



HAYDN²⁰³²—

NO.13 — HORN SIGNAL

Giovanni Antonini
Il Giardino Armonico

α

MENU

TRACKLISTING

HAYDN 2032

VIVACE MA NON TROPPO

BY GIOVANNI ANTONINI

ENGLISH / FRANÇAIS / DEUTSCH

HORN SIGNAL

BY CHRISTIAN MORITZ-BAUER

ENGLISH / FRANÇAIS / DEUTSCH

BIOGRAPHIES



Jonas Bendiksen / Magnum Photos

HAYDN²⁰³²—
‘A KALEIDOSCOPE
OF HUMAN EMOTIONS’

— 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. The aim is to celebrate one of the key composers in the history of music, one of the most prolific, 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 and even Bartók. Beyond its status as a unique discographical adventure, Haydn2032 will bring together leading European concert halls, which will present these programmes to their audiences. For the visual presentation of each volume, Haydn2032 joins forces with a photographer from the famous Magnum agency. Haydn2032 also works with contemporary writers, who are writing an essay for each project title.

HAYDN²⁰³²—

« UN KALÉIDOSCOPE DES ÉMOTIONS HUMAINES »

— 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 avec son ensemble Il Giardino Armonico et l'Orchestre de chambre de Bâle. L'objectif est de célébrer l'un des compositeurs les plus fondamentaux de l'histoire de la musique, l'un des plus prolifiques, 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 sont enregistrées dans certains volumes des pièces de Gluck, W. F. Bach, Mozart et même Bartók. Au-delà d'une aventure discographique unique, Haydn2032 fédère de grandes salles de concert européennes qui présentent ces programmes à leurs publics. Pour la présentation visuelle de chaque volume, Haydn2032 s'associe à un photographe de la célèbre agence Magnum. Des écrivains d'aujourd'hui accompagnent en outre chaque volume par un essai en rapport avec le titre du projet.

„KALEIDOSKOP DER MENSCHLICHEN GEFÜHLSWELTEN“

—— Im Hinblick auf Joseph Haydns 300. Geburtstag im Jahr 2032 hat sich die Joseph Haydn Stiftung Basel mit dem Label ALPHA zusammengeschlossen, um eine Gesamtaufnahme aller 107 Sinfonien des Komponisten herauszubringen. Dieses ehrgeizige Projekt steht unter der künstlerischen Leitung Giovanni Antoninis, der diese Aufnahmen sowohl mit seinem eigenen Ensemble Il Giardino Armonico als auch mit dem Basler Kammerorchester, das er regelmäßig dirigiert, realisiert. Mit diesem Vorhaben soll einer der bedeutendsten Protagonisten der Musikgeschichte gefeiert werden – Haydn war nicht nur einer der vielseitigsten, sondern auch einer der feinsinnigsten Komponisten. Da seine Musik für Giovanni Antonini ein „Kaleidoskop menschlicher Emotionen“ ist, beschloss er, sich den Sinfonien nicht chronologisch, sondern thematisch anzunähern („La passione“, „Il filosofo“, „Il distratto“...). Darüber hinaus war es ihm ein Anliegen, Brücken zwischen diesen Werken und Stücken anderer Komponisten zu schlagen, die entweder Zeitgenossen Haydns sind oder auf andere Weise mit ihm in Verbindung stehen. So werden neben den Sinfonien in einigen Volumes auch Kompositionen von Gluck, W. F. Bach, Mozart und sogar Bartók eingespielt. Haydn2032 ist nicht nur ein einzigartiges diskographisches Abenteuer, sondern bezieht auch bedeutende europäische Konzerthäuser ein, in denen die Programme dem Publikum vorgestellt werden. Bei der optischen Aufmachung der einzelnen Volumes kooperiert Haydn2032 mit Fotografen der berühmten Agentur Magnum. Zeitgenössische Schriftsteller umrahmen zudem jedes Projekt mit einem Essay.

















HAYDN²⁰³²——

NO.13 —— **HORNSIGNAL**

Giovanni Antonini

Il Giardino Armonico

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)**SYMPHONY NO.31 IN D MAJOR 'MIT DEM HORNSIGNAL'**

- | | | | |
|----|------|--|-------|
| 1. | I. | ALLEGRO | 7'05 |
| 2. | II. | ADAGIO | 9'36 |
| 3. | III. | MENUET – TRIO | 3'44 |
| 4. | IV. | FINALE. MODERATO MOLTO CON [7] VARIAZIONI – PRESTO | 10'03 |

SYMPHONY NO.59 IN A MAJOR 'FEUERSINFONIE'

- | | | | |
|----|------|--------------------------------|------|
| 5. | I. | PRESTO | 5'52 |
| 6. | II. | ANDANTE O PIÙ TOSTO ALLEGRETTO | 5'32 |
| 7. | III. | MENUET – TRIO | 3'13 |
| 8. | IV. | ALLEGRO ASSAI | 4'13 |

SYMPHONY NO.48 IN C MAJOR 'MARIA THERESIA'

- | | | | |
|-----|------|---------------------------|-------|
| 9. | I. | ALLEGRO | 11'27 |
| 10. | II. | ADAGIO | 10'26 |
| 11. | III. | MENUET. ALLEGRETTO – TRIO | 3'54 |
| 12. | IV. | FINALE. ALLEGRO | 5'07 |

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)**CONCERTO FOR RECORDER, HORN AND CONTINUO, TWV 42:F14**

- | | | | |
|-----|------|-----------------|------|
| 13. | I. | CONCERTO | 2'07 |
| 14. | II. | LOURE | 1'59 |
| 15. | III. | TEMPO DI MINUET | 2'37 |

TOTAL TIME: 87'01

HAYDN²⁰³²

IL GIARDINO ARMONICO GIOVANNI ANTONINI, CONDUCTOR

- VIOLIN I** STEFANO BARNESCHI* – Giacinto Santagiuliana, Vicenza, 1830
BORIS BEGELMAN – Marco Minnozzi, Ravenna, 2019 (after Giuseppe Guarneri del Gesù)
FABRIZIO HAIM CIPRIANI – Anonymous, France, 18th century, called 'Il Guidi'
AYAKO MATSUNAGA – Andrea Castagneri, Paris, 1740
LIANA MOSCA – Pietro Guarneri school, Venice, c.1750
- VIOLIN II** MARCO BIANCHI* – attributed to Giovanni Grancino, Milan, early 18th century
ANGELO CALVO – Eduardo Angel Gorr, Cremona, 2013 (after Guarneri del Gesù 'Kochanski', 1741)
FRANCESCO COLLETTI – David Bagué i Soler, Barcelona, 2013 (after Guarneri del Gesù, 1743)
CARLO LAZZARONI – Johann Georg Thier, Vienna, 1760
- VIOLA** ERNEST BRAUCHER* – Federico Lowenberger, Genoa (after Amati Brothers, Cremona, 1592)
ALICE BISANTI – Marco Minnozzi, Ravenna, 2015
MARIA CRISTINA VASI – Franz Josef Knitl, Mittenwald, 1795
- CELLO** PAOLO BESCHI* ° – Carlo Antonio Testore, Milan, 1754
ELENA RUSSO – Leonhard Mausiel, Nuremberg, early 18th century
- DOUBLE BASS** GIANCARLO DE FRENZA* – Roberto Paol'Emilio, Pescara, 2010 (after Giovanni Paolo Maggini, 1620)
STEFAN PREYER – Johann Joseph Stadlmann, 1759 (kindly provided by Privatstiftung Esterhazy)
- FLUTE** MARCO BROLI – 1-key flute by Martin Wenner, Singen (D), 2008 (after August Grenser, Dresden, 1790)
- RECORDER** GIOVANNI ANTONINI° – Alto Recorder By Pietro Sopranzi, Pernumia – Padua (I)
- OBOE** EMILIANO RODOLFI – 2-key oboe by Alfredo Bernardini, Amsterdam, 2006 (after Grundmann & Floth, Dresden, c.1795)
ANDREAS HELM – 4-key oboe by Alfredo Bernardini, Amsterdam, 2008 (after Grundmann & Floth, Dresden, c.1795)
- NATURAL HORN** JOHANNES HINTERHOLZER ° – Andreas Jungwirth, Freischling (A), 2010 (after Lausmann, late 18th century)
and Andreas Jungwirth, Freischling (A), 2000 (after Leichamschneider, early 18th century)
EDWARD DESKUR – Ewald Meinel Sr, Geretsried (D), 1991 (copy of a Bohemian model)
KONSTANTIN TIMOKHINE – Engelbert Schmid, 2002 (after Lorenz, 1800)
MICHAEL REIFER – Andreas Jungwirth, Freischling (A), 2005 (after Lausmann, late 18th century)
- BASSOON** MICHELE FATTORI – 9-key bassoon by Peter De Koningh, Hall (NL), 1997 (after H. Grenser, Dresden, c.1806)
- HARPSICHORD** RICCARDO DONI° – German harpsichord by William Horn, 1999 (after M. Mietke, Berlin, 1700)

* principals

° In Telemann

VIVACE MA NON TROPPO

Giovanni Antonini

‘In particular, I have noticed that pieces marked *Vivace* are usually performed too fast’ (D. G. Turk, *Klavierschule*, Leipzig and Halle, 1789, chapter VI, section III, p.364).

