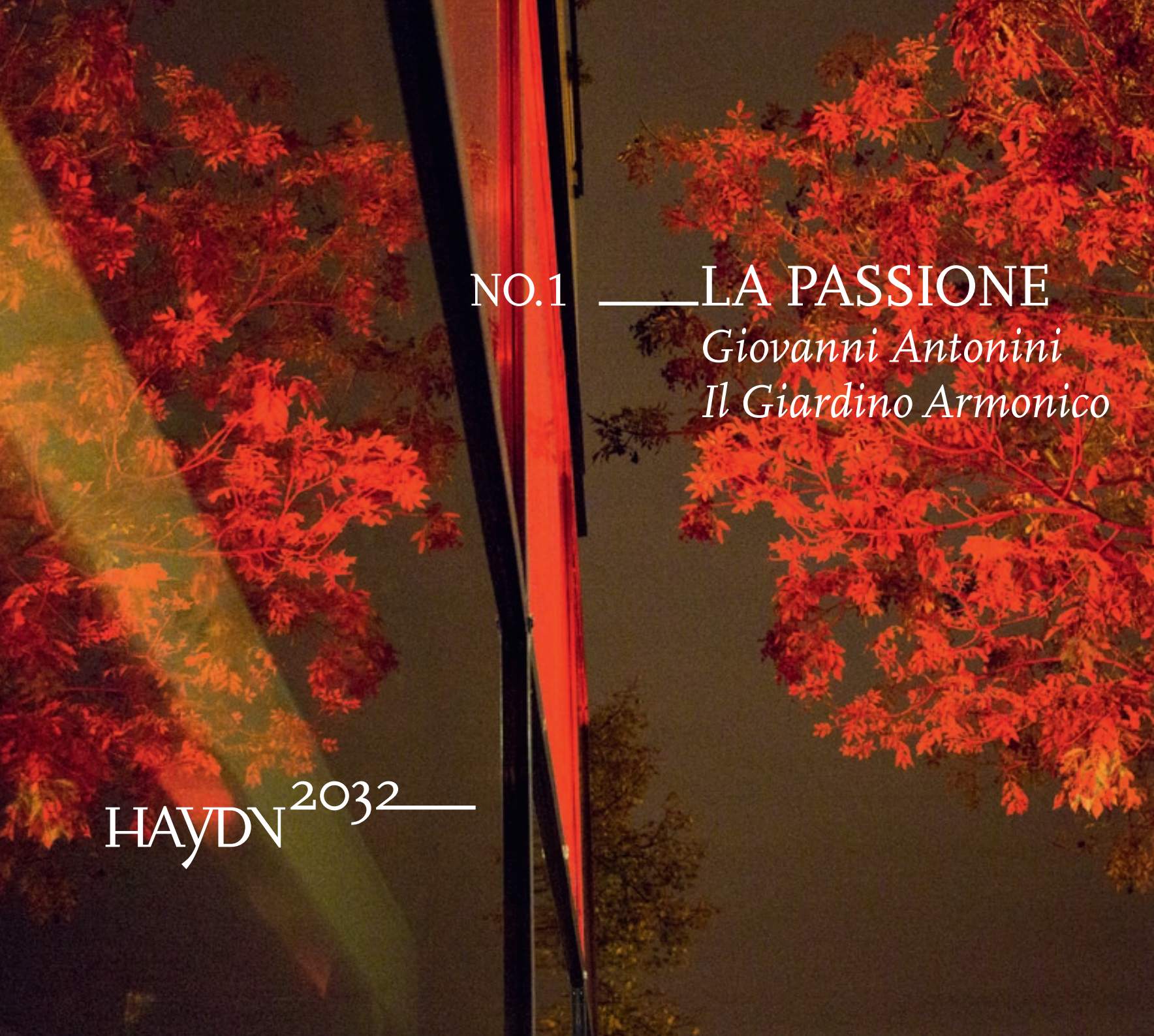

NO.1 LA PASSIONE

Giovanni Antonini
Il Giardino Armonico

HAYDN 2032

MENU

PHOTOGRAPHIES

TRACKLIST

DON JUAN : DIDASCALIES | CAPTIONS

TEXTES EN FRANÇAIS

TEXTS IN ENGLISH

BIOS

NO.1 LA PASSIONE

Giovanni Antonini

Il Giardino Armonico

HAYDN 2032

LA PASSIONE

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732–1809)

SYMPHONY NO. 39 IN G MINOR, HOB. I:39

1	**I. ALLEGRO ASSAI**	5:21
2	**II. ANDANTE**	3:43
3	**III. MENUET – TRIO**	2:28
4	**IV. FINALE: ALLEGRO DI MOLTO**	4:32

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787)

DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE, BALLET PANTOMIME (1761), ORIGINAL VERSION

5	**SINFONIA. ALLEGRO**	1:36
6	**I. ANDANTE GRAZIOSO**	1:05
	Don Juan arrives at Donna Elvira's house.	
7	**II. ANDANTE**	2:07
	Don Juan serenades Donna Elvira beneath her window.	
8	**III. ALLEGRO FORTE RISOLUTO**	1:12
	Don Juan and Elvira are caught by Elvira's uncle, the Commander. The latter fights a duel with Don Juan and dies. Don Juan flees.	
9	**IV. ALLEGRO GUSTOSO**	1:27
	A banquet is prepared at Don Juan's house for his friends and mistresses.	
10	**V. MODERATO**	0:59
	Spanish chaconne	
11	**VI. GRAZIOSO**	1:08
	Pas de deux by Don Juan and Donna Elvira	
12	**VII. ALLEGRO**	1:30
	Contredanse / Danse générale	
13	**VIII. MODERATO – PRESTO**	0:52
	A knocking is heard at the door. The statue of the deceased Commander enters and approaches Don Juan. The guests flee.	

14	**IX. RISOLUTO E MODERATO**	**0:59**
	The statue invites Don Juan to dine at his mausoleum. Don Juan sees the Commander out.	
15	**X. ALLEGRO**	**0:47**
	The guests return full of fright while Don Juan is gone.	
	XI. ALLEGRO	
	Don Juan triumphantly returns to his friends.	
	XII. ALLEGRO	
	Seeing Don Juan, his friends are overcome with fear and flee again.	
16	**XIII. ANDANTE STACCATO**	**1:25**
	Don Juan asks his servant to hand him his epee and his hat and leaves for the mausoleum.	
17	**XIV. LARGHETTO**	**2:04**
	Don Juan responds insolently to the statue's exhortation to repent his sins.	
18	**XV. ALLEGRO NON TROPPO**	**4:07**
	Furies appear with torches, torture Don Juan and drag him into the abyss.	

FRANZ JOSEPH HAYDN
SYMPHONY NO. 49 IN F MINOR, HOB. I:49 «LA PASSIONE»

19	**I. ADAGIO**	**7:41**
20	**II. ALLEGRO DI MOLTO**	**6:22**
21	**III. MENUET – TRIO**	**3:50**
22	**IV. FINALE: PRESTO**	**3:01**

FRANZ JOSEPH HAYDN
SYMPHONY NO. 1 IN D MAJOR HOB. I:1

23	**I. PRESTO**	**4:47**
24	**II. ANDANTE**	**5:45**
25	**III. FINALE: PRESTO**	**2:02**

english

The stage directions used here to describe the extra-musical content of the different movements of Gluck's Don Juan ballet derive from the so-called «Pariser Szenar» (Paris Scenario), a contemporary manuscript source (abbreviated «Psz» in Sybille Dahms' and Irene Brandenburg's critical edition of Don Juan and Les Amours d'Alexandre e de Roxane, Kassel et al. 2010) once preserved at the Bibliothèque du Conservatoire de Paris, containing a scenic description for each of the ballet's movements which is in fact much more detailed than the original Viennese Scenario by Gasparo Angiolini (the ballet's choreographer) itself. Being lost by the middle of 19th century a Berlin copy of the Paris Scenario had been found as a substitute for the original text.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787) DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE, BALLET PANTOMIME (1761), ORIGINAL VERSION

SCENE I. *(Track 6)* The Stage represents a public square in Madrid. On one side, we see the Commander's house and, on the other, a promenade. Don Juan, with his valet, leads a troupe of musicians whom the latter positions beneath the windows of the Commander's niece.

SCENE II. *(Track 7)* The musicians begin their serenade with guitars and no other instruments. The Commander's niece appears at her window and has the door opened for Don Juan, who enters the Commander's house whilst the serenade continues.

The serenade played by guitars.

SCENE III. *(Track 8)* The Commander surprises Don Juan with his niece and wants to kill him. The latter takes up his sword in the Commander's house to defend himself. The clash of swords can be heard in the street. The Commander's door opens, and the musicians, seeing him pursuing Don Juan with sword in hand, run off. The fight between the Commander and Don Juan continues in the street. The Commander is wounded and withdraws to the side opposite his house, falling with each step and leaning on his sword to rise again.

SCENE IV. *(Track 9)* The Stage changes and represents a room in Don Juan's house where we see all the preparations for a party: Don Juan's friends celebrate by dancing whilst the banquet is being prepared.

SCENE V. *(Track 10)* Spanish chaconne.

SCENE VI. *(Track 11)* Pas de deux between Don Juan and the Commander's niece.

SCENE VII. *(Track 12)* Don Juan's valet announces that dinner is served.

——— General dance.

SCENE VIII. *(Track 13)* As people sit down at table, loud knocking at the door is heard. Don Juan's valet takes a candle to go see who it is and is frightened when he sees the Statue of the Commander advancing gravely towards Don Juan, right up to the table. Terrified, Don Juan's friends and the Commander's niece as well as Don Juan's valet take flight, leaving Don Juan alone with the Statue.

SCENE IX. *(Track 14)* Don Juan invites the Statue to sit down and eat. The Statue sits but as it sees Don Juan ready to serve, it stands again and in-

vites Don Juan to come sup with it in the Commander's mausoleum. Don Juan promises to come and escorts the Statue to the door; it turns around.

SCENE X. *(Track 15)* Whilst Don Juan is accompanying it, his friends return, and their gestures express the fear that still grips them ...

SCENE XI. Don Juan reappears, triumphant.

SCENE XII. Seeing him, all his friends are again seized with terror and flee once more, leaving him alone with his valet, whom he prevents from trying to slip away.

SCENE XIII. *(Track 16)* Don Juan, who wants to leave for the mausoleum where he is to have supper with the Statue, motions to his valet for his hat and sword. The valet fetches them. Don Juan motions for him to follow him to the mausoleum, but the valet refuses, using his fear as an excuse. Don Juan insists, the valet suffering all sorts of abuse but without giving in. Don Juan finally decides to go alone – the valet lets him go, and by his demonstrations, tells his master that if wants to force him to participate in the danger to which he is going to expose himself of his own accord, he can go to the devil.

