

Joseph Haydn (1732–1809)

IF HAYDN HAD WRITTEN FOR OBOE

ALEXEI UTKIN / HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA



volume 1

ALEXEI UTKIN



Sinfonie concertante B-Dur für Violine, Cello, Oboe, Fagott und Orchester, Op. 84 (Hob. I:105)

Sinfonia Concertante in B flat major for violin, cello, oboe, bassoon and orchestra, op. 84 (Hob. I:105)

1 Allegro.....	[8:41]
2 Andante.....	[4:46]
3 Allegro con spirito.....	[6:08]

Divertimento (Capriccio) A-Dur

Im Original für Cembalo, Violine und Cello (Hob. XV:35)

Divertimento (Capriccio) in A major

Originally for keyboard, violin and cello (Hob. XV:35)

4 Allegretto.....	[7:15]
5 Menuet.....	[4:01]
6 Allegro.....	[3:30]

*Anna Karpenko (harpsichord), Alexei Utkin (oboe d'amore),
Olga Kazantseva (cello)*

Konzert C-Dur für Oboe und Orchester (Hob. VIIg:C1)

Concerto in C major for oboe and orchestra (Hob. VIIg:C1)

7 Allegro spiritoso.....	[9:45]
8 Andante.....	[5:12]
9 Rondo. Allegretto.....	[5:36]

**Total
Time
[55:14]**



I would very much like the world to see me as I am, a man of integrity and decency. I am grateful to the omnipotent God for my fame, for it is only to Him that I owe everything. My sole wish is to offend neither my neighbour, nor my gracious Prince, and still less would I want to disappoint my all-merciful Lord, wrote Joseph Haydn in the year 1776. These words are often quoted, commenting that Haydn used them in an autobiographical essay, destined for the almanach “Das Gelehrte Österreich” (*Learned Austria*). However in this case it could lead to a conclusion that they are directed at the “whole world”, and one could be tempted to see in them something of a declarative statement, creating an image flattering to the composer. That is unlikely to be a correct interpretation. Haydn submitted his autobiography to the publishing house through a certain Mademoiselle Leonore; his letter commences with an agitated apology addressed to this lady: the composer begs her forgiveness for his awkward language and lack of eloquence, since



he had very little time to write that note; further followed by a brief text about his life's events and his main works; as for the adduced quote, it is an ardent closure, again addressed to 'mademoiselle' and destined rather for the eyes of the editor than for the whole wide world. It is devoid of affectation, the trait absolutely alien to Haydn: it is a completely sincere confession. Moreover, Haydn generally produces the impression that one is actually left with after reading these humble phrases. He is usually seen as a modest and good man, who at the very same time was "one of the greatest geniuses of the 18th century, that golden age of music" (Stendhal); as a man with a wonderfully clear, harmonious and intergral inner world; a man whose wisdom and sensibility are only enhanced, softened by his good-natured humour.

The works with oboe solo presented on this disc are very much in tune with this common and widespread image of Haydn. It is hard not to come to the conclusion that the soft, flexible and expressive timbre of this instrument is an excellent vehicle for conveying the radiant and genial charm of Haydn's music. At the same time it is obvious that oboe was not exactly Haydn's 'favourite'. Moreover, the composer has not one work where oboe would have been taken 'in close-up' so to speak, as the only soloist. That is why the present disc is far from being the collection of Haydn's works for oboe, but rather an endeavour of a talented oboe-performer in love with Haydn's music to imagine how this composer could have written for his instrument.

The conceptual focal point of the album is of course the Sinfonia Concertante: this is the only opus where Haydn



announces the oboe solo (although in actual fact there are four soloists in the Symphony, and the oboe is not the most significant of those). This Symphony is contrasted with the Concerto for oboe and orchestra, which was not composed by Haydn, but was attributed to him at one time, and was even included in the catalogue of his works. The unknown author had apparently been under Haydn's influence, so his music partly demonstrates how Haydn himself could have written such a concerto. And finally, as an interlude between these two major works, the disc presents the early Trio (Capriccio) for harpsichord, violin and cello. It has no relation whatsoever to the wind instruments, but it sounds wonderful when performed on the oboe d'amore.

Haydn witnessed enough significant historic changes and cataclysms in his time; if his mature years coincided with the relatively peaceful period of 'enlightened absolutism' of Maria Theresia and Joseph II, his glorious 'London period' was concurrent with the climax of revolutionary tumult in France. His death, as is well known, falls on that very period when Vienna was occupied by Buonaparte's troops, which put an end to a thousand-year-old history of the Holy Roman Empire, and with it the 'old regime', which had played such an important role in the fortunes of 18th-century music. As for the musical predilections and preferences, those as well changed rather frequently during his lifetime: classicism, now associated closely with Haydn's name, subsumed not only the later Baroque but also the gallant style and the *Sturm und Drang*. That is why the stylistic distinctions of some of his works are quite natural; as for the similarities (like, for instance, in



the earlier Trio and in the later Sinfonia Concertante) – they are as surprising as they are astonishing.

The Trio was written at the time when his desire not to offend „his Prince” was indeed a matter of great importance to Haydn. The Prince was Nikolaus Esterházy (Miklós József) – the wealthiest and most influential nobleman of Austrian provinces, the paragon of 18th-century aristocrats (stereotypically criticized in textbooks) who was simultaneously trying to emulate the pompous solemnity of the Viennese emperor’s court and the magnificence of French court life. Prior to him, the composer’s patrons were the aristocrats of lesser ambitions. First it was the Czech count Carl Joseph Franz Morzin, and then Prince Paul Anton Esterházy. The latter was Prince Nikolaus’s brother and lived in Eisenstadt, in a palace which had belonged to the Esterházy family since 1622, and nowadays one of its luxurious halls carries the name of Haydn (*Der Haydnsaal*). However, Nikolaus Esterházy was satisfied with neither Eisenstadt, nor the other twenty-four palaces he owned. Therefore he initiated the construction of a new palatial complex with adjoining parks on the grounds of one of his Hungarian estates in 1765. After many years’ worth of work and exorbitant expenditures the Prince could finally acknowledge that his aim was achieved: the rumours of Eszterháza luxury spread all across Europe, and the guests of distinction greeted by ‘Miklós the Magnificent’ unanimously called his new property none other than the “Hungarian Versailles”.