_____ In a review of volume 12 of the Haydn2032 series published in a prestigious British music magazine, the choice of tempo in the *Vivace* first movement of Symphony no.69, the ‘Laudon’, is criticised for being too slow. The journalist writes that the speed of this performance ‘is the one miscalculation among these performances’ and that ‘Antonini’s chosen tempo is palpably in two [as marked by Haydn] rather than four but is far from *vivace* and closer to an *allegro moderato*’. _____ I was somewhat surprised to read that a *Vivace* should be faster than an *Allegro*. Being accustomed, in eighteenth-century music, to consider *Vivace* as being slower than *Allegro*, I did a little survey among musicians I have met up with recently, asking them point-blank what they thought about the matter. The answers from those who had no ‘philological’ training were that *Vivace* is faster than *Allegro* (as, indeed, is indicated on modern metronomes), while, among musicians specialising in period instruments, the opposite was the case. _____ Faced with these differences of opinion, I therefore thought it would be interesting to address the question on a more objective level, for the benefit of musicians and all those interested in the correct interpretation of musical terms. I provide below a list of quotations from

eighteenth-century historical sources concerning the marking *Vivace*, from which everyone can draw their ‘informed’ conclusions:

J. J. Quantz: ‘There is, particularly in common time, a kind of moderate *Allegro*, which is approximately the mean between *Allegro assai* and *Allegretto*. . . . It is usually indicated with the words *Poco Allegro*, *Vivace* . . .’ (1)

Leopold Mozart: ‘*Vivace* means lively . . . All three categories [i.e. *vivace*, *spiritoso* and *animoso*] form the midpoint between fast and slow . . .’ (2)

J. J. O. de Meude-Monpas: ‘*Vif*, *vivement*, adverb, in Italian *vivace*: animated tempo, bold, fiery execution. It is not a question of hastening the measure, but of giving it warmth’ (3)

_____ Daniel Gottlob Türk gives a list of tempi in decreasing order of speed: ‘*Presto*, swift; *Allegro*, brisk [with a footnote explaining that “the usual translations as ‘gay’, ‘cheerful’, ‘merry’ etc. are not always correct or appropriate”], i.e. not quite as fast as *Presto*; *Veloce*, rapid; *Vivace*, lively; *Commodo*, easygoing, leisurely, not fast; *Moderato*, moderate; *Tempo giusto*, in the correct tempo; *Maestoso*, majestic, solemn, in terms of tempo more slow than fast; *Andante*, literally at a walking pace, in march tempo, etc.’ (4)

_____ But even more interesting is the text of Georg Simon Löhlein, who shifts the discourse to the plane of ‘character’ rather than the ‘mathematical’ plane concerned with determining the ‘correct’ tempo. He asserts: ‘A joyous character is expressed, for example, by: *Vivace*, brisk, lively [*munter*, *lebhaft*]; *Allegro*, joyful; *Allegro assai*, thoroughly joyful; *Allegro di molto*, extremely joyful; *Presto*, rapid’ – thus implying gradually increasing degrees of speed between *Vivace* and *Presto* (5) _____ I am convinced that there was a substantial difference between *Vivace* and *Allegro vivace*. The former is a nominalised adjective (‘a *Vivace*’) while in the latter marking, ‘*vivace*’ is a qualifying adjective, which reinforces the notion of *Allegro* by calling for faster execution, only slightly slower than

Presto, as in the modern understanding of the term. Finally, it is interesting to note that Beethoven probably also saw a distinction between these two terms, as can be deduced from the metronome marks he left for two movements with the same time signature: Symphony no.7 op.92, first movement: *Vivace*, time signature 6/8. Metronome mark: dotted crotchet = 104.

Meeresstille und glückliche Fahrt op.112, second section: *Allegro vivace*, time signature 6/8. Metronome mark: dotted crotchet = 138.

« J'ai remarqué en particulier que les morceaux de musique portant l'indication : *Vivace* sont habituellement joués trop vite » (D. G. Türk, *Klavierschule*, Leipzig et Halle, 1789, chapitre VI, section III, p. 364)

—— Dans un compte rendu du 12^{ème} volume de la série Haydn2032, publié dans une prestigieuse revue musicale anglaise, l'auteur critique mon choix d'un tempo trop lent pour le premier mouvement, *Vivace*, de la *Symphonie n° 69 en ut majeur*, dite « Laudon ». On lit ainsi que la vitesse de mon interprétation est une erreur d'appréciation et que « le tempo choisi par Antonini est manifestement à la blanche [comme Haydn l'a lui-même indiqué] plutôt qu'à la noire, mais il est loin d'un *Vivace* et plus proche d'un *Allegro moderato* ». — Lire qu'un *Vivace* doit être plus rapide qu'un *Allegro* m'a quelque peu surpris. Habitué à considérer que, dans la musique du XVIII^e siècle, un *Vivace* est plus lent qu'un *Allegro*, je me suis livré à un petit sondage parmi les musiciens que j'ai rencontrés ces derniers temps, leur demandant à brûle-pourpoint ce qu'ils pensaient de la question. Ceux qui n'avaient pas reçu de formation « philologique » répondaient qu'un *Vivace* est plus rapide qu'un *Allegro* (ce qui correspond d'ailleurs à ce qu'indiquent

les métronomes modernes), alors que les musiciens spécialisés dans l'interprétation sur instruments historiques répondaient le contraire. — Face à ces divergences d'opinion, je me suis dit qu'il fallait creuser la question. J'ai rassemblé une liste de citations de textes du XVIII^e siècle sur l'indication de tempo « *vivace* », à partir desquelles chacun pourra tirer ses propres conclusions « informées » :

J. J. Quantz : « Il y a, surtout dans les mesures binaires courantes, une sorte d'*Allegro* modéré, qui occupe pour ainsi dire le milieu entre l'*Allegro assai* et l'*Allegretto*. [...] il est le plus souvent indiqué par *Poco allegro*, *Vivace*... » (1)

Leopold Mozart : « *Vivace*, signifie vif [...] ces trois genres [i.e. *vivace*, *spiritoso* et *animoso*] forment le milieu entre le rapide et le lent... » (2)

J. J. O. de Meude-Monpas : « *Vif*, *vivement*, adverbe, en italien *vivace*. Mouvement animé, exécution hardie et pleine de feu. Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la chaleur » (3).

— Daniel Gottlob Türk donne une liste de tempos classés par vitesse décroissante : « *Presto*, vite ; *Allegro*, véloce [une note de bas de page explique que “la traduction habituelle par joyeux, enjoué, gai, etc. n'est pas toujours correcte ni appropriée...”], c'est-à-dire pas tout à fait aussi rapide que *Presto* ; *Veloce*, rapide ; *Vivace*, vif ; *Commodo*, tranquille, nonchalant, pas vite ; *Moderato*, modéré ; *Tempo giusto*, dans un tempo correct ; *Maestoso*, majestueux, solennel, en ce qui concerne le tempo plus lent que rapide ; *Andante*, au sens propre allant, au tempo de la marche, etc. » (4). — Mais ce que dit Georg Simon Löhlein est plus intéressant encore en ce qu'il place le propos sur le plan du « caractère » plutôt que sur celui de la détermination presque mathématique du tempo « correct ». Il affirme ainsi : « Un caractère joyeux s'exprime, par exemple, par : *Vivace*, animé, vif ; *Allegro*, joyeux ; *Allegro assai*, fort joyeux ; *Allegro di molto*, très joyeux ; *Presto*,

rapide », impliquant une vitesse croissante du *Vivace* au *Presto* (5) — Je suis en outre convaincu qu'il existait une différence importante entre *Vivace* et *Allegro Vivace* : le premier est un adjectif substantivé (« un *Vivace* ») tandis que, dans la seconde expression, « *vivace* » est un adjectif qualificatif qui vient renforcer la notion d'*allegro* en exigeant une exécution plus rapide, à peine plus lente qu'un *Presto*, comme dans l'acception moderne du terme. Pour finir, il est intéressant de relever que Beethoven faisait sans doute lui aussi une différence entre ces deux expressions, comme on peut le déduire des indications métronomiques qu'il a données à deux mouvements dont la mesure est la même : dans la *Septième Symphonie* op. 92, premier mouvement : *Vivace*, mesure à 6/8, indication métronomique : noire pointée à 104 ; Dans *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112, deuxième mouvement : *Allegro vivace*, mesure à 6/8, indication métronomique : noire pointée à 138.