SCENE XIV. *(Track 17)* The Stage changes and represents the Commander's mausoleum. Don Juan arrives. Seeing the place, terrible in the horror of the silence that reigns there, he reels at the stand he must take; his senses seem gripped by fear. The Commander's statue appears; upon seeing it, Don Juan screws up his courage, vanity winning out over terror.
– Don Juan reassures himself by the

effect of his pride.
– Beginning of the Commander's exhortation.
– Don Juan scoffs at it.
– The Statue redoubles its entreaties, putting its hand on Don Juan's heart.
– It points to heaven.
– Don Juan takes no account of it.
– The Statue becomes infuriated.
– It seizes Don Juan by the arm.
– It stamps its foot, showing him the danger that threatens him.
– It hurls Dom Juan into the chasm that opens up beneath his feet

SCENE XV. *(Track 18)* The Stage changes and represents hell, where Don Juan is seen struggling in the midst of demons dancing round him, torches in hand, and constantly pursuing him. Don Juan finally seems to open his eyes to the horror of his situation: he is in despair at having caused his downfall by his own stubbornness. ——— He seeks a way to escape from hell; just as he believes he has found one, he is stopped in his flight by a horde of furies who block the way. All around him, they make whistle the snakes with which their heads are encircled, exciting them with their torches.

——— Don Juan is beside himself, showing all the signs of deepest despair; in a fit of rage, he regards the fury of the Demons as the sole course remaining to him and to whom he turns himself over, giving up to finally decide his fate. ——— He is chained up by the Demons and cast into the depths of hell, from which swirls of the flames consuming him can be seen from time to time.

français

Les didascalies ajoutées à ce livret pour décrire le contenu extra-musical des différents mouvements du ballet Don Juan de Gluck sont issues du «Pariser Szenar» (Scénario Parisien). Ce manuscrit contemporain (cité sous la forme abrégée «ZSP» dans Don Juan and Les Amours d'Alexandre et de Roxane – ed. Dahms & Brandenburg) autrefois conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, contient les indications scéniques de chacun des mouvements du ballet qui sont en fait beaucoup plus détaillées que les didascalies d'origine de Gasparo Angiolini (chorégraphe du ballet). Perdu au milieu du 19e siècle, une copie berlinoise de ce manuscrit a été utilisée comme un substitut au texte original. Dans un souci de clarté, le texte original en ancien français a été modernisé afin de le rendre plus agréable à lire.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787) DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE, BALLET PANTOMIME (1761), ORIGINAL VERSION

SCÈNE I. *(Piste 6)* La Scène représente une place publique de Madrid. On voit d'un côté la maison du commandeur, et de l'autre côté une promenade. Dom Juan avec son valet précède une troupe de musiciens que ce dernier place sous les fenêtres de la nièce du commandeur.

SCÈNE II. *(Piste 7)* Les musiciens commencent leur sérénade avec des guitares, sans autre instrument ; la nièce du commandeur paraît à la fenêtre, et fait ouvrir la porte à Dom Juan, qui entre dans la maison du commandeur tandis que la sérénade se poursuit.

SCÈNE III. *(Piste 8)* Le commandeur surprend Dom Juan avec sa nièce, et veut le tuer. Celui-ci met la main à l'épée dans la maison du commandeur pour défendre sa vie. On entend le cliquetis des épées dans la rue. La porte du commandeur s'ouvre, les musiciens le voyant l'épée à la main, à la poursuite de Dom Juan, se sauvent. Le combat entre le commandeur et Dom Juan se poursuit dans la rue. Le commandeur est blessé et se retire du côté opposé à sa maison, en tombant à chaque pas, s'appuyant sur son épée pour se relever.

SCÈNE IV. *(Piste 9)* La scène change et représente une salle de la maison de Dom Juan, où l'on voit tous les apprêts d'une fête: Les amis de Dom Juan la célèbrent par leurs danses tandis que l'on prépare le festin.

SCÈNE V. *(Piste 10)* Chaconne Espagnole.

SCÈNE VI. *(Piste 11)* Pas de deux entre Dom Juan et la nièce du commandeur.

SCÈNE VII. *(Piste 12)* Le valet de Dom Juan avertit que l'on est servi.

—— Danse générale.

SCÈNE VIII. *(Piste 13)* Comme on se met à table, on entend frapper fortement à la porte. Le valet de Dom Juan prend une bougie pour aller voir qui est là ; il est épouvanté en apercevant la statue du commandeur qui s'avance gravement vers Dom Juan jusqu'auprès de la table. Les amis de Dom Juan, la nièce du commandeur ainsi que le valet de Dom Juan épouvantés, prennent la fuite et laissent Dom Juan seul avec la Statue.

SCÈNE IX. *(Piste 14)* Il l'invite à se mettre à table et à manger. La statue s'assied. Comme elle voit Dom Juan

prêt à la servir, elle se lève et l'invite à venir souper avec elle dans le mausolée du commandeur. Dom Juan promet de s'y rendre, et reconduit la statue, qui s'en retourne.

SCÈNE X. *(Piste 15)* Pendant que Dom Juan l'accompagne, ses amis reviennent et expriment par leurs gestes la crainte dont ils sont encore saisis ...

SCÈNE XI. Dom Juan reparaît triomphant.

SCÈNE XII. À sa vue, la terreur s'empare encore de tous ses amis, qui fuient de nouveau et le laissent seul avec son valet, qu'il arrête comme il tentait de s'échapper.

SCÈNE XIII. *(Piste 16)* Dom Juan, qui veut sortir pour se rendre dans le mausolée où il doit souper avec la statue fait signe à son valet d'aller chercher son chapeau et son épée. Le valet les lui apporte. Dom Juan lui fait signe de le suivre au mausolée. Le valet refuse en alléguant sa peur. Dom Juan insiste, le valet souffre toutes sortes de violences sans céder. Dom Juan prend le parti d'y aller seul —— Le valet exprime par ses gestes qu'il aime mieux perdre ses gages, et même être tué, s'il le faut, que de suivre son maître qui va à tous les diables.

SCÈNE XIV. *(Piste 17)* La Scène change et représente le mausolée du commandeur. Dom Juan y arrive. À la vue de ce lieu, terrible par l'horreur du silence qui y règne, Dom Juan s'interroge sur le parti qu'il doit prendre; la peur semble s'emparer de ses sens. La statue du commandeur paraît.

– Dom Juan se rassure par l'effet de son orgueil.
– Commencement de l'exhortation du commandeur.

– Dom Juan la méprise.
– La statue redouble ses instances, en mettant la main sur le cœur de D. J.
– Elle montre le ciel.
– Dom Juan n'en tient aucun compte.
– La statue entre en fureur.
– Elle prend Dom Juan par le bras.
– Elle frappe du pied en lui montrant le danger qui le menace.
– Elle précipite Dom Juan dans le gouffre qui s'entrouvre sous ses pieds.

SCÈNE XV. *(Piste 18)* La Scène change et représente les enfers, où l'on voit Dom Juan se débattre au milieu des démons qui dansent autour de lui la torche à la main, et qui le poursuivent sans cesse. Dom Juan paraît enfin ouvrir les yeux sur l'horreur de sa situation: il est au désespoir d'avoir causé lui-même sa perte par son entêtement. ——— Il cherche une issue pour s'échapper des enfers; comme il croit en avoir trouvé une, il est arrêté dans sa fuite par une troupe de furies qui lui barrent le chemin, et font siffler autour de lui les serpents dont elles ont la tête environnée et qu'elles excitent avec leurs flambeaux. ——— Dom Juan ne se connaît plus, il donne toutes les marques du plus affreux désespoir, et dans l'excès de sa rage il regarde comme son unique ressource la fureur des Démons auxquels il se livre et s'abandonnee de lui-même pour décider enfin son sort. ——— Il est enchaîné par les Démons, et précipité dans le plus profond des enfers, d'où l'on voit de temps en temps sortir des tourbillons de la flamme qui le consume.

HAYDN 2032

MUSICIANS, INSTRUMENTS

IL GIARDINO ARMONICO
GIOVANNI ANTONINI, CONDUCTOR

MUSICIANS

1ST VIOLIN	**STEFANO BARNESCHI** * _Jacques Boquay, Paris 1719
	AYAKO MATSUNAGA _Anonymous, Mittenwald 18th century
	LIANA MOSCA _Venetian school, c. 1750
	FABIO RAVASI _Leopold Renaudin, Paris 1791
2ND VIOLIN	**MARCO BIANCHI** * _Francois Coussin, France c. 1850 (after Steiner, Absam 1621)
	FRANCESCO COLLETTI _David Bagué I Soler, Barcelona 2013 (after Guarneri del Gesù, Cremona 1743)
	CARLO LAZZARONI _Nicola Gagliano, early 20th century (after Neapolitan Anonymous, 1736)
	MARIA CRISTINA VASI _Sebastian Kloz, Mittenwald 1720
VIOLA	**ERNEST BRAUCHER** * _Federico Lowenberger, Genova 2002 (after Brothers Amati, Cremona 1592)
	ALICE BISANTI _Josephus Rauch, Komotau 1789
VIOLONCELLO	**PAOLO BESCHI** * _Carlo Antonio Testore, Milan 1754
	ELENA RUSSO _Leonhard Mausiell, Nuremberg early 18th century
DOUBLE BASS	**GIANCARLO DE FRENZA** _Roberto Paol'Emilio, Pescara 2005 (after Gasparo da Salò, 1590)

1-KEY FLUTE	**GIOVANNI ANTONINI** _Martin Wenner, Singen 2012 (after August Grenser, Dresden second half of the 18th century)
2-KEY OBOE	**EMILIANO RODOLFI*** _Alfredo Bernardini, Amsterdam 2006 (after Grundmann & Floth, Dresden c. 1795)
	FEDERICA INZOLI _Bernardini & Ciccolini, Roma 2006 (after Grundmann & Floth, Dresden c. 1795)
NATURAL HORN	**ANNEKE SCOTT*** _Andreas Jungwirth, Vienna 2012 (after Lausmann, late 18th century)
	EDWARD DESKUR _Ewald Meinl, Geretsried 1992
	OLIVIER PICON _Blechblasinstrumentenbau Egger, Basel 2009 (copy of Courtois, c. 1810)
	MARTIN LAWRENCE _Andreas Jungwirth, Vienna 1995 (after Lausmann, 1790)
BASSOON	**ALBERTO GUERRA** _Heinrich Grenser, Dresden c. 1790
HARPSICHORD	**RICCARDO DONI** _Johann Christoph Neupert, Bamberg 1997 (after Henri Hemsch 1754)
CASTANETS	**SIMON RÖSSLER**

** section leader*

english

GIOVANNI ANTONINI – IN QUEST OF THE HAYDN CODE

noted down by Bernhard Lassahn

Perhaps a trend can be made out which began about thirty years ago with conductors such as Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt. Tackling the question of how music from eras past can be appropriately performed, it began with the realization that much of what was played in the past isn't contained in the sheet music. In fact only a part of the music actually played was written down. When it was composed, it was contemporary music, so there was no need to specify the dynamics or where accentuation was required. Of course musicians needed sheet music, but they were instinctively aware of many things and general agreement prevailed.