With the emergence of the “Hungarian Versailles”, the court opera theatre and church began to define the priorities of



Haydn's spheres of activity. Previously, the main portion of his compositions belonged to the realm of instrumental music, both orchestral and chamber. It was in that early period that he created his keyboard Trio in A major (Hob. XV:35) also known as *Capriccio*.

In the original it was written for violin, cello and harpsichord, but in the present recording the violin part is given to oboe d'amore. In Haydn's times such substitutions were common and widespread, and in this case it is expressly called for: A major is the main pitch of oboe d'amore, so this instrument plays in its most comfortable key, and the virtuoso violin part sounds exceptionally free performed by this instrument. As regards the genre, this is an accompanied sonata: the oboe and harpsichord are in the foreground here, and the cello plays the part of basso continuo. It is noteworthy that the first two movements are written in 3/4 time, which was a rarity then: if classical composers wrote the fast first movement in triple time, it was usually followed by a contemplative Andante in even metre; here, however, the triple-time Allegretto leads up to a more serene but also triple-time Minuet.

Around two decades would pass, and harpsichord would make room for pianoforte. Haydn would especially appreciate the instruments made by a Viennese master Wenzel Schanz (for a special softness and delicacy of sound). In the 80s-90s he would compose a new keyboard trio which would not in the least remind the old accompanied sonatas (they would quickly sink into oblivion anyway). It must be said though that these earlier trios, like the *Capriccio*, have their charm: it is in the adjacency of the



ENGLISH



classical and the baroque manners, in the themes, which combine the freshness of melodic discoveries with the whimsical grace of the previous rococo style.

Slight allusions to baroque genre are also to be found in the later *Sinfonia Concertante* (Hob. I:105): in it, just like in a concerto grosso, a group of soloists is put in contrast with the orchestra. But despite the seeming spectacularity of that genre, a lot of classical composers were reluctant when it came to drawing upon it: even Haydn, considering his unsurpassed productivity in the area of symphonic music, wrote only one *Sinfonia Concertante*.

It was in 1792, during the composer's first visit to London, where he went after Prince Nikolaus's death upon the invitation of Johann Peter Salomon, a gifted violinist and a lucky impresario. The prospects outlined by the deft entrepreneur produced such an impression on the – already not too young – composer that he immediately consented, although he had never left the boundaries of Austria before. The expectations were fully justified: the extraordinary honours and tributes accorded to him most certainly affected Haydn, who had spent a fairly long time basically in a position of a servant, however privileged. The British cheered him as the “Shakespeare of music”, no less. The Prince Regent (future George IV) indulged in deferential conversation with him and invited him to musical evenings, where he occasionally (and “rather well”, according to Haydn) played the cello. Oxford University awarded him the degree of “Doctor of Music” – an honour which was very rarely conferred on continental composers. Both the audience and the critics rapturously received the composer's new works, amongst which were six



symphonies for orchestra (including the well-known “Surprise”) and one for the orchestra with soloists, the Sinfonia Concertante.

Haydn composed it upon Johann Peter Salomon’s insistence, counting on the skills of four virtuoso instrumentalists (in the Symphony the solo parts are given to two stringed instruments – violin and cello, and two wind instruments – oboe and bassoon). The violin solo was performed by Salomon himself. But he commissioned Haydn to compose this symphony not only because he hoped to demonstrate his own artistic talent, but also because it was exactly the kind of work that could cause a big stir at the time. During that period London witnessed a peculiar competition on the musical scene: Salomon’s rivals from a company with a weighty name “Professional Concert” decided to match Haydn’s popularity with the success of another ‘star’, also from the continent. That star was Ignaz Pleyel, a composer famous in those times, and nowadays mostly remembered due to a musical publishing house and a manufacture of grand pianos (he founded both enterprises in Paris). The irony was in the fact that Pleyel had been Haydn’s student, and both composers were absolutely set against letting this competition, imposed by London, bring them to the brink of personal animosity. They got along with each other perfectly, dined together, attended each other’s concerts, and apparently despised the fuss around them.

On February 27, 1792 Pleyel presented his Sinfonia Concertante (with six solo parts) to the audience – obviously inspired by the relative popularity this genre was enjoying in



France, where the composer had lived before moving to London. Salomon immediately responded by announcing to the public that Haydn would be presenting his *Sinfonia Concertante* on March 9, – which, naturally, was a surprise for the composer himself as well, who had to abandon all his other current projects and create the composition in less than two weeks. Upon which, the newspapers dubbed the first-night performance of the *Symphony* “one of the richest treats which the present season has afforded”, and Haydn’s music itself as “profound, airy, affecting, and original”. Indeed, the *Sinfonia Concertante* virtually abounds in originality.

For instance, contrary to the tradition, the soloists join in even before the first tutti is over: they play the second theme all together in a quartet. Admittedly, none of them possesses as yet of any detailed statements of their own, so that their further ‘real’ entry turns out to be all the more striking. Still, Haydn saved an even more unexpected move for the finale: it opens like an opera scene, with a true recitative for the violin with orchestra. In the whole of this movement the violin is so much more dominant than the other soloists that the finale is almost transformed into a violin concerto: Mister Entrepreneur wanted to distinguish himself, and Haydn afforded him ample opportunity to do so. The desired success was achieved, and London newspapers did not omit to mention that one of the performers, Johann Salomon, stood out among all others.

