

NAXOS

DDD

8.555708

HAYDN

Symphonies, Vol. 25

Symphonies Nos. 70, 71 & 73 'La Chasse'

Nicolaus Esterházy Sinfonia • Béla Drahos



Joseph Haydn (1732-1809)

Symphonies Nos. 70, 71 and 73

Haydn has often been called the father of the symphony. As a composer with an output of 104 numbered examples in that form, he was indeed prolific. That he was the father of the form, though, is clearly nonsense. The *sinfonia*, denoting anything instrumental “sounding together”, had developed over some two hundred years into the multi-movement orchestral *sonata* that Haydn inherited. Haydn it was, however, in his salaried position with the Hungarian Esterházy family, who came to combine a patron’s requirement of tuneful accessibility with his own underlying mastery of thematic cohesion and formal manipulation. He was not the first begetter of the form, but was, arguably, instrumental in the symphony’s coming-of-age as an art form, to be appreciated as much for its beauty, logic and wit of construction as for its mere melodiousness.

Franz Joseph Haydn was born on 31st March 1732. From provincial Austria, he went to Vienna, first as a chorister at St Stephen’s Cathedral, and then to earn a living as an impoverished freelance musician. In 1759 he served as *Kapellmeister* to Count von Morzin, but improved his position very considerably in 1761 with an appointment as Deputy *Kapellmeister* at the Eisenstadt residence of the rich and powerful Prince Paul Anton Esterházy. In 1766 he succeeded to the post of *Kapellmeister*, by which time Prince Nicolaus had succeeded Paul Anton, and the family had moved to the new palace at Ezsterháza on the Hungarian plains. The exigencies of his new post rivalled those of J.S. Bach in their relentlessness. Operas, symphonies, sonatas, Masses, works of almost every contemporary genre were required of the composer on a regular basis and for any occasion.

Symphonic composition occupied much of Haydn’s

creative life. From the early works, influenced by the *fast-slow-fast* scheme of Italian opera overtures, he began a life-long process of experimentation with the basic multi-movement form. The first notable period in this process was between 1766 and 1775, the *Sturm und Drang* (Storm and Stress) years, an anachronistic description taken from an angst-ridden literary style of the 1770s. The symphonies of this time lost a little of their customary geniality and instead betray a slight darkening of utterance. Many are in the minor mode, and display a more fiery melodic and harmonic vocabulary.

The 1780s saw a gradual breaking away from regular compositions exclusively for Ezsterháza with works produced at the request of publishers around Europe. One result of this new contractual freedom was the set of so-called *Paris Symphonies* of 1784-1786. The climax of the composer’s symphonic career, however, came after 1790, the year of Prince Nicolaus’s death. This event left Haydn free to accept an invitation from a London impresario, Johann Peter Salomon, to travel to England. Two extended visits to London, in 1791 and 1794, occasioned the composition of twelve new symphonies for Salomon’s concerts, numbers 93-104. These *London Symphonies*, Haydn’s last, are regarded as more ambitious in scale and more refined in orchestration than any written previously.

In 1795, Haydn returned to Austria. Though he composed no further symphonies, the period before his death in 1809, brought the composition of settings of the Mass, chamber music, and, of course, *The Creation*. Two of the works here included were written in the period between the *Sturm und Drang* and *Paris Symphonies*, during which Haydn concentrated mainly

on the writing of opera, culminating in 1783 with *Armida*. Though from a supposed intervening period in Haydn's composition of symphonies, these works cannot be underestimated in comparison with their more famous companions.