In this regard, there is a Haydn code – a key to the logic behind his music. I can't be certain whether my interpretation is correct because the code can be applied in different ways. I'm not trying to pretend I've discovered the only way to perform Haydn. But I'm determined to give the music its original sheen – and I hope today's audience is receptive to my efforts. Some modern recordings make Haydn seem dull, because the musicians have approached the music with preconceived notions stemming from later periods. But that's not suitable – and in fact Haydn's music is by no means boring! Then again, it's almost impossible to listen to old music without prejudice. The fact that we've already got Stravinsky and

rock music in our ears makes it hard to understand the aesthetics of another age. I don't know whether Haydn had his music performed in the way I do it; probably not. But taking a conscious approach to historical music also includes adding a good dose of your own creativity, which in those days was quite natural.

My first contact with Haydn was actually his First Symphony when I was about ten years old. We had an LP from the 1960s by Max Goberman. I've always liked this symphony in particular. It's very detailed and contains tiny gems. It might be difficult to put this across to a large audience nowadays, for the music is very subtle and refined while we're now used to being overwhelmed. But from the word go, Haydn used accents to introduce a certain asymmetry. They provided an indication of his style, his sense of humour, and his love of the unexpected.

PASSION ISN'T ANARCHY

We don't know the occasion for which he composed his First Symphony. And anyway, the term «symphony» is too grand. According to the definition of the early 18th century, a ‹sinfonia› was a six-minute piece of music used to introduce something – and that's it. In my interpretation, I've tried to be as fresh and direct as possible in order to get closer to this music's original impact. The questions I asked myself were: How will this treatment be accepted by today's audience? Are they able to listen without prejudice? Just listening is difficult – including for musicians.

The andante is beautiful. There – and in his other largos and adagios – you can feel a melancholy, a specifically east European melancholy. It differs sub-

HAYDN WAS AN ARTIST WHO UNDERSTOOD LIFE. HE WAS ABLE TO ADDRESS VARIOUS ASPECTS OF LIFE AND DESCRIBE THEM WITH HIS MEANS. HIS COMPOSITIONS ARE SMALL PORTRAITS, SMALL CHARACTER STUDIES.

stantially from Italian melancholy, which contains light and colour, whereas east European melancholy has a brown tint which I'm very fond of. But there's a fine line between melancholy and boredom and it's all too easy to slip into a great void. When you play an adagio by Haydn nowadays, you have to be very focused. The best thing is to do nothing at all and just let the music happen. ——— These days, we tend to see Europe as a whole. But in Haydn's day, the distances were greater. And not just geographically; each city was a world unto itself in terms of culture and way of life. Vienna was a world of its own, Salzburg another, and Berlin was another planet! Milan was also a distant planet; Naples still is! Haydn was misunderstood by some critics. They couldn't grasp why, having just built up a delicate mood, he suddenly destroyed it again with a big grin. They didn't get the joke. ——— Passion needs rules. Part of you has to stay cool and always in control, or chaos will break out. True, there's plenty of freedom in Haydn, but only within a fixed framework. The finale of Symphony No. 49 «La Passione» features both perfect form and especially fervent passion. I like that! ——— Haydn was very intelligent. He wasn't just a great composer who mastered the rules of music; he was an artist who understood life. He was able to address various aspects of life and describe them with his means. His compositions are small portraits, small character studies. When I listen to the andante from his First Symphony, I think of a man who casually indulges in ideas. This man is one of us. Haydn doesn't show him in extremes, in angry or

desperate poses. He shows him in his everyday life, yet still manages to intersperse a touch of irony. The ordinary is especially hard to describe. It too contains passions, melancholic moments and ironic mutations – because that's what life is like. Haydn describes its richness, its diversity and its contradictions. And that is something I especially like about him. The inclusion of the First Symphony in this selection isn't just symbolic. For me as a performer, aspects such as what the music means to me today, whether it moves me, whether it's music which I really want to play both now and in the near future (and it definitely is!) are far more important than any erudite reasons. I also have a personal bond with «La Passione» because I've often played it and know it very well. It's a piece of music which is always with me. I've also frequently played Gluck's Don Juan. When you hear the finale of Symphony No. 39 and the music from Don Juan, you quickly realize how close these compositions are in terms of style and musical gestures.

ON THE ROAD TO NEW FREEDOM

In «La Passione», we can see how Haydn changed the symphony's function. He increasingly made it a separate form of music with a dramatic touch which is also full of irony. When you hear the cheerful andante from Symphony No. 39, you have the impression that it has nothing to do with the rest of the symphony. That's typical of Haydn. And that's something we also find in Gluck's ballet, which ends in the dramatic ‹Dance of the Furies›. Nevertheless, the same piece also contains very delicate, sprightly music, for instance during Don Juan's banquet. Everything is

combined in a composition which brings together very different moods. This is something which Gluck has in common with Haydn. They have the same mindset, they use the same trick to bring very different aspects of life together. Gluck's Don Juan can be viewed as the first modern ballet. Well, it's a piece of mime rather than a ballet. It was a bold attempt to describe human passions with music and choreography at the same time and to express them using «free» movements. Even if Haydn's two symphonies weren't meant for dancers or mime artists, we find him using the same vocabulary of rhetorical gestures. Despite their different personal styles, Haydn and Gluck spoke the same language. In a romantic way, the artist is free. But Haydn was a servant; he wasn't allowed to dine with the prince. His status resulted in a certain realism, and so he tried to describe life in general and not just based on his own judgement. At first it looks as though the individual has no part to play, but look closely and you'll see even in the mentality of the «artigiani» – the artisans – that Haydn did of course have a strong streak of individualism. That's why Gluck's contribution is so important. The voice of liberty speaks in his ballet, allowing new gestures to be invented which aren't reined in by traditional rules. That was sensational. Even Haydn forged a small revolution in his own way – a little one, not a violent one. Although he admired the prince, he changed the world of music – in a very subtle way. It's also important that I was just in the right mood to record these pieces. Performers must be able to contribute something of their own enthusiasm and their fervour – because they were key elements of the music when it was originally played. The message behind this CD is: Open your ears, we've great music to offer! Sounds from an incredible musical world of the past are revealed – sounds that still move us. That's all there is to it!

PASSION

by Bernhard Lassahn

My dear child child!
I'm just back from Vienna, my ears still ringing from an overdose of classical music. How can I put it? It seems the Turks were victorious after all – or at least won the battle for my attention. I ignored the background music all the way to the souvenir shop in Haus der Musik, but at the pay desk I found myself actually listening. They were playing Turkish pop. I pricked up my ears, briefly, because it was music I'd never heard before. I imagine that Haydn's music had a similar effect.

I'll gladly explain what I mean. Especially since you asked what kind of person Haydn was, and why people liked his compositions so much. Haydn was about your age when he wrote the earliest piece on this CD. We can never hope to be more than tourists when we visit other musical eras and listen for clues about the different times and circumstances. Aware of this problem, conductor Giovanni Antonini has spared no effort to record the pieces in a way that does justice to the vivacity of the original works. The music was possessed of a strong fascination, a quiet wit, that cannot be conveyed simply by playing the notes recorded on paper. One must also understand the passion concealed within the music.

Symphony No. 1 presumably stems from 1757, by which reckoning Haydn would have been 25 years of age, no child prodigy, that is to say. You're not a child any more either. As an art form, the symphony was still new; it would be wrong to think of it like a Beethoven symphony able to express an entire world-view. Part of a certain fashion for Italy in that period was also a measure of enthusiasm for the new symphonic form – an overture, or instrumental prelude, entirely separate from the opera that followed. It was presumably in 1760 that Prince Paul Anton Esterházy, who numbered among society's richest men, attended a musical programme at the invitation of the Bohemian aristocrat Count Morzin. The prince was so impressed by the music that he immediately requested permission to recruit the composer's services. Esterházy may even have heard Haydn's First symphony on that occasion; whatever the case may be, it was not Haydn's fame as a composer that won him the new position, but the fact that his music instantly appealed to the prince.

By that point in time, Haydn had already made it: he had left behind the hungry years spent struggling to survive. He now stood on his own two feet, he was installed in Schloss Lukavec as Count Morzin's music director. How happy he would have been to tell his mother about his success, but she was fresh in her grave. His employer, however, lacked the funds to keep a palace in Vienna, the all-important centre where people congregated in the winter season. Even without a Viennese palace, the count was living beyond his means, and was in the process of dismissing his musicians. For Haydn, Esterházy's offer came just at the right moment. That was how Haydn first came to Eisenstadt. Because he was merely the designated successor to the long-serving, elderly Kapellmeister, the composer was

confined to the side-lines, and was not even introduced to the prince. But one day Esterházy settled down on his high seat at the centre of court in order to listen to a symphony composed in honour of the princely birthday. The prince was so impressed that not long after the first movement he stopped the musicians during an allegro passage to ask who had written the music. The name stated in response was not entirely unfamiliar. He bade Haydn come forward so that he might, at last, see the composer for himself. «What, this blackamoor?» he cried. «I have no wish to see you in such attire. Small as you are, you cut a poor figure. No, no, for you we must find a new costume and wig, along with a red collar and shoes to match and heels to make your stature equal your accomplishment.» A dress code was already in force for the court musicians. White stockings with red bows were regulation issue, as the invoices prove: in 1759, Prince Esterházy spent the sum of 4,500 gulden on garments alone. They were made by French tailors using, at the prince's behest, only the best of fabrics. By way of comparison, the annual salary of Esterházy's music director amounted to 400 gulden. The prince had reason to feel satisfied with his new purveyor of music, even if Haydn's livery was still to be made. His compositions were comparable with the finest of fabrics: not conspicuous for startling colours or the like, but woven through with quality from start to finish.