It happened so that Haydn, who actually lived not in such a tremendously remote epoch, was attributed with an almost record number of works whose authorship is questionable. And it

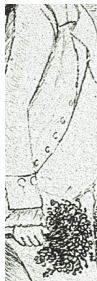


is not only the small-scale compositions that are at issue, but also symphonies, concertos, masses and even operas – the total number of such works amounts to hundreds.

In the recent decades it has proved to be possible to attribute some of those (they belong to various Haydn's contemporaries of less renown, including the above-mentioned Pleyel). But there are some works which still go around as 'anonymous'. Among the latter is the Concerto in C major for bassoon and orchestra (Hob. VIIg:C1). In the 1950s it was published as Haydn's work because Haydn's name was found in the original extant manuscript. The name, however, was apparently inserted at a later stage, and now the researchers resolutely dismiss the hypothesis that the version of the Concerto has anything to do with Haydn.

We still do not know who its author was, but the talent of that composer is undeniable. Besides, the work also points at the outstanding virtuosity of the soloist who performed it. The Concerto can be regarded as the logical consummation of this album, which bears witness to the level of art reached by virtuoso oboists towards the end of the 18th century, as well as to the style of the works they performed – the style which encapsulated so many traits inherent in Haydn.

Sergei Khodnev, translation by Anna Ptitsyna



ENGLISH





Мне бы очень хотелось, чтобы мир увидел меня таким, каков я есть, человеком порядочным и правдивым. За славу свою благодарен я всемогущему Господу, ибо всем я обязан одному ему. Желание есть у меня только одно – не обидеть ни ближнего моего, ни доброго моего князя, а еще менее хотелось бы мне огорчить милосердного моего Господа, – писал Йозеф Гайдн в 1776 году.

Эти слова часто цитируют, замечая, что Гайдн написал их в автобиографическом очерке, предназначенном для альманаха «Ученая Австрия». Однако в таком случае можно было бы заключить, что они адресованы «всему миру», и увидеть в них нечто вроде патетичной декларации, создающей выгодный для композитора образ. Но это вряд ли было бы правильным. Гайдн передал свою автобиографию в издательство через некую мадмуазель Леонору; его письмо начинается взволнованным извинением, обращенным к



РУССКИЙ



этой даме, – композитор просит ему простить неловкость слога, ведь у него было очень мало времени на написание этой заметки; далее следует краткий текст о событиях его жизни и основных сочинениях; а приведенная цитата – пылкое окончание, вновь обращенное к «мадмуазель» и предназначенное скорее редакции, чем всему белому свету. В нем нет позерства, которое было совершенно чуждо Гайдну, это абсолютно искреннее признание. Более того, Гайдн вообще представляется именно таким, каким рисуют его эти кроткие фразы. В нем обычно видят человека благонаправленного и скромного, который при всем том – «один из гениальнейших людей восемнадцатого столетия, золотого века музыки» (Стендаль); человека с удивительно ясным, гармоничным и цельным внутренним миром; человека, рассудительность и мудрость которого только выигрывают, смягчаясь добродушным юмором.

Вполне хорошо согласуются с этими распространенными представлениями о Гайдне и сочинения с солирующим гобоем, представленные на данном диске. Трудно удержаться от мысли, что мягкий и выразительный тембр этого инструмента превосходно соответствует лучезарно-добродушному обаянию гайдновской музыки, – но в то же время очевидно, что гобой не был фаворитом Гайдна. Более того, у этого композитора нет вообще ни одного произведения, в котором гобой был бы показан крупным планом, как единственный солист. Поэтому данный диск – вовсе не собрание произведений Гайдна для гобоя, а скорее попытка талантливого исполнителя-гобоиста, влюбленно-



го в гайдновскую музыку, представить себе, как мог бы этот композитор писать для его инструмента.

Конечно, смысловым центром альбома является Концертная симфония: это единственный опус, в котором Гайдн заявляет о солирующем гобое (правда, вообще солистов в симфонии четыре, и гобой – не самый значительный). С этой симфонией сопоставлен Концерт для гобоя с оркестром, который Гайдну не принадлежит, но одно время был ему приписан и даже вошел в каталог его сочинений. Неизвестный автор явно испытал влияние Гайдна, а значит его музыка отчасти показывает, как мог бы Гайдн написать такой концерт. Наконец, как интермедия между двумя этими крупными произведениями, на диске представлено раннее трио «Каприччо» для клавесина, скрипки и виолончели. Оно не имеет вовсе никакого отношения к духовым, но прекрасно звучит в исполнении на гобое д'амур.

На веку Гайдна было достаточно значительных исторических перемен и потрясений; если его зрелость пришлась на относительно мирные годы «просвещенного абсолютизма» Марии-Терезии и Иосифа II, то славный лондонский период совпал с пиком революционных событий во Франции. Умереть же ему довелось, как известно, в тот самый период, когда Вену занимали войска Бонапарта, положившие конец тысячелетней истории Священной Римской империи – а с ней и «старому режиму», который играл столь важную роль в судьбах музыки XVIII столетия. Не однажды успели изменить на его памяти и музыкальные вкусы – классицизм, с



РУССКИМ



которым теперь связывают его имя, вобрал в себя и позднее барокко, и «чувствительный стиль», и «бурю и натиск». Поэтому стилистическое различие некоторых его произведений вполне естественно, – а вот сходство, которое так ясно ощутимо, например, в раннем Трио и поздней Концертной симфонии, достойно удивления.

