.

Teodoro: If only you had brought
Something to sit on.

Brunoro: You rile me!
The chairs are here.

Corado: But just some bread...

Brunoro: How you're prying.

Teodoro, Corado: We'll be quiet.

Brunoro: Look, what's this?

Teodoro, Corado: Oh, friends! Dear companions!

Brunoro, my dearest,
This is a perfect dish,
And nothing could –
No, no – be better than this.

Brunoro: Eat, eat,
It's a perfect dish.
Here are the meatballs.

Corado: Oh nice, perfect,
They comfort already.

Teodoro: It's so hot... I cannot...
I cannot breathe.

Corado: I think there ought
To be something to drink.

Brunoro: How you annoy me,
The glasses are here.

Corado: But what is called for is...

Brunoro: Some wine, of course.

Teodoro: Some roast meat
Would suit me fine.

Brunoro: Già son persuaso,
l'arrosto è già qua.
Di più del salame
e ancor l'insalata.

Corado: Non è accomodata.

Brunoro: Ben presto sarà.

Corado: Da bere vi prego,
mi piace del rosso.

Brunoro: Vedrò se mai posso.
Via eccolo qua.
Mangiate con pace,
già tutto è perfetto,
più dolce diletto
no, no, non si dà...

Teodoro, Corado: Mangiamo con pace,
già tutto è perfetto,
più dolce diletto
no, no, non si dà...

Vivace assai

Tutti: Ma qual rumor io sento,
un qualche strano evento
temo che accadrà.
Via presto su partiamo
e tutto nascondiamo
con gran celerità.

Brunoro: I already knew that:
The roast meat is here.
Also some salami
And then a salad.

Corado: That's not ready.

Brunoro: It will be quite soon.

Corado: Something to drink, please,
I'd like red wine.

Brunoro: I'll see what I can do.
There, here you are.
Eat in peace,
Now all is perfect,
A sweeter delight –
No, no – doesn't exist...

Teodoro, Corado: Let's eat in peace,
Now all is perfect,
A sweeter delight –
No, no – doesn't exist...

Vivace assai

All: But what is this sound I hear,
Something strange
May happen, I fear.
Come one, quick, let's leave
And hide everything
With great speed.

Manfred Huss and Haydn Sinfonietta Wien would like to thank:

Herr Dr. Armin Raab of the Joseph Haydn Institut Köln for his advice.

The Musiksammlung Schloß Kremsegg for the use of an original fortepiano by Johann Schantz, Vienna c. 1795 (from the Paul Badura-Skoda collection)

Georg Watzek, Vienna for the use of a copy of a fortepiano by Schantz made by Alfred Watzek, Vienna 1995

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: [1–5] Recorded in May/June 2008 at the Florianikirche, Straden, Austria
[6–13] Recorded in June 2009 at the Church of the Three Kings, Benedikt, Slovenia
Piano technician: Gloria Lürzer
Producers: [1, 4] Marion Schwebel; [2, 3, 5] Siegbert Ernst; [6–13] Thore Brinkmann
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy 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: Matthias Spitzbarth, Eunjee Jang, Piotr Furmanczyk, Bastian Schick, Thore Brinkmann
Mixing: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Manfred Huss 2009
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French); Anna Paradiso Laurin / BIS (song texts)
Artist photographs: © Mats Bäcker (Miah Persson); © Richter (Bernard Richter); © Tanja Niemann (Iván Paley);
© Nancy Horowitz (Christoph Genz, Manfred Hemm); © Richard Blinkoff (Kirstin Chávez)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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-1811 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

Previous releases with the Haydn Sinfonietta Wien and Manfred Huss performing music by Haydn include:



BIS-SACD-1813

PHILEMON UND BAUCIS – a marionette opera

Described as ‘A Little Play with Singing’, this work was composed in honour of Empress Maria Theresia in 1773.

Christoph Genz · Maren Engelhardt · Jan Petryka · Alexandra Reinprecht
Actors: Frank Hoffmann · Hermann Beil
Vocalforum Graz

MUSIC FOR PRINCE ESTERHÁZY AND THE KING OF NAPLES

A six-disc set (for the price of three) containing
the six Scherzandi, Hob. II:33–38; the seven Baryton Octets, Hob. X:1–6, 12
the five ‘Concerti a Due Lire’, Hob. VIIh:1–5; the eight Notturmi, Hob. II:25–32



BIS-CD-1796/98



BIS-SACD-1812

ACIDE – festa teatrale

An opera fragment composed for the celebrations of the wedding between Count Anton Esterházy and Countess Maria Theresia Erdödy in January 1763.

Bernard Richter · Raffaella Milanese · Jennifer O'Loughlin
Adrineh Simonian · Iván Paley

THE COMPLETE OVERTURES

A two-disc set (for the price of one)
Spanning the entire course of Haydn's creative career are 22 overtures to
operas such as *Orlando Paladino* and *Orfeo*, and oratorios, including
The Creation and *Il Ritorno di Tobia*.



BIS-SACD-1818

BIS-SACD-1811