The appeal of Haydn's music was instant – regardless of how the composer looked. That had proved to be the case when he was a young street musician trying his luck in Vienna, always dodging the local custodians of order. He was determined to serenade with a «musical bouquet» the beautiful Franziska, who was married to

HAYDN WAS AWARE OF THE FATE THAT AWAITED PROFESSIONAL BACHELORS; AND THE BALLET DON JUAN SHOWED WHAT HAPPENED TO THOSE WHO STRAYED FROM THE PATH. IT WAS DEMONSTRATED, MOST VIVIDLY, THAT THOSE NOT IN CONTROL OF THEIR SEXUAL DESIRES WOULD GO TO HELL.

the famous actor Joseph Kurz. The latter came rushing out of the house and dragged back in the astonished musician into the house in order to test his musical prowess. He ordered Haydn to improvise the musical accompaniment for a scene that he was in the process of rehearsing. Haydn passed the test, and walked out the door with his first commission for the compositions for the comic opera *Der krumme Teufel* (The Lame Devil). The comic opera, or Singspiel, was a type of poor man's opera involving plenty of slapstick humour and bawdy jokes. Not, in other words, the kind of humour for which Haydn would become famous. Joseph Kurz was a man of the people. He had invented for himself a comic character called Bernardon, who wore a signature green hat and a jacket reminiscent of the popular Hanswurst figure. Kurz was a master of disguise who would take the stage as a chevalier, a hussar, a doctor, a lady with affected manners, a messenger or a night watchman. Presumably Franziska did not sing at the premiere because she was expecting her seventh child. She was to die soon afterwards. It was strong stuff! The physician, an obnoxious bachelor, cannot keep his hands off the beautiful young lady, who repels his advances, causing him to reproachfully ask, «May I not even touch you, then?» «No, no,» she replies, «I want Bernardon to take me to bed.»

That was going too far. A censored version replaced «bed» with «home». Alteration was likewise deemed necessary of the lines «Oh God! What have I done to you?/ That you would punish me so cruelly», on the grounds that God, the creator of the natural world, should not be held responsible for the self-imposed evils suffered by human beings. «You Gods! What have I done?» was the revised rendering. Little good did it do: the piece was taken off the programme. It may be that Empress Maria Theresa played some part in the disappearance of a «foolish» work she deemed to be «offensive». The outcome was a decree banning «all compositions by the man called Bernardon … in their entirety and for the rest of all time». Yet, as a piece that condemned the «spirit of lewdness», the comic opera was not immoral, and mercilessly mocked the lustful appetites of the old rake. The passion of love, it implied, was permissible only to those couples who belonged together. Different as the tastes may have been, the messages were similar – whether conveyed in a lowly comic opera or in a high opera or a ballet.

In the winter season of 1761 two names «caused sensation», to use the phrase of the period, and they belonged to the composers Haydn and Gluck. Prince Esterházy introduced his new music director to those members of Viennese society who were disposed to listen. Christoph Willibald Gluck, composer to the court, was already a star. He had been knighted in recognition of his efforts towards operatic reform. Now Gluck's ballet Don Juan was being performed spectacularly – ten years after Haydn had written the music, which is now lost, for his Singspiel for street performance. Shortly beforehand – in 1760, that is – Haydn was married. His salary as music director enabled him to take a wife – but equally his position

prohibited him from marrying, since Count Morzin was fearful of the costs that might ensue from employees' marital unions. Haydn kept his marriage a secret. And he also wed the wrong woman: having fallen in love with the younger of two sisters, he took the elder as his wife. The sisters were the daughters of the wigmaker Keller, who had offered Haydn lodgings in his days of penury. The elder sister came with a small dowry, the younger had been pledged to a convent. ——— Marriage was the only possibility of getting a woman «into bed». During the reign of Maria Theresa the moral climate was extraordinarily strict. The monarch had established the feared Chastity Commission, which was the target of ridicule by Casanova, among others. The private life of citizens was spied upon, and prostitutes, if caught, were whipped; the parents of an illegitimate child had no choice but to remedy their marital status. ——— His own comic opera had made Haydn aware of the fate that awaited professional bachelors; and both the music and dramaturgy of the ballet Don Juan showed what happened to those who strayed from the path. With burning torches it was demonstrated, most vividly, that those not in control of their sexual desires would go to Hell. To indulge one's passion was literally to play with fire.

And the theatre burnt down into the bargain! Sorry: just my little joke. Fires, it must be said, were not unknown in the theatrical venues of the day, but no such mishap was recorded during the run of Don Juan. The house in which Haydn lived with his wife in Eisenstadt also fell victim to flames – but that was several years later, and had nothing to do with Don Juan's descent into Hell. The fire may also have represented the end of any hope that the marriage would produce children and offer a

semblance of happiness. Just as Goethe was obliged to watch his wife wrapping bread in the sheets of paper on which his poems were written, so Haydn now saw his wife twisting his sheet music into the shape of curlers for her locks.

Haydn might have seen it coming. In his Lame Devil the rake lost all desire to marry after a kind of dream sequence in which he was shown the kind of fearful dragon into which the woman he worshipped might, once married, turn. At the end, as was customary, the moral of the story was proclaimed:

Desire neither happiness too great nor a wife too beauteous.
– Only with heavenly wrath shall such wishes be granted.

Even in later years, when Haydn was triumphantly successful in London and at the height of his fame, the above lines from the old comic opera remained jotted down in his notebook, as if they had acted as a guiding motto throughout his life. He was reluctant to speak about his marriage – or so it seemed to his biographer Christoph Dies. The latter conjectured that Haydn either found it «undignified» to complain about his «domestic woes», or perhaps simply «commonplace» – as if everybody was in the same situation, be it in their private life or in their art. The form called for perfection of form, the early Enlightenment's enthusiasm for technical solutions had introduced to the world the ideal of perfection. The only problem was, nobody is perfect.

Did you notice that I addressed you as «my dear child child!»? The Baroque had a penchant for symmetry. And in that period one would, in fact, address a high-rank-

ing gentleman with «Herr Herr!» There was nothing childish about this duplication of «Dear Sir»; it was a mark of respect. Manners and etiquette – no less complicated than some foreign language one could never hope to perfectly command – were vital for survival. People clung to the proper forms as if otherwise they might fall into a bottomless abyss. It was an obsession by no means confined to the aristocracy. ——— As a domestic servant who had worked in kitchens, Haydn's mother came from a simple background, but equally she was conversant with the manners of the gentry; she taught Haydn something about cleanliness and order when he was a little boy. About order especially: the world must have some kind of order. With so much chaos and terror everywhere about them – wars, diseases – it was necessary to cling all the more tightly to some kind of order. ——— That is why your question about the kind of man Haydn was is at the same time one about form and content, about essence and appearance. Keeping up appearances was practically regarded as a scientific discipline. The great store placed on formalities was an attempt, doomed to permanent failure, to pull into an arrow-straight line the «crooked timber», as Kant put it, from which humankind is fashioned. ——— Haydn now

G MINOR IS THE KEY THAT REPRESENTS PASSION. I KNOW: YOUR NEW BOYFRIEND BELIEVES IN SUCH THINGS. HE ALSO RECKONS THAT F MAJOR IS THE «LOVE KEY» BECAUSE MOST OF THE LOVE SONGS IN THE REAL BOOK ARE IN F MAJOR.

wore a uniform, he was «one of them», and at the same time he was something special. His music was the same: he knew the forms, he confounded expectations, he cut the corners yet finally gathered together all the threads as if to say, with a chuckle: See? No trouble at all. If Paul Anton Esterházy had lived to celebrate another birthday, one may be sure he would have recognized Haydn immediately on the occasion, but the prince died the following year and his brother Nikolaus became the composer's employer. It was a renewed stroke of luck. Prince Nikolaus, who was also known as the «Magnificent» (or even as the «Secret King of Hungary»), loved music even more than his brother had done, and offered his new Kapellmeister improved conditions of work.

G minor is the key that represents passion. I know: your new boyfriend believes in such things. He also reckons that F major is the «love key» because most of the love songs in The Real Book, the standard reference for jazz musicians, are in F major. But does the form tell you anything about the content? We know about the sheet music Haydn purchased and studied in order to teach himself the rules of composition. But what made him receptive to the spirit of the Enlightenment? What enabled him to become part of the world spirit, part of the spirit of the age? He was able to play his part because the form preceded the content, as if the two were undertaking separate journeys. The methods of the Enlightenment spread even faster than its themes. The so-called Republic of Letters, which might be viewed as a kind of cosmopolitan NGO of the Enlightenment, was extremely well-networked. As postal routes expanded and improved, the scholarly interchange became all the more intensive. At the same time the letter became an «intellectual

format», as was reflected by the literary success of epistolary novels during this period. The famous Haydn biographies by Stendal and Carpani, incidentally, are both written in the form of letters. As yet, however, Haydn was not integrated in a network of correspondents. His way of following new developments was even more direct: numbers travel faster than letters do. The spirit of the Enlightenment was initially disseminated via the global language of mathematics. The pioneers had calculated the trajectories of the planets and derived physical laws on that basis. Keppler, Galilei, Newton – all three were in agreement that God had created the world according to mathematical formulas, that God had inscribed these laws upon nature, the «second book of the Lord». It was now a matter of discovering these laws. Formulas were found that brought technical progress, that made possible the discovery and measurement of the world, that made well-tempered tuning systems feasible. Yet, numbers were devoid of content. A formula, after all, was merely a formula.

Or was there indeed some secret code? Even in Haydn's day people offered dubious courses along the lines of «successful composition made easy». As if there were tricks of the trade, and secrets waiting to be betrayed. As is well known, the favourite number of Johann Sebastian Bach, which recurred throughout his compositions, was 14 (B+A+C+H, 2+1+3+8). Did Haydn perhaps have his own favourite? Whatever the case: to apply the rules would have merely produced «scholarly noise», as the saying of the day put it. Admittedly, a mathematical task would have been solved, but no knowledge would have been gained. The outcome was still a long way off music. Although the early Enlightenment was in thrall to the power

of numbers – this fascination was demonstrated by ambitious plans to create gaming machines, or indeed even artificial human beings or a perpetual motion machine – it was impossible to claim that emotions were associated with the numbers.

Something important – the lively and immediate – was lacking. And so emotional values were assigned to the formulas; the naked figures were dressed up because something would otherwise have felt wrong. Accordingly, G minor stands for passion.

Do you remember how sometimes we used to mull over the big questions before we went to bed? Why don't animals laugh? Who thinks up all the jokes? Wilhelm von Humboldt, too, posed questions that might have been asked by children: Why do people sing? He didn't ask why people make calculations. Haydn's mother is said to have been a very fine singer. Her husband accompanied her on the harp, and young Joseph («Seppl») was reputedly a little drummer boy who kept the rhythm and played the air guitar – sorry, air violin, of course. I was surprised to read that music was made «every day» in the parental household. Maybe that was the case. Music must have been a basic means of sustenance, it was part of life: at work, in the inn, at church. Not like today; music is ubiquitous, admittedly, but in the background, like bad weather, like acoustic environmental pollution.

Home-made Christmas presents are more valuable than purchased gifts. Music was made by hand. If anybody is described as «passionate» in the various books I read about that period, then it is invariably a «passionate» devotee of music: Count Morzin, or Karl Joseph Weber von Fürnberg, who ordered sheet music from Haydn in order to play together with his confessor and also with Haydn him-

self. Haydn was expected not only to produce a daily ration of music for the purposes of representation, but also to produce music that people could play. Nikolaus Esterházy was particularly demanding, being keen to play his baryton as often as possible.