Трио было написано в то время, когда желание не обидеть «своего князя» было для Гайдна по-настоящему актуальным. Князем был Николай (Миклош) Эстерхази – влиятельнейший и богатейший вельможа австрийских земель, идеальный тип порицаемой обычно в учебниках владетельной особы XVIII столетия, которая из всех сил старается подражать одновременно и торжественности венского императорского двора, и великолепию французской придворной жизни. До него патронами композитора были аристократы менее амбициозные: сначала чешский граф Карл Йозеф Франц Морцин, а затем – Пауль Антон Эстерхази. Он был братом князя Николая и жил в Эйзенштадте, во дворце, который принадлежал семье Эстерхази с 1622 года (теперь один из его роскошных залов носит имя Гайдна). Однако Николая Эстерхази не удовлетворяли Эйзенштадт и остальные двадцать четыре принадлежащих ему замка. Поэтому в 1765 году на территории одного из своих венгерских имений он начал строительство нового дворцово-паркового комплекса, который должен был по меньшей мере сравниться с Версалем. После многолетних работ и невероятных затрат князь смог, наконец, констатировать, что цель достигнута: слава о роскоши Эстерха-



зы распространилась по всей Европе, и знатные гости, которых «Миклош Великолепный» привечал во дворце, в один голос называли его новую резиденцию «венгерским Версалем».

Придворный оперный театр и домовая церковь с появлением «венгерского Версаля» обусловили приоритетные сферы деятельности княжеского капельмейстера; до этого основная часть композиций Гайдна относилась к инструментальной музыке, оркестровой и камерной. В тот ранний период и было создано ля-мажорное клавирное Трио (Hob. XV:35), известное также под названием «Каприччо». В оригинале оно написано для скрипки, виолончели и клавесина, но в предлагаемой записи партия скрипки передана гобоем д'амур. Такие замены во времена Гайдна были явлением распространенным, а в данном случае она напрашивается сама собой: ля мажор – основной строй гобоя д'амур, так что этот инструмент играет в самой удобной для себя тональности, и виртуозная скрипичная партия звучит у него удивительно свободно. По жанру это трио – аккомпанированная соната: на первом плане здесь гобой и клавесин, виолончель исполняет партию басса континуо. Интересно, что первые две части трехдольны, что было в то время большой редкостью; если классики писали начальную часть на три четверти, то за ней обычно следовало четное Andante, здесь же трехдольное Allegretto приводит к более спокойному, но тоже трехдольному Менуэту.

Пройдет примерно два десятилетия, и клавесин уступит место пианофорте. Гайдн будет особенно ценить инстру-



РУССКИМ



HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA





менты венского мастера Венцеля Шанца (за особую мягкость и деликатность звучания). В 80–90-е годы он напишет новые клавирные трио, ничем уже не напоминающие о старых аккомпанированных сонатах (их, вообще, быстро забудут). Между тем, есть свое обаяние в этих ранних трио, подобных «Каприччо», – в соседстве классической и барочной манеры, в темах, соединяющих свежесть мелодических открытий с прихотливым изяществом прежнего рокайльного стиля.

Легкое напоминание о барочном жанре есть и в поздней Концертной симфонии (Ноб. I:105); в ней, как и в концерто гроссо, группа солистов противопоставляется оркестру. Но несмотря на то, что этот жанр кажется очень эффектным, многие классики обращались к нему неохотно: тот же Гайдн, при своей рекордной плодовитости в области симфонической музыки, написал лишь одну Концертную симфонию.

Это было в 1792 году, во время первого визита композитора в Лондон, куда он отправился после смерти князя Николая по приглашению Иоганна Заломона, способного скрипача и удачливого импресарио. Нарисованные ловким антрепренером перспективы произвели на уже немолодого композитора (ни разу прежде не выезжавшего за пределы австрийских земель) такое впечатление, что он ответил немедленным согласием. Ожидания оправдались с избытком; оказанный ему экстраординарный почет наверняка впечатлил Гайдна, проводшего долгие годы фактически на положении слуги, пускай и привилегированного. Британцы при-



РУССКИМ



знали его «Шекспиром в музыке». Принц-регент (будущий Георг IV) почтительно с ним беседовал и звал его на музыкальные вечера, где сам порой «очень сносно» (по свидетельству Гайдна) играл на виолончели. Оксфордский университет пожаловал ему степень «доктора музыки» – почесть, которой весьма редко удостоивались континентальные композиторы. И публика, и критики с восторгом встречали новые сочинения композитора, среди которых были шесть симфоний для оркестра (в том числе – хорошо известный «Сюрприз») и одна – для оркестра с солистами, Концертная.

Гайдн сочинил ее по настоянию Заломона в расчете на способности четырех инструменталистов-виртуозов (в симфонии солирует пара струнных – скрипка и виолончель, и пара духовых – гобой и фагот). Скрипичное соло Заломон играл сам. Однако он заказал Гайдну эту симфонию не только потому, что надеялся продемонстрировать свой артистический талант, но и потому, что именно такое произведение в тот момент могло бы создать сенсацию. В то время в Лондоне наметилась своеобразная музыкальная конкуренция: соперники Заломона из компании с многозначительным названием «Профессиональные концерты» решили противопоставить Гайдну успех другой «звезды», также выписанной с континента. Его соперником стал Игнац Плейель, популярный тогда композитор, ныне памятный в основном благодаря музыкальному издательству и рояльной фабрике (оба предприятия он основал в Париже). Ирония заключалась в том, что Плейель был учеником Гайдна, и оба композитора совершенно не хотели, чтобы навязанная Лондоном конку-



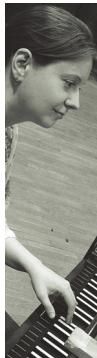
РУССКИЙ



рения привела их к личной вражде. Они прекрасно ладили друг с другом, вместе обедали, ходили друг к другу на концерты и явно презирали царящую вокруг суматоху.

27 февраля 1792 года Плейель представил публике Концертную симфонию (в которой солировали шесть инструментов) – по всей видимости, вдохновенную относительной популярностью этого жанра во Франции, где он жил перед этим. Заломон незамедлительно уведомил публику о том, что 9 марта свою «Sinfonia concertante» представит Гайдн – что, естественно, стало неожиданностью и для самого композитора, которому пришлось бросить все остальные работы и создать требуемое сочинение меньше чем за две недели. В результате газеты называли премьерное исполнение симфонии «одним из богатейших наслаждений сезона», а саму музыку Гайдна охарактеризовали как «глубокую, воздушную, трогательную и оригинальную».