„Besonders habe ich bemerkt, daß die Tonstücke mit der Ueberschrift: *Vivace*, gewöhnlich zu geschwind gespielt werden.“ D. G. Türk, Klavierschule, Leipzig und Halle, 1789

— In einer Rezension von Volume 12 der Serie Haydn2032, die in einer angesehenen englischen Musikzeitschrift veröffentlicht wurde, wird die Wahl des Tempos im *Vivace*-Satz zu Beginn der Sinfonie Nr. 69 *Laudon* als zu langsam kritisiert. Der Journalist schreibt, dass das Tempo dieser Aufführung „eine Fehlkalkulation innerhalb dieser Interpretation darstellt [und dass] das von Antonini gewählte Tempo zwar spürbar halbtaktig [wie von Haydn angegeben] und nicht auf vier gezählt wird, aber weit von einem *Vivace* entfernt ist und eher einem *Allegro moderato* entspricht.“

_____ Als ich las, dass ein *Vivace* schneller sein soll als ein *Allegro*, war ich etwas überrascht. In der Musik des 17. Jahrhunderts war ich daran gewöhnt, dass *Vivace* langsamer ist als *Allegro*, und so habe ich eine kleine Umfrage unter Musikern gemacht, die ich in letzter Zeit getroffen habe, und sie gefragt, was sie von dieser Frage halten. Die Antworten derjenigen, die keine „philologische“ Ausbildung hatten, lauteten, dass *Vivace* schneller ist als *Allegro* (wie es übrigens auch auf einem modernen Metronom angezeigt wird), während diejenigen Musiker, die sich auf das Spiel auf Originalinstrumenten spezialisiert hatten, das Gegenteil behaupteten.

_____ Angesichts dieser Meinungsverschiedenheiten hielt ich es für aufschlussreich, mich näher mit dieser Frage auseinanderzusetzen. Im Folgenden gebe ich eine Liste von Zitaten aus historischen Quellen des 18. Jahrhunderts über die Tempoangabe *Vivace*, aus denen man seine eigenen „informierten“ Schlussfolgerungen ziehen kann.

J. J. Quantz: *„Es giebt, vornehmlich im gemeinen geraden Tacte, eine Art von gemäßigtem Allegro, welche gleichsam zwischen dem Allegro assai und dem Allegretto das Mittel ist ... und wird mehrentheils durch Poco allegro, Vivace ... angedeutet.“*(1)

Leopold Mozart: *„Vivace heißt lebhaft [und ist] das Mittel zwischen dem Geschwinden und dem Langsamen“* (2)

J. J. O. de Meude-Monpas: *„Vif, vivement, adv. im Italienischen vivace. Lebhafter Satz, kühne und feurige Ausführung. Es geht nicht darum, das Tempo zu beschleunigen, sondern ihm Wärme zu verleihen“* (3)

_____ Daniel Gottlob Türk führt verschiedene Tempi in absteigender Geschwindigkeit auf: *„Presto, geschwind; Allegro, hurtig [in einer Fußnote wird erklärt, dass „die übliche Übersetzung mit lustig, munter, froh etc. nicht immer richtig und passend ist ...“] d.h. nicht ganz so geschwind als Presto; Veloce, schnell; Vivace, lebhaft, Commodo (comodo), bequem,*

gemächlich, nicht geschwind; Moderato, mäßig; Tempo giusto, in der rechten Bewegung; Maestoso, majestätisch, erhaben, in Absicht auf die Bewegung mehr langsam, als geschwind; Andante, eigentlich gehend, schrittmäßig etc., ...“ (4) — Noch interessanter ist jedoch der Text von Georg Simon Löhlein, der den Fokus von der „mathematischen“ Bestimmung des „richtigen“ Tempos auf die Ebene des „Charakters“ verlagert und dazu ausführt: *„Das Freudige wird z. B. ausgedrückt mit: Vivace, munter, lebhaft; Allegro, lustig; Allegro assai, lustig genug; Allegro di molto, sehr lustig; Presto, geschwinde“*, was eine zunehmende Geschwindigkeit vom Vivace zum Presto impliziert. (5) — Ich bin fest davon überzeugt, dass es einen grundlegenden Unterschied zwischen *Vivace* und *Allegro vivace* gibt. Ersteres ist ein substantiviertes Adjektiv („das Vivace“), und bei letzterem ist „vivace“ ein qualifizierendes Adjektiv, das den Begriff „Allegro“ erweitert, indem es eine etwas langsamere Ausführung des *Presto* verlangt, wie es dem modernen Verständnis des Begriffs entspricht. Interessant ist schließlich, dass Beethoven die beiden Begriffe wohl auch unterschiedlich verstanden hat, wie wir aus den Metronomangaben schließen können, die er in zwei Sätzen mit gleicher Taktart einsetzte: in der *Sinfonie Nr. 7 op. 92*, erster Satz *Vivace*, 6/8-Takt, Metronomangabe: punktierte Achtel = 104; und in *Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112*, zweiter Satz *Allegro vivace*, 6/8-Takt, Metronomangabe: punktierte Achtel = 138.

1 (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, chapitre XVII, section VII, § 51, p. 264)

2 (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, chapitre I, section III, § 27, p. 48-49)

3 (*Dictionnaire de Musique*, Paris, 1787, p. 210)

4 (*Klavierschule*, Leipzig et Halle, 1789, chapitre I, section V, § 70, p. 108)

5 (*Clavier-Schule...*, Leipzig et Züllichau, 1765, première partie, chapitre 8, § 11, p. 65-66).

HORN SIGNAL

Christian Moritz-Bauer

— Just as legendary as the now proverbial ‘love of splendour’ of Joseph Haydn’s long-time employer Nicolaus I¹ was the passion for hunting displayed by the old Esterházy princes and their illustrious guests. So it is no wonder that – when the roster of musicians permitted – they were sometimes entertained by not just one but two pairs of that idiosyncratic instrument which was capable like no other of evoking a successful day’s falconry, hunting with hounds, or battue shooting: the French or hand horn (*Waldhorn*), which at that time was still valveless and basically limited to the notes of the natural harmonic series. And the fact that Haydn’s ‘horn-heavy’ symphonies frequently strike a particularly ‘fiery’ note has been noticed by many other observers in addition to the anonymous copyist whose inscription in a Viennese copy of the parts has given his Symphony no.59 its nickname. — Haydn’s orchestra had many horn players – a total of at least eighteen musicians were employed in that capacity by the Esterházy princes between 1761 and 1790 – but no trumpeters

¹ Nicolaus was and is known as ‘der Prachtliebende’, literally ‘the Lover of Splendour’, but conventionally rendered in English as ‘the Magnificent’. (Translator’s note)

(of its own). To overcome this shortcoming, the composer resorted to a special solution: whenever he wanted to evoke – above all in his symphonies – the C major sound-world particularly appropriate for prestige purposes, he used horns as ‘substitute trumpets’ and instructed them to play in C *alto*, that is, an octave higher than was normally the case, at the same pitch as trumpets. A fine example of this practice is Symphony no.48, which originally formed the centrepiece of the celebrations marking the conclusion of the very first theatrical season held at Eszterház Palace, Nicolaus I’s magnificent summer residence, situated south-east of Lake Neusiedl. As in subsequent years, it was on 15 October 1769 that the season of the theatre company contracted for the summer, which had begun its service in early May, came to a glorious end – a date not chosen by chance. For this was the name day of Maria Theresia, reigning Archduchess of Austria, Queen of Hungary and de facto ruler of the Holy Roman Empire, whom Prince Nicolaus had the honour of serving as Lieutenant Field-Marshal between 1759 and 1762 and finally as Captain of the Hungarian Noble Life Guard from 1764.