The notion that everything was feasible was very much part of the Enlightenment – as if the motto «Yes, we can!» was already current. Moreover, Rousseau had discovered childhood, and along with the child he had discovered the art of play, something that Schiller viewed as the «driving force» of human beings. People at play are free. Heraclitus discerned in the play of children a mirror-image of Zeus, the creator of the universe. Yet, the explanatory models of the Enlightenment displayed a blind spot when it came to the question about creative or driving forces: although it was possible to measure such a force, and find a formula to describe it, it was impossible to explain where this force came from. Maybe that is why people are so fond of recounting how Haydn, as a young chorister, sang at the graveside of Antonio Vivaldi, who had died in Vienna. The story may or may not be true. Nor do I mean to suggest that Vivaldi's musical genius escaped from the coffin like a genie from a bottle and chose a new home in one of the choirboys who happened to be in the vicinity, but perhaps some inexplicable transfer of creative power did take place. The Viennese Court once witnessed a magnificent masked ball to which ladies disguised as muses came in the accompaniment of gentlemen dressed up as geniuses. And Wolfgang Amadeus Mozart was born on that very same day. Mere coincidence? Or were secret forces at work for which even the most advanced proponents thinkers could offer no explanation?

Something not stated on the sheet music, but at all events present when the music was performed, had to be added to the recordings on this CD, namely: a joy in playing! The wondrous strength from the paradise of childhood that reminds us of the play of the gods, and enables us to take the same pleasure in juggling numbers as we do in sudoku puzzles. For playing is passion, and happiness lies in doing. In doing it yourself.

Otherwise one misses the sweet drudgery that goes into acquiring a skill (and now that I am writing to you I notice how much I miss no longer making music myself). One must wrestle with the forms, grapple with the friction and resistance, one must either overcome the obstacles or else learn to live with them. Only in this way is it possible to cause oneself the suffering (Leiden) appropriate to a true passion (Leidenschaft). A thing is first made valuable by resistance either overcome or made allowance for. And love too is said, for that reason, to be the profit gained from friction. In that spirit, then: Keep your chin up and keep playing, my dear child child!

français

GIOVANNI ANTONINI – EN QUÊTE DU CODE HAYDN

Propos recueillis par Bernhard Lassahn

On peut sans doute distinguer une tendance qui s'est amorcée il y a une trentaine d'années avec des chefs comme Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt. Comment exécuter de manière appropriée la musique des époques passées ? En abordant cette question, on a commencé par comprendre qu'une grande partie de ce qui était joué dans le passé ne figure pas dans la partition. En réalité, seule une partie de ce qu'on jouait vraiment était notée. Quand elle a été composée, cette musique était contemporaine, alors il n'y avait pas besoin de spécifier les nuances, ni la place des accents requis. Bien sûr, les musiciens avaient besoin d'une partition, mais ils avaient instinctivement conscience de beaucoup de choses, et une entente générale prévalait entre eux. À cet égard, il y a un « code Haydn » – une clef pour comprendre la logique derrière sa musique. Je ne peux savoir si mon interprétation est correcte, car le code peut être appliqué de différentes manières. Je ne prétends pas avoir découvert la seule manière de jouer Haydn. Mais je suis bien décidé à redonner à cette musique son éclat d'origine – et j'espère que le public actuel est sensible à mes efforts. Certains enregistrements modernes font paraître Haydn terne, parce que les musiciens abordent la musique avec des notions préconçues issues de périodes ultérieures. Mais cela ne va pas – en réalité la musique

de Haydn n'a rien d'ennuyeux ! Il est du reste presque impossible d'écouter la musique ancienne sans préjugés. Lorsqu'on a déjà Stravinsky et le rock dans les oreilles, il devient difficile de comprendre l'esthétique d'une autre époque. Je ne sais pas si Haydn faisait jouer sa musique comme je la joue ; sans doute que non. Mais une démarche consciente, lorsqu'on aborde la musique du passé, suppose qu'on ajoute une bonne dose de sa propre créativité, ce qui à cette époque était tout à fait naturel.

LA PASSION N'EST PAS L'ANARCHIE

Mon premier contact avec Haydn a été sa Première Symphonie, quand j'avais une dizaine d'années. Nous avions un microsillon des années 1960 dirigé par Max Goberman. J'ai toujours aimé cette symphonie en particulier. Elle est pleine de détails et recèle de petits joyaux. Il est peut-être difficile de faire passer tout cela pour un large public de nos jours, car la musique est très subtile et raffinée, et on a maintenant l'habitude d'être ébloui. Mais, dès le départ, Haydn utilise des accents pour introduire une certaine symétrie. Ils donnent une indication de son style, de son humour, et de son goût de l'inattendu. On ne sait pas pour quelle occasion il composa sa Première Symphonie. Et du reste le terme « symphonie » est trop grandiose. D'après la définition du début du XVIIIe siècle, une *sinfonia* est une pièce de six minutes utilisée pour introduire quelque chose – et c'est tout. Dans mon interprétation, j'ai essayé d'être aussi frais et direct que possible pour me rapprocher de l'effet que produisait cette musique à l'origine. Les questions que je me suis posées sont : comment ce traitement sera-t-il accepté par les auditeurs actuels ?

HAYDN ÉTAIT UN ARTISTE QUI COMPRENAIT LA VIE. IL ÉTAIT CAPABLE D'ABORDER DIVERS ASPECTS DE LA VIE ET DE LES DÉCRIRE AVEC SES PROPRES MOYENS. SES COMPOSITIONS SONT DE PETITS PORTRAITS, DE PETITES ÉTUDES DE CARACTÈRE.

Sont-ils capables d'écouter sans préjugés ? Se contenter d'écouter est difficile – y compris pour les musiciens. ——— L'andante est très beau. Comme dans ses autres largos et adagios, on y sent une mélancolie – une mélancolie spécifiquement Est-européenne. Elle diffère nettement de la mélancolie italienne, d'où la lumière et la couleur ne sont pas absentes, alors que la mélancolie d'Europe de l'Est a une teinte brune que j'aime beaucoup. Mais la frontière est très mince entre mélancolie et ennui, et il est trop facile de glisser dans un grand vide. Quand on joue aujourd'hui un adagio de Haydn, il faut être très concentré. La meilleure chose à faire est de ne rien faire du tout, et de laisser simplement la musique parler. ——— Aujourd'hui, on tend à voir l'Europe comme un tout. Mais du temps de Haydn les distances étaient plus grandes. Et non pas d'un point de vue géographique ; chaque ville était un monde en lui-même sur le plan de la culture et du mode de vie. Vienne était un monde en soi, Salzbourg en était un autre, et Berlin était une autre planète ! Milan était aussi une lointaine planète ; et Naples l'est toujours ! Haydn fut incompris de certains critiques. Ils ne voyaient pas pourquoi, juste après avoir campé sur une ambiance délicate, il l'anéantissait soudain avec un grand sourire. La plaisanterie leur échappait. ——— La passion a besoin de règles. Une partie de soi doit rester froide et toujours garder la maîtrise, sinon c'est le chaos. Il est vrai qu'il y a beaucoup de liberté dans Haydn, mais uniquement dans un cadre fixé. Le finit de la Symphonie no 49, « La Passione », témoigne à la fois d'une forme parfaite et,

surtout, d'une fervente passion. J'aime beaucoup ! Haydn était très intelligent. Ce n'était pas seulement un grand compositeur qui maîtrisait les règles de la musique ; c'était aussi un artiste qui comprenait la vie. Il était capable d'aborder divers aspects de la vie et de les décrire avec ses propres moyens. Ses compositions sont de petits portraits, de petites études de caractère. Quand j'écoute l'andante de sa Première Symphonie, je pense à un homme qui s'abandonne simplement à ses idées. Cet homme est l'un de nous. Haydn n'essaie pas de le montrer dans des situations extrêmes, dans des poses exaspérées ou désespérées. Il le montre dans sa vie quotidienne, et réussit pourtant à y entremêler une touche d'ironie. L'ordinaire est particulièrement difficile à décrire. Il recèle lui aussi des passions, des moments mélancoliques et des évolutions ironiques – parce que la vie est ainsi faite. Haydn en décrit la richesse, la diversité et les contradictions. Et c'est un aspect que j'aime spécialement en lui. La présence de la Première Symphonie dans ce programme n'est pas seulement symbolique. Pour moi, en tant qu'interprète, des questions comme : que signifie la musique pour moi aujourd'hui ? m'émeut-elle ? est-ce une musique que je veux vraiment jouer aussi bien maintenant que dans un avenir proche (et c'est certainement le cas !) ? Ces questions sont bien plus importantes que toute considération érudite. J'ai également un lien personnel avec « La Passione », parce que je l'ai souvent jouée et que je la connais très bien. C'est une œuvre dont je suis toujours proche. J'ai souvent joué aussi Don Juan de Gluck. Quand on entend le finale de la Symphonie no 39 et la musique de Don Juan, on comprend vite combien ces compositions sont proches sur le plan du style et des gestes musicaux. Dans « La Passione », on voit comment Haydn a changé la fonction de la symphonie. Il en fait de plus en plus une forme musicale

autonome, avec une touche dramatique elle aussi pleine d'ironie. Quand on entend le joyeux andante de la Symphonie no 39, on a l'impression qu'il n'a rien à voir avec le reste de la symphonie. C'est typique de Haydn. Et c'est quelque chose qu'on trouve aussi dans le ballet de Gluck, qui se termine par la dramatique « Danse des furies ». Néanmoins, la même œuvre contient également des pages très délicates, alertes, par exemple pendant le banquet de Don Juan. Tout se combine dans une composition qui rassemble de nombreux climats différents. C'est une chose que Gluck a en commun avec Haydn. Ils ont la même tournure d'esprit, ils utilisent le même artifice pour réunir des aspects très différents de la vie.