Symphony No. 70 in D major, dated 18th December 1779, begins conventionally enough. The material of the first subject of the opening *Vivace*, a D major triad, answered by a phrase in step-wise motion, also makes up the second subject in the dominant A major. It is in the brief development section that something of the true nature of the work is revealed, as the triad motif is fragmented into three overlapping layers in upper and lower strings. This highly condensed *stretto*, though not exceptional for the period, is a foretaste of the archaism to come. The second movement *Andante* is as cold and beautiful as marble. Fluctuating between D minor and major, much of it is in sparsely scored invertible counterpoint, by which two simultaneous lines, first heard on muted strings, are so written as to be playable with one in the upper part against the other in the lower, or vice versa. Though subsequent repetitions of the different sections are increasingly embellished, the rigorous, enigmatic contrapuntal structure remains throughout. This austerity of scoring is carried forward into the lithe *Menuet*, to lead into the final *Allegro con brio*. Here, after an introductory passage of repeated high Ds interspersed with terse cadences, these repeated notes grow into one of three short themes that are the building blocks of the remarkable main section, an ascetic D minor *triple fugue*. Density and tension are progressively increased, mainly through the use of *stretto*, until a pedal-point on the dominant A attempts to bring the music to a close. A sudden unison and dissonant E flat ushers the fugal material into the brighter major mode, with which the movement ends.

Dated to about 1780, *Symphony No. 71 in B flat*

major is scored for a smaller ensemble than the two D major works, and its musical language is correspondingly subtler. The *Adagio* introduction is functional, the *Allegro* first subject airy but assertive. The second subject area is another matter altogether. In the midst of an otherwise optimistic exposition, two gradually layered, harmonically ambiguous chords cast a shadow over the proceedings. From then on, the question they pose causes a deceptive false recapitulation during the development, and they go on to truncate the return of the first subject. Their influence even extends to the ensuing *Adagio*, in which a set of variations is interrupted by their "upbeat-rhythm" motif on suddenly unaccompanied violins. After the *Stampftanz* of the *Menuetto* and the *Magyar* violin duet and accompanying guitar effect of the *Trio*, the development section of the *Finale* still cannot rid itself of this "upbeat" motif, nor of the doubt its harmony casts. Nevertheless, a prominent wind section helps the symphony toward a positive conclusion.

Symphony No. 73 in D major, "La chasse", dated 1782, is scored for flute, pairs of oboes, bassoons and horns, with strings. Two trumpets and timpani are added in the final movement, originally the overture to the opera *La fedeltà premiata, a pastoreale giocoso* from 1781. The main sonata-form *Allegro* of the first movement adopts the four-note rhythmic motif heard at the close of the preceding *Adagio* introduction. This motif and a chromatic leaning figure, also from the *Adagio*, make up both first and second subject themes, the latter, mainly contrapuntal, growing organically from the former. The development section and recapitulation are repeated wholesale, giving the listener an opportunity to appreciate fully Haydn's ingenuity in stripping down, then reconstructing his themes, through diverse harmonic byways, particularly in the final *codetta*. The second movement, in G major,

incorporates Haydn's own *Gegenliebe*, a *Lied* from a recently published collection. Though it uses previously existing music, this poised *Andante* does not sound out of place, as its chromatically inflected phrases and sudden lurches into the tonic minor, and thence to other distant keys, give the piece something of the first movement's character. The subsequent *Menuetto* harks back to the chromatic leaning motifs of the first movement, while the *Trio*'s oboe and bassoon duet, with accompanying drone, masterfully pre-echoes the material of the pastoral finale that follows. A feisty

orchestral *tutti* launches the fourth movement's eponymous hunt, comprising the obligatory horn calls, *moto perpetuo* rhythms and the rural tinge of droning pedal notes. Though any narrative should be left to the listener's imagination, might it be too much to suppose that the central development's restlessly questing modulations, and the beautiful *decrescendo* of the coda's sunset suggest a successful day for the fox?

Ian D. Crew

Nicolaus Esterházy Sinfonia

The Hungarian-based Nicolaus Esterházy Sinfonia was formed in 1992 by Ibolya Tóth, recording producer of the Hungarian Phoenix Studio, initially as a recording orchestra for Naxos. Under its permanent conductor, Béla Drahos, the Sinfonia also undertakes public concerts. The orchestra consists of the leading players in Budapest, including string and wind principals of the major Hungarian orchestras, many of whom have already recorded concertos for Naxos. The Sinfonia ranges in size from a Baroque string orchestra to an ensemble suitable for Haydn or Mozart, or, augmented, for performance of Beethoven. The orchestra's recordings of Haydn and Beethoven symphonies and Beethoven's *Fidelio* have met with particularly warm critical acclaim and its recording of Vanhal symphonies (Naxos 8.554341) was rewarded by a Cannes Classical Award at Midem 2000.