—— Although – unlike her highly official visit in 1773 – the monarch did not personally attend the festive goings-on in the autumn of 1769, featuring a concert and a theatrical performance, fireworks and a masked ball, at least one new work by the Esterházy Kapellmeister was given in her honour or that of her patron saint, Teresa of Ávila. This can be surmised from the fact that a number

of copies stemming from sources close to the composer of the **Symphony in C Hob. I:48**, which has not survived in autograph but can be dated with certainty to 1769, bear the name ‘Santa Teresia’ or ‘Sinfonia Sanctae Theresiae’. The music clearly testifies that this symphony has a seemingly programmatic relationship to the other two highlights on the agenda of that 15 October 1769: an Allegro which, after an opening peppered with wind fanfares and a more restful intervening section, sends motivic rockets shooting up into the air from the ranks of high and low strings in alternation; an Adagio with muted violins and occasional solos from pairs of oboes and horns; an animated Menuet whose rich ornamentation is reminiscent of the opening of a courtly masquerade; and a cheerful *Kehraus* (last dance) Finale which sallies forth Allegro alla breve into the bright autumn night. — The composition of **Symphony no.59** goes back even further than Hob. I:48, more precisely to the time of the opening of the first opera house or *Komödienhaus* at Eszterház Palace in the year 1768. It was not until the late nineteenth century that it was suggested the work had once served there as incidental music for a 1774 production by Carl Wahr’s touring theatre company of Gustav Friedrich Wilhelm Großmann’s three-act play *Die Feuersbrunst* (The conflagration), which had been premiered in Berlin the year before. — Although, as everyone knows, Hob. I:59 goes by the name ‘Fire’ Symphony – a situation certainly not unconnected with the fact that the great Haydn specialist Carl Ferdinand Pohl came across it in Alois

Fuchs's thematic catalogue of the composer's works (*Thematisches Verzeichniß der sämtlichen Compositionen von Joseph Haydn* – Munich: 1839; Vienna: 1840) under the title 'Feuer Sinfonie / La Tempesta' – it must be firmly asserted that any connection with the content of Großmann's *Die Feuersbrunst* can be ruled out, if only on chronological grounds. Nor did the 'notorious' fire that reduced the first Eszterház opera house to rubble and ashes in 1779 play any role in the genesis of our new symphony in A major, for it may even have been composed several months before the building in question opened its doors in September 1768. — In spite of its apparent lack of direct reference to theatrical life under Prince Nicolaus I, however, the work does possess a high degree of theatricality, which the American musicologist Wye Jamison Allanbrook characterised as follows, referring to the start of the first movement: 'The opening is successively annunciatory, misterioso, purposeful, agitated, urbane, rollicking, valedictory, and all in just over a minute of music.' The second movement of the 'Fire' Symphony, an Andante o più tosto Allegretto in A minor that begins with strings only, may also be perceived as 'theatrical' in a special way. One may rightly assume that there is an 'inner programme' behind its rhetorical melodic lines with quarrelsome unison interjections, its cantabile homecoming to the symphony's A major tonic and the signal-like commentary of the horns. If the ensuing Menuet is characterised by conspicuous activity from the horns and a Trio section that again seems almost dramatic, scurrying

HAYDN²⁰³²—

along in an unreal haze, then the Allegro assai finale, with its striking horn calls answered by the oboes, already casts its shadow ahead – or rather, given the respective dates of composition, back to 1765 and to the principal work that gives the present programme its title, the **Symphony no. 31 in D major** with its resounding sobriquet ‘**mit dem Hornsignal**’ (With the horn call). — Carl Franz, Thaddäus Steinmüller, Joseph Dietzl and Franz Stamitz: these were the original quartet of horn players in this composition, which is best viewed in the context of Haydn’s symphonies as a ‘showcase’, specially highlighting the individual skills of his Esterházy court ensemble, at that time some eighteen strong. It is notable for its unusual scoring with four horns, the way these play with miscellaneous signals, its solo passages for horn, flute, violin, oboes, cello and double bass spread over several movements and, last but not least, its temporal dimensions, well-nigh monumental for the performing conditions of the time. Moreover, the symphony, which was also disseminated with such names as ‘Auf dem Anstand’, ‘Alla posta’ (both meaning ‘On the hunting stand’ or ‘In the hide’) or ‘Cor de poste de Nuremberg’ (The Nuremberg posthorn) or (in a contemporary London print) published as a ‘Concertante Sinfonia’, exhibits a distinctly peculiar movement structure for music of the ‘Viennese Classical period’: a Finale in a very moderate tempo with seven variations and a *Presto* coda! — As you come to the end of this booklet note, dear readers, instead of troubling you with discussions and questions about horn signals

or calls, hunting parties and/or post-coach journeys, the author of these lines advises you to sit back without preconceptions and let the sounds produced by Giovanni Antonini and the musicians of Il Giardino Armonico work their magic on you, just as Haydn's musical resources used to take effect on his melancholy-prone prince: as a 'rimedio contro la noia' – a cure for ennui.

——— A horn, a recorder and a small continuo group are the protagonists of a *Concerto à 3* that has been preserved in a manuscript collection of '12 Concerte von G. Ph. Telemann' in the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern (formerly Herzogliche Regierungsbibliothek) in Schwerin. It is a cheerful little masterpiece, disarmingly unaffected and sporting a French touch, scored for three disparate instrumental voices – the sort of work that Johann Adolph Scheibe, editor of the journal *Der Critische Musikus* (Hamburg: 1737-40; second enlarged edition, Leipzig: 1745), would doubtless have called a '*Sonate auf Concertenart*' (sonata in the concertante style).

SONNERIES DE COR

Christian Moritz-Bauer

— L'amour du faste de Nicolas I^{er}, l'employeur de Joseph Haydn pendant de nombreuses années, était devenu proverbial, mais non moins légendaire était l'amour de la chasse des anciens princes Esterházy et de l'essaim de leurs illustres invités. Rien d'étonnant dès lors à ce que, pour les divertir – quand l'ensemble des musiciens présents le permettait –, on ait parfois fait jouer non pas une, mais deux paires de cet instrument particulier capable, comme nul autre, d'évoquer l'idée d'une grande chasse couronnée de succès – chasse à courre, fauconnerie ou battue : le cor naturel, qui n'avait pas encore de pistons à l'époque et restait ainsi fondamentalement limité aux sons dits harmoniques. Le fait que les symphonies de Haydn comprenant d'importantes parties de cor aient souvent aussi un caractère particulièrement « enflammé » n'avait pas seulement frappé le copiste anonyme d'une partition viennoise, auteur de l'inscription qui a donné son surnom à la symphonie n° 59, « le feu ». —
L'orchestre de Joseph Haydn comptait de nombreux cornistes – au total, dix-huit personnes au moins ont occupé ce poste au service du prince Esterházy

entre 1761 et 1790 –, mais pas de trompettiste attitré. Pour pallier ce manque, le compositeur a eu recours à une solution originale : chaque fois qu'il voulait évoquer – surtout dans le genre symphonique – l'univers sonore d'*ut* majeur, considéré en particulier comme une tonalité d'apparat, il utilisait les cors en guise de « trompettes de remplacement » en les faisant jouer *in alto*, c'est-à-dire une octave plus haut que leur tessiture normale. On entend un bon exemple de cette pratique dans la symphonie n° 48, qui était à l'origine au cœur des cérémonies de clôture de la toute première saison théâtrale organisée au palais d'Eszterháza, la somptueuse résidence d'été de Nicolas I^{er}, au sud-est du lac de Neusiedl. En 1769 comme au cours des années suivantes, cette saison de représentations données par une compagnie de théâtre engagée pour l'été, commencée au début du mois de mai, s'acheva en beauté le 15 octobre – et ce n'est pas un hasard : ce jour est celui de la fête de Marie-Thérèse, archiduchesse régnante d'Autriche, reine de Hongrie et, dans les faits, souveraine du Saint-Empire romain germanique, que le prince Nicolas eut l'honneur de servir entre 1759 et 1762 en tant que maréchal (*Feldmarschall*), puis, à partir de 1764, en tant que capitaine de la Garde du corps royale hongroise.

——— Même si, contrairement à ce qui se passera lors de sa visite très officielle de 1773, l'archiduchesse n'a pas assisté personnellement aux manifestations festives de ce jour d'automne 1769 – concert, pièce de théâtre, feux d'artifice et bal masqué –, on aura au moins donné en son honneur, ou

HAYDN²⁰³²—

plutôt en celui de sa patronne, sainte Thérèse d'Avila, une nouvelle œuvre du maître de chapelle des Esterházy. C'est ce que l'on peut conclure du fait qu'une série de copies, réalisées dans l'entourage du compositeur, de la Symphonie en *ut* majeur Hob. I:48, dont nous n'avons pas l'autographe mais qui remonte certainement à l'année 1769, portent la mention « *Santa Teresia* » ou « *Sinfonia Sanctae Theresiae* ». La musique de cette symphonie en *ut* majeur incite d'ailleurs à imaginer des rapprochements avec deux autres manifestations de ce 15 octobre 1769 : dans l'*Allegro*, un début émaillé de fanfares d'instruments à vent, interrompu par une phase de repos, fait place à des fusées de motifs jaillissant des instruments à cordes, alternativement aigus et graves ; puis vient un *Adagio* avec des violons en sourdine et quelques solos des deux hautbois ou des deux cors ; un menuet agité dont l'abondante ornementation évoque le début d'une mascarade de cour ; et pour finir, en manière d'envoi, un joyeux *Allegro alla breve* qui s'élance dans la claire nuit d'automne.

— La Symphonie n° 59 remonte un peu plus loin que la symphonie Hob. I:48, plus précisément à l'époque de l'inauguration du premier théâtre d'opéra, ou « *Komödienhaus* », au palais d'Eszterház, en 1768. C'est vers la fin du XIX^e siècle que l'on a pour la première fois exprimé l'hypothèse que cette symphonie aurait été utilisée en 1774 par la troupe de théâtre de Carl Wahr, alors en tournée à Eszterháza, comme musique d'entracte pour une représentation de la pièce en trois actes de Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, *Die Feuerbrunst* (« L'incendie »), créée l'année précédente à Berlin.

—— Bien que la symphonie Hob. I:59 soit connue par son surnom « Le feu » – ce qui est probablement lié au fait que Carl Ferdinand Pohl l'avait trouvée dans le catalogue des œuvres de Haydn établi par Alois Fuchs (*Thematisches Verzeichniß der sämmtlichen Compositionen von Joseph Haydn*, Munich, 1839 et Vienne, 1840) sous le titre de « Feuer Sinfonie / La Tempesta » (« Symphonie Le feu / La tempête ») –, il reste que, du point de vue du contenu, tout lien avec la pièce de Großmann, *L'incendie*, est exclu, ne serait-ce que pour des raisons de chronologie. Quant au « fameux » incendie qui a réduit en cendres le premier opéra d'Eszterház en 1779, on ne peut pas davantage lui attribuer de rôle dans la genèse de cette symphonie en *la* majeur, puisque la composition de celle-ci a sans doute précédé de plusieurs mois l'inauguration de cet édifice, en septembre 1768. — Malgré son apparente absence de références directes à la vie théâtrale sous le prince Nicolas I^{er}, l'œuvre n'en présente pas moins un caractère fortement théâtral. La musicologue américaine Wye Jamison Allanbrook a ainsi décrit le début du premier mouvement : « L'ouverture est successivement annonciatrice, *misterioso*, résolue, agitée, raffinée et exubérante, avant de faire ses adieux, et tout cela en à peine plus d'une minute de musique. » On peut également percevoir une certaine « théâtralité » dans le deuxième mouvement de cette symphonie, un *Andante o più tosto Allegretto* en *la* mineur qui commence aux cordes seules. Il est facile d'imaginer qu'un « programme interne » sous-tend son déroulement musical – sa mélodie « parlante », avec des passages à l'unisson intervenant comme dans une dispute, son retour

« chantant » à la tonalité principale de *la* majeur et le commentaire des cors sous forme de sonnerie. Si le *Menuet* qui suit se caractérise par l'activité frappante des cors, avec un *Trio* lui aussi presque dramatique, s'effaçant comme une ombre furtive, l'*Allegro assai* final, avec des sonneries de cor impérieuses auxquelles répondent les hautbois, anticipe déjà, ou plutôt – pour respecter la chronologie des œuvres – rappelle l'œuvre principale qui donne son titre au présent disque, la Symphonie en *ré* majeur n° 31, de 1765, au surnom éclatant : « Avec la sonnerie de cor ». — Cette année-là, les cornistes s'appelaient Carl Franz, Thaddäus Steinmüller, Joseph Dietzl et Franz Stamitz, protagonistes de cette composition que l'on peut considérer, parmi les symphonies de Joseph Haydn, comme une « vitrine » mettant tout spécialement en valeur les talents individuels des membres de l'orchestre de cour des Esterházy, qui comptait alors quelque dix-huit musiciens. On le voit par son instrumentation inhabituelle avec quatre cors, jouant des sonneries de différents genres, par ses passages solistes répartis sur plusieurs mouvements pour cor, flûte, violon, hautbois, violoncelle et contrebasse, et par sa durée presque monumentale pour l'époque. Publiée agrémentée de divers surnoms comme « Auf dem Anstand » (« À l'affût »), « Alla posta » (même sens que le précédent) ou « Cor de poste de Nuremberg », voire comme « Concertante Sinfonia » (« symphonie concertante », dans une version de l'époque imprimée à Londres), cette symphonie présente en outre une structure particulièrement surprenante pour une œuvre du « classicisme

viennois » : un *Finale* au tempo très modéré comprenant sept variations et une coda *presto* ! — Un livret de CD n'est pas un lieu approprié pour entrer dans des considérations sur les différentes sonneries et appels de cor selon qu'il s'agit d'une chasse à cheval ou d'un voyage en diligence. L'auteur de ces lignes vous conseille plutôt, chères lectrices et chers lecteurs, de vous abandonner sans aucune arrière-pensée aux sonorités de l'ensemble Il Giardino Armonico dirigé par Giovanni Antonini, de laisser leur charme produire sur vous l'effet que Haydn entendait exercer par son art sur son prince enclin à la mélancolie : celui d'être un « *rimedio contro la noia* » – un remède à l'ennui.

— Un cor, une flute a bec et un continuo peu nombreux sont les protagonistes d'un *Concerto à 3*, dont la partition manuscrite se trouve dans une collection de *Douze concertos de G. Ph. Telemann* conservée à Schwerin, dans la bibliothèque du Land de Mecklembourg-Poméranie-occidentale, autrefois bibliothèque du gouvernement ducal. C'est un petit chef-d'œuvre plein d'allégresse, de caractère français et d'une simplicité désarmante, pour trois parties instrumentales inégales – une de ces œuvres que Johann Adolph Scheibe, éditeur de la revue *Der Critische Musikus* (Hambourg, 1737-1740, puis Leipzig, 1745), aurait sans doute qualifiée de « *Sonate auf Concertenart* » (« sonate en style concertant »).

HORNSIGNAL

Christian Moritz-Bauer

— Sie galt als ebenso legendär wie die zum Sprichwort gewordene Prachtliebe von Joseph Haydns langjährigem Dienstherrn Nikolaus I.: die Jagdlust der einstigen Fürsten Esterházy und ihrer erlauchten Gästeschar. So ist es kein Wunder, dass – wenn es die Aufstellung des musikalischen Dienstpersonals erlaubte – zu deren Unterhaltung bisweilen nicht nur auf ein, sondern gleich zwei Paare jenes eigentümlichen Instruments zurückgegriffen wurde, dessen Spiel wie kein anderes die Vorstellung einer erfolgreich verlaufenden Beiz-, Parforce- oder Umstellten Jagd zu wecken vermochte: das seinerzeit noch ventillose, grundsätzlich auf den Vorrat der sog. Naturtöne beschränkte Waldhorn. Dass Haydns ‚hornlastige‘ Sinfonien zudem des öfteren einen besonders ‚feurigen‘ Ton anschlagen, war nicht nur jenem anonym geblieben Kopisten aufgefallen, dessen Eintragung in einer Wiener Stimmenkopie wir den Beinamen der Sinfonie Nr. 59 zu verdanken haben.

— Haydns Orchester besaß zwar viele Hornisten – insgesamt waren in dieser Position zwischen 1761 und 1790 mindestens 18 Personen in fürstlich-esterházy'schen Diensten beschäftigt – aber keine (eigenen) Trompeter. Um

diesen Mangel zu überwinden, griff der Komponist zu einer besonderen Lösung: Wann immer er – v. a. im Bereich der Sinfonie – die besonders für repräsentative Zwecke vorgesehene Klang-Welt des C-Dur evozieren wollte, benutzte er diese als „Ersatztrompeten“ und wies sie an in *c alto*, also eine Oktave höher zu spielen, als dies normalerweise der Fall war. Ein gutes Beispiel für diese Praxis stellt die Sinfonie Nr. 48 dar, die ursprünglich im Zentrum der Feier zum Abschluss der allerersten auf Schloss Eszterház, der prachtvollen, südöstlich des Neusiedlersees gelegenen Sommerresidenz von Nikolaus I. Esterházy veranstalteten Theatersaison stand. Wie auch in den folgenden Jahren war es der 15. Oktober 1769, an dem die Anfang Mai begonnene Spielzeit einer vertraglich gebundenen Theatergesellschaft ihr glanzvolles Ende fand – und das nicht von ungefähr. Es war dies nämlich der Namenstag von Maria Theresia, regierende Erzherzogin von Österreich, Königin von Ungarn und eigentliche Herrscherin des Heiligen Römischen Reiches, der gegenüber Fürst Nikolaus die Ehre hatte, ihr zwischen 1759 und 1762 als Feldmarschall und schließlich ab 1764 als Kapitän der Ungarischen adeligen Leibgarde zu dienen.

——— Wenngleich die Monarchin – im Gegensatz zu Ihrem hochhoffiziellen Besuch des Jahres 1773 – dem festlichen Treiben aus Konzert und Theater, Feuerwerk und Maskenball im Herbst 1769 nicht persönlich beiwohnte, so brachte man ihr bzw. ihrer Namenspatronin, der hl. Teresa von Avila zu Ehren, doch zumindest ein neues Werk des esterházy'schen Kapellmeisters zu Gehör.

Solches lässt sich allein schon dadurch vermuten, dass eine Reihe von autornahen Abschriften der zwar nicht autograph überlieferten, mit Sicherheit aber auf das Jahr 1769 zurückgehenden **Sinfonia in C Hob. I:48** den Namenszug „Santa Teresia“ bzw. „Sinfonia Sanctae Theresiae“ tragen. Dass die C-Dur-Sinfonie eine programmatisch anmutende Beziehung zu den beiden anderen Programmpunkten jenes 15. Oktober 1769 aufzuweisen hat, klingt aus der Musik heraus: ein *Allegro*, das nach einem von Bläserfanfaren gespickten Beginn und dazwischen geschalteter Ruhephase aus den Reihen der hohen und tiefen Streicher wechselseitig Motivraketen in die Höhe schnellen lässt, ein *Adagio* mit gedämpften Violinen und gelegentlichen, paarweise geführten Oboen- wie Hornsoli, ein bewegtes *Menuet* das mit seiner reichen Ausstattung von Verzierungszeichen an den Auftakt eines höfischen Maskenspiels erinnert sowie ein heiterer, im *Allegro alla breve* in die klare Herbstnacht hinaus stürmender Kehraus. — Noch etwas weiter als Hob. I:48, genauer gesagt in die Zeit der Eröffnung des ersten Opern- bzw. „Komödienhauses“ auf Schloss Eszterház, also das Jahr 1768, reicht die Entstehung der **Sinfonie Nr. 59** zurück, zu der erstmals im späten 19. Jahrhundert der Verdacht geäußert wurde, sie hätte einst der zu Eszterház gastierenden Schauspieltruppe des Carl Wahr 1774 als Zwischenaktmusik zu einer Produktion des im Jahr zuvor in Berlin uraufgeführten dreiaktigen Schauspiels *Die Feuersbrunst* von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann gedient. — Wenngleich Hob. I:59 bekanntlich unter

dem Namen „**Feuersinfonie**“ geführt wird – was wohl auch damit zu tun haben dürfte, dass Carl Ferdinand Pohl sie in Alois Fuchs' *Thematisches Verzeichniß der sämmtlichen Compositionen von Joseph Haydn* (München, 1839 bzw. Wien, 1840) als „Feuer Sinfonie / La Tempesta“ vorgefunden hatte – bleibt festzustellen, dass eine inhaltliche Verbindung zu Großmanns *Feuersbrunst* schon allein zeitlich gesehen auszuschließen ist. Auch der ‚berüchtigte‘ Brand, bei dem 1779 das erste Opernhaus auf Eszterház in Schutt und Asche gelegt wurde, spielte bei der Entstehung unserer neuen A-Dur-Sinfonie keine Rolle, ging ihre Komposition doch dessen ursprünglicher Eröffnung im September 1768 möglicherweise noch um einige weitere Monate voraus. ———— Trotz ihres scheinbaren Mangels an direkten Bezügen zum Theaterleben unter Fürst Nikolaus I. wohnt dem Werk doch ein hohes Maß an Theatralität inne, was die amerikanische Musikwissenschaftlerin Wye Jamison Allanbrook, auf den Beginn des ersten Satzes bezogen, folgendermaßen beschrieb: „Die Eröffnung ist sukzessive verkündigend, *misterioso*, zielgerichtet, aufgereggt, kultiviert, ausgelassen, abschiednehmend und dies alles in etwas mehr als einer Minute Musik“. In besonderer Weise „theatralisch“ mag auch der zweite Satz der „Feuersinfonie“, ein in a-Moll und mit reinem Streicherklang anhebendes *Andante o più tosto Allegretto* empfunden werden, hinter dessen redender Melodik mit disputartig eingeworfenen Unisono-Passagen, mit „gesanglicher“ Rückkehr nach A-Dur und signalartigem Kommentar der Hörner man mit

sehr moderatem Tempo mit sieben Variationen und abschließender *Presto-Coda*! — Anstatt Sie, liebe Leserinnen und Leser, auf die letzten Zeilen Ihrer Bookletlektüre noch mit Diskussionsfragen über Hornsignale oder -rufe, Jagdausritte und/oder Postkutschenfahrten zu beschäftigen, rät ihnen der Autor dieser Zeilen, die von Giovanni Antonini und den Musikerinnen und Musikern von Il Giardino Armonico produzierten Klänge bar jenes Hintergrundgedankens auf sich wirken zu lassen, genau wie dies einst Haydn mit den Mitteln der Tonkunst gegenüber seinem zu Schwermut neigenden Fürsten zu tun pflegte: als „rimedio contro la noia“ – als Heilmittel gegen die Langeweile.

— Ein Horn, eine Blockflöte und eine kleinbesetzte Continuogruppe sind die Protagonisten eines Concerto a 3, das sich in einer handschriftlich überlieferten Sammlung von „12 Concerten von G. Ph. Telemann“ in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, ehemals Herzogliche Regierungsbibliothek in Schwerin erhalten hat. Entwaffnend ungekünstelt und mit französischem Einschlag ist es ein kleines, heiteres Meisterwerk für drei ungleiche instrumentale Gefährt*innen, eines das Johann Adolph Scheibe, Herausgeber der Zeitschrift „Der Critische Musikus“ (Hamburg 1737-40, bzw. Leipzig 1745) wohl als „Sonate auf Concertenart“ bezeichnet hätte.



HAYDN²⁰³²

Il Giardino Armonico

Founded in 1985 and directed by Giovanni Antonini, Il Giardino Armonico has been established as one of the world's leading period instrument ensembles. Its repertoire focuses on the seventeenth and eighteenth centuries. It has received high acclaim for both concerts and opera productions, including Monteverdi's *L'Orfeo*, Vivaldi's *Ottone in Villa*, Handel's *Agrippina*, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, *La Resurrezione*, and *Giulio Cesare in Egitto* with Cecilia Bartoli, and De Cavalieri's *Rappresentazione di Anima et di Corpo*. In co-production with the National Forum of Music in Wrocław the ensemble released *Serpent & Fire* with Anna Prohaska (2016) winning the ICMA "Baroque Vocal" in 2017 and *La morte della Ragione* (2019) awarded with the Diapason d'Or and the Choc Classica. *Telemann* won the Diapason d'Or de l'année and the Echo Klassik in 2017. A new Vivaldi Album *Concerti per flauto* has been published in March 2020, awarded with the Diapason d'Or. In October 2020 the ensemble published with Patricia Kopatchinskaja *What's next Vivaldi?*, focusing both on the famous composer aside selected Italian contemporary ones. Il Giardino Armonico is part of the project *Haydn2032* for the recording of the complete Haydn Symphonies and a series of thematic concerts. In 2015 *La Passione* won the Echo Klassik while *Il Filosofo* has been "Choc of the year" by Classica. *Solo e Pensoso* was released in 2016 and *Il Distratto* won the Gramophone Award in 2017. *La Roxolana* has been published in Jan 2020, *L'Addio* in Jan 2021 winning the "Choc of the Year" by Classica and a Diapason d'Or, and *Les Heures du Jour* in July 2021, winning the Diapason d'Or. From January 2022 a CD box of the first 10 volumes is available. The

series has been enriched by *Die Schöpfung* published in October 2020 with the Bavarian Radio Chorus.
www.ilgiardinoarmonico.com

Il Giardino Armonico

Fondé en 1985 et dirigé par Giovanni Antonini, Il Giardino Armonico s'est imposé comme l'un des meilleurs ensembles d'instruments anciens au monde. Son répertoire est centré sur les XVII^e et XVIII^e siècles. Il a été encensé aussi bien pour ses concerts que pour ses productions lyriques, notamment *L'Orfeo* de Monteverdi, *Ottone in Villa* de Vivaldi, *Agrippina*, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, *La Resurrezione*, *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel avec Cecilia Bartoli, et la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* de Cavalieri. En coproduction avec le Forum national de musique de Wrocław, l'ensemble a fait paraître *Serpent & Fire* avec Anna Prohaska (2016), remportant le prix « vocal baroque » des International Classical Music Awards en 2017, et *La morte della Ragione* (2019), qui lui a valu un Diapason d'or et le Choc de Classica. L'album *Telemann* a obtenu le Diapason d'or de l'année et le prix Echo Klassik en 2017. Un nouvel album Vivaldi, *Concerti per flauto*, est sorti en mars 2020, récompensé par un Diapason d'or. En octobre 2020, l'ensemble a fait paraître avec Patricia Koptachinskaja un album intitulé *What's next Vivaldi?*, consacré à la fois au célèbre compositeur et à des contemporains italiens choisis. Il Giardino Armonico participe au projet « Haydn 2032 » – l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Haydn (Alpha Classics), avec toute une série de concerts. En 2015, *La Passione* a remporté le prix Echo Klassik, tandis qu' *Il Filosofo* a été choisi comme Choc de l'année par Classica. *Solo e Pensoso* est sorti en

2016, et *Il Distratto* a reçu un Gramophone Award en 2017. *La Roxolana* a paru en janvier 2020, *L'Addio* en janvier 2021, remportant un Choc de l'année de *Classica* et un Diapason d'or, et *Les Heures du jour* en juillet 2021, également récompensé par un Diapason d'or. Les dix premiers CD sont disponibles en coffret depuis janvier 2022. La série s'est enrichie de *Die Schöpfung*, publié en octobre 2020, avec le Chœur de la Radio bavaroise. www.ilgiardinoarmonico.com

Il Giardino Armonico

Das 1985 gegründete und von Giovanni Antonini geleitete Ensemble Il Giardino Armonico hat sich als eines der weltweit führenden Ensembles im Bereich der historischen Aufführungspraxis etabliert. Sein Repertoire konzentriert sich auf das 17. und 18. Jahrhundert. Sowohl bei Konzerten als auch bei Opernproduktionen konnte das Ensemble große Erfolge feiern, unter anderem mit Monteverdis *L'Orfeo*, Vivaldis *Ottone in Villa*, Händels *Agrippina*, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, *La Resurrezione* und *Giulio Cesare in Egitto* mit Cecilia Bartoli sowie De Cavalieris *Rappresentazione di Anima et di Corpo*. In Koproduktion mit dem Nationalen Musikforum in Wrocław veröffentlichte das Ensemble zusammen mit Anna Prohaska das Album *Serpent & Fire* (2016), das 2017 mit dem ICMA Baroque Vocal ausgezeichnet wurde, und *La morte della Ragione* (2019), das mit einem Diapason d'Or und einem Choc Classica prämiert wurde. *Telemann* wurde 2017 mit dem Diapason d'Or de l'année und dem Echo Klassik ausgezeichnet. Im März 2020 wurde das Vivaldi-Album *Concerti per flauto* veröffentlicht, das einen Diapason d'Or erhielt. Im Oktober 2020 erschien in

Zusammenarbeit mit Patricia Kopatchinskaja *What's next Vivaldi?*, eine Einspielung, bei der sowohl Vivaldi selbst als auch ausgewählte italienische Komponisten der Gegenwart im Fokus stehen. Il Giardino Armonico wirkt an dem Projekt Haydn 2032 mit, das die Aufnahme sämtlicher Haydn-Sinfonien sowie eine Reihe von Themenkonzerten umfasst. Im Jahr 2015 wurde *La Passione* mit dem Echo Klassik ausgezeichnet, während *Il Filosofo* von Classica zum Choc de l'année gekürt wurde. *Solo e Pensoso* erschien 2016, und *Il Distratto* wurde 2017 mit dem Gramophone Award ausgezeichnet. Im Januar 2020 wurde *La Roxolana* veröffentlicht, im Januar 2021 *L'Addio*, das den Choc de l'année bei Classica und einen Diapason d'Or gewann, und im Juli 2021 folgte das Album *Les Heures du Jour*, das den Diapason d'Or erhielt. Seit Januar 2022 ist eine CD-Box mit den ersten zehn Folgen erhältlich. Ergänzt wird die Reihe durch *Die Schöpfung*, die im Oktober 2020 mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks eingespielt wurde. www.ilgiardinoarmonico.com

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 a founder member of the ensemble Il Giardino Armonico, which he has led since 1989 and with whom he has given concerts worldwide.

He works with artists such as Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Isabelle Faust, Sol Gabetta, Patricia Kopatchinskaja, Katia e Marielle Labèque, Viktoria Mullova and Giovanni Sollima.

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

He has recorded for Teldec, Decca, Sony BMG, Naïve, Harmonia Mundi and Alpha Classics.

Giovanni is Artistic Director of the Wratistavia Cantans Festival (www.wratislaviacantans.pl) and the *Haydn2032* project, created to perform and record the entire 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 membre fondateur de l'ensemble Il Giardino Armonico, qu'il dirige depuis 1989 et avec lequel 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.wratislaviacantans.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

Giovanni Antonini wurde in Mailand geboren und studierte an der dortigen Civica Scuola di Musica und am Centre de Musique Ancienne in Genf. Er ist Gründungsmitglied des Ensembles Il Giardino Armonico, das er seit 1989 leitet und mit dem er weltweit konzertiert.

Er arbeitet mit Künstlern wie Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Isabelle Faust, Sol Gabetta, Patricia Kopatchinskaja, Katia und Marielle Labèque, Viktoria Mullova und Giovanni Sollima zusammen.

Giovanni ist Erster Gastdirigent des Kammerorchesters Basel und des Mozarteumorchesters Salzburg und gastiert regelmäßig bei Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem London Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra und dem Tonhalle-Orchester Zürich. Er leitete zahlreiche

Opernproduktionen an der Mailänder Scala, am Theater an der Wien, bei den Salzburger Festspielen und am Opernhaus Zürich.

Er hat Aufnahmen bei den Labels Teldec, Decca, Sony BMG, Naïve, Harmonia Mundi und Alpha Classics veröffentlicht. Giovanni Antonini ist künstlerischer Leiter des Wratislavia Cantans Festival (www.wratislaviacantans.pl) und des Projekts Haydn2032, das die Aufführung und Einspielung sämtlicher Sinfonien von Franz Joseph Haydn bis zum dreihundertsten Jahrestag seiner Geburt zum Ziel hat.

HAYDN²⁰³²—

Jonas Bendiksen

Jonas Bendiksen's sharply evocative images explore themes of community, faith and identity with unsparing honesty. He has made major bodies of work all over the world, at the same time as he always also photographs the daily rhythms of life at home. As well as many critically acclaimed longform projects he has also produced significant work for many commercial and editorial clients. Bendiksen was born in Norway in 1977. He began his career at the age of nineteen as an intern at Magnum's London office, before leaving for Russia to pursue his own work as a photojournalist. Throughout the several years he spent there, he photographed stories from the fringes of the former Soviet Union, a project that was published as the book *Satellites* (2006). His project *The Last Testament* was an exploration of seven men who all claim to be the Messiah returned to earth. Jonas Bendiksen became a nominee of Magnum Photos in 2004 and a member in 2008.

In 2021, Bendiksen's latest book, *The Book of Veles*, made the headlines. His project questions misinformation, trust and the representation of reality, by mixing computer-generated images, photography and mythology.



Jonas Bendiksen

Les photos hautement évocatrices de Jonas Bendiksen explorent les thèmes de la communauté, de la foi et de l'identité avec une honnêteté sans faille. Il réalise d'importants projets à travers le monde, tout en photographiant dans le même temps le quotidien depuis chez lui. Outre de nombreux projets de longue durée salués par la critique, il a réalisé des projets significatifs pour de nombreux clients commerciaux et éditoriaux. Bendiksen est né en Norvège en 1977. Il commence sa carrière à l'âge de 19 ans comme stagiaire au sein du bureau londonien de Magnum Photos, avant de partir pour la Russie dans l'optique de poursuivre son propre travail en tant que photojournaliste. Au cours de ces

années sur le territoire russe, Bendiksen photographie des histoires au cœur des lieux les plus reculés de l'ex-Union soviétique, un projet qui donnera lieu au livre *Satellites* (2006). Son dernier grand projet en date, *The Last Testament*, explore quant à lui le quotidien de sept hommes prétendant tous être le Messie de retour sur terre. Jonas Bendiksen rejoint l'agence Magnum Photos en 2008.

In 2021, le dernier livre de Bendiksen, *The Book of Veles*, fait la une des journaux. Son projet s'interroge sur la désinformation, la confiance et la représentation de la réalité en mélangeant des images générées par ordinateur, des photographies et la mythologie.

Jonas Bendiksen

Jonas Bendiksens eindringliche Bilder beleuchten Themen wie Gemeinschaft, Glauben und Identität mit schonungsloser Ehrlichkeit. Jonas Bendiksen hat überall auf der Welt umfangreiche Projekte realisiert, während er gleichzeitig immer auch das alltägliche Leben zu Hause fotografiert hat. Neben zahlreichen von der Kritik gefeierten Langzeitprojekten hat er bedeutende Arbeiten für kommerzielle und journalistische Unternehmen produziert.

Bendiksen wurde 1977 in Norwegen geboren. Er begann seine Karriere im Alter von 19 Jahren als Praktikant im Londoner Büro von Magnum, bevor er nach Russland ging, um seine eigene Arbeit als Fotojournalist aufzunehmen. In den Jahren, die er dort verbrachte, fotografierte er Geschichten aus den

Randgebieten der ehemaligen Sowjetunion, ein Projekt, das als Buch *Satellites* (2006) veröffentlicht wurde. Sein Projekt *Das letzte Testament* ist eine Auseinandersetzung mit sieben Männern, die behaupten, der auf die Erde zurückgekehrte Messias zu sein. Jonas Bendiksen wurde 2004 für Magnum Photos nominiert und 2008 zum Mitglied ernannt.

Im Jahr 2021 machte Bendiksens neuestes Buch, *The Book of Veles*, Schlagzeilen. Sein Projekt befasst sich mit Fehlinformationen, der Glaubwürdigkeit und der Darstellung der Realität, indem es computererzeugte Bilder, Fotografie und Mythologie miteinander verbindet.

HAYDN²⁰³²

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 Festival of Early Music.

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.

Imprint

Production

Recorded at Euregio Kulturzentrum Gustav Mahler -
Toblach (BZ) - Italy

12-16 April 2021

Recording Producer, Editing and mastering:

Jean-Daniel Noir

© 2022 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

Design & Artwork: Valérie Lagarde

Joseph Haydn Stiftung

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

Il Giardino Armonico

Management: Przemek Loho and Grazia Bilotta

Photo Gallery

© Jonas Bendiksen / Magnum Photos

Additional Photos

© Kemal Mehmet Girgin (Giovanni Antonini)

© Federico Emmi (Il Giardino Armonico)

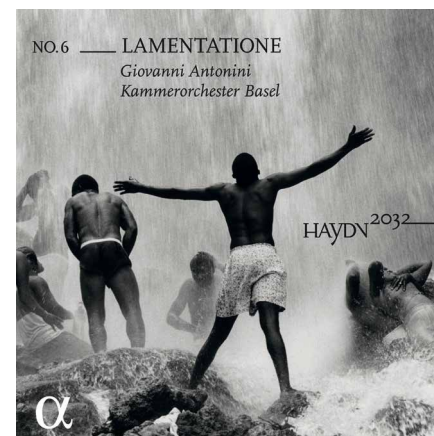
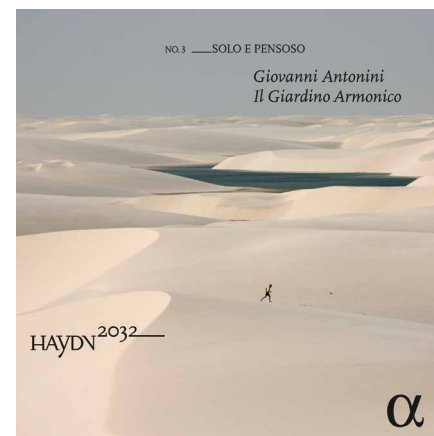
© Anna Hødnebø (Jonas Bendiksen / Magnum Photos)

© Reinhard Winkler (Christian Moritz-Bauer)

Typography: Scala Pro

© 2022 Joseph Haydn Stiftung Basel & Alpha Classics /
Outhere Music France

www.haydn2032.com



also available

NO. 1 — LA PASSIONE

Symphony No.39 in G minor
Symphony No.49 in F minor, 'La Passione'
Symphony No.1 in D major

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Don Juan ou Le Festin de pierre

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 670

NO. 2 — IL FILOSOFO

Symphony No.46 in B major
Symphony No.22 in E flat major, 'Der Philosoph'
Symphony No.47 in G major

WILHELM FRIEDEMANN BACH

Symphony in F major for strings and b.c

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 671

NO. 3 — SOLO E PENSOSO

Symphony No.42 in D major
Overture, L'isola disabitata
Aria 'Solo e pensoso'
Symphony No.64 in A major
Symphony No.4 in D major

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 672

NO. 4 — IL DISTRATTO

Symphony No.60 in C major, 'Il distratto'
Symphony No.70 in D major
Symphony No.12 in E major

DOMENICO CIMAROSA

Il maestro di cappella

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini
Alpha 674

NO. 5 — L'HOMME DE GÉNIE

Symphony No.80 in D minor
Symphony No.81 in G major
Symphony No.19 in D major

JOSEPH MARTIN KRAUS

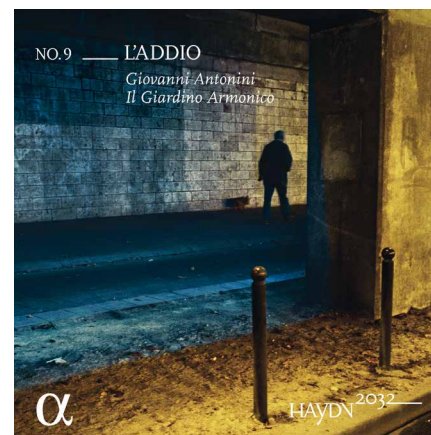
Symphony in C minor VB 142

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 676

NO. 6 — LAMENTATIONE

Symphony No.3 in G major
Symphony No.26 in D minor, 'Lamentatione'
Symphony No.79 in F major
Symphony No.30 in C major, 'Alleluja'

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini
Alpha 678



NO. 7 — GLI IMPRESARI

Symphony No. 67 in F major

Symphony No. 65 in F major

Symphony No. 9 in C major

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Thamos, König in Egypten K345/336a

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini

Alpha 680

NO. 8 — LA ROXOLANA

Symphony No. 63 in C major, 'La Roxolana'

Symphony No. 43 in E flat major, 'Mercury'

Symphony No. 28 in A major

BÉLA BARTÓK

Romanian Folk Dances, SZ.68, BB 76

ANONYMOUS

Sonata Jucunda

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini

Alpha 682

NO. 9 — L'ADDIO

Symphony No. 35 in B flat major

Symphony No. 45 in F sharp minor, 'Farewell'

Symphony No. 15 in D major

Scena di Berenice

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini

Alpha 684

NO. 10 — LES HEURES DU JOUR

Symphony No. 6 in D major, 'Le Matin'

Symphony No. 7 in C major, 'Le Midi'

Symphony No. 8 in G major, 'Le Soir'

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serenade No. 6 in D major, K239 'Serenata notturna'

Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini

Alpha 686

NO. 11 — AU GOÛT PARISIEN

Symphony No. 82 in C major, 'L'Ours'

Symphony No. 87 in A major

Symphony No. 24 in D major

Symphony No. 2 in C major, Hob. I :2

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini

Alpha 688

NO. 12 — LES JEUX ET LES PLAISIRS

Symphony No. 61 in D major

Symphony No. 66 in B flat major

Symphony No. 69 in C major, 'Laudon'

JOHANN MICHAEL HAYDN ET AL ATTRIB.

Toy Symphony in C major

Kammerorchester Basel, Giovanni Antonini

Alpha 690