SUR LE CHEMIN D'UNE LIBERTÉ NOUVELLE

On peut considérer Don Juan de Gluck comme le premier ballet moderne. En fait, il s'agit d'une pantomime plutôt que d'un ballet. C'était une tentative hardie pour décrire les passions humaines à la fois en musique et en chorégraphie, et les exprimer en utilisant des mouvements « libres ». Même si les deux symphonies de Haydn n'étaient pas destinées à des danseurs ou des mimes, on le voit employer le même vocabulaire de gestes rhétoriques. Malgré leurs styles personnels différents, Haydn et Gluck parlaient la même langue. —— Dans une vision romantique, l'artiste est libre. Mais Haydn était un domestique, qui n'avait pas le droit de dîner à la table du prince. Son statut lui inspirait un certain réalisme, et il essaya donc de décrire la vie en général, et non simplement en se fondant sur son propre jugement. À première vue, il semble que l'individu n'ait aucun rôle à jouer ; mais, si l'on re-

garde de plus près, on voit que Haydn avait bien sûr un fort côté individuel, y compris dans sa mentalité d'artisan. C'est pour cela que la contribution de Gluck est si importante. La voix de la liberté se fait entendre dans son ballet, permettant à de nouveaux gestes d'être inventés qui ne soient pas entravés par les règles traditionnelles. C'était quelque chose de sensationnel. Haydn fit lui aussi une révolution à sa manière – une petite, et non une violente. Même s'il admirait le prince, il changea le monde de la musique – de manière très subtile. Il était important aussi d'être précisément dans le bon état d'esprit pour enregistrer ces œuvres. Les interprètes doivent être capables d'apporter un peu de leur propre enthousiasme et ferveur – parce que c'étaient des éléments-clefs de la musique quand elle était jouée à l'origine. Le message derrière ce CD est : ouvrez vos oreilles, nous avons une grande musique à vous offrir ! Des sons d'un incroyable monde musical du passé se révèlent – des sons qui nous émeuvent toujours. C'est aussi simple que cela !

PASSION

par Bernhard Lassahn

Ma chère enfant, enfant !
Je rentre tout juste de Vienne, avec une surdose de musique classique dans les oreilles. Que dire ? Finalement, contre toute attente, les Turcs ont gagné. Du moins, ils ont réussi à capter mon attention. Quand, entouré en permanence d'une musique de fond, j'ai enfin pu avancer jusqu'à la boutique de souvenirs de la « Maison de la musique », j'ai dressé l'oreille pour la première fois : qu'était-ce ? De la musique pop turque diffusée près de la caisse ! À ce moment-là, j'ai écouté plus attentivement, ne serait-ce que pour un court moment, car c'était la première fois que j'entendais ce genre de musique. Et c'est ainsi que j'imagine l'effet qu'a dû produire la musique de Haydn sur ses contemporains.

Je veux bien te l'expliquer, et répondre à ta question de savoir quel genre de « bonhomme » était ce Haydn, te dire ce qu'il y avait dans sa musique, et ce qui faisait que les gens l'aimaient tant. Haydn avait à peu près ton âge quand il a composé l'œuvre la plus ancienne enregistrée sur ce CD. Nous ne sommes que des touristes, encore et toujours, lorsque nous rendons visite à d'autres époques pour essayer d'« écouter » ces temps si différents des nôtres. Le chef d'orchestre Giovanni Antonini l'a fait avec grande application : il a essayé d'enregistrer la musique de manière à

rendre compte de sa vitalité originale, la partition qui nous est parvenue ne suffisant pas à elle seule à nous la transmettre. La musique avait alors un charme énorme, doublé d'une espièglerie un peu cachée, qu'on ne saurait comprendre si on se contente de jouer simplement ce qui est noté. Il faut aussi comprendre la passion qui nourrit ces compositions.

La Symphonie n° 1 date probablement de 1757 : Haydn avait alors vingt-cinq ans, et n'était donc pas un enfant-prodige. Toi non plus, tu n'es plus une enfant. La symphonie en tant que genre musical en était encore à ses débuts, et il ne faut pas croire que les symphonies de Haydn soient comparables à celles de Beethoven, qui tend à exprimer dans ses œuvres sa conception du monde. À l'époque de Haydn, il y avait un certain engouement pour l'Italie, et l'enthousiasme soulevé par cette nouveauté qu'était la symphonie, à l'origine une sorte d'ouverture d'opéra qui en avait été « détachée », en faisait partie. Le prince Paul Anton Esterházy était l'un des hommes les plus fortunés de son temps. C'est sans doute en 1760 qu'il assista à un concert donné chez le comte Morzin, de Bohème. Le programme l'enchanta au point qu'il pria sur-le-champ le comte de lui céder son compositeur. Peut-être était-ce précisément cette Symphonie n° 1 qui l'avait charmé. Ce n'est donc pas la renommée de Haydn qui incita le prince à le prendre à son service, mais ce genre de musique, qui lui avait plu aussitôt, à la première audition.

Pour Haydn, c'en était donc fini de ses années de misère où il devait se contenter de petits boulots pour gagner sa vie tant bien que mal. Il volait désormais de ses propres ailes, le comte Morzin l'ayant engagé comme directeur de la musique dans

son château de Lukavec. Haydn aurait volontiers raconté tout cela à sa mère, mais celle-ci venait de mourir. Le comte Morzin n'était cependant pas assez riche pour entretenir un palais à Vienne où les membres de la bonne société pouvaient se réunir pendant les mois d'hiver. Et, incapable de continuer à financer son train de vie, il dut se résoudre à se séparer de ses musiciens. La proposition du prince Esterházy arrivait donc à point nommé. — Haydn s'installa donc d'abord à Eisenstadt. Il était prévu qu'il y succède au vieux maître de chapelle encore en place, mais le compositeur dut attendre sur le banc des remplaçants, en quelque sorte, sans même avoir rencontré le prince. Celui-ci fêtait justement son anniversaire : assis sur son trône et entouré de sa cour, il écouta une symphonie solennelle exécutée en son honneur. À peine était-on arrivé au milieu de l'allegro du premier mouvement que le prince interrompit ses musiciens, tant cette musique lui plaisait. Il demanda qui en était l'auteur. « Haydn », lui dit-on. Le nom disait quelque chose au prince, qui fit alors venir le compositeur pour enfin faire sa connaissance personnellement.

— « Quoi, dit le prince, la musique est de ce Maure ? Je ne veux plus te voir dans cet accoutrement. Tu es trop petit, et tu as une figure mesquine. Non, non, tu dois prendre un habit neuf, une perruque à boucles, le collet et les chaussures rouges, je veux que les talons soient hauts, afin que ta stature réponde à ton mérite. »

— Les musiciens eux aussi avaient leur propre code vestimentaire. Ils devaient notamment porter des bas blancs ornés de nœuds rouges. On sait que le prince Esterházy dépensa en 1759 plus de 4 500 florins en vêtements, qu'il faisait fabriquer par des tailleurs français en exigeant leurs meilleurs produits. À titre de comparaison, le revenu annuel de son maître de chapelle s'élevait à 400 florins.

— Le prince Esterházy pouvait être content de son nouveau « fournisseur de

musique », qu'il fallut alors habiller convenablement. La musique de Haydn était elle aussi de « bonne étoffe », et ne se faisait point remarquer par des couleurs criardes, mais tout de suite, et de bout en bout, par son excellente facture.

La musique de Haydn plaisait d'emblée, indépendamment de l'apparence extérieure du compositeur. Cela avait déjà été le cas à Vienne, quand le jeune Haydn tenta sa chance comme musicien de rue, toujours à fuir devant la police des mœurs. Un jour, il avait l'intention d'offrir un « bouquet musical » en guise de cadeau à la belle Franziska, l'épouse du célèbre comédien Joseph Kurz. Au grand étonnement de Haydn, c'est ce dernier, et non la dame, qui sortit pour faire entrer le compositeur chez lui et le mettre à l'épreuve : Kurz le pria d'improviser une musique de fond pour une scène qu'il travaillait. Reçu à cet examen, Haydn quitta ensuite l'appartement avec sa première commande : la musique du Singspiel « Der krumme Teufel » (Le Diable boiteux). Le Singspiel était l'opéra du pauvre, caractérisé par un beau charivari, des plaisanteries insolentes et des équivoques. Disons d'emblée que ce n'est pas ce genre d'humour qui a rendu le compositeur célèbre. Joseph Kurz était un homme de la rue. C'est à lui qu'on doit le personnage de « Bernardon », reconnaissable à son chapeau vert et à sa veste d'arlequin. Kurz était un maître du déguisement, qui se produisait sur scène tour à tour en homme galant, en hussard, en dame précieuse, en larbin ou bien en veilleur de nuit. La belle Franziska ne chanta sans doute pas elle-même à la première représentation, car elle était alors enceinte de son septième enfant, et mourut peu de temps après. C'était une pièce très crue ! Le médecin, célibataire bougon, ne peut s'empêcher de harceler la jeune beauté qui se défend de ses avances. « N'ai-je donc point le droit de te

HAYDN SAVAIT QUEL DESTIN ATTENDAIT UN CÉLIBATAIRE ENDURCI, TANDIS QUE LE BALLET DON JUAN ILLUSTRAIT AUSSI BIEN CE QUI POUVAIT ARRIVER À CELUI QUI QUITTAIT LES CHEMINS DE LA VERTU. QUICONQUE N'ARRIVAIT PAS À MAÎTRISER SON DÉSIR ÉTAIT VOUÉ AUX ENFERS.

toucher ? », se plaint-il. ——— « Non, non, » répond-elle, « c'est Bernardon qui doit me mener coucher. »

Voilà qui n'était pas du tout politiquement correct ! Dans la version censurée, au lieu de « mener coucher », il fallait dire « reconduire ». Et même chose pour le passage suivant : « Mon Dieu ! Que t'ai-je fait pour que tu veuilles me punir de façon aussi cruelle ! » Il avait fallu le modifier, car il n'était pas permis de rendre Dieu, créateur de la nature, responsable des maux endurés par les humains. Ce qui avait alors donné : « Grands dieux ! Qu'ai-je fait ? » ——— Peu importe ! La pièce fut retirée du programme, peut-être à l'instigation de l'impératrice Marie-Thérèse elle-même, car elle trouvait tout cela « niais », voire « scandaleux », si bien qu'elle signa un décret « interdisant partout et pour toujours [...] toutes les compositions du dénommé Bernardon [alle Compositionen von dem sogenannten Bernardon] ».

——— Il faut dire pourtant que cette pièce de théâtre qui fustige « l'esprit de débauche » n'est nullement amorale, car les velléités du vieillard lubrique y sont fortement raillées. Par principe, la passion amoureuse doit être réservée aux couples légitimes. Même si les goûts diffèrent, le message est sans doute le même, que ce soit pour le Singspiel de bas étage ou pour l'art noble de l'opéra, ou bien encore pour le ballet.