Béla Drahos

Béla Drahos was born in Hungary in 1955. He started his career as a flautist, winning international competition prizes from the age of seventeen, with awards that include, among many others, the Bartók - Pásztor Prize in 1988. In 1978 he graduated with distinction at the Liszt Academy in Budapest. His concert career has included performances throughout Europe and as far afield as New Zealand. He has embarked on a parallel career as a conductor, completing his studies in Vienna under Karl Österreicher in 1991. Since then he has conducted and recorded for Naxos a broad symphonic repertoire, including some of the Haydn and all the Beethoven Symphonies.

Joseph Haydn (1732-1809)

Sinfonien Nr. 70, 71 und 73

Joseph Haydn wurde oft als der Vater der Sinfonie bezeichnet. Und in der Tat: Wer allein auf diesem Gebiet 104 nummerierte Exemplare hinterläßt, muß als fleißiger Komponist angesehen werden. Ihn deswegen aber als den Vater der Gattung anzusehen, ist schlicht und ergreifend Unsinn. Die *sinfonia*, mithin jede Art des instrumentalen "Zusammenklangs", hatte sich im Laufe von gut 200 Jahren längst zu jener mehrsätzigen Orchester-Sonate entwickelt, die zu Haydns musikalischem Erbe gehörte.

Was Haydn allerdings tat, nachdem er bei der ungarischen Adelsfamilie der Esterházys eine Anstellung gefunden hatte, war folgendes: Er verband das Verlangen seines Dienstherrn nach melodischer Eingängigkeit mit seiner ganz eigenen Meisterschaft im Umgang mit thematischen Zusammenhängen und formaler Kunstfertigkeit. Mochte er also auch nicht der Urvater der Gattung gewesen sein, so war er doch wesentlich daran beteiligt, daß man die Sinfonie nicht mehr nur wegen ihrer rein melodischen Qualitäten hörte, sondern auch wegen der Schönheit und Logik ihrer geistreichen Konstruktion zu schätzen begann.

Franz Joseph Haydn wurde am 31. März 1732 in der österreichischen Provinz geboren. Schon in jungen Jahren ging er nach Wien, wo er zunächst als Chorist am Stephansdom und dann als freiberuflicher Musiker sein kärgliches Brot verdiente. 1759 wurde er Kapellmeister des Grafen von Morzin, und zwei Jahre später ernannte ihn der reiche und mächtige Fürst Paul Esterházy zum Vize-Kapellmeister seiner Eisenstädter Residenz. Nach diesem ersten künstlerischen Aufstieg wurde Haydn 1766 Kapellmeister des Fürsten Nikolaus von Esterházy, der nach dem Tode seines Bruders Paul Anton die Regentschaft übernommen hatte und in der

ungarischen Puszta das neue Schloß Eszterháza erbauen ließ, wo Haydn fortan mit einer Fülle von Aufgaben betraut war, die es leicht mit den Anforderungen aufnehmen können, denen sich einst Johann Sebastian Bach gegenübergesehen hatte: Regelmäßig und zu jedem Anlaß mußte der Kapellmeister Haydn Opern, Sinfonien, Sonaten, Messen und Werke in jedem der damals gängigen Genres liefern.

Einen großen Teil seines schöpferischen Lebens hat Joseph Haydn der Komposition von Sinfonien gewidmet. Nach den ersten Werken, die noch vom *schnell-langsam-schnell*-Schema der italienischen Opernouvertüre beeinflußt waren, begann er schon bald mit der mehrsätzigen Form zu experimentieren. Die erste bemerkenswerte Phase dieses lebenslangen Prozesses fällt in die Zeit von 1766 bis 1775, die man - wenngleich anachronistisch - nach dem Literaturstil der 1770er Jahre als *Sturm und Drang* bezeichnet hat. In den damals entstandenen Sinfonien weicht die bisherige Freundlichkeit einer gewissen Dürsternis. Viele der Werke stehen in einer Molltonart und bedienen sich sowohl melodisch als auch harmonisch eines feurigen Vokabulars.

