

NO.11 — AU GOÛT PARISIEN

Giovanni Antonini

Kammerorchester Basel

HAYDN²⁰³²—

α

MENU

TRACKLISTING

HAYDN 2032

THE ART OF CHIAROSCURO
BY GIOVANNI ANTONINI
ENGLISH / FRANÇAIS / DEUTSCH

AU GOÛT PARISIEN
BY CHRISTIAN MORITZ-BAUER
ENGLISH / FRANÇAIS / DEUTSCH

BIOGRAPHIES



Elliott Erwitt / Magnum Photos

HAYDN²⁰³²—



Looking forward to the three hundredth anniversary of the birth of Haydn in 2032, the Joseph Haydn Stiftung of Basel has joined forces with the Alpha label to make a complete recording of the composer's 107 symphonies. This ambitious project is placed under the artistic direction of Giovanni Antonini, who will share the recordings between his ensemble Il Giardino Armonico and the Basel Chamber Orchestra, which he conducts regularly. — The aim is to celebrate one of the key composers in the history of music, one of the most prolific (he wrote more than 300 large-scale works, symphonies, string quartets, piano sonatas, concertos, oratorios, operas), but also one of the subtlest. — Seeing the music of Haydn as 'a kaleidoscope of human emotions', Giovanni Antonini has decided to tackle the symphonies not in chronological order, but in thematically based programmes ('La passione', 'Il filosofo', 'Il distratto', etc.). Moreover, the Italian conductor believes it is important to establish links between these works and pieces written by other composers contemporary with Haydn or in some way connected with him. Hence, alongside his symphonies, the volumes will include music by figures like Gluck, W. F. Bach, Mozart, Cimarosa and Kraus.

‘A KALEIDOSCOPE OF HUMAN EMOTIONS’

——— Beyond its status as a unique discographical adventure, Haydn2032 will also bring together leading European concert halls (Basel, Musikverein Wien and others), which will present these programmes to their audiences. ——— This heritage project will also be strongly rooted in the world of today. This will be reflected, of course, in the intensely vivid and contemporary interpretations of Giovanni Antonini, but also in visual and literary terms: Haydn2032 has combined with the famous Magnum agency, founded in 1947 by a group of photographers including Robert Capa and Henri Cartier-Bresson, to create the photographic universe of the series. A Magnum photographer is selected for each recording and associated with the artistic process: his or her photos are then featured on the covers of the recordings, inside the booklets, and throughout the communication for the concerts. Haydn2032 also works with contemporary writers, who are writing an essay for each project title. ——— Open your eyes and ears and immerse yourself in the world of one of the great pioneers of music!

HAYDN²⁰³²—



En vue du 300^{ème} anniversaire de la naissance de Haydn en 2032, la Fondation Joseph Haydn de Bâle s'est associée au label ALPHA pour enregistrer l'intégrale des 107 symphonies du compositeur. Ce projet ambitieux est placé sous la direction artistique de Giovanni Antonini qui partage ces enregistrements entre son ensemble Il Giardino Armonico et l'Orchestre de chambre de Bâle qu'il dirige très souvent. — L'objectif est de célébrer l'un des compositeurs les plus fondamentaux de l'histoire de la musique, l'un des plus prolifiques (il a écrit plus de 300 symphonies, quatuors, sonates pour piano, concertos, oratorios et opéras), mais aussi l'un des plus subtils. — Voyant la musique de Haydn comme «un kaléidoscope des émotions humaines», Giovanni Antonini a décidé de ne pas aborder les symphonies de manière chronologique, mais de manière thématique («La passione», «Il filosofo», «Il distratto»...). Le chef italien a de plus tenu à jeter des ponts entre ces œuvres et des pièces écrites par d'autres compositeurs, contemporains de Haydn ou ayant des correspondances avec lui. Ainsi, en regard des symphonies de Haydn, sont enregistrées dans certains volumes des pièces de Gluck, W. F. Bach, Mozart, Cimarosa, Kraus et même Bartók...

« UN KALÉIDOSCOPE DES ÉMOTIONS HUMAINES »

——— Au-delà d'une aventure discographique unique, Haydn2032 fédère également de grandes salles de concert européennes (Bâle, Musikverein de Vienne et autres) qui présentent ces programmes à leurs publics. ——— Ce projet de mémoire se veut aussi ancré dans le temps présent. Bien sûr par les interprétations si contemporaines et vivantes de Giovanni Antonini, mais aussi sur le plan visuel et littéraire : Haydn2032 s'est ainsi associé à la célèbre agence Magnum, fondée en 1947 par un groupe de photographes, dont Robert Capa et Henri Cartier-Bresson, pour créer les univers photographiques de la série. Pour chaque enregistrement, un photographe de Magnum est choisi, il est associé au processus artistique et ses photos sont reprises en couverture des disques, dans les livrets et pour toute la communication des concerts. Des écrivains d'aujourd'hui accompagnent en outre chaque projet par un essai en rapport avec le titre du projet. ——— Ouvrez vos oreilles et vos yeux et plongez dans le monde de l'un de ceux qui ont le plus fait avancer la musique !

HAYDN²⁰³²—



Die Joseph Haydn Stiftung Basel konnte in Hinblick auf den 300. Geburtstag von Joseph Haydn im Jahr 2032 das Schallplattenlabel ALPHA als Kooperationspartner für die Einspielung sämtlicher 107 Haydn-Sinfonien gewinnen. Dieses ehrgeizige Projekt steht unter der künstlerischen Leitung Giovanni Antoninis, der die Sinfonien sowohl mit seinem Ensemble Il Giardino Armonico als auch mit dem oft von ihm geleiteten Kammerorchester Basel aufnehmen wird. — Ziel des Projektes ist es, einen der bedeutendsten und produktivsten (Haydn hat mehr als dreihundert Sinfonien, Quartette, Klaviersonaten, Konzerte, Oratorien und Opern komponiert), aber auch einen der feinsinnigsten Komponisten der Musikgeschichte zu feiern. Giovanni Antonini, der Haydns Musik als „Kaleidoskop der menschlichen Gefühlswelten“ empfindet, wird die Sinfonien nicht chronologisch, sondern thematisch angehen. („La passione“, „Il filosofo“, „Il distratto“...). Der italienische Dirigent möchte zudem einen Brückenschlag wagen zwischen den Werken Haydns sowie Stücken anderer Komponisten, seien sie nun Zeitgenossen Haydns oder auf andere Weise mit ihm verbunden. Daher werden neben den Sinfonien von Joseph Haydn in einigen Alben zusätzlich auch Werke von Gluck, W.F. Bach, Mozart, Cimarosa, Kraus u. a. eingespielt werden.

„KALEIDOSKOP DER MENSCHLICHEN GEFÜHLSWELTEN“

—— Das Projekt Haydn2032 ist nicht nur ein einzigartiges diskografisches Unterfangen, sondern es bezieht auch große europäische Konzertsäle (Basel, Musikverein Wien, u.a.) mit ein, in denen die jeweiligen Programme dem Publikum vorgestellt werden. —— Dieses dem erinnernden Andenken gewidmete Projekt ist auch fest im Heute verankert. Einerseits natürlich durch die ihrer Zeit absolut gemäßen und lebendigen Interpretationen Giovanni Antoninis und andererseits auf visueller und literarischer Ebene: Das Projekt Haydn2032 ist dazu eine Medienpartnerschaft mit der berühmten, 1947 von einer Gruppe Fotografen um Robert Capa und Henri Cartier-Bresson gegründeten Fotoagentur *Magnum Photos* eingegangen; letztere wird die entsprechenden Fotoreihen zu jedem Projektthema verantworten. Bei jeder Einspielung wird ein Magnum-Fotograf in den künstlerischen Prozess einbezogen werden; seine Fotos bilden dann das CD-Cover, außerdem werden diese Bilder bei der grafischen Gestaltung der CD-Beihefte sowie in allen für die Öffentlichkeitsarbeit der Konzerte vorgesehenen Publikationen Verwendung finden. Zeitgenössische Schriftsteller umrahmen zudem jedes Projekt mit einem Essay, der in Zusammenhang zum jeweiligen Projekttitel steht. —— Spitzen Sie Ihre Ohren, öffnen Sie Ihre Augen und versinken Sie in der Welt von einem Komponisten, durch die die Musik am meisten Fortschritte machte!

















HAYDN²⁰³²——

NO.11 —— AU GOÛT PARISIEN

Giovanni Antonini

Kammerorchester Basel

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)
SYMPHONY NO.82 IN C MAJOR, HOB.I:82 'L'OURS'

1	I. VIVACE	7'45
2	II. ALLEGRETTO	6'53
3	III. MENUET – TRIO	3'34
4	IV. FINALE. VIVACE ASSAI	7'57

SYMPHONY NO.87 IN A MAJOR, HOB.I:87

5	I. VIVACE	10'54
6	II. ADAGIO	6'38
7	III. MENUET – TRIO	3'38
8	IV. FINALE. VIVACE	6'39

SYMPHONY NO.24 IN D MAJOR, HOB.I:24

9	I. [ALLEGRO]	5'12
10	II. ADAGIO. CANTABILE	4'49
11	III. MENUET – TRIO	3'13
12	IV. FINALE	4'26

SYMPHONY NO.2 IN C MAJOR, HOB.I:2

13	I. ALLEGRO	3'16
14	II. ANDANTE	2'33
15	III. FINALE. PRESTO	2'51

TOTAL TIME: 80'27

HAYDN²⁰³²—

— KAMMERORCHESTER BASEL
GIOVANNI ANTONINI, CONDUCTOR

- VIOLINS I STEFANO BARNESCHI (2/24/82/87) – Giacinto Santagiuliana, Vicenza, 1830
 EVA MIRIBUNG (24/82/87) – Jean Vincentius Ruger, South Tyrol, Germany, 18th century
 TAMÁS VÁSÁRHELYI (24/82/87) – Gennaro Gagliano, Naples, 1765
 REGULA SCHAER (24/82/87) – Carcassi Werkstatt, Florence, c.1760
 BARBARA BOLLIGER (24/82/87) – Franz Geissenhof, Vienna, 1781
 DMITRY SMIRNOV (24/82/87) – Philipp Bonhoeffer, Montecastelli, 2018
 MIRJAM STEYMAN-S-BRENNER (2) – Michele Deconet, Venice, 1774
 IRMGARD ZAVELBERG (2) – Anonymous, Italy, 19th century
 VALENTINA GIUSTI (2) – Atelier Johann Georg Schönfelder, Mittenwald, Germany, 1790
 MATTHIAS MÜLLER (2) – Johann Georg Thir, Vienna, 1774
- VIOLINS II BAPTISTE LOPEZ (24/82/87)
 ANNA FABER (2) – Christoph Götting, Michelmersh, UK, 2003 (after Stradivari)
 TAMÁS VÁSÁRHELYI (2) – Gennaro Gagliano, Naples, 1765
 MIRJAM STEYMAN-S-BRENNER (24/82/87) – Michele Deconet, Venice, 1774
 ELISABETH KOHLER (2/24/82/87) – Sebastian Klotz, Mittenwald, 1754
 NINA CANDIK (2/24/82/87) – Anonymous, Germany, 18th century
 VINCENT DURAND (24/82/87)
- VIOLAS MARIANA DOUGHTY (24/82/87) – Leopold Widhalm, 1760
 KATYA POLIN (2/24/82/87) – Barbara Gschaidner, Bonn, 2013
 BODO FRIEDRICH (2/24/82/87) – Nicolaus Andrea Partl, Vienna, 1709
 ANNA PFISTER (24/82/87) – Léon Bernardel, Amsterdam, 1833
 EVA MIRIBUNG (2)

CELLOS	CHRISTOPH DANGEL (2/24/82/87) – Friederike Dangel , Cremona, 2010 (after Andrea Guarneri, 1762) GEORG DETTWEILER (2/24/82/87) – Tobias Gräter, Heidelberg, 2006 (after Montagnana) HRISTO KOUZMANOV (24/82/87) – Anonymous, North Italy, 18th century
DOUBLE BASSES	STEFAN PREYER (2/24/82/87) – Johann Joseph Stadlmann, Wien, 1759 (kindly provided by Privatstiftung Esterházy in Eisenstadt) SIMON HARTMANN (24/82/87) – Oskar Kappelmeyer, Passau, 2016 (after Johann Joseph Stadlmann, 1759, ‘Esterházy’)
FLUTE	ISABELLE SCHNÖLLER (24/82/87) – Martin Wenner, Singen, Germany, 2015 (after August Grenser, Dresden, 1790)
OBOES	EMILIANO RODOLFI (24/82/87) – 2-key oboe by Alfredo Bernardini, Amsterdam, 2006 (after Grundmann & Floth) THOMAS MERANER (2/24/82/87) – 4-key oboe by Pau Orriols, 2020 (after Grundmann & Floth) PRISKA COMPLOI (2)
BASSOONS	CARLES CRISTOBAL (2/24/82/87) – 8-key bassoon by Bonaire Hall, Barcelona, 2010 (after H. Grenzer, Dresden, c.1806) LETIZIA VIOLA (82/87) – 8-key bassoon by Peter de Koningh, Hall, Netherlands, 2008 (after Heinrich Grenzer, Dresden, c.1806)
HORNS	KONSTANTIN TIMOKHINE (2/24/82/87) – Engelbert Schmid, 1997 (after Lorenz, Linz, 1790) MARK GEBHART (2/24/82/87) – Andreas Jungwirth, Austria, c.1990 (after Courtois)
TRUMPETS	SIMON LILLY (82) – Rainer Egger, Basel, 2008 (after Johann Wilhelm Haas, Nuremberg, 1649-1723) JAN WOLLMANN (82) – Rainer Egger, Basel, 2008 (after Johann Wilhelm Haas, Nuremberg, 1649-1723)
TIMPANI	ALEXANDER WÄBER (82) – Baroque timpani with Superkalfo calfskin, Adams, Netherlands



THE ART OF CHIAROSCURO

Giovanni Antonini

They [the Italians] have a method of accompanying that we do not understand . . . namely the art of increasing or decreasing the sound, which I might call the art of nuances and chiaroscuro. This is done either imperceptibly, by degrees, or all of a sudden. In addition to loud and soft, very loud and very soft, they also cultivate a *mezzo piano* and a *mezzo forte* that is more or less marked. These are reflections, half-tones that confer incredible grace on the colour of the sound.

Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*

Fourth: that the *forte* and *piano* are marked correctly throughout, and are to be precisely respected, for there is a very great difference between *piano* and *pianissimo*, *forte* and *fortissimo*, between *crescendo* and *forzando*, and the like.

F. J. Haydn, letter to the Cistercian monastery of Zwettl in Lower Austria, accompanying the score of the cantata *Applausus* (1768)

I will not say anything about the wind instruments but - - - have all the *p<p> pp cresc.*, all the *decresc.* and all the *f* and *ff* deleted from my opera, for none of them is observed - - - all desire to compose anything else abandons me if I must hear it performed like that!

L. van Beethoven, letter to Friedrich Sebastian Mayer, Vienna, 10 April 1806, concerning a performance of *Fidelio*

——— Many years ago, early in its career, Il Giardino Armonico received a prestigious award in Italy for a CD of Vivaldi's chamber concertos. It may easily be imagined how happy we felt, as young musicians engaged in a 'reinterpretation' of the music of the *Prete Rosso*; but when we learned of the comments in the citation for the award, we were astonished to discover that while our interpretation was praised, we were invited to mitigate in future the dynamic contrasts that characterised our performances, which the jury considered excessive. ——— In truth, this injunction had no great effect, except perhaps, to refine our dynamic excursions in search of more 'half-tones', as De Brosses puts it, but without renouncing the extremes of *pianissimo* (so important in Haydn's music) and *fortissimo*. The brief but authoritative quotations used as epigraphs above make clear the abiding concern of composers that the dynamics marked in the score should be respected (and, in the case of Beethoven, his anger when they were not). But reading De Brosses also reveals that such nuanced dynamics derived more particularly from the 'performing practice' of 'the Italians', in whose scores dynamic markings are rarely found, and who, if he is believed, seem even to have anticipated the celebrated 'Mannheim crescendo', *pace* those 'historically informed' musicians who affirm that the crescendo in the modern sense was an invention of the second half of the eighteenth century.

L'ART DU CLAIR-OBSCUR

Giovanni Antonini

Ils (les Italiens) ont une méthode d'accompagner que nous n'entendons pas, (...) c'est l'art de l'augmentation ou de la diminution du son, que je pourrais appeler l'art des nuances et du clair-obscur. Ceci se pratique, soit insensiblement par degrés, soit tout à coup. Outre le fort et le doux, le très-fort et le très-doux, ils pratiquent encore un *mezzo piano* et un *mezzo forte* plus ou moins appuyé. Ce sont des reflets, des demi-teintes qui mettent un agrément incroyable dans le coloris du son.

Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*

Quatrièmement : que les *forte* et les *piano* soient partout correctement reportés, et leur valeur respectée de même, car il y a une très grande différence entre *piano* et *pianissimo*, *forte* et *fortissimo*, entre *crescendo* et *sforzando*, et ainsi de suite.

F. J. Haydn, lettre au monastère cistercien de Zwettl en Basse-Saxe, accompagnant la partition de sa cantate *Applausus* (1768)

Des instruments à vent, je préfère ne rien dire – autant supprimer tous les *p. <p. > pp.*, tous les *decresc.* et tous les *f.*, les *ff.* de mon opéra, puisqu'aucun n'est respecté – toute envie de composer encore quoi que ce soit me quitte s'il me faut ensuite l'entendre jouer ainsi.

L. van Beethoven, lettre à Friedrich Sebastian Mayer, Vienne, le 10 avril 1806, au sujet d'une exécution de *Fidelio*

— Au début de son activité, il y a quelque temps déjà, Il Giardino Armonico reçut un prix prestigieux en Italie pour un CD consacré aux concertos de chambre de Vivaldi. Jeunes musiciens engagés dans une « relecture » de la musique du Prêtre roux, on peut imaginer notre bonheur, mais le libellé du prix, quand nous en prîmes connaissance, nous surprit : notre interprétation y était certes louée, mais nous y étions dans le même temps invités à tempérer les contrastes dynamiques qui caractérisaient nos exécutions, et que le jury jugeait excessifs. — En réalité, cette invitation n'eut pas beaucoup d'effet sinon, peut-être, celui d'affiner nos excursions dynamiques à la recherche de plus de ces demi-teintes décrites par de Brosses, sans pour autant renoncer aux extrêmes du *pianissimo* (si important dans la musique de Haydn) et du *fortissimo*. Les témoignages brefs mais autorisés placés en exergue laissent entendre le souci constant des compositeurs (et, dans le cas de Beethoven, la colère) pour le respect des dynamiques inscrites dans la partition, mais la lecture de de Brosses indique aussi la manière dont ces dynamiques étaient le fruit de la « praxis exécutive », notamment celle « des Italiens », sur les partitions desquels on trouve rarement des indications dynamiques et qui, dans les propos du voyageur français, semblent même anticiper le fameux « *crescendo* de Mannheim », n'en déplaie aux interprètes « historiquement informés » qui prétendent que le « *crescendo* » au sens moderne fut une invention de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

DIE KUNST DES CHIAROSCURO

Giovanni Antonini

Sie [die Italiener] haben eine Art der Begleitung, auf die wir uns nicht verstehen... es ist die Kunst, den Klang lauter oder leiser werden zu lassen, die ich die Kunst der Abstufungen und des *chiaroscuro* nennen möchte. Dies wird entweder unmerklich stufenweise oder plötzlich durchgeführt. Neben laut und leise, sowie sehr laut und sehr leise wird auch noch ein Mezzopiano und ein mehr oder weniger starkes Mezzoforte eingesetzt. Es handelt sich dabei um Schattierungen und Zwischentöne, die der Klangfarbe einen unglaublichen Reiz verleihen.

Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*

4tens daß die forte und piano durchgehends richtig geschrieben, und selbe in ihren werth genau Betrachtet werden, dan es ist ein sehr grosser unterscheid zwischen piano und pianissimo, forte und fortiss: zwischen crescendo und forzando und dergleichen.

Joseph Haydn, Brief an das Zisterzienserkloster Zwettl in Niederösterreich,
Begleitschreiben zur Partitur der Kantate *Applausus* (1768)

Von den Blasenden Instrumenten will ich nichts sagen aber - - - laß alle p.<p.>pp. alle decres. und alle f. ff. aus meiner oper austreichen, sie werden doch alle nicht gemacht - - mir vergeht alle Lust weiter etwas zu schreiben, wenn's ich's so hören soll.

Ludwig van Beethoven, Brief an Friedrich Sebastian Mayer,
Wien 10. April 1806, über eine *Fidelio*-Aufführung

—— Das Ensemble Il Giardino Armonico erhielt vor vielen Jahren zu Beginn seiner Karriere in Italien einen angesehenen Preis für eine CD, auf der es Vivaldis Kammerkonzerte eingespielt hatte. Man kann sich vorstellen, wie glücklich wir als junge Musiker waren, die wir uns mit einer neuen Lesart der Musik des *Prete Rosso* beschäftigten. Als man uns jedoch die Begründung für die Preisverleihung mitteilte, waren wir erstaunt, dass unsere Interpretation zwar gelobt wurde, wir aber dazu angehalten wurden, die dynamischen Kontraste abzuschwächen, die die Jury als zu stark empfand und die unsere Aufführungen kennzeichneten. —— Tatsächlich hatte diese Aufforderung keine große Wirkung, außer vielleicht, dass wir unsere dynamischen Streifzüge verfeinerten, um, wie von de Brosses beschrieben, mehr Zwischentöne zu erzeugen, ohne jedoch auf die Extreme des Pianissimo (so wichtig in Haydns Musik) und des Fortissimo zu verzichten. Aus den oben angeführten kurzen, aber aussagekräftigen Zeugnissen kann man die ständige Sorge der Komponisten (und im Falle Beethovens den Ärger) um die Einhaltung der in der Partitur niedergeschriebenen Dynamik nachvollziehen. Wie bei de Brosses zu lesen ist, resultieren die dynamischen Unterschiede aus der sogenannten „Aufführungspraxis“ insbesondere „der Italiener“, in deren Partituren selten dynamische Angaben zu finden sind. Aus seinem Bericht geht hervor, dass sie sogar das berühmte „Mannheimer Crescendo“ vorwegzunehmen schienen, ohne jenen „historisch informierten“ Interpreten zu nahe treten zu wollen, die behaupten, das „Crescendo“ im modernen Sinne sei eine Erfindung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.



AU GOÛT PARISIEN

Christian Moritz-Bauer

—— ‘Symphonies by M. Haydn were performed at virtually all the concerts. Every day one perceives more clearly, and consequently admires more, the productions of this great genius, who, in every one of his works, knows so well how to draw rich and varied developments from a single subject. In this he is quite different from those sterile composers who constantly move from one idea to another, for want of knowing how to present one in varied forms, and who pile effects upon effects in mechanical fashion, without connection and without taste.’ (*Mercure de France*, 12 April 1788) —— We have no more idea today of the extent to which Joseph Haydn was aware of the successes his compositions enjoyed in the Paris of the late 1780s than we do of the sources that must at some point have given him an insight into the specifics of public taste there, which was regarded as particularly unusual. In any case, we can be pretty sure that a review printed in the widely read monthly gazette *Mercure de France* fifteen years before the one quoted above must have escaped his attention: ‘There were two symphonies at the Concert [Spirituell] that day [9 April 1773], one at the start (which was by Toeschi), the other in

the second part (this one was by Haydn). Both received great applause, but especially the Andante of the second, in which M. Rault performed a solo on the flute.’ — The Symphony no.24 in D major, traditionally associated with this quotation, was long regarded as the first composition by Haydn to have been performed at a public concert in Paris. Nowadays we know that this view must be corrected: it was, at most, the first Haydn symphony to have received a documented performance in the French capital. Nonetheless, we can confidently assume, on the strength of its compositional merits, that this work (written in 1764) must have been very well received that evening in the venerable Salle des Cent-Suisses of the Tuileries Palace. Speaking of 1764, that was also the year in which Jean-Baptiste Venier, a music dealer of Venetian origin active in Paris between 1755 and 1782, became the first member of his profession to publish a symphony by Haydn, namely the Symphony in C major Hob. I:2, which appeared in the series entitled ‘Sinfonie a più stromenti composte da vari autori’ (Symphonies for several instruments composed by various authors).

— In keeping with its originally intended position at the head of the first printed edition of the Symphonies Hob. I:82-87, the opening of the work in A major Hob. I:87, which H. C. Robbins Landon once described as ‘this stepchild of the Paris Symphonies’, is very close to those of its earlier sister works that emerged from the composer’s music for the stage. The Haydn scholar Felix Diergarten encapsulates this in his description of ‘[t]he fanfare-like gesture [of the initial rhythmic motif, which occurs three times in succession], the noisy,

rushing sonority, the somewhat amorphous melody and the unison from bar 6 . . .’ He goes on: ‘Which of the various motivic figures . . . will become the object of the symphonic development only becomes clear [in the continuation that begins] at bar 18.’ But that is only one of the numerous surprises this lively symphonic movement has in store. There is also – to name just one example – the subsidiary theme in the strings, constantly scampering hither and thither, on which the composer lavishes so much attention that it recurs once more after an interpolated orchestral tutti in order to let the first half of the movement fade away *pianissimo* before the double bar and at the same time to reinforce its ‘punchline’. The Adagio that follows is appealing after so much ‘inner turmoil’, using its ‘beautiful themes and varied and colourful scoring, with vehicles for woodwind solos which might have been designed to court popular taste in Paris’, as Bernard Harrison put it. To be sure, this is a very different approach from that found in the equivalent movement of the aforementioned Symphony no.2, where – to quote Landon once again – ‘we have . . . a kind of *perpetuum mobile* in which the violins play in semiquavers from the first to the last note . . . the pattern being constantly broken by the use of trills. The whole has a kind of hideous fascination, like the painted grin of a Harlequin in one of those open-air Punch & Judy shows that used to be a feature of the Roman parks in summer.’ — The notion of a fairground spectacle (Parisian, in this case) can also be applied to the final work in our programme ‘Au goût parisien’: the Symphony no.82 in C major, which became known as ‘L’Ours’. It owes this

nickname to its famous finale, with the character of a contredanse in 2/4 time, in which image after image of a society amused by itself and by the colourful hustle and bustle of fairground people is juxtaposed as if ‘in an incessant whirl’. Whether this scene is taking place in the park of Eszterháza Palace near Süttör, or rather in the square around the church of Saint-Germain-des-Prés in the sixth arrondissement of Paris, is left to the imagination of each listener. Whatever the case, the sound of the string basses underpinning the main theme, with their pedal drones preceded by grinding appoggiaturas that recall the hurdy-gurdies and bagpipes played by the ‘Travellers’, can stimulate that imagination in equal measure, as it clearly did that of the publisher from Speyer Philipp Bossler. In 1788, the year of the first printed editions of Hob. I:82, he issued a piano arrangement of this very Vivace assai and gave it the nickname ‘Bären-Tanz’ (Bear dance). From there it was but a short step to christening the whole symphony ‘L’Ours. Bärentanz’, under which name it appears in the Haydn catalogue issued by the *Zürcher Neujahrsblätter* (1831) and the 1860/61 edition of the score published by André in Offenbach.

AU GOÛT PARISIEN

Christian Moritz-Bauer

— « On a exécuté presque à tous les Concerts des Symphonies de M. Haydn. Chaque jour on sent mieux, et par conséquent on admire davantage les productions de ce vaste génie, qui, dans chacun de ses morceaux, sait si bien, d' un sujet unique, tirer des développemens si riches et si variés ; bien différent de ces Compositeurs stériles, qui passent continuellement d' une idée à l' autre, faute d' en savoir présenter une sous des formes variées, et entassent mécaniquement des effets sur des effets, sans liaison et sans goût. » (*Mercure de France*, 12 avril 1788) — Joseph Haydn était-il au courant des succès que ses œuvres rencontraient à Paris à la fin des années 1780 ? Nous l' ignorons, de même que nous ignorons comment il en est venu à connaître les particularités du goût du public parisien, qui passait alors pour tout à fait singulier. Quoi qu' il en soit, il est très vraisemblable qu' il n' a pas lu le compte rendu paru dans le *Mercure de France*, cette revue très lue citée plus haut, une quinzaine d' années avant ses succès parisiens. On y lisait à propos d' un concert donné le 9 avril 1773 : « Il y eut ce jour-là deux symphonies au Concert, l' une au commencement (elle est de Toeschi), l' autre dans la seconde partie (celle-ci est de Hayden). Toutes deux ont été extrêmement applaudies, mais entr' autres l' andante de la seconde dans lequel M. Rault exécuta un solo sur la flûte. » — On pense généralement que

ce commentaire renvoie à la Symphonie n° 24 en *ré* majeur, longtemps considérée comme la première œuvre de Joseph Haydn à avoir été exécutée lors d'un concert public à Paris. Il faut pourtant nuancer cette affirmation : il s'agit au mieux de la première symphonie de Haydn pour laquelle on dispose d'un document attestant qu'elle a été jouée dans la capitale française. Cette œuvre, composée en 1764, présente des qualités musicales suffisantes pour imaginer sans mal qu'elle ait pu obtenir un grand succès ce soir-là dans la vénérable salle des Cent Suisses du palais des Tuileries. C'est également en 1764 que fut publiée pour la première fois une symphonie de Haydn : Jean-Baptiste Venier, éditeur de musique d'origine vénitienne installé à Paris entre 1755 et 1782, fit alors paraître la Symphonie en *do* majeur Hob. I:2, dans une collection intitulée « Sinfonie a più stromenti composte da vari autori » (« symphonies à plusieurs instruments composées par divers auteurs »).

Conformément à la position qui aurait dû être la sienne en tête de l'édition des symphonies parisiennes (nos 82-87), la Symphonie en *la* majeur Hob. I:87, que H. C. Robbins Landon qualifiait d'« enfant mal aimé des symphonies parisiennes », commence de manière assez proche des symphonies antérieures, qui avaient pris naissance dans le domaine de la musique de théâtre. Pour Felix Diergarten, spécialiste de Haydn, ce premier mouvement frappe par « le geste de fanfare du motif rythmique [initial, répété trois fois], le flux sonore, la mélodie quelque peu amorphe et l'unisson à partir de la sixième mesure [...]. Ce n'est qu'à la mesure 18 [où commence l'élaboration] que l'on comprend lequel des différents motifs [...] va faire l'objet du développement symphonique. » Mais là ne s'arrêtent pas les nombreuses

surprises que réserve ce mouvement symphonique animé. Pour ne donner qu' un exemple, mentionnons le thème secondaire aux cordes, trotinant ça et là, sur lequel le compositeur s' attarde au point de le répéter aussitôt après l' intervention d' un *tutti* orchestral – avant de laisser la première partie s' estomper en *pianissimo*, renforçant ainsi la chute du mouvement. Après tant d' « agitation intérieure » vient un *Adagio* avec de « beaux thèmes et une instrumentation variée et pleine de couleurs, offrant plusieurs occasions pour des interventions solistes des vents, peut-être surtout conçues pour flatter le goût des Parisiens », comme l' écrit Bernard Harrison. C' est certes un procédé très différent de celui que Haydn avait employé dans l' *Adagio* de la Symphonie n° 2, qui se présente, dit encore Landon, comme « une sorte de *perpetuum mobile* dans lequel les violons jouent en doubles croches de la première à la dernière note, [...] ce schéma étant sans cesse interrompu par l' utilisation de trilles ». La musique semble exercer ici « une sorte de hideuse fascination, comme le rictus peint d' un arlequin dans un de ces spectacles de marionnettes que l' on pouvait voir dans les jardins de Rome en été ». — L' idée d' un spectacle forain (parisien en l' occurrence) convient également à la dernière œuvre de ce programme « Au goût parisien » : la Symphonie n° 82 en *do* majeur, connue sous le nom de « L' Ours ». Ce sous-titre est dû à son célèbre mouvement final au caractère de contredanse sur un rythme à 2/4, dans lequel se succèdent, comme « dans un tourbillon incessant », les images d' une société qui s' amuse d' elle-même et des tours colorés des forains. Chacun est libre d' imaginer que ce spectacle se déroule dans le parc du château d' Eszterháza, près de Süttör, ou sur la place de l' église Saint-Germain-des-Prés, dans

le quartier du même nom du sixième arrondissement de Paris. Nul doute en tout cas que le motif des cordes graves qui sous-tend le thème principal, avec ses notes tenues grondantes et ses appoggiatures grinçantes, évoquant la vielle à roue et la cornemuse des « gens du voyage », soit en mesure de stimuler la fantaisie, comme le prouve l'arrangement pour piano de ce *Vivace assai* paru en 1788 sous le titre de « Bären-Tanz », la danse des ours, chez Philipp Bossler à Spire, l'année même des premières éditions imprimées de cette symphonie. Dès lors, il n'y avait plus qu'un pas à faire pour baptiser l'ensemble de cette symphonie « L' Ours. Bärentanz », titre qu'on lit dans le catalogue Haydn publié dans les *Zürcher Neujahrsblätter* en 1831 et dans l'édition de la partition en 1860-1861 parue chez l'éditeur André à Offenbach.



AU GOÛT PARISIEN

Christian Moritz-Bauer

— „Man hat bei fast allen Konzerten Sinfonien von Herrn Haydn aufgeführt. Jeden Tag nimmt man sie besser wahr, und als Konsequenz bewundert man umso mehr die Produktionen dieses großen Genies, das es in jedem seiner Stücke so gut versteht, aus einem einzelnen Thema so reiche und so verschiedenartige Entwicklungen abzuleiten – im Unterschied zu den anderen unschöpferischen Komponisten, die ständig von einer Idee zur nächsten weitergehen, ohne eine einzige in veränderten Formen präsentieren zu können, und die ohne Verbindung und ohne Geschmack in mechanischer Weise ständig Effekt auf Effekt häufen.“ (Mercure de France, 12. April 1788)

— Inwieweit Joseph Haydn über die Ende der 1780er Jahre zu Paris gefeierten Erfolge seiner Kompositionen unterrichtet war, wissen wir heute ebenso wenig Bescheid, wie über die Quellen, die ihm einst die Spezifika des dortigen, als besonders ausgefallen geltenden Publikumsgeschmacks näher brachten. Mit großer Sicherheit dürfte ihm jedenfalls ein um fünfzehn Jahre älterer Bericht der oben zitierten, vielgelesenen Monatsschrift „Mercure de France“ entgangen gewesen sein, der da lautete: „An diesem Tag [dem 9. April 1773,] gab es zwei Sinfonien beim Konzert, eine am Anfang (von Toeschi), die

andere im zweiten Teil (von Haydn). Beiden wurde viel Applaus gespendet, darunter aber vor allem dem Andante der zweiten, in dem Herr Rault ein Solo auf der Flöte spielte.“ — Die mit diesem Zitat traditionell in Verbindung gebrachte Sinfonie Nr. 24 D-Dur, wurde lange Zeit als die erste bei einem öffentlichen Konzert zu Paris aufgeführte Komposition Joseph Haydns angesehen. Heute wissen wir, dass dieses Bild zumindest dahingehend richtig zu stellen ist, dass es sich dabei allenfalls um die erste nachweislich in der Seine-Metropole zum Erklingen gebrachte Haydn-Sinfonie handelt. Trotzdem dürfen wir hinter dieser Tonschöpfung des Jahres 1764 getrost ein Werk vermuten, das aufgrund seiner kompositorischen Vorzüge an jenem Abend im altherwürdigen „Salle des Cent-Suisses“ des Tuilerienpalastes einen großen Zuspruch erzielen hätte können. A propos 1764: Dies war nämlich zugleich das Jahr, in dem Jean-Baptiste Venier, ein in der französischen Hauptstadt zwischen 1755 und 1782 aktiver Notenhändler venezianischer Herkunft als erster seiner Zunft eine Sinfonie Joseph Haydns veröffentlichte, nämlich die Sinfonie C-Dur Hob. I:2, die in der Publikationsreihe „Sinfonie a più stromenti composte da vari autori“ erschien. — Der ihr ursprünglich zugeordneten Primposition unter den Sinfonien Nr. 82-87 entsprechend, zeigt sich der Beginn der Sinfonie A-Dur Hob. I:87, jenes Werkes also, das H. C. Robbins Landon einmal als ein „Stiefkind der Pariser Sinfonien“ bezeichnete, denjenigen ihrer früheren, aus dem Bereich der Theatermusik erwachsenen Schwesternwerke als durchaus nahe stehend. Haydn-Forscher Felix Diergarten bringt es auf den Punkt: „Der

Fanfaren-Gestus [des anfänglichen, drei Mal hintereinander auftretenden] rhythmischen Motivs, der rauschende Klang, die eher amorphe Melodik und das Unisono ab Takt 6 [...]. Welche der verschiedenen motivischen Gestalten [...] zum Gegenstand der sinfonischen Entwicklung werden wird, macht erst [die in] Takt 18 [einsetzende Fortspinnung] klar.“ Doch damit nicht genug, was die zahlreichen Überraschungen dieses lebhaften Sinfoniesatzes angeht. Da wäre etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – das hin und her trippelnde Seitenthema der Streicher, mit dessen Einsatz sich der Komponist so viel Zeit lässt, dass er es nach einem eingeschobenen Orchestertutti gleich nochmals wiederholt, um damit den ersten Wiederholungsteil im Pianissimo verklingen zu lassen und zugleich die eigene Pointe zu verstärken. Auf soviel ‚innere Erregung‘ wirkt das sich anschließende Adagio „mit [seinen] schönen Themen und variiert wie farbenprächtiger Instrumentierung, als ideales Medium für bläsersolistische Alleingänge, die möglicherweise v. a. dazu entworfen wurden, dem Geschmack der Pariser zu schmeicheln“. Es ist dies freilich bereits eine ganz andere Herangehensweise als im gleichlautenden Satz von Sinfonie Nr. 2, wo – so nochmals Landon – „wir eine Art Perpetuum mobile [haben], bei dem die Violinen zwischen der ersten und letzten Note [...] durchgehend in Sechzehnteln spielen, wobei die daraus entstehende Struktur in einem fort durch die Verwendung von Trillern unterbrochen wird.“ Hier jedenfalls würde die Musik eine Faszination von gar grässlicher Art ausüben, in etwa so „wie das gemalte Grinsen eines Harlekins in einer dieser Puppentheateraufführungen, die während des Sommers in den Gärten Roms zu erleben waren.“

—— Die Idee eines (in diesem Fall Pariser) Jahrmarktspektakels lässt sich auch auf den Schlusspunkt von „Au goût parisien“ übertragen: die Sinfonie Nr. 82 C-Dur, bekannt geworden unter dem Beinamen „L'Ours“. ‚Schuld daran‘ ist dessen berühmter Finalsatz mit seinem 2/4-taktigen Contredanse-Charakter, bei dem wie „in unaufhörlichem Wirbel“ Bild an Bild einer sich an sich selbst und einem bunten Treiben von Schaustellern erfreuenden Gesellschaft aneinanderreihen. Ob man sich diese nun im Park von Schloss Eszterház nahe Süttör, oder vielmehr am Platz um die Kirche Saint-Germain-des-Prés im gleichnamigen Quartier des 6. Pariser Arrondissement vorstellen möchte, sei der Phantasie eines/r jeden Hörer*in überlassen. Das dem Hauptthema unterlegte Spiel der Streicherbässe mit brummenden Liegetönen und schrappenden Vorschlagsnoten, welches an das Drehleier- und Dudelsackspiel des ‚Fahrenden Volkes‘ erinnert, vermag die Letztere jedenfalls gleichermaßen anzuregen, wie es das seinerzeit bei Philipp Bossler aus Speyer tat, der 1788, im Jahr der ersten Druckausgaben von Hob. I:82, eine Klavierbearbeitung eben jenes Vivace assai erscheinen ließ, das dort den Beinamen „Bären-Tanz“ erhielt. Von hier bis zur späteren Taufe der gesamten Sinfoniekomposition auf „L'Ours. Barentanz“ im Haydn-Verzeichnis der *Zürcher Neujaahrsblätter* (1831) und in der gleichnamigen Partiturausgabe von 1860/61 beim Offenbacher Verlag André, war es also alles andere mehr als weit.



The Basel Chamber Orchestra

The Basel Chamber Orchestra is one of the leading chamber orchestras in the world of music today and appears regularly at every important festival and in international concert halls.

A discography of over thirty prize-winning recordings attests to the outstanding qualities of this multifaceted ensemble.

In 2008 the orchestra was voted Best Ensemble by Echo Klassik for its historically informed performances and in 2019 it became the first orchestra to be honoured with a Swiss Music Award.

The Basel Chamber Orchestra works with artists of the eminence of Sol Gabetta, Nuria Rial and Christoph Prégardien, performing a wide-ranging repertory that extends from the Baroque and Classical periods right down to the present day. Baroque works are performed according to the findings of historical performance practice, while its readings of the Classical repertory are all historically informed.

Under the direction of its principal guest conductor Giovanni Antonini the orchestra is planning to perform and record all of Haydn's 107 symphonies by 2032, a project shared with Il Giardino Armonico. Central to the ensemble's work is its pioneering education programme. Since 2019 the Clariant Foundation has been the ensemble's Presenting Sponsor.

L'Orchestre de chambre de Bâle

L'Orchestre de chambre de Bâle, l'un des grands orchestres de chambre du monde musical actuel, se produit régulièrement dans les festivals importants et les salles de concert internationales.

Une discographie réunissant plus de trente enregistrements couronnés de prix témoigne des qualités exceptionnelles de cet ensemble aux nombreuses facettes.

En 2008, l'orchestre a été élu meilleur ensemble par Echo Klassik pour ses interprétations historiquement informées et, en 2019, il est devenu le premier orchestre à être honoré par un Prix de la musique suisse.

L'Orchestre de chambre de Bâle travaille avec d'éminents interprètes comme Sol Gabetta, Nuria Rial et Christoph Prégardien, jouant un vaste répertoire qui s'étend des périodes baroque et classique à l'époque actuelle.

Les œuvres baroques sont interprétées suivant les découvertes de la pratique d'exécution historique, et les lectures du répertoire classique sont elles aussi toutes historiquement informées.

Sous la direction de son principal chef invité, Giovanni Antonini, l'orchestre a pour projet de jouer et d'enregistrer l'intégrale des cent sept symphonies de Haydn d'ici 2032, projet en commun avec Il Giardino Armonico. Son

programme pédagogique innovant occupe une place centrale dans le travail de l'ensemble. Depuis 2019 la Fondation Clariant est le principal mécène de l'ensemble.

Das Kammerorchester Basel

Das Kammerorchester Basel gehört heute zu den führenden Kammerorchestern der Musikwelt und tritt regelmäßig bei allen wichtigen Festivals und in international bedeutenden Konzertsälen auf.

Eine Diskografie mit über 30 preisgekrönten Einspielungen zeugt von den herausragenden Qualitäten dieses vielseitigen Ensembles.

Für seine historisch informierten Interpretationen erhielt das Ensemble 2008 einen Echo Klassik in der Kategorie ‚Bestes Ensemble‘; 2019 wurde es als erstes Orchester mit einem Schweizer Musikpreis ausgezeichnet.

Das Kammerorchester Basel arbeitet mit namhaften Künstlern wie Sol Gabetta, Nuria Rial und Christoph Prégardien zusammen und spielt ein breit gefächertes Repertoire, das von Barock und Klassik bis in die Gegenwart reicht.

Barocke Werke werden nach den Erkenntnissen der historischen Aufführungspraxis aufgeführt, während die Interpretationen des klassischen Repertoires durchweg historisch informiert sind.

Unter der Leitung seines ersten Gastdirigenten Giovanni Antonini plant das Orchester gemeinsam

mit Il Giardino Armonico bis 2032 die Aufführung und Einspielung aller 107 Haydn-Sinfonien. Einen Schwerpunkt der Arbeit des Ensembles bildet sein zukunftsweisendes pädagogisches Programm. Seit 2019 ist die Clariant Foundation Presenting Sponsor des Ensembles.

HAYDN²⁰³²—

Giovanni Antonini

Born in Milan, Giovanni Antonini studied at the Civica Scuola di Musica and at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. He is one of the founders of the ensemble Il Giardino Armonico, which he has conducted since 1989 and with which he has given concerts all over the world.

Among the artists with whom he collaborates are Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Isabelle Faust, Sol Gabetta, Patricia Kopatchinskaja, Katia and Marielle Labèque, Viktoria Mullova and Giovanni Sollima.

Giovanni is Principal Guest Conductor of Kammerorchester Basel and Mozarteum Orchester Salzburg and regularly appears as a guest conductor with such orchestras as the Berliner Philharmoniker, Concertgebouworkest Amsterdam, London Symphony, Chicago Symphony and Tonhalle Orchester Zürich. He has conducted numerous opera productions at La Scala, Theater an der Wien, Salzburg Festival and Opernhaus Zürich.

He has recorded for Teldec, Decca, Sony BMG, Naïve, Harmonia Mundi and Alpha Classics. Giovanni is artistic director of the Wratislavia Cantans Festival (www.wratislaviacantans.pl) and the Haydn2032 project, which plans to perform

and record the complete symphonies of Franz Joseph Haydn by the 300th anniversary of his birth.

Giovanni Antonini

Né à Milan, Giovanni Antonini fait ses études à la Civica Scuola di Musica et au Centre de musique ancienne de Genève. Il est l'un des fondateurs de l'ensemble Il Giardino Armonico, qu'il dirige depuis 1989 et avec qui il a donné des concerts dans le monde entier.

Il collabore avec des artistes comme Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Isabelle Faust, Sol Gabetta, Patricia Kopatchinskaja, Katia et Marielle Labèque, Viktoria Mullova et Giovanni Sollima.

Giovanni Antonini est principal chef invité de l'Orchestre de chambre de Bâle et de l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, et il se produit régulièrement comme chef invité avec des orchestres tels le Philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, le London Symphony, le Chicago Symphony et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. Il a dirigé de nombreuses productions lyriques à La Scala, au Theater an der Wien, au Festival de Salzbourg et à l'Opernhaus de Zurich.



Il a enregistré pour Teldec, Decca, Sony BMG, Naïve, Harmonia Mundi et Alpha Classics. Giovanni Antonini est directeur artistique du Festival Wratistavia Cantans (www.wratistaviacantans.pl) et du projet Haydn 2032 – qui prévoit l'exécution et l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Franz Joseph Haydn d'ici le trois-centième anniversaire de sa naissance.

Giovanni Antonini

Der aus Mailand stammende Giovanni Antonini studierte Musik an der Civica Scuola di Musica seiner Heimatstadt sowie am Centre de musique ancienne in Genf. Er ist

Mitgründer des Ensembles Il Giardino Armonico, das er seit 1989 leitet und mit dem er bereits in aller Welt Konzerte gegeben hat. Dabei arbeitete er mit Künstlerinnen und Künstlern wie Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Isabelle Faust, Sol Gabetta, Patricia Kopatchinskaja, Katia und Marielle Labèque, Viktoria Mullova und Giovanni Sollima zusammen. Giovanni Antonini ist erster Gastdirigent des Kammerorchesters Basel und des Salzburger Mozarteums. Er wird regelmäßig von Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam, den London Symphony Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra sowie dem Orchester der Tonhalle Zürich als Gastdirigent eingeladen. An der Mailänder Scala, dem Theater an der Wien, bei den Salzburger Festspielen und am Opernhaus Zürich dirigierte er mehrere Operninszenierungen. Schallplatten hat er für Teldec, Decca, Sony BMG, naïve, Harmonia Mundi und Alpha Classics aufgenommen. Giovanni Antonini ist künstlerischer Leiter des Festival Wratistavia Cantans (www.wratistaviacantans.pl) und des Projekts Haydn2032, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, bis zum dreihundertsten Geburtstag des Komponisten seine sämtlichen Sinfonien aufzuführen und aufzunehmen.

Elliott Erwitt

Born in Paris in 1928 to Russian parents, Erwitt spent his childhood in Milan, then emigrated to the US, via France, with his family in 1939. As a teenager living in Hollywood, he developed an interest in photography and worked in a commercial darkroom before experimenting with photography at Los Angeles City College. In 1948 he moved to New York and exchanged janitorial work for film classes at the New School for Social Research. Erwitt traveled in France and Italy in 1949 with his trusty Rolleiflex camera. In 1951 he was drafted for military service and undertook various photographic duties while serving in a unit of the Army Signal Corps in Germany and France. While in New York, Erwitt met Edward Steichen, Robert Capa and Roy Stryker, the former head of the Farm Security Administration. Stryker initially hired Erwitt to work for the Standard Oil Company, where he was building up a photographic library for the company, and subsequently commissioned him to undertake a project documenting the city of Pittsburgh. In 1953 Erwitt joined Magnum Photos and worked as a freelance photographer for *Collier's*, *Look*, *Life*, *Holiday* and other luminaries in that golden period for illustrated magazines. In the late 1960s Erwitt served



as Magnum's president for three years. He then turned to film: in the 1970s he produced several noted documentaries and in the 1980s eighteen comedy films for Home Box Office. Erwitt became known for benevolent irony, and for a humanistic sensibility traditional to the spirit of Magnum. To this day he is for hire and continues to work for a variety of journalistic and commercial outfits.

Elliott Erwitt

Né à Paris en 1928 de parents russes, Erwitt passe son enfance à Milan, puis émigre aux États-Unis, via la France, avec sa famille, en 1939. Adolescent vivant à Hollywood, il s'intéresse à la photographie et travaille dans une chambre noire avant ses premières expériences photographiques au Los Angeles City College. En 1948, il s'installe à New York et échange son travail de gardien contre des cours de cinéma à la New School for Social Research. Erwitt voyage en France et en Italie en 1949 avec son fidèle Rolleiflex. En 1951, il est appelé sous les drapeaux et entreprend diverses missions photographiques au sein d'une unité de l'Army Signal Corps en Allemagne et en France. À New York, Erwitt rencontre Edward Steichen, Robert Capa et Roy Stryker, l'ancien chef de la Farm Security Administration. Au départ, Stryker engage Erwitt au service de la Standard Oil Company, où il constitue une photothèque pour la firme, et lui demande ensuite d'entreprendre un projet de documentation sur la ville de Pittsburgh. En 1953, Erwitt rejoint Magnum Photos et travaille comme photographe indépendant pour *Collier's*, *Look*, *Life*, *Holiday* et d'autres grands noms de cet âge d'or des magazines illustrés. À la fin des années 1960,

Erwitt devient président de Magnum pour trois ans. Il se tourne ensuite vers le cinéma : dans les années 1970, il produit plusieurs documentaires remarqués, et, dans les années 1980, dix-huit comédies pour Home Box Office. Erwitt est réputé pour son ironie bienveillante, et pour une sensibilité humaniste dans l'esprit traditionnel de Magnum. À ce jour, il continue de travailler en indépendant pour diverses entreprises journalistiques et commerciales.

Elliott Erwitt

Elliott Erwitt wurde 1928 in Paris als Sohn russischer Eltern geboren. Seine Kindheit verbrachte er in Mailand, bevor er 1939 mit seiner Familie über Frankreich in die USA emigrierte. Als Jugendlicher lebte er in Hollywood und entwickelte Interesse an der Fotografie. Er arbeitete für ein Fotolabor in der Dunkelkammer, bevor er begann, am Los Angeles City College selbst als Fotograf zu experimentieren. Im Jahr 1948 zog er nach New York und nahm an der New School for Social Research Filmunterricht, was er sich durch Hausmeistertätigkeiten finanzierte. Erwitt war 1949 mit seiner treuen Rolleiflex-Kamera in Frankreich und Italien unterwegs. Im Jahr 1951 wurde er zum Militärdienst eingezogen und übernahm verschiedene Aufgaben im Bereich der Fotografie, während er in einer Einheit des

Army Signal Corps in Deutschland und Frankreich diente. Während seiner Zeit in New York lernte Erwit Edward Steichen, Robert Capa und Roy Stryker, den ehemaligen Leiter der Farm Security Administration, kennen. Stryker stellte Erwit zunächst für die Standard Oil Company ein, für die er eine fotografische Bibliothek aufbaute, und beauftragte ihn anschließend mit einem Projekt zur Dokumentation der Stadt Pittsburgh. 1953 kam Erwit zur Agentur Magnum Photos und arbeitete als freiberuflicher Fotograf für *Collier's*, *Look*, *Life*, *Holiday* und andere bekannte Illustrierte dieser goldenen Zeit. In den späten 1960-er Jahren war Erwit drei Jahre lang Präsident der Agentur Magnum. Danach wandte er sich dem Film zu: In den 1970-er Jahren produzierte er mehrere bekannte Dokumentarfilme und in den 1980-er Jahren achtzehn Filmkomödien für Home Box Office. Erwit wurde bekannt für seine gutmütige Ironie und für seine humanistische Empfindsamkeit, die dem Geist von Magnum entspricht. Bis zum heutigen Tag wird er angefragt und arbeitet noch immer für eine Vielzahl journalistischer und kommerzieller Projekte.

Christian Moritz-Bauer, musicologist

Born in Stuttgart and now resident on the shores of the Attersee in Upper Austria, Christian Moritz-Bauer studied musicology, English philology and European art history at the universities of Vienna, Heidelberg, Exeter and Salzburg. He works as a music journalist and dramaturg, notably for the Linz-based ensemble L'Orfeo Barockorchester. In 2013 he was appointed musicological adviser to the Basel Haydn Foundation, with whose support he has been pursuing since the autumn of 2015 a research project supervised by Wolfgang Fuhrmann and Birgit Lodes, dealing with the rediscovery and historical significance of theatre music in the symphonic output of Joseph Haydn. In March 2021 Christian Moritz-Bauer was named Dramaturg of the Innsbruck Early Music Festival.

Christian Moritz-Bauer, musicologue

Né à Stuttgart et vivant à Attersee (Haute-Autriche), Christian Moritz-Bauer a suivi des études de musicologie, d'anglais et d'histoire de l'art européen aux universités de Vienne, Heidelberg, Exeter et Salzbourg. Il travaille comme journaliste musical et comme dramaturge, notamment pour L'Orfeo Barockorchester de Linz. En 2013, il a été



nommé conseiller scientifique de la Fondation Haydn de Bâle. Avec le soutien de celle-ci, il travaille à un projet de recherche, dirigé par Wolfgang Fuhrmann et Birgit Lodes, consacré à la redécouverte et à l'importance des musiques de scène pour le développement de l'œuvre symphonique de Joseph Haydn. En mars 2021, Christian Moritz-Bauer a été nommé dramaturge du Festival de musique ancienne d'Innsbruck.

Christian Moritz-Bauer, Musikwissenschaftler

Christian Moritz-Bauer, geboren in Stuttgart und wohnhaft am Attersee (Oberösterreich), studierte Musikwissenschaft, Englische Philologie und Europäische Kunstgeschichte

an den Universitäten Wien, Heidelberg, Exeter (GB) und Salzburg. Christian Moritz-Bauer ist als Musikjournalist und Dramaturg unter anderem für das Linzer L'Orfeo Barockorchester tätig. 2013 wurde er zum wissenschaftlichen Berater der Haydn Stiftung Basel ernannt, mit deren Unterstützung er seit Herbst 2015 ein von Wolfgang Fuhrmann und Birgit Lodes betreutes Forschungsprojekt betreibt, welches die Wiederentdeckung und entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von Schauspielmusiken im sinfonischen Schaffen Joseph Haydns zum Thema hat. Im März 2021 wurde Christian Moritz-Bauer zum Dramaturgen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik berufen.

HAYDN²⁰³²—

Imprint

Production

Recorded at Landgasthof Riehen
18-22 May 2019 (Symphonies Nos. 24, 87, 82) & 13
August 2020 (Symphony No. 2)
Recording Producer, Editing and mastering:
Jean-Daniel Noir
© 2021 Joseph Haydn Stiftung Basel & Alpha Classics /
Outhere Music France

Publisher

Alpha Classics

Director: Didier Martin
Editor: Amélie Boccon-Gibod
English Translation: Charles Johnston
French Translation: Laurent Cantagrel & Dennis Collins
German Translation: Achim Russer
Design & Artwork: Valérie Lagarde

Joseph Haydn Stiftung Basel

President of the foundation board: Christoph Müller
Members of the foundation board:
Jeanne & Hanspeter Lüdin-Geiger
Management: Niklas Brodmann, Caroline Knapp
& Franziska von Arb
Scholarly advisors: PD Dr. Wolfgang Fuhrmann
& Christian Moritz-Bauer
Literary advisor: Alain Claude Sulzer

Kammerorchester Basel

Director: Marcel Falk
Management: Nadine Born, Peter Dellbrügger,
Christiane Hollborn, Bernadette Knapp, Anna Maier

Photo Gallery

© Elliott Erwitt / Magnum Photos

Additional Photos

© Kemal Mehmet Girgin (Giovanni Antonini)
© Lukasz Rajchert (Kammerorchester Basel)
© (Elliott Erwitt / Magnum Photos)
© Reinhard Winkler (Christian Moritz-Bauer)

Typography: Scala Pro

© 2021 Joseph Haydn Stiftung Basel & Alpha Classics /
Outhere Music France

www.haydn2032.com