Au cours de la saison d'hiver 1761, deux noms « firent sensation », selon les dires de leurs contemporains : Haydn et Gluck. Le prince Esterházy présenta à la haute société de Vienne Christoph Willibald Gluck, son nouveau maître de chapelle. Fait « Comte palatin de Latran » et « chevalier de l'Éperon d'or » en Italie, Gluck était alors déjà célèbre. Son ballet-pantomime Don Juan fut créé en grande pompe dix ans après le Singspiel destiné à l'homme de la rue, pour lequel Haydn avait composé la musique, aujourd'hui disparue. Haydn s'était marié peu avant, en 1760. Son salaire de maître de chapelle le lui permettait, bien que le comte Morzin eût interdit à ses employés de se marier, craignant les frais qui en résulteraient. Haydn passa outre et réussit à garder le secret sur cette union. Mais il épousa la mauvaise personne. Haydn était tombé amoureux de la fille cadette du perruquier Keller, chez qui il logeait pendant ses années de misère, mais épousa finalement sa sœur aînée. Celle-ci disposait d'une petite dot, alors que la cadette était destinée au couvent. Il n'était possible de « mener coucher » une femme qu'à condition d'être marié avec elle. Sous le règne de Marie-Thérèse, les mœurs étaient extrêmement sévères. L'impératrice avait institué une commission dite « de chasteté », très redoutée, qui fut l'objet de railleries de la part de Casanova, entre autres. Cette police des mœurs espionnait l'intimité des citoyens : les prostituées qu'on avait réussi à démasquer étaient fouettées, et, en cas de naissance illégitime, les parents étaient obligés de légaliser leur union. Grâce à ce Singspiel, Haydn savait quel destin attendait un célibataire endurci, tandis que le ballet Don Juan illustrait aussi bien dans sa musique que dans sa mise en scène ce qui pouvait arriver à celui qui quittait les chemins de la vertu. Quiconque n'arrivait pas à maîtriser son désir était voué aux enfers, symbolisés de

façon impressionnante par des flambeaux. La passion, c'était donc littéralement ce qu'on appelle jouer avec le feu.

Justement, la scène prit feu et fut réduite en cendres. Non, je plaisante. Il arrivait effectivement que des incendies se déclenchent dans les théâtres, mais ce ne fut pas le cas pendant cette représentation de Don Juan. La maison de Haydn à Eisenstadt, où il vivait avec sa femme, fut également la proie des flammes, mais des années après la descente aux enfers de Don Juan. Les flammes emportèrent sans doute aussi tout espoir de voir naître des enfants de cette union et de la voir s'épanouir, ne serait-ce qu'un peu. La femme de Haydn roulait des pages de ses partitions pour s'en faire des bigoudis, de même que l'épouse de Goethe enveloppait des pains dans les poèmes de son mari. Haydn aurait pu s'y attendre. Dans le Singspiel Le Diable boiteux, le vieillard lubrique perd définitivement toute envie de se marier lorsqu'on lui montre dans une sorte de séquence onirique la transformation de la dame tant adorée en dragon domestique. Pour finir, comme c'était la coutume à l'époque, on tire la morale de l'histoire :

Ne convoite point un bonheur trop grand ni une femme trop belle !
Car sinon, le ciel, dans sa fureur, pourrait effectivement te l'accorder !

C'est ce que Haydn, savourant à Londres son succès au sommet de sa gloire, en son grand âge, nota alors dans son carnet, comme si ce vers du Singspiel bien lointain l'avait accompagné tout au long de sa vie. Il ne voulut jamais parler de sa vie conjugale. C'est du moins l'impression qu'avait son biographe Albert Christoph Dies.

Selon lui, Haydn trouvait « indigne » de se lamenter de ses « souffrances domestiques », qui lui semblaient « banales » – comme pour dire que cela arrive à tout le monde, que ce soit dans la vie privée ou dans les arts. La forme exigeait la perfection, et cet idéal résultait de l'engouement pour la technique au début du siècle des Lumières ; mais nul n'est parfait !

As-tu remarqué comment je me suis adressé à toi ? « Ma chère enfant, enfant ! » L'époque baroque aimait la symétrie, et on s'adressait alors effectivement ainsi à un personnage haut placé : « à Monsieur, Monsieur ! » Ce redoublement n'était pas du langage enfantin, mais l'expression du respect. Les bonnes manières étaient aussi compliquées qu'une langue étrangère qu'on n'arriverait jamais à maîtriser parfaitement. Mais elles étaient de la plus haute importance. Les hommes s'y attachaient fortement, comme si, sans elles, ils risquaient de perdre pied à jamais. Ce n'était pas simplement une marotte de la noblesse. La mère de Haydn, employée de cuisine, était issue d'un milieu très modeste ; elle connaissait cependant les

LA TONALITÉ DE SOL MINEUR REPRÉSENTE LA PASSION. JE SAIS QUE TON NOUVEAU PETIT AMI CROIT EN DE TELLES CHOSES. IL PENSE AUSSI QUE FA MAJEUR EST LA TONALITÉ DE L'AMOUR, PARCE QUE LA PLUPART DES CHANSONS D'AMOUR CONTENUES DANS LE REAL BOOK SONT EN FA MAJEUR.

bonnes manières des bourgeois, et c'est elle qui apprit au petit Haydn l'ordre et la propreté. Mais surtout l'ordre, car il devait y avoir un certain ordre dans le monde. Le chaos et la terreur régnaient partout, comme la guerre et la maladie, si bien qu'il fallait se raccrocher d'autant plus à un ordre établi. — C'est pourquoi ta question concernant le « personnage » Haydn est en même temps une interrogation sur le fond et la forme, sur l'être et son apparence. Les apparences étaient alors presque considérées comme une science. Cette exigence extrême en matière de savoir-vivre, cette volonté de redresser le « bois si tordu » dont est fait l'homme, selon Kant, était une tentative vouée d'emblée à l'échec. — Haydn disposait désormais d'un uniforme, il était « l'un des leurs », mais en même temps c'était un être exceptionnel. Tout comme sa musique était exceptionnelle. Le compositeur connaissait les formes, mais allait à l'encontre des attentes : il négociait les virages à sa façon, reliant à la fin tous les fils à sa manière, comme s'il voulait dire, avec un sourire : « Voilà, ça marche ! » — À l'occasion de son anniversaire suivant, le prince l'aurait sans aucun doute reconnu, mais il mourut l'année d'après. C'est son frère Nikolaus qui devint le nouvel employeur de Haydn. Une autre chance pour le compositeur. Le prince Nikolaus, dit le « Magnifique », également appelé « le roi secret de la Hongrie », était encore plus féru de musique que son frère ; il améliora les conditions de travail du nouveau maître de chapelle.

La tonalité de sol mineur représente la passion. Je sais que ton nouveau petit ami croit en de telles choses. Il pense aussi que fa majeur est la tonalité de l'amour, parce que la plupart des chansons d'amour contenues dans le Real Book, l'ouvrage de référence pour les musiciens du jazz, sont en fa majeur. Mais peut-on partir de la

forme pour juger le fond ? — On connaît les traités dont disposait Haydn pour établir ses règles de composition. Mais pourquoi a-t-il été touché par la pensée des Lumières ? Comment a-t-il pu faire partie de l'esprit du monde, de l'esprit du temps ? Cela a été possible parce que la forme a précédé le fond, comme si les deux voyageaient séparément. Les méthodes des Lumières se propageaient plus rapidement que leurs thèmes. — La république dite « des savants », qu'on peut imaginer comme une sorte d'ONG des citoyens du monde, disposait d'une bonne interconnexion. Le développement des voies postales favorisait l'intensification des échanges scientifiques. La correspondance en tant que « genre intellectuel » se développa, si bien que les succès littéraires de l'époque sont tous des romans épistolaires. Du reste, les célèbres biographies de Haydn écrites par Stendhal ou Carpani sont également en forme de lettres. Haydn cependant n'était pas encore intégré à un réseau de correspondants. — Sa vision des évolutions nouvelles était de nature différente, plus directe, les chiffres voyageant plus vite que les lettres. L'esprit des Lumières s'est en effet d'abord répandu par le langage universel des mathématiques. Leurs maîtres à penser avaient calculé les trajectoires des planètes et en avaient déduit des lois. Kepler, Galilée, Newton étaient unanimes sur ce point : Dieu avait créé le monde selon des formules mathématiques, avait inscrit ces lois dans la nature, dans le « second livre de Dieu », et il fallait les découvrir. On trouva des formules qui amenaient le progrès technique, qui permettaient de découvrir et de mesurer le monde, mais aussi d'employer de « bons tempéraments ». Les chiffres étaient pourtant dépourvus de contenu. — Une formule n'était qu'une formule.

Ou bien existait-il un code secret ? À l'époque de Haydn déjà circulaient des méthodes peu sérieuses pour « apprendre facilement à composer ». Comme s'il y avait des secrets de fabrication ou des trucs. On sait que Jean Sébastien Bach avait un nombre favori, le 14 (B+A+C+H, 2+1+3+8), qui fait régulièrement surface dans ses compositions. Et Haydn ? ——— Toujours est-il que l'application de ces règles ne fait que provoquer un « bruit savant », comme on disait à l'époque. On a résolu un exercice de calcul, mais sans accéder à une réelle connaissance. Il en faut bien plus pour en faire de la musique. Les débuts des Lumières ont succombé à un amour des chiffres qui se manifestait dans l'ambition de vouloir créer des automates, voire un homme artificiel ou un mouvement perpétuel, mais on ne pouvait cacher le fait que les nombres sont dépourvus de tout sentiment. ——— Si bien qu'on a attribué aux formules mathématiques des valeurs sentimentales, habillant ainsi les chiffres nus. C'est pour cela que la tonalité de sol mineur représente la passion.

Te souviens-tu que nous avons parfois réfléchi aux grandes questions de la vie, avant d'aller nous coucher ? Pourquoi les animaux ne rient-ils pas ? Qui invente toutes les blagues qu'on entend ? Wilhelm von Humboldt a lui aussi posé des questions qui ressemblent à des questions enfantines : pourquoi l'homme chante-t-il ? Cet érudit n'a pas demandé pourquoi l'homme fait des calculs. ——— On dit que la mère de Haydn chantait bien, et que son mari l'accompagnait à la harpe ; le petit Joseph, en « enfant au tambour », devait battre le rythme en jouant d'une guitare, ou plutôt d'un violon, imaginaire. ——— J'avais été étonné de lire que la famille Haydn faisait de la musique tous les jours. C'est peut-être vrai. À l'époque, la musique devait être un aliment de base et faire partie du quotidien, au travail, à la

taverne, à l'église… De nos jours, ce n'est plus pareil : la musique est certes omniprésente, mais en tant que musique de fond, comme le mauvais temps, comme une pollution acoustique. Les cadeaux de Noël qu'on fabrique soi-même ont plus de valeur que ceux qu'on achète. Autrefois, la musique était « faite maison ». Quand je lis des ouvrages sur cette époque, je m'aperçois que les gens qu'on y décrit comme des « passionnés » sont en fait toujours des amateurs de musique « passionnés » : ainsi, le comte Morzin ou Karl Joseph Weber von Fürnberg, qui commanda des œuvres de Haydn pour faire de la musique de chambre avec son confesseur et avec le compositeur en personne. Ce dernier était censé fournir des rations quotidiennes de musique non seulement pour les occasions officielles, mais aussi pour l'usage personnel de son mécène. Le prince Nikolaus Esterházy était particulièrement exigeant, et aimait à jouer de son baryton le plus souvent possible.