Оригинальность Концертной симфонии, действительно, очевидна. Например, вразрез с традициями, солисты вступают еще до окончания первого тутти: они всем квартетом играют побочную тему. Правда, ни у кого из них еще нет развернутых реплик, так что их дальнейшее «настоящее» вступление оказывается тем более эффектным. Еще более неожиданный прием Гайдн приберег для финала: он начинается как оперная сцена, речитативом для скрипки с оркестром. Во всей этой части скрипка настолько важнее остальных солистов, что финал почти превращается в скрипичный концерт: господин антрепренер хотел блеснуть, и Гайдн дал ему такую возможность. Желаемый успех был



достигнут, и лондонские газеты не преминули заметить, что из исполнителей особенно отличился Иоганн Заломон.

Так сложилось, что Гайдну, жившему вроде бы не в такое давнее время, приписывали едва ли не рекордное количество сочинений, авторство которых на поверку сомнительно. Причем речь идет не только о произведениях небольших форм, но также и о симфониях, концертах, мессах и даже операх – общий счет таких сочинений идет на сотни.

Часть из них в последние десятилетия удалось атрибутировать (они принадлежат самым разным менее известным современникам Гайдна, в том числе упоминавшемуся Плейелю). Но есть и такие опусы, которые пока значатся как анонимные. Среди них – до-мажорный Концерт для гобоя с оркестром (Hob. VIIg:C1). В 1950-е годы он был опубликован как произведение Гайдна, потому что имя Гайдна указано в сохранившейся рукописи. Однако оно, по-видимому, было внесено позднее, и сейчас исследователи решительно отвергают версию о том, что концерт принадлежит Гайдну.

Пока мы не знаем, кто был его автором, но одаренность этого композитора бесспорна. Кроме того, произведение говорит и о завидном техническом мастерстве исполнившего его солиста. Думается, что Концерт служит логичным завершением этого альбома, свидетельствуя об уровне, которого достигло искусство гобоистов-виртуозов к концу XVIII века, а также о стиле исполняемых ими произведений, – стиле, в котором так много было гайдновского.

Сергей Хогнев





Mein größter Ehrgeiz bestehet nur darin, vor aller Welt so wie ich es bin, als ein rechtschaffener Mensch angesehen zu werden. Alles Lobes Erhebungen widme ich Gott dem Allmächtigen, welchem alleinig für solche zu danken habe. Mein Wunsch ist nur dieser, weder meinen Nächsten, noch meinen gnädigsten Fürsten, viel weniger barmherzigen Gott zu beleidigen, schrieb Joseph Haydn 1776. Diese Worte werden häufig mit der Anmerkung zitiert, das er sie in seinen autobiografischen Skizzen schrieb, die für den Almanach «Das gelehrte Österreich» vorgesehen waren.

Jedoch läßt sich in diesem Fall daraus nicht schließen, dass sie sich an die «ganze Welt» richteten, und dass man in ihnen so etwas wie eine pathetische Erklärung sehen kann, die der Nachwelt ein möglichst positives Bild des Komponisten hinterlassen sollte. Das wäre ganz und gar unrichtig. Haydn übergab seine Autobiografie durch eine gewisse Mademoiselle Leonore an den Verlag. Sein Brief beginnt mit einer aufgeregten Entschuldigung



bei dieser Dame. Der Komponist bittet um Verzeihung für den ungelenkten Stil, doch habe er sehr wenig Zeit zum Verfassen dieser Notizen gehabt; weiter folgt ein kurzer Text über die Ereignisse seines Lebens und über seine Hauptwerke; und das angeführte Zitat ist das feurige Ende, das sich wieder an «Mademoiselle» wendet, aber eigentlich eher für die Redaktion gedacht ist, und nicht für die ganze Welt. In diesem Zitat gibt es keine Effekthascherei, die dem Wesen Haydns völlig fremd war. Es ist ein absolut aufrichtiges Bekenntnis. Mehr noch, man kann sich Haydn getrost so vorstellen, wie diese frommen Zeilen ihn beschreiben. Im Allgemeinen wird er als gutmütiger und bescheidener Mensch angesehen, der dabei «einer der genialsten Menschen des 18. Jahrhunderts, des goldenen Zeitalters der Musik» war (Stendal); als ein Mensch mit einer erstaunlich klaren, harmonischen und ganzen inneren Welt; und als Menschen, dessen Besonnenheit und Weisheit um so mehr bestechen, gemildert durch den ihm eigenen Humor.

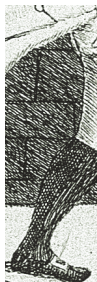
Mit diesem weitverbreiteten Bild von Haydn, stimmen auch seine Werke für Oboe Solo, die auf der vorliegenden CD vorgestellt werden, überein. Ganz von selbst stellt sich der Gedanke ein, dass das weiche, biegsame und ausdrucksstarke Timbre dieses Instruments ausgezeichnet dem strahlend-gutmütigen Charme der Musik Haydns entspricht, – gleichzeitig ist aber auch offensichtlich, dass die Oboe nicht Haydns “Favorit” war. Mehr noch, es gibt kein Werk des Komponisten, in dem die Oboe in “Nahaufnahme”, als einziges Soloinstrument, gezeigt wird. Deshalb handelt es sich bei der vorliegenden Aufnahme nicht um eine Sammlung der Werke Haydns für Oboe, sondern vielmehr



um den Versuch eines talentierten Oboisten, der Haydns Musik überaus liebt, sich vorzustellen, wie dieser Komponist für sein Instrument hätte schreiben können.