In den achtziger Jahren löste sich Haydn allmählich aus seiner exklusiven Arbeit für die Esterházys, als er damit begann, für Verleger in ganz Europa Musik zu schreiben. Eines der Resultate dieser neuen vertraglichen Freiheiten waren die sechs sogenannten *Pariser Sinfonien* aus den Jahren 1784 bis 1786. Den Höhepunkt seiner sinfonischen Karriere erlebte Haydn freilich erst, nachdem Fürst Nikolaus im Jahre 1790 das Zeitliche gesegnet hatte. Jetzt konnte der Komponist eine Einladung des Londoner Impresarios Johann Peter Salomon annehmen: Die zwei ausgedehnten England-

Reisen der Jahre 1791 und 1794 waren der Anlaß für zwölf neue Sinfonien (Nr. 93-104), die in Salomons Konzerten uraufgeführt wurden. Diese *Londoner Sinfonien* sind Haydns letzte Beiträge zu der Gattung; ihre Anlage und Orchestrierung sind ehrgeiziger und raffinierter als alles, was zuvor entstanden war.

1795 kehrte Haydn nach Österreich zurück. Fortan schrieb er keine weiteren Sinfonien mehr; gleichwohl verfaßte er bis zu seinem Tode im Jahre 1809 noch verschiedene Messen und Kammermusiken sowie das Oratorium.

Zwei der hier eingespielten Werke stammen aus der Zeit zwischen dem *Sturm und Drang* und den *Pariser Sinfonien* - mithin aus einer Phase, in der sich Haydn vornehmlich mit der Komposition von Opern befaßte, die ihren Höhepunkt mit der *Armida* von 1783 fanden. Dessenungeachtet sollte man auch diese vermeintlichen Übergangswerke nicht unterschätzen.

Die *Sinfonie Nr. 70 D-Dur* mit dem Datum 18. Dezember 1779 beginnt recht konventionell. Das Material des Kopfsatzes (*Vivace con brio*) - ein D-Dur-Dreiklang sowie eine schrittweise Bewegung - liefert auch die Substanz zum zweiten Thema in der Dominante A-Dur. Erst in der kurzen Durchführung offenbart sich etwas von der wahren Natur des Werkes, wenn nämlich das Dreiklangsmotiv in einander überlappende Schichten der hohen und tiefen Streicher aufgeteilt wird. Dieses äußerst gedrängte *stretto* ist für die damalige Zeit nicht ungewöhnlich, bietet aber doch einen Vorgeschmack auf die im zweiten Satz bevorstehende Archaik. Dieses *Andante* ist so kalt und schön wie Marmor. Es schwankt zwischen D-Dur und d-Moll und ist weithin in einem sparsam instrumentierten doppelten Kontrapunkt gehalten, was besagt, daß die zwei simultanen, zunächst von den sordinierten Streichern vorgetragenen Linien so komponiert sind, daß sie sowohl in der Ober- als auch

in der Unterstimme gespielt werden könnten, ohne daß ein satztechnischer Fehler entstände. Trotz der in den nachfolgenden Abschnitten immer deutlicheren Ornamente bleibt die rigorose, enigmatische Struktur dieses Kontrapunkts durchweg erhalten. Sie setzt sich auch in dem geschmeidigen *Menuett* fort und führt schließlich zum abschließenden *Allegro con brio*. Nachdem in der Einleitung mehrfach das hohe, von knappen Kadzenzen durchsetzte D wiederholt wurde, entsteht aus den Tonwiederholungen eines der drei kurzen Themen, die als Bausteine einer asketischen Tripelfuge in d-Moll fungieren. Dichte und Spannung werden kontinuierlich und vor allem durch den Gebrauch des *stretto* gesteigert, bis ein Orgelpunkt auf der Dominante versucht, der Musik Einhalt zu gebieten. Ein plötzliches, dissonantes Unisono-Es wendet das Material der Fuge in das strahlende Dur, das den Satz beendet.