La philosophie des Lumières faisait croire à la faisabilité des choses, préfigurant le fameux « Yes, we can ». Rousseau, quant à lui, avait découvert l'enfance, l'enfant et ses jeux, considérés par Schiller comme le « moteur » de l'homme. Quand il joue, l'homme est libre. Pour Héraclite, les jeux d'enfant sont le reflet du créateur du monde, Zeus. Mais les modèles des Lumières présentent une lacune lorsqu'ils essayent d'expliquer le pourquoi et le comment des forces créatrices ou motrices : il était certes possible de mesurer la force et de lui trouver une formule scientifique, en revanche, il était impossible d'expliquer la provenance de cette force. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles on colporte l'histoire suivante : Haydn, à l'époque jeune enfant de chœur, aurait chanté auprès de la tombe de Vivaldi, décédé à Vienne. Il se peut que ce ne soit pas vrai. Je ne veux pas dire par là

que l'âme musicale de Vivaldi se serait échappée de sa tombe tel un génie pour choisir une autre demeure parmi les garçons présents, mais on ne peut exclure une transmission inexplicable de la force créatrice du compositeur. À la cour de Vienne, il y eut un jour un bal masqué donné avec tout le faste requis : les dames présentes s'étaient déguisées en muses, et les messieurs en génies. Cela se passait le jour même où naissait Wolfgang Amadeus Mozart. Est-ce un hasard ? Ou bien, à ce moment précis, des forces occultes auraient-elles été à l'œuvre, forces que même les philosophes modernes les plus éclairés étaient incapables d'expliquer ?

Pour les enregistrements de ce CD, il a fallu ajouter un élément qui faisait bien partie de la composition à l'origine, mais qui n'est pas noté dans la partition : l'enthousiasme ! La joie de pouvoir jouer cette musique ! Cette force merveilleuse émanant du paradis de l'enfance et qui rappelle le jeu des dieux : c'est elle qui permet de jongler joyeusement avec les chiffres comme dans un sudoku. Car le jeu, c'est la passion, et le bonheur se trouve dans l'action. Dans le fait de pouvoir jouer cette musique soi-même.

Car sans elle, pas de peines délicieuses pour accompagner l'apprentissage (et en t'écrivant, je me rends compte à quel point je regrette de ne plus faire de musique moi-même). Il faut lutter avec la forme, se frotter à ses résistances pour les dépasser ou les accepter. Ce n'est qu'ainsi qu'on arrive à se procurer les souffrances nécessaires à une vraie passion. Ce n'est qu'en se frottant aux choses ou en s'en accommodant qu'on leur confère leur juste valeur C'est pour cette raison qu'on dit : « L'amour [...] n'est que l'échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes. »

Alors, sur ce, tiens bon et continue à jouer, ma chère enfant, enfant !

Il Giardino Armonico playing Haydn at Radialsystem in Berlin, 21st of June 2014.

BIOGRAPHIES

Il Giardino Armonico

Founded in 1985 and conducted by Giovanni Antonini, il Giardino Armonico is one of the world's leading period instrument ensembles, bringing together musicians from some of most important European music institutions. The ensemble's repertory is mainly focused on 17th and 18th centuries. Depending on the programme, the group will consist of anywhere from 3 to 35 musicians. The Ensemble has recorded with labels like Teldec Classics, DECCA/L'Oiseau-Lyre and Naïve receiving numerous awards for orchestral albums as well as for the recordings with soloists, including Diapason d'Or, and a Grammy Award and a Platinum Disc with Cecilia Bartoli. Il Giardino Armonico regularly performs in the most important concert halls all over the world, and has received the highest acclaim both for their concerts and for their staged opera productions. Their future plans include cooperations with Isabelle Faust, Sol Gabetta, Patricia Kopatchinskaja, Julia Lezhneva, Anna Prohaska, Giovanni Sollima. The group will also collaborate with Bayerische Rundfunk Chor performing Bach's and Vivaldi's Magnificat, and will return to South America and Asia, where it was acclaimed by critic and audience.

Il Giardino Armonico

Fondé en 1985 et dirigé par Giovanni Antonini, Il Giardino Armonico est un des plus importants ensembles baroque actuel. Cet ensemble est composé de musiciens provenant des plus brillantes institutions européennes. Son répertoire est principalement centré sur des œuvres du 17e et 18e siècle et, selon le programme, sa formation peut varier de 3 à 35 musiciens. Il Giardino Armonico a enregistré avec les labels Teldec Classics, DECCA/L'Oiseau-Lyre et Naïve, recevant de nombreuses récompenses telles que Diapason d'Or, Grammy Award et Disque de Platine (pour leur enregistrement avec Cécilia Bartoli). L'ensemble se produit régulièrement dans les plus prestigieuses salles de concert du monde et a été chaleureusement applaudi tant pour ses concerts que pour les opéras auxquels il a participé. On compte parmi ses prochaines collaborations Isabelle Faust, Sol Gabetta, Patricia Kopatchinskaja, Julia Lezhneva, Anna Prohaska et Giovanni Sollima ; mais aussi Bayerische Rundfunk Chor dans les Magnificat de Bach et Vivaldi. Il Giardino Armonico rejoindra également l'Amérique du Sud et où il a été salué par la critique et le public.

HAYDN 2032

BIOGRAPHIES

Giovanni Antonini, conductor and musical director of Haydn2032

Born in Milan, Giovanni Antonini studied at the Civica Scuola di Musica and at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. He is a founder member of the Baroque ensemble «Il Giardino Armonico», which he has led since 1989. With this ensemble he has appeared as conductor and soloist on the recorder and Baroque transverse flute in Europe, United States, Canada, South America, Australia, Japan and Malaysia. Antonini's achievements have led him to be in great demand as a guest conductor with many of the leading orchestras. He is a regular guest with Kammerorchester Basel, Berliner Philharmoniker, Concertgebouworkest, Tonhalle Orchester, Orquesta Nacional de España, Leipzig Gewandhausorchester. His opera productions have included Mozart's «Le Nozze di Figaro» and Handel's «Alcina» at Teatro alla Scala in Milano.

Giovanni Antonini, chef d'orchestre et directeur musical du projet Haynd2032

Né à Milan, Giovanni Antonini a étudié à la Civica Scuola di Musica et au Centre de Musique Ancienne de Genève.

Il est un des membres fondateurs de l'ensemble Baroque « Il Giardino Armonico », qu'il dirige depuis 1989. Avec cet ensemble, il se produit en tant que chef d'orchestre et soliste (flûte à bec, traverso) en Europe, aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique du Sud, Australie, Japon et Malaise. Son succès fait de lui un chef très demandé en tant qu'invité pour plusieurs éminents orchestres. Aussi, il travaille régulièrement avec le Kammerorchester de Bâle, le Philharmonique de Berlin, le Concertgebouworkest, le Tonhalle Orchester, l'Orquesta Nacional de España, ainsi que le Leipzig Gewandhausorchester. Il a également dirigé les opéras « Les Noces de Figaro » de Mozart et « Alcina » de Haendel à La Scala de Milan.

Gueorgui Pinkhassov, Magnum Photos Photographer

Pinkhassov's interest in photography began while he was still at school. After studying cinematography at the VGIK (the Moscow Institute of Cinematography), he went on to work at the Mosfilm studio and then as a set photographer. His work was noticed by the prominent Russian filmmaker Andrei

Tarkovsky, who invited Pinkhassov to the set to make a reportage about his film «Stalker» (1979). Pinkhassov moved permanently to Paris in 1985. He joined Magnum Photos in 1988. He works regulary for the international press, particularly for Geo, Actuel and the New York Times Magazine.

Gueorgui Pinkhassov, photographe de l'agence Magnum Photos.

L'intérêt de Gueorgui Pinkhassov pour la photographie lui vint lorsqu'il était encore à l'école. Après avoir étudié le cinéma à la VGIK (L'institut Cinématographique de Moscou), il travaille pour les studios Mosfilm puis comme photographe de tournage. Son travail a été remarqué par le célèbre réalisateur Russe Andrei Tarkovsky, qui l'invita sur le tournage de son film « Stalker » (1979) pour faire un reportage. Gueorgui Pinkhassov s'installa définitivement à Paris en 1985 et rejoint l'agence Magnum Photos en 1988. Il travaille régulièrement pour la presse internationale ; en particulier pour Géo, Actuel et le New York Times Magazine.

Bernhard Lassahn, German author, songwriter and cabaret artist.
He is the first laureate of the cabaret award «Salzburger Stier» and member of the German P.E.N. association. Along with Walter Moers and Rolf Silber he wrote the stories about Captain Bluebear for «Die Sendung mit der Maus» (The Program with the Mouse). He is the author of the highly acclaimed novel «Aboard the black ship». Lassahn lives in Berlin and performs regularily at poetry readings of Zebrano Theatre. He also writes for «Die Achse des Guten» and «Cuncti» blogs.

Bernhard Lassahn, Ecrivain allemant, parolier et artiste de cabaret.
Il est le premier lauréat du prix de cabaret « Salzburger Stier » et membre de l'association Allemande P.E.N. Avec Walter Moers et Rolf Silber, il écrit les histoires du Capitaine Ours bleu pour l'émission télévisée « Sendung mit der Maus » ; et son roman, « Aboard the black ship », a été largement salué par la critique. Bernhard Lassahn vit à Berlin, participe régulièrement aux lectures de poèmes du Zebrano Theatre et écrit également pour les blogs « Die Achse des Guten » et « Cuncti ».

HAYDN 2032

Imprint

Production
Recorded at Teldex Studio Berlin
20–24 October 2013
Recording producer:
Friedemann Engelbrecht
Sound engineer: Tobias Lehmann
Postproduction facilities:
Teldex Studio Berlin
Editing and mastering: Julian Schwenkner
℗ 2013 Joseph Haydn Stiftung Basel
& Alpha Productions

Publisher
Alpha Productions
16, rue du Faubourg Montmartre
75009 Paris

Executive Producer: Giovanni Sgaria
A & R: Julien Dubois
Editors: Anna Iskina & Pauline Pujol
Texts: Bernhard Lassahn
Scholarly advisor: Christian Moritz-Bauer
English Translations: John Tyler Tuttle (14)
Chris Abbey (29), Tom Morrison (34),
French Translations: Hilla Maria Heintz &
Dennis Collins (43, 49)

Photo Gallery
Gueorgui Pinkhassov, Magnum Photos

Additional Photos
Marco Borggreve (66 Antonini)
Fabian Nicolay (69 Lassahn)
Benjamin Pritzkuleit (62/63)
Gregory Yaroshenko (67 Pinkhassov)

Design
usus.kommunikation, Berlin
Typography: Scala Pro

© 2014 Joseph Haydn Stiftung Basel
& Alpha Productions

outhere
MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

aeon · α · ARCANA · FUGA LIBERA · OUT NOTE · RAMÉE · ZIG-ZAG TERRITOIRES