Natürlich ist die Sinfonia Concertante das inhaltliche Zentrum dieses Albums: Es ist das einzige Opus, in dem Haydn die Oboe zum Soloinstrument macht (in der Tat gibt es in der Sinfonie vier Solisten, und die Oboe spielt nicht die bedeutendste Rolle). Dieser Sinfonie wird das Konzert für Oboe und Orchester gegenübergestellt, das nicht Haydn gehört, ihm aber einst zugeschrieben wurde und sogar in seinem Werkverzeichnis genannt wurde. Der unbekannte Autor unterlag jedoch ganz klar dem Einfluss Haydns, was bedeutet, dass seine Musik zum Teil zeigt, wie Haydn solch ein Konzert hätte schreiben können. Schließlich, als Intermedia zwischen den zwei großen Werken, wird auf der CD das frühe Trio ("Capriccio") für Cembalo, Geige und Cello vorgestellt. Es hat keinerlei Bezug zu Blasinstrumenten, klingt aber wunderbar in der Interpretation der Oboe d'amore.

Haydns Jahrhundert wurde von vielen bedeutsamen historischen Veränderungen und Erschütterungen heimgesucht; wenn seine Reife auf die relativ friedlichen Jahre des «aufgeklärten Absolutismus» Maria-Therlesias und Joseph II. entfiel, so fiel seine ruhmreiche Londoner Periode mit dem Höhepunkt revolutionärer Ereignisse in Frankreich zusammen. Sein Tod war ihm beschieden, wie allgemein bekannt, als die Napoleonischen Truppen Wien einnahmen und so der tausendjährigen Geschichte des Heiligen Römischen Reiches ein Ende setzten – und mit ihr auch dem «Ancien Régime», das für die Musik des 18.



DEUTSCH



Jahrhunderts eine so wichtige Rolle gespielt hatte. Nicht nur einmal hatten sich zu seinen Lebzeiten die musikalischen Geschmäcker geändert – die Klassik, mit der heute sein Name verbunden wird, nahm sowohl das späte Barock als auch den Empfindsamen Stil und den Sturm und Drang in sich auf. Deshalb sind stilistische Unterschiede in einigen seiner Werke völlig natürlich. Jedoch die Ähnlichkeit, die so deutlich wahrnehmbar ist, z.B. in diesem frühen Trio und der späten Sinfonia Concertante, ist erstaunlich.

Das Trio wurde zu der Zeit geschrieben, als der Wunsch «seinen Fürsten» auf keinen Fall zu beleidigen für Haydn wirklich aktuell war. Nikolaus Esterházy war der Fürst, ein äußerst einflussreicher und wohlhabender Würdenträger der österreichischen Länder, der ideale Typus einer für gewöhnlich in Lehrbüchern getadelten herrschenden Figur des 18. Jahrhunderts, die mit allen Kräften bemüht war, gleichzeitig die Feierlichkeit des Wiener Kaiserhofs und die Herrlichkeit des französischen Hoflebens nachzuahmen. Vor ihm hatte der Komponist weniger ambitionierte Aristokraten als Patrone: zuerst den tschechischen Grafen Karl Joseph Franz Morzin, danach Paul Anton Esterházy. Er war der Bruder des Fürsten Nikolaus und lebte in Eisenstadt, in dem Schloß, das der Familie Esterházy seit 1622 gehörte – heute heißt einer der prachtvollen Säle Haydnssaal.

Jedoch genügte Nikolaus Esterházy weder Eisenstadt, noch eines seiner anderen 24 Schlösser. Deshalb begann er 1765 auf dem Territorium eines seiner ungarischen Anwesen mit dem Bau einer neuen Schloß- und Parkanlage, die sich mindestens mit Versailles messen können sollte. Nach langjährigen Bauarbeiten



und unglaublichen Ausgaben konnte der Fürst endlich feststellen, dass das Ziel erreicht ist: Der Ruhm des Luxus der Esterháza verbreitete sich über ganz Europa und berühmte Gäste, die “Nikolaus, der Prachtliebende” an seinem Hof bewirtete, bezeichneten seine neue Residenz einstimmig als das “ungarische Versailles”.

Mit der Fertigstellung des “ungarischen Versailles” legten die Hofoper und die Hauskirche die prioritären Tätigkeitsfelder des fürstlichen Kapellmeisters fest; bis dahin bildeten Orchester- und Kammermusik den größten Teil von Haydns Kompositionen. In dieser frühen Periode schrieb er das A-Dur Trio für Klavier (Hob. XV:35), das auch als „Capriccio“ bekannt ist. Im Original ist es für Cembalo, Violine und Cello geschrieben, aber in dieser Aufnahme wird die Partie der Geige von der Oboe d’amore übernommen.

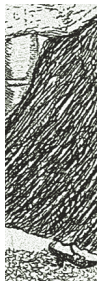
Solche Instrumentenwechsel waren zu Haydns Zeiten eine weitverbreitete Erscheinung und im vorliegenden Fall ergibt er sich von ganz allein: A-Dur ist die Grundtonart der Oboe d’amore, also die passendste für dieses Instrument, und die virtuose Geigenpartie klingt bei ihm erstaunlich leicht. Dem Genre nach ist es eine “Sonate mit Begleitung”: Hauptinstrumente sind hier Oboe und Cembalo, das Cello übernimmt die Rolle des Basso Continuo. Interessant, dass die ersten zwei Sätze im 3/4 Takt geschrieben sind, was zu dieser Zeit sehr selten war – wenn die Klassiker eine schnelle Einleitung im Dreiertakt schrieben, so folgte ihr gewöhnlich ein tiefsinniges Andante mit geradem Takt. Hier aber führt das Allegretto im 3/4 Takt zu einem ruhigeren Menuett, ebenfalls im Dreiertakt.



Nach etwa zwei Jahrzehnten verdrängt das Pianoforte das Cembalo. Haydn wird besonders die Instrumente des Wiener Klavierbauers Wenzel Schanz wegen der besonderen Weichheit und Feinfühligkeit ihres Klangs schätzten. In den 80er und 90er Jahren wird er neue Klaviertrios schreiben, die in nichts an die alten Sonaten mit Begleitung erinnern (sie geraten überhaupt schnell in Vergessenheit). Jedoch haben diese frühen Trios, dem „Capriccio“ ähnlich, ihren eigenen Charme, der in der Nachbarschaft zwischen Klassik- und Barockmanier liegt, in den Themen, die die Frische der melodischen Entdeckungen mit der verschnörkelten Erlesenheit des früheren Rokoko verbindet.

Leichte Anspielungen auf das barocke Genre gibt es auch in der späten Sinfonia Concertante (Hob. I:105): hier, wie in einem Concerto Grosso, wird die Solistengruppe dem Orchester gegenüber gestellt. Aber ungeachtet dessen, dass dieses Genre sehr wirkungsvoll scheint, griffen viele Klassiker es sehr ungern auf: selbst Haydn, bei all seiner Fruchtbarkeit auf dem Gebiet der sinfonischen Musik, schrieb nur eine einzige Sinfonia Concertante.

Das geschah 1792, während seines ersten Besuchs in London, wohin er nach dem Tode des Fürsten Nikolaus auf Einladung Johann Peter Salomons, eines talentierten Geigers und erfolgreichen Impressarios, reiste. Die von dem geschickten Entrepreneur aufgezeichneten Perspektiven machten auf den schon nicht mehr jungen Komponisten, der vorher noch nie die Grenzen Habsburgs verlassen hatte, einen so tiefen Eindruck, dass er sofort zustimmte. Die Erwartungen erfüllten sich im Übermaß – die ihm erwiesene außerordentliche Ehre beeindruckte



Haydn, der lange Jahre praktisch auf dem Status eines Dieners – wenn auch eines privilegierten – verbracht hatte, wahrscheinlich sehr. Die Briten ernannten ihn, nicht mehr und nicht weniger, zum «Shakespeare der Musik».

Der Prinz von Wales (der zukünftige Georg IV) unterhielt sich respektvoll mit ihm und lud ihn zu musikalischen Abenden ein, auf denen er (nach dem Zeugnis Haydns) «das Violoncello so ziemlich gut mit spielte». Die Universität Oxford verlieh ihm den Ehrendoktor für Musik, eine Ehre, die äußerst selten an Komponisten vom Kontinent verliehen wurde. Sowohl Publikum als auch Kritiker reagierten mit Begeisterung auf die neuen Werke des Komponisten, unter denen auch sechs Sinfonien für Orchester waren (ebenfalls die berühmte Sinfonie «mit dem Paukenschlag») und die eine Sinfonia Concertante für Orchester mit Solisten.

Haydn schrieb sie auf Betreiben Salomons unter Berücksichtigung der Fähigkeiten von vier Virtuosen (in der Sinfonie gibt es zwei Solistenpaare: Geige und Cello, Oboe und Fagott). Das Geigensolo spielte Salomon selbst. Jedoch gab er die Sinfonie bei Haydn nicht nur in Auftrag, weil er sich erhoffte, seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten demonstrieren zu können, sondern weil er in einem solchen Werk das Potential für eine Sensation sah. Zur gleichen Zeit zeichnete sich in London eine eigenartige Konkurrenz ab: die Rivalen Salomons aus einer Gesellschaft mit dem vieldeutigen Namen «Professional Concert» beschlossen, Haydn den Erfolg eines anderen «Stars» vom Kontinent entgegenzustellen. Dieser Star war Ignaz Pleyel, der damals ein populärer Komponist war, heute in erster Linie wegen



DEUTSCH



der von ihm in Paris gegründeten Unternehmen, einem Musikverlag und einer Klavierfabrik, bekannt ist. Die Ironie bestand darin, dass Pleyel ein Schüler Haydns war und beiden Komponisten absolut nicht daran gelegen war, es durch den in London ausgerufenen Wettbewerb zu persönlichen Anfeindungen kommen zu lassen. Sie verstanden sich wunderbar, aßen gemeinsam zu Mittag, besuchten gegenseitig die Konzerte des anderen und verachteten offensichtlich die um sie herum herrschende Aufregung.

Am 27. Februar 1792 stellte Pleyel dem Publikum seine Sinfonia Concertante (in der sechs Instrumente Solopartien spielen) vor – diese war offensichtlich durch die relative Popularität dieses Genres in Frankreich, wo er vorher gelebt hatte, inspiriert. Salomon informierte unverzüglich das Publikum darüber, dass Haydn seine «Sinfonia concertante» am 9. März aufführen wird – was, natürlich, auch für den Komponisten völlig unerwartet kam, und der daraufhin gezwungen war, alle anderen Arbeiten liegen zu lassen und innerhalb von weniger als zwei Wochen das geforderte Werk zu schreiben. Im Endeffekt bejubelten die Zeitungen die Uraufführung der Sinfonia concertante als «eine der größten Freuden, die die Saison zu bieten hatte», und die Musik Haydns wurde als «tiefgreifend, luftig, rührend und originell» charakterisiert. An Originalität mangelt es der «Sinfonia concertante» in der Tat nicht.

So treten z.B. die Solisten, entgegen aller Tradition, schon vor dem Ende des ersten Tuttis in Erscheinung: sie spielen im Quartett das Seitenthema. Keiner von ihnen hat eine ausführliche Phrase, so dass ihr weiterer «echter» Einsatz um so effektvoll-



DEUTSCH



ler wirkt. Einen noch ungewöhnlicheren Kunstgriff hob sich Haydn für das Finale auf: er beginnt wie eine Opernszene mit einem echten Rezitativ für Geige und Orchester. In diesem Satz ist die Geige so viel wichtiger als die anderen Solisten, dass das Finale fast zum Violinkonzert wird: Der Herr Entrepreneur wollte glänzen, und Haydn gab ihm diese Möglichkeit. Der gewünschte Erfolg war erreicht und die Londoner Zeitungen versäumten es nicht zu bemerken, dass unter den Solisten Johann Salomon besonders hervorstach.

So kam es, dass Haydn, der ja vor nicht so unglaublich langer Zeit lebte, eine Rekordmenge an Werken zugeschrieben wurde, deren Autorenschaft aber, bei näherer Prüfung, zweifelhaft ist. Dabei ist nicht nur die Rede von Werken der kleinen Form, sondern ebenfalls von Sinfonien, Konzerten, Messen und sogar Opern – insgesamt reicht die Anzahl solcher Plagiate an mehrere Hundert.

In den letzten Jahrzehnten konnte ein Teil von ihnen zugeordnet werden (sie stammen von sehr unterschiedlichen weniger bekannten Zeitgenossen Haydns, unter anderem auch von dem schon erwähnten Pleyel). Es gibt aber auch solche Werke, die bis heute als anonym eingetragen sind. Unter ihnen das C-Dur-Konzert für Oboe und Orchester (Hob. VIIg:C1).

In den 50er Jahren wurde es als Werk Haydns veröffentlicht, weil sein Name auf dem erhaltenen Manuskript verzeichnet ist. Jedoch wurde er, allem Anschein nach, später eingetragen und jetzt lehnen die Forscher entschieden die Version, dass das Konzert Haydn zu zuordnen ist, ab. Außerdem weisen einige Forscher auf die Ähnlichkeit des Refrains im finalen Rondo des



anonymen Konzerts mit einem Thema aus Leopold Kozeluchs (1747–1818) Bläseroktett hin.

In jedem Fall läßt das Konzert weit mehr als die handwerkliche Begabung eines unbekannten Autors erkennen und spricht von einer beneidenswerten technischen Meisterschaft des interpretierenden Solisten. Es scheint, dass es den logischen Abschluß dieses Albums bildet, indem es von dem Niveau, das die Kunst der Oboenvirtuosen am Ende des 18. Jahrhunderts erreicht hatte, zeugt, und ebenso vom Stil der von ihnen interpretierten Werke – ein Stil, in dem so Vieles von Haydn stammt.

Sergei Chodnew, übersetzt von Monika Hollacher



DEUTSCH



Celebrated Russian oboist Alexei Utkin was born in 1957 in the family of musicians. After graduating from the Moscow Conservatoire he was invited to join the Moscow Virtuosi Orchestra as a soloist and has performed with it for more than 20 years. In 2000 he formed the Hermitage Chamber Orchestra, and despite the plethora of other ensembles, it quickly found a niche in the Moscow music scene and gained widespread acclaim.

Utkin plays an F. Lorée instrument specially created for him by renowned French oboe maker Alain de Gourdon. The oboe's compass has been extended one semitone and the lowest note is a small-octave A. This apparently minor increase in range enables the oboist to play such pieces as Bach's Concertos (BWV 1043, 1064) and the solo viola part in Mozart's Sinfonia Concertante (KV 364).

As for this project, Utkin says: 'Unfortunately there are not many works by Haydn with a solo oboe part, the Sinfonia Concertante is virtually the only instance. But I feel the oboe is slighted in this symphony, playing a progressively diminished role as we move towards the finale, where I have restored justice by 'confiscating' one of the violin solos. In the Sinfonia Concertante, as in the Concerto, the cadenzas are improvised, and this adventurous task for the project was truly fascinating. I first played the Concerto when I was 12 and I have to say, performing the piece became progressively more difficult as I grew older: you begin to understand how freely it is written and realise the same sense of freedom is required from the performer. Whoever the composer was, he was certainly talented and greatly influenced by Haydn. If Haydn had written a concerto for oboe, it would probably have turned out like this.'



Alexei Utkin	solo oboe	(1-3, 7-9)
Pyotr Nikiforov	solo violin (1-3), 1st violin	(7-9)
Ekaterina Dossina	solo cello (1-3), cello	(7-9)
Timur Biul-Biul	solo bassoon	(1-3)
Ilya Norshtein	1st violin	(1-3, 7-9)
Alexander Barlyansky	1st violin (1-3), 2nd violin	(7-9)
Anna Poletaeva	1st violin	(1-3, 7-9)
Elena Suchkova	1st violin (7-9), 2nd violin	(1-3)
Andrei Barzov	2nd violin	(1-3, 7-9)
Nadezhda Sergiyenko	2nd violin	(1-3, 7-9)
Zoya Nevolina	viola	(1-3, 7-9)
Alexei Simakin	viola	(1-3, 7-9)
Olga Kazantseva	cello	(1-3, 7-9)
Gleb Chernobrovkin	double bass	(1-3, 7-9)
Maria Chepurina	flute	(1-3)
Svetlana Usacheva	oboe	(1-3, 7-9)
Philipp Nodel	oboe	(7-9)
Fyodor Yarovoy	horn	(2, 7-9)
Philipp Korol'kov	horn	(2, 7-9)
Viktor Sheffer	horn	(1, 3)
Alexei Shanin	horn	(1, 3)
Philipp Tabak	trumpet	(2, 7-9)
Alexander Vetukh	trumpet	(2, 7-9)
Kirill Soldatov	trumpet	(1, 3)
Ivan Moloshtanov	trumpet	(1, 3)
Anna Karpenko	harpsichord	(1-3, 7-9)
Dmitry Shchelkin	percussion	(1-3, 7-9)





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are
Polyhymnia International B.V. custom built.
DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system
by Merging Technologies.

Recording Producer – **Michael Serebryanyi**

Balance Engineer – **Erdo Groot**

Recording Engineers – **Roger de Schot, Sebastian Stein**

Editor – **Carl Schuurbiers**

Recorded:

2006, April: 13, 15, 16, 18–19 5th Studio of The Russian Television
and Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2007 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2007 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0042006