Um 1780 entstand die *Sinfonie Nr. 71 B-Dur*, die für ein kleineres Ensemble geschrieben ist als die beiden D-Dur-Werke der vorliegenden Produktion. Dementsprechend subtiler ist die musikalische Sprache. Der funktionalen *Adagio*-Einleitung folgt als erstes Thema des *Allegro*-Teils ein luftiger, zuversichtlicher Gedanke. Ganz anders stellt sich das zweite Thema dar. Inmitten einer ansonsten optimistischen Exposition werfen zwei abgestufte, harmonisch mehrdeutige Akkorde einen Schatten über den weiteren Verlauf der Dinge. Die Frage, die hier gestellt wird, hat Konsequenzen: Zunächst verursacht sie eine falsche Reprise innerhalb der Durchführung, dann beschneidet sie die tatsächliche Reprise des ersten Themas - und ihr Einfluß erstreckt sich sogar auf das anschließende *Adagio*, dessen Variationsfolge plötzlich von den unbegleiteten Violinen mit ihrem aufstaktigen Motiv unterbrochen wird. Nach dem *Stampfanz* des *Menuetto* und dem *Trio* mit seinem magyarischen Violinduo

nebst gitarristischen Begleiteffekten kann sich die Durchführung des *Finales* weder von dem aufaktigen Motiv noch von den harmonischen Zweifeln befreien. Gleichwohl verleihen die hervorstechenden Bläser der Sinfonie zu einem positiven Abschluß.

Die *Sinfonie Nr. 73 D-Dur „La Chasse“* aus dem Jahre 1782 ist für Flöte, je zwei Oboen, Fagott und Hörner sowie Streicher geschrieben. Im Schlussatz, der ursprünglich die Ouvertüre zur Oper *La fedeltà premiata* (1781) war, treten des weiteren zwei Trompeten und Pauken hinzu. Der in der üblichen Sonatenform gehaltene *Allegro*-Hauptteil des ersten Satzes bedient sich desselben rhythmischen Viertonmotivs, das am Ende der langsam Einleitung zu hören war. Dieses Motiv sowie eine ebenfalls aus der Introduktion stammende, chromatische Figur liefern auch die Substanz des zweiten Themas, dessen vornehmlich kontrapunktische Erscheinung organisch aus dem ersten Gedanken hervorgeht. Durchführung und Reprise werden jeweils vollständig wiederholt und bieten so dem Hörer die Möglichkeit, sich mehrfach daran zu erfreuen, wie genial Haydn ein Thema zerlegen und dann wieder neu aufbauen konnte, indem er - namentlich in der abschließenden *codetta* - verschiedene harmonische Seitenpfade einschlug. Der

zweite Satz in G-Dur präsentiert Haydns Lied *Gegenliebe*, das kurz zuvor in einer eigenen Sammlung veröffentlicht worden war. Obwohl der Komponist hier älteres Material verwendet, klingt das schwebende *Andante* nicht wie ein Fremdkörper, denn seine chromatischen Phrasen sowie die plötzlichen Übergänge in die Molltonika und andere entfernte Tonarten erinnern an den Charakter des Kopfsatzes. Das anschließende *Menuetto* greift auf die chromatischen Motive des ersten Satzes zurück, während im *Trio* die Oboe, das Fagott und die Bordun-Begleitung meisterhaft das pastorale Finale vorwegnehmen. Die Jagd, die der Sinfonie ihren Beinamen gab, beginnt mit einem inspirierten *Tutti* des Orchesters. Es folgen die obligatorischen Hornrufe, *moto perpetuo*-Rhythmen und rustikale Bordunbässe. Zwar sollte man den erzählerischen Gehalt des Satzes der Fantasie des Hörers überlassen - doch wäre es falsch, aus den ruhelos suchenden Modulationen der Durchführung und dem herrlichen *decrescendo* beim abschließenden "Sonnenuntergang" zu vermuten, daß der Fuchs einen guten Tag hatte?

Ian D. Crew

Übersetzung: Cris Posslac

Joseph Haydn (1732-1809)

Symphonies n° 70, 71 & 73

On a souvent voulu voir en Haydn le père de la symphonie. Avec pas moins de 104 œuvres répondant à cette forme, il est vrai qu'il en reste le représentant le plus prolifique. Affirmer cependant qu'il en fut le créateur n'en est pas moins absurde. La *sinfonia*, soit toute musique instrumentale « sonnant ensemble », s'était développée au cours des deux siècles précédents jusqu'à produire cette *sonata* orchestrale en plusieurs mouvements dont Haydn hérita. Ce fut toutefois Haydn, durant les années passées au service de la famille hongroise des Esterházy, qui sut rendre compatibles le désir de son patron d'une musique aisément accessible et sa propre exigence de compositeur, grâce à sa maîtrise tant de la cohérence thématique que du maniement de la forme. S'il ne fut pas le créateur du genre, il joua donc malgré tout un rôle essentiel dans l'avènement de la symphonie en tant que forme d'art appréciée tant pour sa beauté, sa logique et son esprit que pour ses qualités mélodiques.

Né en Basse-Autriche le 31 mars 1732, Franz Joseph Haydn quitta sa province natale pour Vienne, tout d'abord comme choriste à la cathédrale Saint-Étienne, puis en tant que musicien indépendant gagnant assez difficilement sa vie. En 1759, il devint *Kapellmeister* du comte von Morzin, puis connut une ascension professionnelle considérable en devenant en 1761 *Vizekapellmeister* du riche et puissant prince Paul Anton Esterházy, lequel résidait à Eisenstadt. Lorsqu'en 1766 il fut promu *Kapellmeister*, le prince Nicolaus avait lui-même succédé à Paul Anton, cependant que la famille s'était installée dans sa nouvelle résidence d'Esterháza, dans la plaine hongroise. Les obligations de sa nouvelle charge rivalisaient d'exigence avec celles de J.S. Bach. Opéras, symphonies, sonates,

messes, œuvres répondant à presque tous les genres alors en usage étaient requis du compositeur de manière régulière et en toute circonstance.

Le domaine de la symphonie occupa Haydn durant une grande partie de sa vie de créateur. Dès ses toutes premières œuvres, encore influencées par la coupe de type *vif-lent-vif* de l'ouverture d'opéra à l'italienne, il se livra, sur la base de la forme initiale en plusieurs mouvements, à un long processus d'expérimentation qui devait l'occuper sa vie durant. La première période importante de son parcours, entre 1766 et 1775, correspond aux années *Sturm und Drang* (« Tempête et oppression »), appellation anachronique reprise d'un style littéraire des années 1770 placé sous le signe de l'angoisse. Les symphonies de cette époque cèdent un peu de leur bonne humeur habituelle au profit d'un léger assombrissement de l'expression. Nombre d'entre elles sont en mode mineur et témoignent d'un vocabulaire mélodique et harmonique plus passionnel.

Les années 1780 virent Haydn rompre progressivement avec les compositions régulières et exclusives à destination d'Esterháza et écrire maintes œuvres à la demande d'éditeurs de l'Europe entière. L'un des aboutissements de sa nouvelle liberté contractuelle fut le recueil qu'il est convenu d'appeler les *Symphonies parisiennes*, de 1784-1786. Le point culminant de la carrière symphonique du compositeur devait néanmoins intervenir après 1790, année de la mort du prince Nicolaus. Cette disparition permit à Haydn d'accepter librement l'offre d'un imprésario londonien, Johann Peter Salomon, qui lui proposait de se rendre en Angleterre. Deux importants séjours à Londres, en 1791 et 1794, furent pour lui l'occasion de composer douze nouvelles symphonies (n° 93 à 104).

destinées aux concerts organisés par Salomon. Ces *Symphonies londoniennes*, les dernières de Haydn, sont considérées comme plus ambitieuses de proportions et d'une orchestration plus raffinée que toutes celles composées précédemment.

Le musicien rentra en Autriche en 1795. S'il ne composa aucune nouvelle symphonie durant cette période, les années le séparant de sa mort en 1809 furent néanmoins fécondes, Haydn ayant composé des messes, de la musique de chambre et, bien sûr, son oratorio *La Création*.

Deux des œuvres proposées dans cet enregistrement furent composées pendant la période comprise entre les années *Sturm und Drang* et les *Symphonies parisiennes*, époque que Haydn consacra en grande partie à la composition d'opéras et dont l'*Armida* de 1783 représente le sommet. Bien qu'issues d'une période supposée intermédiaire dans le parcours symphonique de Haydn, ces œuvres ne devraient en aucun cas être sous-estimées et n'ont pas à rougir devant les symphonies plus connues de leur créateur.

La *Symphonie n° 70 en ré majeur*, datée du 18 décembre 1779, commence de manière assez conventionnelle. Le matériau du premier thème du *Vivace* d'introduction, sur l'accord parfait de *ré*, auquel répond une phrase reposant sur un motif en croix, nourrit également le deuxième thème, à la dominante (*la majeur*). C'est au cours du bref développement qu'un avant-goût de la vraie nature de l'œuvre se révèle, cependant que le motif d'accord parfait se trouve fragmenté sur trois niveaux se chevauchant, aux cordes supérieures et graves. Cette strette extrêmement condensée, bien que non exceptionnelle pour l'époque, donne une idée de ce qui va suivre. Le deuxième mouvement, *Andante*, est aussi froid et admirable que le marbre. Oscillant entre *ré* majeur et mineur, il met en œuvre un contrepoint renversable orchestré avec

sobriété, deux lignes se trouvant simultanément énoncées, tout d'abord aux cordes avec sourdine, conçues de manière à ce que l'une puisse être jouée à la voix supérieure et la seconde à la basse, et inversement. Bien que les reprises des différentes sections fassent intervenir une ornementation de plus en plus riche, jamais la rigoureuse et énigmatique structure contrapuntique ne flétrit. On retrouve cette même sobriété de l'orchestration dans le *Menuet*, lequel conduit à l'*Allegro con brio* final. Au terme d'une section d'introduction entrecoupée de cadences abruptes et faisant entendre un *ré* aigu cinq fois répété, ces notes réitérées vont s'affirmer tel l'un des trois brefs sujets sur lesquels va s'édifier la section principale du mouvement, une rigoureuse *triple fugue* en *ré* mineur. Densité et tension ne cessent progressivement de croître, en recourant essentiellement à la technique de la strette, jusqu'à ce qu'une pédale harmonique sur la dominante (*la*) conduise la musique vers sa conclusion. Un brusque *mi bémol* dissonant et à l'unisson fait basculer la fugue en mode majeur, dans la lumière duquel s'achève le mouvement.

Composée vers 1780, la *Symphonie n° 71 en si bémol majeur* fait appel à un orchestre moins développé que les deux œuvres en *ré* majeur, son langage musical en retirant une plus grande subtilité. L'*Adagio* d'introduction est fonctionnel, le premier thème de l'*Allegro* léger mais décidé. L'univers dans lequel le deuxième thème nous introduit est très différent. Au cœur d'une exposition au demeurant globalement optimiste, deux accords énoncés par degrés et harmoniquement ambiguës semblent projeter une ombre sur le déroulement du mouvement. Dès lors, la question qu'ils posent suscitera une trompeuse et fausse réexposition dans le cours du développement, tout comme ils iront jusqu'à tronquer le retour du premier thème. Leur influence s'étendra même à l'*Adagio* qui

fait suite, la succession de ses variations se trouvant interrompue par leur motif rythmique « sur temps faible » repris par les violons soudainement non accompagnés. Après la *Stampfanz* (« danse du pilon ») du *Menuetto* puis le duo de violons à la hongroise et son accompagnement évoquant la guitare du *Trio*, la section de développement du *Finale* ne parviendra pas à se défaire du motif rythmique « sur temps faible », pas plus que du doute soulevé par son caractère harmonique. Des pupitres de vents prépondérants aideront néanmoins la symphonie à s'orienter vers une conclusion positive.

La *Symphonie n° 73 en ré majeur*, dite « *La Chasse* », date de 1782 ; elle fait appel, outre les cordes, à une flûte, hautbois, bassons et cors par deux. Deux trompettes et timbales s'y ajoutent dans le mouvement final, originellement conçu telle l'ouverture de l'opéra *La fedeltà premiata*, drame pastoral *giocoso* de 1781. De forme sonate, le principal *Allegro* du premier mouvement adopte le motif rythmique de quatre notes entendu en conclusion de l'introduction *Adagio* précédente. Ce motif ainsi qu'une figure chromatique infléchie provenant également de l'*Adagio* donneront naissance aux premier et deuxième thèmes, ce dernier, essentiellement contrapuntique, procédant sur le plan organique du premier. Le développement et la réexposition sont répétés tout d'un bloc, donnant à l'auditeur l'occasion d'apprécier toute l'inventivité de Haydn – sa manière de concentrer la matière musicale puis de reconstruire les thèmes au moyen de divers

chemins harmoniques détournés, en particulier dans la *codetta finale*. Le deuxième mouvement, en *sol majeur*, renferme un lied de Haydn lui-même, *Gegenliebe*, extrait d'un recueil alors récemment publié. Bien que réutilisant une musique préexistante, cet *Andante* pondéré n'en est pas moins parfaitement en situation, ses phrases aux inflexions chromatiques et ses soudaines embardées dans le ton de la tonique mineure, puis de là vers d'autres tonalités éloignées, lui conférant un quelque chose de l'esprit du premier mouvement. Le *Menuetto* qui lui fait suite renoue avec les motifs chromatiquement infléchis du premier mouvement, cependant que le duo de hautbois et de basson du *Trio*, également le bourdonnement de son accompagnement, anticipe magistralement le matériau du finale pastoral qui s'ensuit. Un retentissant *tutti* orchestral lance le quatrième mouvement, cette chasse à laquelle l'œuvre doit son surnom, avec solos de cors obligés, rythmes en forme de *moto perpetuo* et bourdons sur pédales harmoniques aux saveurs campagnardes. Bien qu'aucun élément narratif ne soit proposé à l'imagination de l'auditeur, serait-ce aller trop loin que d'interpréter les modulations fiévreusement interrogatives du développement central, également le merveilleux *decrescendo* de la coda - un coucher de soleil -, tel le dénouement d'une journée à laquelle le renard aura finalement survécu ?

Ian D. Crew

Version française : Michel Roubinet

Also available in this series:



HAYDN

Symphonies, Vol. 24

Symphonies Nos. 43 "Mercury", 46 & 47

Cologne Chamber Orchestra • Helmut Müller-Brühl

DDD

8.554767



Symphonic composition occupied much of Haydn's creative life. Though from an allegedly intervening period in Haydn's composition of symphonies, that of the *Sturm und Drang* (Storm and Stress) and *Paris Symphonies*, the *Symphonies Nos. 70 and 71* cannot be underestimated in comparison with their more famous companions. The best known work on this recording, the *Symphony No. 73 in D major*, "La Chasse", dated 1782, takes its nickname from the pastoral finale. A feisty orchestral tutti launches the hunt, comprising the obligatory horn calls, fast-moving rhythms and the rural tinge of droning pedal notes. Though any narrative can be left to the listener's imagination, might it be too much to suppose that the fox has had a successful day?

Joseph
HAYDN
(1732-1809)

Symphonies, Vol. 25

Symphony No. 70 in D major

1	Vivace con brio	19:03
2	Andante "Specie d'un canone in contrappunto doppio"	5:46
3	Menuet: Allegretto	7:08
4	Finale: Allegro con brio	3:03
		3:07

Symphony No. 71 in B flat major

5	Adagio - Allegro con brio	7:06
6	Adagio	10:29
7	Menuetto *	3:45
8	Finale: Vivace	6:17

Symphony No. 73 in D major "La Chasse"

9	Adagio - Allegro	8:47
10	Andante	5:08
11	Menuetto: Allegretto	3:07
12	"La Chasse": Presto	5:49

* Tibor Gátai and Tamás Zalay, Violin

Nicolaus Esterházy Sinfonia • Béla Drahos

Recorded at the Phoenix Studio, Budapest, from 24th to 27th July, 2000, using 20 Bit Technology for high definition sound

Producer: Ibolya Tóth • Engineer: János Bohus • Digital Editing: Veronika Vincze • Booklet Notes: Ian D. Crew

Cover Picture: *La Chasse* by Charles-Amedee-Philippe van Loo (1719-95) / The Bridgeman Art Library

NAXOS

DDD

8.555708

Playing Time
69:29



www.naxos.com

Made in E.C.

Notice en français

© & © 2002 HNH International Ltd.
Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch