

**cpo**

**Franz Danzi**  
**Complete Symphonies**  
Orchestra della Svizzera Italiana  
Howard Griffiths



**RSI RETE**  
**DUE**  
Radiodiffusione  
svizzera



Franz Danzi (nach dem Stich von Heinrich E. von Winter, 1817)

**Franz Danzi** (1763-1826)

## Symphonies

### CD 1

#### Symphony in B major (P 222)

**20'38**

- |   |                          |      |
|---|--------------------------|------|
| 1 | Adagio - Allegro         | 7'23 |
| 2 | Andante                  | 4'06 |
| 3 | Minuetto. Allegro - Trio | 5'10 |
| 4 | Allegro molto            | 3'59 |

#### Symphony in D minor (P 220)

**17'13**

- |   |                           |      |
|---|---------------------------|------|
| 5 | Allegro vivo              | 4'40 |
| 6 | Andante con moto          | 4'19 |
| 7 | Menuetto. Moderato - Trio | 3'03 |
| 8 | Allegro                   | 5'11 |

**Symphony in D major (P 218)****16'41**

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 9  | Ouverture. Adagio non troppo - Allegro non troppo | 5'12 |
| 10 | Andante più tosto allegro                         | 3'54 |
| 11 | Minuetto Scherzando - Trio                        | 3'25 |
| 12 | Presto  | 4'08 |

**T.T.: 54'32****CD 2****Symphony in D major (P 223)****23'30**

- |   |                             |      |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | Adagio - Allegro            | 9'30 |
| 2 | Andante                     | 5'19 |
| 3 | Minuetto. Allegretto - Trio | 3'55 |
| 4 | Allegro                     | 4'46 |

**Symphony in C major (P 221)****21'00**

- |   |                             |      |
|---|-----------------------------|------|
| 5 | Larghetto. Allegro vivace   | 7'02 |
| 6 | Andante moderato            | 5'19 |
| 7 | Menuetto. Allegretto - Trio | 4'13 |
| 8 | Grave. Allegro              | 4'25 |

**Symphony in E flat major (P 219)****17'58**

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 9  | Adagio non troppo. Allegro | 6'32 |
| 10 | Andante                    | 3'24 |
| 11 | Minuetto. Allegro - Trio   | 3'10 |
| 12 | Allegro non troppo         | 4'52 |

**T.T.: 62'29****Orchestra della Svizzera Italiana****Howard Griffiths**

## Franz Danzi, Sinfonien

Franz Danzi (1763–1826) hatte in musikhistorischer Perspektive die denkbar günstigsten Voraussetzungen für eine große Karriere als Komponist und Kapellmeister. In entscheidenden Momenten seines Lebens spielte ihm jedoch das Schicksal in Gestalt von folgenreichen Todesfällen üble Streiche und machte dem sensiblen Komponisten derart zu schaffen, dass seine Produktivität immer wieder zum Erliegen kam. Geboren wurde er in Schwetzingen, der Sommerresidenz des pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor, dessen Mannheimer Hofkapelle sich den Ruf eines der besten Orchester Europas erworben hatte. Danzis Vater Innozenz (um 1730–1798) stammte aus Italien und war 1754 von Karl Theodor als Violoncellist angeworben worden. Er gehörte zu den bestbezahlten Musikern der Kapelle. 1755 hatte er Barbara Toeschi geheiratet, die Schwester des späteren Konzertmeisters Carl Joseph Toeschi. Der Ehe entstammten acht Kinder; zwei starben in frühem Alter, und vier der überlebenden sechs Kinder wurden Musiker: Franz' ältere Schwester Franziska (1756–1791) war eine gefeierte Sängerin, seine Brüder Johann (1758 bis nach 1814) und Anton (1766 bis nach 1835) dienten in mehreren Hofkapellen. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt Franz bei Vater und Schwester Franziska (Violoncello, Klavier und Gesang); später kam Kompositionsunterricht bei dem umtriebigen Georg Joseph Vogler (1749–1814), europaweit als „Abbe Vogler“ bekannt, hinzu. Spätestens 1778 war er so weit, dass er als Cellist in die Hofkapelle eintreten konnte; doch bereits Ende 1777 war eine für seinen weiteren Verbleib in Mannheim entscheidende Veränderung geschehen: Für seinen Landesherrn Karl Theodor war durch den Tod des kinderlosen bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph der Erbfall eingetreten; Karl

Theodor verlegte als frisch gebackener bayerischer Kurfürst 1778 seine Residenz nach München, nicht ohne die wichtigsten Mitglieder seiner Mannheimer Hofkapelle mitzunehmen, um sie mit der Münchener Hofkapelle zu vereinigen. Vater Innozenz folgte dem Kurfürsten nach München; Franz indes blieb vorerst als Instrumentalist und Korrepetitor in Mannheim, wo vornehmlich jüngere Musiker zurückgelassen wurden, um dem dort neu gegründeten National-Theater ein kleines Orchester zu erhalten. Immerhin gab diese Konstellation dem jungen Danzi einige Gelegenheiten, als Komponist von Bühnenwerken in Erscheinung zu treten; er komponierte seine ersten Singspiele („*Cleopatra*“ P 1 und „*Azacia*“ P 2; das „P“ steht für das von Volkmar von Pechstaedt erstellte Verzeichnis der Werke Danzis) sowie einige Schauspielmusiken (darunter eine – leider verlorene – Zwischenaktmusik [P 27] zur Uraufführung von Schillers „*Die Räuber*“). Doch es zog ihn nach München; bereits 1782 ist er dort als Cellist nachweisbar; und als sein Vater im November 1783 pensioniert wurde, erhielt der 20jährige Franz seine Stelle – freilich nur mit einem Drittel des Gehalts, das sein Vater bezogen hatte. Und auch die Gelegenheiten, fürs Theater zu komponieren, blieben nun aus; Mitte der 1780er Jahre bat er den Intendanten um eine Position, die ihm auch seine Talente als Komponist zu zeigen gestattete. Doch erst 1789 gelang es ihm, zwei Bühnenwerke in München zur Aufführung zu bringen, das Singspiel „*Der Triumph der Treue*“ P 4 und die Komische Oper „*Der Quasimann*“ P 5. Ein Jahr später heiratete er Margarethe Marchand (1768–1800), eine gefeierte Sängerin und Pianistin, die von 1782–84 bei Leopold Mozart in Salzburg ausgebildet worden war und sich später als Komponistin von Kammermusik einen Namen machen sollte. 1792 brach das jung vermählte Paar zu einer mehrjährigen Konzertreise auf, in deren Verlauf Danzi für eini-

ge Monate im Sommer 1792 den Posten des Musikdirektors bei der in Leipzig und Prag spielenden Operntuppe des Impresarios Domenico Guardasoni einnahm. Zur Geburt seines Sohnes Carl im Juli 1794 kurzfristig wieder in München weilend, verbrachte das Paar die nächsten anderthalb Jahre in Italien; im Jahr 1796 erfolgte dann aber die endgültige Rückkehr nach München. 1798 begann sich endlich auch der Erfolg als Opernkomponist einzustellen: Danzis Komische Oper „*Die Mitternachtsstunde*“ P 6 erwarb ihm beträchtliches Ansehen; die erfolgreiche Uraufführung des Werkes am 16. Februar 1798 in München brachte ihm den Titel eines Vizehofkapellmeisters ein. Ein Jahr später gelangte eine weitere Oper Danzis, „*Der Kuß*“ P 7, in München zur Aufführung. Sein Stern war also gerade im Steigen begriffen, als eine Reihe von Schicksalsschlägen auf ihn niederfuhr. Bereits 1798 war sein Vater gestorben; und im Juni 1800 erlag seine Gattin, erst zweiunddreißigjährig, einem chronischen Lungenleiden. Dieser Verlust traf ihn schwer, und lähmte, wie er später bekannte, seinen kompositorischen Ehrgeiz. Doch nicht genug damit: Kurfürst Karl Theodor starb im Februar 1799, und sein Nachfolger Maximilian IV. Joseph (ab 1806 König Maximilian I.) verfolgte, um die ausufernden Staatsschulden einzudämmen, eine strikte Austeritätspolitik, die dem Musikleben der bayerischen Hauptstadt nicht eben förderlich war. Zudem war der neu eingesetzte Hoftheater-Intendant, Joseph Marius Babo, ein enger Freund des Hofkapellmeisters Peter von Winter (1754–1825), der mit seinem Vize nicht auf gutem Fuße stand. Kurzum, sei es wegen möglicher Intrigen Babos und Winters, sei es, dass der Publikums-geschmack sich geändert hatte, in den Jahren nach der Jahrhundertwende vermochte Danzi nicht, an seinen Erfolg von 1798 anzuknüpfen. Als 1801 Carl August Cannabich (1771–1806), ein Sohn des berühmten

Mannheimer Komponisten Christian Cannabich, als Hof-Musikdirektor nach München verpflichtet wurde, blieb dem Vizekapellmeister nur noch die Leitung der Kirchenmusik. Es ist kennzeichnend für Danzis Charakter, dass er dem jüngeren Cannabich gleichwohl freundschaftlich verbunden war: Dieser verfasste Ende 1801 einen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienenen Nekrolog auf Margarethe Danzi, während Danzi seinerseits der Verfasser des ebendort publizierten Nekrologs auf den am 1. Mai 1806 verstorbenen Cannabich war.

Danzi verlegte sich auf die Komposition von Instrumentalmusik und begann pädagogisch als Gesangs- und Kompositionslehrer tätig zu werden; zu seinen Schülerinnen und Schülern zählen u. a. die Sängerinnen Margarethe und Josefine Lang, der Violoncellist und Komponist Anton Bohrer (1783–1863) sowie der Komponist Johann Nepomuk von Poßl (1783–1865). Zwar gelang es ihm 1802, das einaktige Singspiel „*El Bondocani*“ P 8 auf die Bühne zu bringen, aber es sollte noch fünf Jahre dauern, bis mit der ernsthaften Oper „*Iphigenie in Aulis*“ P 9 wieder ein abendfüllendes Bühnenwerk Danzis in München zur Aufführung kam (27. Januar 1807). Es war ein vollständiger Misserfolg: Das Werk kam weder bei Hofe noch beim Publikum an. Lediglich in der Musikkritik fand das Werk vereinzelt Zuspruch; so gab sich der Berichterstatter der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* redliche Mühe, dieses „*neue sehr bedeutende Werk*“ Danzis in den Kontext der Geschichte der deutschen Oper vom Hamburger Gänsemarkt bis zu Schweitzers „*Alceste*“ und Holzbauers „*Günther von Schwarzburg*“ zu stellen; er bescheinigte der Musik „*unverkennbare Schönheiten – Schönheiten als Musik an sich, als Musik in Verbindung mit Poesie, als Musik für's Theater*“. Zwei Monate später hatte der Erfolg von Winters 1803 für London komponierter, für

das Münchener Publikum aber neuer Oper „*La grotta di Calipso*“ das Werk Danzis vollständig in den Schatzen gestellt. Enttäuscht verließ Danzi im Sommer 1807 München zusammen mit seiner Schülerin Margarethe Lang und trat im Oktober eine neue Stelle als Kapellmeister am Hoftheater in Stuttgart an, um die er sich bereits im Februar, unmittelbar nach dem Fiasko seiner „*Iphigenie*“, beworben hatte. Dort schloss er enge Freundschaft mit dem über 20 Jahre jüngeren Carl Maria von Weber, dem er als Mentor und Förderer hilfreich zur Seite stand. Das gemeinsame Bemühen um eine repräsentative, „ernsthafte“ deutschsprachige Oper, die den Singspielcharakter hinter sich lässt, gleichwohl aber das Interesse des Publikums zu erringen vermag, dürfte sie verbunden haben. Auch nach Webers Weggang aus Stuttgart im Februar 1810 blieb das Verhältnis eng, wie die in Webers Tagebuch verzeichneten häufigen Treffen im Sommer 1811 in München belegen, wo Danzi anlässlich einer Kur weilte. Ab 1810 machte sich nämlich eine Krankheit bei Danzi bemerkbar, die ihn zu häufigen Urlauben und Kuraufenthalten zwang. Möglicherweise ist diese Beeinträchtigung seiner Arbeitsfähigkeit der Grund dafür, dass er sich nach einer neuen Stellung – mit weniger Arbeitsbelastung als in Stuttgart – umsah. Doch hatte er auch mancherlei Grund, mit den Verhältnissen in Stuttgart unzufrieden zu sein; König Friedrich I. von Württemberg war kein Liebhaber von Instrumentalmusik; und eine bürgerliche Musikkultur, welche den Resonanzboden für vom Hof unabhängige Liebhaber Konzerte hätte abgeben können, wie sie Danzi einzurichten wünschte, gab es nicht. Überdies war ihm der Hof das Honorar seines am 12. März 1812 in Stuttgart aufgeführten Singspiels „*Camilla und Eugen*“ P 12 schuldig geblieben. Offenbar hielt er die Position eines Kapellmeisters des in Karlsruhe residierenden Großherzogs von Baden für attraktiver als die Stuttgarter Stel-

lung: Im Juli 1812 wechselte er von Stuttgart nach Karlsruhe, nicht ohne kurz zuvor noch einmal in Erwägung gezogen zu haben, sich am Münchener Hoftheater zu bewerben. Für Stuttgart und für Karlsruhe komponierte er weitere deutschsprachige Bühnenwerke, zumeist Einakter oder mehraktige Singspiele, ohne aber je den Ehrgeiz damit zu verbinden, das zu erreichen, was ihm mit seiner unglücklichen „*Iphigenie*“ nicht gelungen war: die allgemein anerkannte große deutsche Oper. In der Konsequenz trat er jedoch selbstlos für das Schaffen seines jungen Freundes Carl Maria von Weber ein, dessen Bühnenwerke er jeweils kurz nach ihrer Uraufführung in Karlsruhe auf die Bühne brachte. Nach 1815 zog sich Danzi schrittweise aus dem öffentlichen Musikleben zurück, die Dirigententätigkeit empfand er, wie er seinem Münchener Freund Joseph von Morigotti mehrfach mitteilte, zunehmend als drückende Last. Die Leitung der Konzerte der Karlsruher Museumsgesellschaft überließ er Ende 1816 seinem Konzertmeister Friedrich Ernst Fesca (1789–1826), und im März 1824 wurde ihm Josef Strauß (1793–1866), später sein Nachfolger als Kapellmeister, als Musikdirektor unterstützend zur Seite gestellt. Ab Dezember 1825 hinderten ihn längere Perioden ernsthafter Erkrankung an der Wahrnehmung seiner Pflichten. Am 13. April 1826 starb Franz Danzi, gut einen Monat vor Vollendung seines 63. Lebensjahrs.

Unbestreitbar hat Danzis musikalisches Hauptinteresse der deutschsprachigen Oper gegolten (nicht zufällig befindet sich – für einen an Bühnenwerken interessierten Komponisten dieser Zeit sehr ungewöhnlich – keine einzige italienische Oper unter seinen insgesamt 17 musikalischen Bühnenwerken); das hinderte ihn jedoch nicht an der Komposition zahlreicher Instrumentalwerke in allen zeitgenössischen Gattungen. Zwar sind einige Instrumentalwerke Danzis bereits vor 1800 im Druck erschienen (einzelne Klavierstücke und Kla-

viersonaten), doch es fällt auf, dass Danzi erst ab 1800 Instrumentalwerke in größerer Anzahl und schneller Folge veröffentlichte. Im Jahr 1800 erschienen Werke Danzis in den repräsentativen Gattungen Klavierkonzert (Es-Dur op. 4 P 229), Streichquartett (op. 5 P 264) und Klaviersonate (F-Dur op. 3 P 286). In den nächsten vier Jahren folgten weitere Streichquartette (opp. 6, 7, 16 und 29 bzw. P 265–268), eine Klaviersonate (op. 12 P 287), größer besetzte Kammermusik (Sextette op. 10 P 283 und op. 15 P 284), Konzerte für Violoncello (o. op. P 241 und 242) und schließlich die ersten beiden im Druck erschienenen Sinfonien (op. 19/24 P 220 und op. 20/25 P 221) sowie die erste publizierte Symphonie concertante (B-Dur für zwei Violinen o. op. P 225). Der Kreis seiner Verleger erweiterte sich; hatte um 1800 nur der Verlag Falter in München sich seiner Werke angenommen, so erschienen einzelne Werke ab 1802 auch bei Nägeli in Zürich und ab Herbst 1803 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, der bis 1806 sein Hauptverleger blieb. Es hat den Anschein, als ob Danzi die nach 1800 widerwillig hingenommene Abstinenz von der Bühne mit der Komposition bzw. Publikation von Instrumentalmusik (sowie nicht bühnengebundener Vokalmusik) zu kompensieren versuchte, um weiterhin in der Öffentlichkeit präsent zu sein.

Danzis sechs Sinfonien lassen sich in drei Gruppen mit je zwei Werken einteilen:

a) Die Sinfonien D-Dur P 218 und Es-Dur P 219; beide Werke sind spätestens 1790 entstanden und blieben ungedruckt.

b) Die Sinfonien d-Moll op. 19/24 P 220 und C-Dur op. 20/25 P 221; beide Werke erschienen 1804 im Druck; die doppelten Opus-Zahlen ergeben sich daraus, dass die auf den Titelblättern der Stimmdrucke

erscheinenden Zahlen („19“ bzw. „20“) handschriftlich gestrichen und durch „24“ bzw. „25“ ersetzt wurden; die jeweils erste Seite der Violine-I-Stimme trägt gedruckt die höhere Opus-Zahl.

c) Die Sinfonien F-Dur P 222 und D-Dur P 223; die beiden Werke erschienen 1818 als Sinfonie Nr. 3 bzw. Nr. 4 im Druck.

Die beiden Werke der ersten Gruppe sind nur in Stimmabschriften überliefert; als zusammen gehörige Gruppe erscheinen sie im Bestand der Staatsbibliothek Berlin, wobei die Titelblätter beider Manuskripte folgenden Herkunftsvermerk tragen: „*Danzi / hat dir Le Brun / mitgebracht 1790.*“ Mit „*Le Brun*“ ist Danzis Schwager, der der Münchener Hofkapelle angehörende Oboenvirtuose Ludwig August Lebrun (1752–1790) gemeint, der am 15. Dezember 1790 während eines Gastspiels in Berlin überraschend verstarb. Offenbar hatte der Virtuose die beiden Werke Danzis mit sich geführt (möglicherweise um sie in seinen Konzerten zu verwenden), und diese waren über einen befreundeten Berliner Hofmusiker in den Bestand der Berliner Hofkapelle gelangt.

Während das Berliner Manuskript für die Sinfonie Es-Dur P 219 die einzige Quelle darstellt, existiert für die Sinfonie D-Dur P 218 ein weiterer abschriftlicher Stimmabsatz, der sich im Bestand der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg befindet. Die beiden Fassungen von P 218 weichen stark voneinander ab: In der Berliner Fassung ist das Werk dreisätzig (ohne Menuett) und trägt die Gattungsbezeichnung „*Ouverture*“; in der Regensburger Fassung bezieht sich der Titel „*Ouverture*“ nur auf den ersten Satz, das Werk insgesamt ist als „*Sinfonia*“ bezeichnet. Auch die Besetzung ist unterschiedlich: In der Regensburger Fassung ist sie gegen-

über der Berliner in Kopfsatz und Finale um Fagotte, Trompeten und Pauken erweitert. Dazu kommen einige Unterschiede im Verlauf des Kopfsatzes, der in der Regensburger Version 19 Takte länger ist als in der Berliner. Weder diese Unterschiede noch sonstige in den Quellen zu findende Hinweise geben Aufschluss darüber, welche der beiden Fassungen die von Franz Danzi intendierte ist, ob Danzi möglicherweise beide Fassungen autorisiert hat, oder ob eine der beiden oder beide Fassungen eine Bearbeitung von dritter Hand darstellen. Lediglich die Autorschaft Danzis für dieses Werk (in welcher Fassung auch immer) kann als gesichert gelten; es gibt außer diesen zwei Quellen, deren Zuschreibungen an Danzi voneinander unabhängig sind, keine weiteren Zuschreibungen. Der vorliegenden Aufnahme liegt die größer dimensionierte, „sinfonischere“ Regensburger Fassung zugrunde.

Danzis zwei frühe Sinfonien weisen in vielen Einzelheiten den Charakter von Jugendwerken auf; sie bergen aber auch mancherlei überraschende innovatorische Ansätze. In beiden Werken steht am Beginn des Kopfsatzes eine Langsame Einleitung, deren Funktion in beiden Fällen bei größter Unterschiedlichkeit der Faktur über die einer reinen Einleitung weit hinaus geht. In der D-Dur-Sinfonie P 218 präsentiert Danzi einen typischen zeitgenössischen Sinfoniebeginn mit mehrmaliger Bestätigung des Grundtons im *forte* und mit thematisch unspezifischen, harmonisch aber eindeutigen Umspielungen der Grundtonart. Prägnant ist allerdings der Rhythmus mit der zweimaligen Aufeinanderfolge eines scharf punktierten Auftaktmotivs zur Harmonik einer Kadenz. Diese Prägnanz ist keineswegs zufällig, denn das rhythmische Motiv wird am Ende der Exposition (und analog der Reprise) zusammen mit der Kadenzharmonik wiederaufgenommen, und am Beginn der Reprise wird sogar – ohne Tempowechsel, aber unter Verdoppelung

der Notenwerte – die Langsame Einleitung *in extenso* zitiert. Der Langsamen Einleitung kommt hier also eine motivisch-thematische Bedeutung zu. Ganz anders in der Es-Dur-Sinfonie P 219; prägnant ist hier weniger der Rhythmus, sondern die melodische Kontur des Anfangsthemas in der Paralleltart c-Moll mit den charakteristischen Sprüngen zur Terz es und zur Sexte as. Zwar folgen dann auch in dieser Einleitung rhythmisch scharf profilierte Einwüfe, aber diese haben hier – anders als die melodisch prägenden Mollcharakteristika – nur kursorische Bedeutung. Die komplette Einleitung bleibt in c-Moll und endet auf dessen Dominante G-Dur, so dass der Einsatz des Allegro-Teils in Es wie ein Trugschluss erscheint. Die Grundtonart Es-Dur wird erst im weiteren Verlauf der Exposition kurz vor der Wiederholung des Hauptthemas kadenzial bekräftigt. Die Abfolge von langsamem und schnellem Teil wirkt hier weniger wie eine sinfonische Eröffnungsgeste als vielmehr wie die Aufeinanderfolge von pathetischem Rezitativ und gelöst heiterer Arie, also wie eine der Musikdramatik entlehnte Formidee, deren satztechnische Konsequenzen sich in der Faktur des Satzes dadurch zeigen, dass sie weitgehend homophon gehalten ist – ganz im Gegensatz zum Kopfsatz der D-Dur-Sinfonie, in dem Imitationen und (schein-)polyphone Abschnitte vielfach Verwendung finden. Doch auch in diesem Satz wächst der Einleitung strukturelle Bedeutsamkeit zu: Der charakteristische Terz-Sextsprung erscheint am Ende der Exposition (bzw. der Reprise), und die Langsame Einleitung wird, wie in der D-Sinfonie, zu Beginn der Reprise unter Beibehaltung des Tempos ausführlich zitiert. Doch hier zeigt sich nun eine Konsequenz der harmonischen Unklarheit des Satzbeginns, denn das Hauptthema des Allegroteils erscheint nun, nachdem das Zitat der Einleitung in G-Dur endet, in der kontextuell harmonisch „richtigen“ (auf die Reprisenfunktion bezogen aber „fal-

schen“) Tonart c-Moll. Erst in einer retardierenden Coda wird das Hauptmotiv in der Grundtonart gewissermaßen nachgereicht. – Auch in den anderen Sätzen der beiden Sinfonien scheint sich Danzi darum bemüht zu haben, bei allem Streben nach stilistischer Einheit unterschiedliche Ausdrucksbereiche und Formmodelle zur Anwendung zu bringen. Die D-Dur-Sinfonie enthält einen typischen Andante-Satz mit einem rondoartig wiederkehrenden Romanzen Thema in „gehendem“ Duktus, das durch Zwischenspiele in benachbarten Molltonarten und in gelegentlich konzertanter Satztechnik (Oboe und Flöte) unterbrochen wird, während die Es-Dur-Sinfonie P 219 ein wiegendes Siciliano-Andante im 6/8-Takt und in verkürzter Sonatenform (ohne Durchführung) bringt. Selbst die beiden Menuettsätze sind vom Streben nach satztechnischer Diversifikation nicht ausgenommen; der entsprechende Satz in P 218 entfaltet seinen Charme im Wechsel von dreiklangsbetontem Tutti im Unisono und ausharmonisierten Einwüfen der Bläser, während das Menuett von P 219 von engintervallig aufsteigenden Schleiferfiguren geprägt ist. Die Schlusssätze prägen beide den Typus des „Kehraus“-Finales aus, wobei sich hier der Unterschied der Satztechnik der Kopfsätze wiederholt: Im *Presto* der D-Dur-Sinfonie, das der Sonatenform folgt, herrscht – trotz eines von simplen Akkordschlägen bestimmten Hauptthemas und eines über liegenden Akkorden erklingenden Seitenthemas – ein von Imitationen und polyphonen Ansätzen dominierter Tonsatz vor, während das *Allegro non troppo* der Es-Dur-Sinfonie, ganz dem Duktus seines rondo-mäßig erfundenen Hauptthemas folgend, eine lockere Fügung von homophonen Couplets, deren thematisches Material mehr oder weniger abhängig vom Anfangsthema ist, präsentiert.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Danzi ab 1800 geradezu explosionsartig Instrumentalkompo-

sitionen zu veröffentlichen begann; angesichts der Vielzahl der innerhalb weniger Jahre im Druck erschienenen Kompositionen liegt der Gedanke nahe, Danzi habe auch das eine oder andere ältere Werk dem Druck übergeben. Belegt wird diese Vermutung durch die Entstehungsgeschichte der Sinfonie d-Moll P 220, bei der Entstehungszeit und Publikationsdatum ein Jahrzehnt oder mehr auseinander liegen. Das legt jedenfalls die Quellenlage nahe: Neben dem im Frühjahr 1804 erschienenen Stimmdruck und einem nicht datierten Autograph existiert ein abschriftlicher Stimmsatz, der bis in die erste Hälfte der 1790er Jahre zurückreicht. Wahrscheinlich hat Danzi das Werk vor der Drucklegung überarbeitet und für die Drucklegung das ohne jede Korrekturspur abgefasste (undatierte) Autograph neu verfasst bzw. nach diesem Autograph die Druckvorlage herstellen lassen. Der Anlass für die erneute Befassung mit dem ein Jahrzehnt alten Werk könnte die Verbindung mit dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel gewesen sein, der, wie aus Danzis Schreiben an den Verlag vom 21. September 1803 zu schließen ist, kurz zuvor an Danzi herangetreten war, offenbar zuerst in der Absicht, Danzi als Mitarbeiter für die bei Breitkopf & Härtel erscheinende *Allgemeine musikalische Zeitung* zu gewinnen. Von Musikalien ist in Danzis Brief nicht die Rede; es muss aber schnell zu einer Einigung zwischen Verlag und Komponist über die Herausgabe musikalischer Werke gekommen sein; denn bereits im November 1803 zeigte der Verlag im „Intelligenzblatt“ der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* das Erscheinen einiger Vokalkompositionen Danzis an. Im chronologisch nächsten erhalten gebliebenen Brief an den Verlag vom 15. November 1803 meldet Danzi dann, dass er die Manuskripte zweier Sinfonien außer dem vorliegenden Werk die Sinfonie C-Dur P 221 an den Verlag abgesandt habe: „Mit nächstem Postwagen werden

Sie, meine Wohlgeborenen Herren, zwei meiner Sinfonien [...] erhalten.“ Noch vor Erscheinen des Stimm-drucks erkrankte die Sinfonie am 9. Februar 1804 in Leipzig in einem Gewandhaus-Konzert; das Erscheinen des Druckes wurde vom Verlag im April 1804 in verschiedenen Annoncen angezeigt. Wie für die Sinfonie P 218 existieren auch von dieser Sinfonie zwei verschiedene Fassungen, denn die erwähnte frühe Abschrift aus den 1790er Jahren weicht erheblich vom (mutmaßlich später verfassten) Autograph und dem Stimmdruck von 1804 ab. Im Unterschied zur früheren Sinfonie ist hier aber der Wille des Komponisten eindeutig, denn da relative Chronologie und Priorität der Quellen klar sind, darf der in den späteren Quellen (dem Autograph und dem Stimmdruck) überlieferte Notentext als „Fassung letzter Hand“ angesehen werden. Obwohl in der d-Moll-Sinfonie auf eine Langsame Einleitung verzichtet wird, weist das Werk mancherlei Gemeinsamkeiten mit den beiden frühen Sinfonien P 218 und P 219 auf; so sind die scheinpolyphonen Texturen, die im Kopfsatz und Finale von P 218 dominierten, auch in den entsprechenden Sätzen (und sogar im Mittelteil des Menuetts) von P 220 anzutreffen, im Kopfsatz allerdings weniger deutlich als im Finale. Wie in den beiden früheren Sinfonien gibt es keine Expositions-wiederholung in den Ecksätzen, und wie in den beiden früheren Sinfonien gewinnt im ersten Satz das Anfangsthema eine strukturelle Bedeutung, die über seine Funktion als Hauptthemenkopf im Rahmen einer Sonatenform hinaus geht: Der kraftvolle Themenbeginn im *Unisono* mit dem durch Auftakte akzentuierten chromatischen Abwärtsgang wird im Anschluss an den wie ein tonal stabiles Intermezzo wirkenden Seitensatz in F-Dur zum Bassfundament einer dramatisch bewegten Sequenz, die schließlich einer entspannten Schlussgruppe in F-Dur weicht. Auch formal zeigt sich Danzi hier innovativ; Durchfüh-

rungsende und Reprisebeginn sind eng miteinander verzahnt, indem als tonale Reprise nicht die Wiederaufnahme des Satzbeginns erscheint, sondern eine Wiederholung jener erwähnten dramatischen Sequenz – jetzt aber von der Grundtonart d-Moll ausgehend; der aufwärts sequenzierende Charakter dieser Passage verhindert jedoch die Festigung der Grundtonart. Eine deutliche Reprise-wirkung stellt sich erst mit dem durch eine Fermate auf der Dominante hervorgehobenem Beginn des Seitensatzes ein, der nun in der Variante der Grundtonart D-Dur steht. – Der zweite Satz in A-Dur ist ähnlich aufgebaut wie der entsprechende Satz in P 218, als *Andante* mit einem ständig wiederkehrenden Romanzen-thema, das durch zwei *Intermezzi*, die in verwandten Tonarten (E-Dur, D-Dur) stehen, unterbrochen wird; selbst der konzertierende Gestus (in diesem Fall von Oboe und Horn) findet sich hier (im zweiten Zwischenspiel) wieder. – Der Anfang des Menuetts nimmt interessanterweise den melodischen Beginn des Kopfsatzes von P 219 wieder auf, die charakteristische Mollterz und -sext, die in dem älteren Werk von struktureller Bedeutung waren. Freilich wird man hier kaum an eine bewusste Anknüpfung zu denken haben, eher an eine Assoziation von melodisch einprägsamem Material. Das kontrastierende Trio in D-Dur ist in sich selbst kontrastierend, im Nacheinander von solistischen Bläsermelodien und durch Punktierungen hervorgehobenen akkordischen Kadenzgängen. – Der Finalsatz in D-Dur, schlicht *Allegro* überschrieben, weist eine ähnlich eigenwillige Formgebung auf wie der Kopfsatz: Zwar handelt es sich von Themenbildung und Aufbau her eindeutig um einen Sonatensatz mit einer kraftvollen Eröffnungsgeste im *Unisono*, einem dreiklangs-betonen, verspielten Hauptthema und einem von Scheinpolyphonie und Sequenzgängen geprägten Seitenthema in der Dominante, aber durch die Wiederaufnahme des

Hauptthemas in der Grundtonart D-Dur vor Durchführungsbeginn weist er auch Merkmale eines Rondos auf. Überdies sind – wie im Kopfsatz – Durchführungsende und Reprise-eintritt miteinander verschränkt: Die Wiederaufnahme des Satzanfangs am Reprisebeginn wird chromatisch verzerrt und vollzieht sich über einem Orgelpunkt, der mannigfachen Ausweichungen in entfernte Tonarten Platz gibt – erst der Eintritt des Seitensatzes in D-Dur klärt die tonalen Verhältnisse endgültig.

Anders als für die d-Moll-Sinfonie P 220 existiert für die Sinfonie C-Dur P 221 keine Abschrift, die auf eine deutlich vor dem Veröffentlichungstermin liegende Entstehungszeit verwies. Allerdings gehören die nicht datierten autographen Partituren beider Sinfonien zusammen; sie sind gemeinsam überliefert, entstammen demselben Konvolut, weisen denselben Schriftduktus und dasselbe Papierformat auf. Es darf also angenommen werden, dass die Autographe beider Sinfonien in enger zeitlicher Nachbarschaft liegen. Stilistische Kriterien legen jedoch nahe, dass P 221 später entstanden ist als P 220. Für P 221 darf eine Entstehungszeit, die nicht sehr weit vor dem Veröffentlichungsdatum liegt, angenommen werden, auf jeden Fall aber vor Mitte November 1803, dem Zeitpunkt, als Danzi die Manuskripte beider Sinfonien an Breitkopf & Härtel sandte. Das Erscheinen des Stimm-drucks wurde vom Verlag in verschiedenen Annoncen im April 1804 angekündigt; jedoch scheint es gegenüber P 220 zu einer Verzögerung gekommen zu sein, denn während P 220 bereits im Bücherverzeichnis der Leipziger Ostermesse 1804 aufgeführt wird, so erscheint P 221 (als „*Sinfonie à gr. Orchestre*. Op. 20.“) erst im Katalog der in der ersten Oktoberwoche stattfindenden Michaelismesse 1804. Die erste nachweisbare Aufführung fand am 29. November 1804 im Leipziger Gewandhaus statt; eine Wiederholung folgte am 6. Dezember. Eine (mutmaß-

lich vom Herausgeber Friedrich Rochlitz verfasste) kurze Rezension des Werks im Rahmen der üblichen vierteljährlichen Überblicke über das Repertoire der Gewandhauskonzerte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* hebt insbesondere die innovativen Züge an Danzis Werk hervor, tadelt aber die Bläserlastigkeit des zweiten Satzes, die als nicht legitime Gattungsüberschreitung zur „*Harmoniemusik*“ (worunter Musik für Bläserensemble verstanden wurde) empfunden wird:

„Eine neue Sinfonie von Danzi (mit fugiertem Schluss-Satz) zeigte von neuem, dass dieser Komponist nicht nach Würden gekannt ist. Er hat hier in Manchem – und mit Recht, obschon sich darum das grössere Publikum erst an sein Werk gewöhnen muss – den jetzt gewöhnlichen *Schnitt* verlassen, und ein gewiss schätzenswertes Stück geliefert. Nur gegen das *Andante* ist mit Grund einzuwenden, dass die *Blasinstr.* zu vieles allein haben – so vieles, dass es fast als sogenannte *Harmonie* erscheint, und als solches viel zu lang ist.“

In der Tat, die Tatsache, dass in 72 der insgesamt 88 Takte des zweiten Satzes die Streicher schweigen, ist nur die auffälligste jener Eigenheiten, die das Werk kennzeichnen und vom „*jetzt gewöhnlichen Schnitt*“ abweichen. Zugleich stellt es eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber den drei vorhergehenden Sinfonien dar. So sind jene schematischen Sequenzgänge, die weite Teile der Ecksätze der drei älteren Sinfonien bestimmten, kaum mehr zu finden. Dafür entwickelt Danzi nunmehr ein ganz eigenwilliges Gespür für harmonische Wirkungen und tonale Schwebezustände, in denen durch unerwartete Wendungen und plötzliche Wechsel zwischen Dur und Moll das harmonische Empfinden der Zeitgenossen stark strapaziert worden sein muss. So wird gleich in der Langsamen Einleitung des Kopfsatzes, die sich als ein instrumentales Rezitativ mit der Gesangsstimme in der ersten Violine präsentiert,

das tonale Zentrum C-Dur zwar beständig umkreist, dieses erklingt aber, durch eine von mancherlei Umwegen hinaus gezögerte Kadenz vorbereitet, erst am Beginn des folgenden *Allegro*-Teils. Dessen Hauptthema setzt mit einer gewissen Beiläufigkeit in Sextparallelen zwischen Streicherbass und erster Violine ein, im Nachsatz wird es sofort nach a-Moll umgebogen, und erst eine abschließende Kadenz bestätigt C-Dur als Grundtonart. Nach einem von dynamischen Kontrasten gekennzeichneten Orchesterutti führt die Überleitung, wie in einem Sonatensatz üblich, zur Dominanttonart; die Überleitung kommt aber überraschend nicht in der eigentlichen Dominanttonart, sondern in deren Mollvariante g-Moll zum Stehen; eine kurze kadenzierende Floskel von Flöte und erstem Fagott, die bereits am Schluss des Hauptthemas erklingen war, stellt die „richtigen“ harmonischen Verhältnisse wieder her, und der Seitensatz beginnt regulär in G-Dur. Doch er wird bereits nach zwei Takten durch die Verwendung der Mollsexta es in der Melodiestimme tonal verunsichert. Die weitere Entwicklung des Seitensatzes führt in tonal entfernte Regionen – erst nach a-Moll, dann nach Es-Dur – und wird immer wieder durch nahezu gewaltsam dazwischen fahrende Kadenzen zur eigentlichen Tonart G-Dur zurückgebogen. Sogar die im „gewöhnlichen Zuschnitt“ funktional der tonalen Bestätigung am Ende der Exposition dienende Schlussgruppe schwankt gelegentlich zwischen Dur und Moll. Die Durchführung, traditionell der Ort heftiger Modulationen, fällt nicht nur durch ihre harmonische Vielfalt auf, sondern auch durch eine für Danzi neue Technik der Motivisolation und -neukombination; nachdem an ihrem Anfang das Hauptmotiv nach Es-Dur und c-Moll versetzt wird, benutzt Danzi eine Kombination jenes Einwurfs der Bläser, der vor Beginn des Seitensatzes zur Dominante zurückgelenkt hatte, mit zwei aus der Schlussgruppe stammenden

Motiven als variables Scharnier, um durch die entferntesten Tonarten zu führen, so im ersten Durchgang bis nach Fis-Dur, und, nach einer zäsurbildenden Kadenz in g-Moll, bis nach cis-Moll und Cis-Dur. Auch die Reprise bleibt von harmonischen Ambivalenzen nicht verschont: So wendet sich die Überleitung, nachdem das Hauptthema kurz in der Grundtonart C-Dur erklingen war, nach Es-Dur und c-Moll; ebenso behält der Seitensatz die tonalen Schwankungen, die ihn bereits in der Exposition gekennzeichnet haben, bei; erst die Schlussgruppe bringt eine nicht mehr zu erschütternde Bestätigung der Grundtonart C-Dur. Doch eine Überraschung hat sich Danzi noch aufgespart: Nach Kadenzschlägen des ganzen Orchesters im *fortissimo* erklingt ein letztes Mal (und im *piano*) jene kadenzierende Bläserfloskel, welche in der Exposition die Tonart des Seitensatzes richtig gestellt und in der Durchführung eminente motivische Bedeutung erlangt hatte. Der Satz verklingt im *pianissimo*. – Harmonische Trübungen prägen auch den dritten Satz, der, wenn der Ausdruck nicht ein wenig anachronistisch wäre, trotz seiner Tonart (C-Dur) als eine Art „Minuet triste“ bezeichnet werden könnte: Durch *sforzati* hervorgehobene, dissonante Vorhaltsakkorde, deren Ausdehnung auf einen Takt eine Suspension des tänzerischen Dreiermetrums bewirken, sowie chromatische Wechselnoten in den Melodiestimmen verleihen dem Satz einen eigentümlich melancholischen Klangcharakter, zu dem das Trio in As-Dur mit einem zarten Violinsolo einen stimmungsaufhellenden Kontrast bietet. – Alle Register seines Einfallsreichtums zieht Danzi im Finalsatz dieser Sinfonie; zu den tonalen Ambivalenzen tritt hier noch eine ausgeprägte Lust am formalen Experiment, denn Danzi schwebt offenbar vor, in diesem Satz eine Kombination der Formprinzipien von Rondo, Sonate und Fuge zu erreichen; Friedrich Rochlitz hatte vereinfachend von „*fugierter Schluss-*

*Satz*“ gesprochen. In einem sieben Takte umfassenden, einleitenden Grave wird ein Thema in c-Moll vorgestellt, eine typische pathetische Einleitungsgeste, pausendurchzogen und von punktiertem Rhythmus geprägt; darauf folgt, im *Allegro*-Tempo und über liegenden Horntönen, ein Thema in C-Dur, das bei größerer Entfaltung als Rondo-Refrain angesehen werden könnte und in seiner Beiläufigkeit an das Hauptthema des ersten Satzes erinnert; doch bereits nach acht Takten setzt unvermittelt, weiterhin im *Allegro*-Tempo, ein neues Thema in c-Moll ein, dessen Kopf mit den prägenden Intervallen der steigenden kleinen Sexte und fallenden kleinen Septime auf den Grave-Beginn zurückgreift. Die folgenden Kadenzwendungen führen über As nach Es-Dur; ein imitatorischer Fugensatz ist kurz zu vernehmen, bevor der Satz abrupt auf der Dominante von Es-Dur zum Stehen kommt. Unvermittelt erklingt nun in H-Dur das fragmentarische Rondotheema, das danach in pausenlosen Abwärtssequenzen (harmonisch eine Quintfallsequenz, die auf engstem Raum von H zum Tritonus f führt) ins Bodenlose zu fallen scheint; aufgefangen wird der Satz durch den Einsatz einer (zumindest in ihren ersten 10 Takten) regelrechten Fuge in f-Moll mit dem bereits eingeführten Mollthema als Subjekt; sie weicht schließlich der Wiederkehr des diesmal in Es-Dur erklingenden Rondotheemas; darauf folgt, leicht modifiziert, die Reprise der Kadenzwendungen des ersten Teils, nun nach C-Dur führend; auch die Fuge kehrt, C-Dur beibehaltend, kurz wieder, in acht Takte zusammengedrängt und durch Engführungen kontrapunktisch verdichtet. Nach weiteren Kadenzwendungen, die die Grundtonart C-Dur bestätigen, erklingt das Rondotheemafragment ein letztes Mal.

Nach den beiden 1804 veröffentlichten Sinfonien d-Moll P 220 und C-Dur P 221 lässt Danzi über ein Jahrzehnt verstreichen, bevor er wieder mit zwei Sinfonien

an die Öffentlichkeit tritt. Im Jahr 1818 erschienen bei André in Offenbach die beiden auf den Titelblättern als Nr. 3 [B-Dur P 222] und Nr. 4 [D-Dur P 223] gezählten Sinfonien; der Verlag zeigte das Erscheinen beider Werke an in einer am 13. September 1818 im *Allgemeinen Anzeiger der Deutschen* erschienenen Annonce. Die Zählung als Nr. 3 und 4 ergibt sich, wenn man die nicht veröffentlichten frühen Sinfonien außer Acht lässt und die beiden 1804 publizierten Werke als Nr. 1 und 2 zählt. Die Entstehungszeit ist nicht bekannt, und auch über den Anlass zur Komposition kann nur spekuliert werden; möglicherweise hat Danzi sie für die Konzerte der Karlsruher Museums-gesellschaft geschrieben; Ausführungen der beiden Werke sind jedoch nicht belegt. Denkbar ist auch, dass sie auf Anregung des Verlegers Johann Anton André, in dessen Verlag seit 1813 mehrere größerer Werke Danzis erschienen waren, entstanden sind. Die Tatsache, dass beide Werke viel stärker als die früheren Sinfonien einer gewissen klassischen Ausgewogenheit huldigen, legt freilich den Gedanken nahe, dass sie erheblich später als diese, möglicherweise erst kurz vor ihrer Veröffentlichung, komponiert wurden. Nicht dass auch Danzis späte Sinfonien überraschende Momente böten –, diese sind aber deutlicher als zuvor eingebettet in ein auf tonale und formale Balance ausgerichtetes Gesamtkonzept. Demonstrieren lässt sich das etwa an der Harmonik der langsamen Einleitung der Sinfonie D-Dur P 223: Sie beginnt mit einem Unisono gespielten Dreiklangsmotiv in d-Moll, das, ebenfalls im Unisono, in g-Moll und c-Moll wiederholt wird, unterbrochen durch vorhaltsreiche harmonische Wendungen nach C-Dur, dann nach F-Dur, um nach dem dritten Erklingen sich ohne Umschweife nach A-Dur, der Dominanttonart des Satzes zu wenden. Darauf wird der Satzbeginn in den Streicherbässen wiederholt, nun aber eingefügt in eine pulsierende akkord-



sche Begleitung der hohen Streicher – es ist ein nahezu klassisches Muster der Integration eines sperrigen, gewissermaßen außersinfonischen Musikfragments in den Fluss eines musikalischen Satzes bei gleichzeitiger, über Umwege erfolgreicher kadenzialer Befestigung der Grundtonart. Überdies nimmt die melodische Kontur des Satzbeginns den Umriss des *Allegro*-Hauptthemas vorweg, das mit den im *Unisono* repetierten Tönen des D-Dur-Dreiklangs beginnt. Nach dem Verlauf der Langsamen Einleitung wirkt die Rückkehr zum *Unisono* am Beginn des *Allegro*-Teils allerdings weniger wie ein Hauptthema als vielmehr wie ein proklamiertes Motto; der *Allegro*-Satz kommt erst mit dem Nachsatz in punktiertem Hörnerklang in Fahrt. Eine Reminiszenz an die harmonischen Eigenwilligkeiten im Kopfsatz der C-Dur-Sinfonie macht sich im achttaktigen Seitenthema bemerkbar, dessen Nachsatz unvermittelt von A-Dur nach F-Dur springt; aber selbst dieser scheinbare Ausbruch wird harmonisch sofort integriert, indem F-Dur als neapolitanischer Vorhalt vor der Dominante E-Dur gedeutet wird. – Die Langsame Einleitung im Kopfsatz der Sinfonie B-Dur P 222 hat dieselbe Funktion wie die der D-Dur-Sinfonie, nämlich die Bestätigung und Festigung der Grundtonart des Satzes; sie erreicht dieses Ziel aber auf gänzlich andere Weise als die vorher besprochene Introduction. Denn hier ist es nicht die Umspielung oder Umschreibung, sondern die schlichte Penetranz des Grundtons B, der in den ersten sieben Takten (und wieder in den T. 14–17) im Bass oder in den Bläsern konstant dem harmonischen Überbau zugrunde liegt. Diese beiden Beispiele mögen genügen, um zu belegen, dass Danzi in seinen letzten beiden Sinfonien mit Geschick die etablierten Formmodelle verwendet. Überhaupt folgen die Kopfsätze beider Sinfonien ohne bemerkenswerte Abweichungen dem Muster der Sonatenform, mit ausgeprägten Seitensät-

zen in der Dominanttonart (wobei das Seitenthema der B-Dur-Sinfonie motivisch eine – durch Akkordschläge im Fortgang gehemmte – Variante des quirlig impetuoson Hauptthemas ist), mit dramatisch bewegten Durchführungen und vollständigen Reprisen von Haupt- und Seitensätzen (unter Verkürzung von Überleitungen und Schlussgruppen). Auch in den langsamen Sätzen, in beiden Fällen schlicht *Andante* überschrieben, verzichtet Danzi auf Extravaganzen; das der B-Dur-Sinfonie weist eine einfache Bogenform auf, in deren Anfangs- und Schlussteil in F-Dur das schlichte Hauptthema variativ entfaltet wird, während der Mittelteil in f-Moll in synkopischen Rhythmen dramatisch bewegt ist. Das *Andante* der D-Dur-Sinfonie, in A-Dur und in wiegendem 6/8-Takt, mit einem wunderbar einfachen Hauptthema mit absteigender Melodielinie, und einem dominantischen Seitenthema, das nach einer cursorischen Abschweifung den Duktus des Hauptthemas wieder aufnimmt, weist eine Sonatenform mit einer kurzen, verschiedene Mollbereiche berührenden Durchführung auf. Das thematische Material beider Menuette ist durch komplementäre Motivpaare gekennzeichnet; in der B-Dur-Sinfonie steht einem stagnierenden Drehmotiv ein stufenweise aufwärts führendes, vorwärts treibendes Motiv gegenüber, während das Menuett der D-Dur-Sinfonie vom Gegensatz aufstrebender Dreiklangsfiguren und retardierender Septakkorde (ähnlich dem Menuett der Sinfonie C-Dur P 221) geprägt ist. Die Finalsätze repräsentieren den klassischen „Kehraus“-Typus, zwar in Sonatenform, aber mit locker gefügten, spielerischen Haupt- und Seitenthemen, wobei die Kontur der Hauptthemen in beiden Fällen vage an die Gestalt der Hauptthemen der Kopfsätze erinnert. Das Finale der D-Dur-Sinfonie erhält, ganz ähnlich wie das Finale von P 220, durch die Wiederaufnahme des Hauptthemas in der Grundtonart vor Beginn der Durchführung überdies

einen rondoartigen Charakter.

Der bereits zitierte Musikkritiker Friedrich Rochlitz schrieb 1826 in seinem Nekrolog auf Franz Danzi – aus damaliger Sicht gewiss zutreffend – über dessen Instrumentalkompositionen: „[...] bey der großen Revolution, die in der Instrumentalmusik während der letzten Jahrzehnde vorgegangen ist, und die D. [anzi] zwar miterlebte, ihre großen Resultate erkannte und hoch hielt, aber sie sich nicht wohl aneignen, noch weniger vermehren konnte – sind diese seine Arbeiten mit so vielen verwandt, gleichfalls achtbaren und zu ihrer Zeit sehr beliebten entschlafen, oder sie gehen doch ihrer Ruhe entgegen.“ Rochlitz ahnte sicherlich nicht, dass einmal eine Zeit kommen könnte, in der die „achtbaren und zu ihrer Zeit sehr beliebten“ Werke neue Wertschätzung erfahren würden.

Bert Hagels

Das **Orchestra della Svizzera Italiana** ist in Lugano zuhause. Der wichtigste Konzertsaal des Orchesters ist das Auditorio RSI.

Das OSI ging aus einem rund 30-köpfigen Ensemble hervor, das 1933 für den Rundfunk der Italienschen Schweiz gegründet wurde. 1935 erhielt das Orchester den Namen *Orchestra della Radio Svizzera Italiana*. Das erste Konzert fand am 2. Januar desselben Jahres statt. Mit dem Aufkommen des Fernsehens hieß das Orchester dann *Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana*. Seinen heutigen Namen trägt das Orchester seit 1991.

Richard Strauss hat für das Orchester sein spätes Duett-Concertino F-dur komponiert. Weitere Kompositionen, die ihre Werke mit dem OSI zur Aufführung brachten, waren unter anderem Ermanno Wolf-Ferrari, Frank Martin, Paul Hindemith, Luciano Berio, Darius Milhaud,

Hans Werner Henze und Igor Strawinsky. Das Orchester wirkt seit 1946 bei den Musikwochen von Ascona mit, trat von 1953 bis 1976 bei den Concerti von Lugano in Erscheinung und ist seit 1982 beim *Primavera Concertistica* von Lugano zu hören.

Leopoldo Casella, der erste Chefdirigent des Orchesters, hatte bereits 1933 mit dem ursprünglichen Ensemble zusammengearbeitet und nahm seine Aufgaben bis 1968 wahr. Der bis dato letzte Chefdirigent war Alain Lombard (1999–2005), den das Orchester inzwischen zu seinem Ehrendirigenten ernannt hat. Seit 2008 ist Mikhail Pletnev der Erste Gastdirigent des *Orchestra della Svizzera Italiana*.

### Howard Griffiths

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Howard Griffiths war zehn Jahre lang Künstlerischer Leiter des Zürcher Kammerorchesters und ist weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern aufgetreten; dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Radios, das Israel Philharmonic Orchestra, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Warschauer Philharmonie, das Sinfonieorchester Basel, die London Mozart Players, das Orquesta Nacional de España, verschiedene Rundfunkorchester in Deutschland (NDR, SWR und WDR), das Polnische Kammerorchester, sowie das English Chamber Orchestra und die Northern Sinfonia.

Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu

gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Seit Beginn der Saison 2007/08 ist Howard Griffiths neuer Chefdirigent und Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt.

Howard Griffiths engagiert sich auch regelmäßig für zeitgenössische Musik, so leitete er mit dem Collegium Novum Zürich die schweizerische Erstaufführung von Hans Werner Henzes Requiem im Beisein des Komponisten und arbeitete eng mit Komponistinnen und Komponisten wie Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt und Mauricio Kagel zusammen.

Howard Griffiths ist immer wieder für neue, aussergewöhnliche Projekte zu begeistern: so führte er mit dem Sinfonieorchester Basel Gustav Mahlers 8. Sinfonie, die »Sinfonie der Tausend« mit über tausend Mitwirkenden auf; zusammen mit dem Zürcher Kammerorchester (ZKO) entstanden erfolgreiche Crossover-Projekte etwa mit Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Ocal oder Abdullah Ibrahim; mit grossem Erfolg dirigierte er ebenfalls mit dem ZKO die Original-Musik zu Filmen von Charles Chaplin live zur Film-Projektion auf Grossleinwand.

Mehr als siebzig CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponisten sowie Ersteinstrumentalwerke von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit grosses Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift *Classic CD* wählte Griffiths' Einspielung von Werken von Gerald

Finzi als »Klassik-CD des Jahres« in dieser Kategorie.

Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair. Abgesehen von der Zusammenarbeit mit renommierten Solisten und Orchestern ist Howard Griffiths äusserst engagiert in der Unterstützung und Förderung junger Musikerinnen und Musiker. Dies spiegelt sich in seiner Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen »New Year's Honours List«, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt gibt, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum »Member of the British Empire« (MBE) ernannt.

## Franz Danzi Symphonies

From the perspective of music history Franz Danzi (1763–1826) had the best prospects imaginable for a great career as a composer and court music director. At decisive moments in his life, however, fate always played nasty tricks on him in the form of deaths with far-reaching consequences and so immensely upset the sensitive composer that his production repeatedly came to a standstill. Danzi was born in Schwetzingen, the summer residence of Prince Elector Karl Theodor of the Palatinate, whose Mannheim Court Orchestra had gained renown as one of Europe's best orchestras. Danzi's father Innozenz (ca. 1730–98) was from Italy and had been engaged as a violoncellist by Karl Theodor in 1754. He numbered among the orchestra's most highly salaried musicians. In 1755 he had married Barbara Toeschi, the sister of the later concertmaster Carl Joseph Toeschi. Eight children were born to the couple. Two died at an early age, and four of the surviving six became musicians: in addition to Franz, his elder sister Franziska (1756–91) was a celebrated singer, and his brothers Johann (1758–after 1814) and Anton (1766–after 1835) served in several court orchestras. Franz received his initial instruction in music from his father and his sister Franziska (violin, piano, and voice), with composition lessons from the enterprising Georg Joseph Vogler (1749–1814), known throughout Europe as »Abbé Vogler,« later supplementing this program. By 1778 at the latest he had advanced sufficiently in order to enter the court orchestra as a cellist. Already at the end of 1777, however, a change decisive for his continued residence in Mannheim had occurred. Following the death of the childless Prince Elector Max III of Bavaria Danzi's prince inherited his

title and lands. Karl Theodor, the new Prince Elector of Bavaria, transferred his court to Munich in 1778 but not without taking along the most important members of his Mannheim Court Orchestra in order to unite them with the Munich Court Orchestra. Danzi's father Innozenz followed the Prince Elector to Munich, while Franz for the time being continued to serve as an instrumentalist and répétiteur in Mannheim, where some musicians, mostly younger ones, had been left behind in order to maintain a small orchestra for the recently established National Theater. This state of affairs nevertheless offered the young Danzi some opportunities to come forward as a composer of stage works; he composed his first singspiels (*Cleopatra* P 1 and *Azokia* P 2 – the »P« refers to the catalogue of Danzi's works compiled by Volkmar von Pechstaedt) and a few incidental stage works (including an entr'acte composition [P 27] – unfortunately no longer extant – for the premiere of Schiller's *Die Räuber*). But he too found his way to Munich, where he is documented as a cellist already in 1782. When his father retired in November 1783, the twenty-year-old Franz received his post – though only with a third of the salary that his father had drawn. Opportunities to compose for the theater were also denied him. Although in the mid-1780s he had asked the theater director for a position that would allow him to display his talents as a composer, it was not until 1789 that he was able to have two stage works performed in Munich, the singspiel *Der Triumph der Treue* P 4 and the comic opera *Der Quasimann* P 5. A year later he married Margarethe Marchand (1768–1800), a celebrated singer and pianist who had received instruction from Leopold Mozart in Salzburg during 1782–84 and would later make a name for herself as a composer of chamber music. In 1792 the newlyweds embarked on a concert tour lasting several years. Dur-

ing its course Danzi assumed the post of music director of the impresario Domenico Guardasoni's opera troupe, which was performing in Leipzig and Prague, for a few months in the summer of 1792. The couple was in Munich again for a short time in July 1794 for the birth of their son Carl, but they spent the next year and a half in Italy. In 1796 they returned permanently to Munich, and in 1798 Danzi finally began to enjoy success as an opera composer. His comic opera *Die Mitternachtsstunde* P 6 (1798) brought him considerable esteem, and the successful premiere of this work in Munich on 16 February 1798 earned him the title of assistant music director. A year later another opera by Danzi, *Der Kuß* P 7, was performed in Munich. His star was thus on its rise when he was hit by a series of strokes of fate. His father had died already in 1798, and in June 1800 he wife succumbed to a chronic lung ailment at the young age of thirty-two. This loss was a severe blow for him and, as he later confessed, lamed his ambition as a composer. But more setbacks were yet to come: Prince Karl Theodor died in February 1799, and his successor Maximilian IV Joseph (from 1806 King Maximilian I) pursued a strict austerity program in order to curtail the staggering state deficit, and these measures did not exactly serve to further the Bavarian capital's music life. In addition, the newly employed court theater director was Joseph Marius Babo, a close friend of the court music director Peter von Winter (1754–1825), who was not on good terms with his assistant. In short, whether on account of possible intrigues on the part of Babo and Winter or owing to changes that had taken place in public taste, during the years after the turn of the century Danzi was unable to continue his success of 1798. When Carl August Cannabich, a son of the famous Mannheim composer Christian Cannabich, was hired as court music director

in Munich in 1801, the assistant music director's sole remaining task was the performance of sacred music. It was characteristic of Danzi's person that he nevertheless was on friendly terms with the younger Cannabich, who at the end of 1801 had written an obituary for Margarethe Danzi published in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, while Danzi was the author of the obituary published in the same journal following Cannabich's death on 1 May 1806.

Danzi shifted his focus to the composition of instrumental music and began to work as an educator. He gave voice and composition lessons, and his pupils included the singers Margarethe and Josefine Lang, the violoncellist and composer Anton Bohrer (1783–1863), and the composer Johann Nepomuk von Poßl (1783–1865). Although Danzi was able to have the one-act singspiel *El Bondocani* P 8 staged in 1802, five years would pass before a full-length work by him, the opera *seria Iphigenie in Aulis* P 9, was again performed in Munich (27 January 1807). It was a complete flop: the work pleased neither the court nor the public. It was merely in the music press that the work here and there met with a favorable response. The reporter for the *Allgemeine musikalische Zeitung* of Leipzig, for example, took great pains to set this »new very significant work« by Danzi in the context of the history of the German opera from the Hamburg Gänsemarkt to Schweitzer's *Alceste* and Holzbauer's *Günther von Schwarzburg* and certified that the music had »unmistakable beauties – beauties as music in itself, as music in connection with poetry, as music for the theater.« Two months later the success of von Winter's *La grotta di Calipso*, an opera composed for London in 1803 but new to the Munich public, had completely overshadowed Danzi's work. The disappointed Danzi left Munich in the summer of 1807 with his pupil Margarethe Lang and assumed a

new post as music director at the Stuttgart Court Theater in October. He had applied for the post already in February, directly after the fiasco suffered by his *Iphigenie*. In Stuttgart he became acquainted with Carl Maria von Weber; the two became close friends, and Danzi stood by Weber, who was twenty years his junior, as a mentor and supporter. The joint efforts of the two on behalf of a representative, »serious« German-language opera but also be able to win the interest of the public must have been their common ground. Even after Weber had left Stuttgart in February 1810, they continued to be on close terms. This fact is documented in the frequent meetings registered in Weber's journal in the summer of 1811 in Munich, where Danzi was staying for a cure. From 1810 an illness manifested itself in Danzi that forced him to take frequent vacations and cures at spas. This weakening of his health may possibly have been the reason why he looked around for a new post – with a lighter workload than in Stuttgart. But he also had many a reason to be unhappy with the circumstances in Stuttgart: King Friedrich I of Württemberg was no lover of instrumental music, and a middle-class music culture that might have formed the backdrop for popular concerts independent of the court, such as Danzi wished, did not exist there. Moreover, the court had failed to pay him the fee for his *Camilla und Eugen* P 12, a singspiel performed in Stuttgart on 12 March 1812. He evidently regarded the post of music director to the Grand Duke of Baden, who resided in Karlsruhe, as more attractive than his Stuttgart post. In July 1812 he moved from Stuttgart to Karlsruhe but not without having just before once again considered the possibility of applying for a post at the Munich Court Theater. For Stuttgart and for Karlsruhe he composed further German-language stage works, usually one-act works or

singspiels in several acts, but without ever being able to link to them the ambition of achieving what he had not succeeded in doing with his unfortunate *Iphigenie*: the generally recognized great German opera. He lent his selfless and systematic support, however, to the oeuvre of his young friend Carl Maria von Weber, performing each of his stage works in productions in Karlsruhe shortly after their premieres. After 1815 Danzi gradually withdrew from public music life. As he communicated a number of times to his Munich friend Joseph von Morigotti, he increasingly regarded his conducting duties as an oppressive burden. At the end of the 1816 he passed on the conducting of the Karlsruhe Museum Society to his concertmaster Friedrich Ernst Fesca (1789–1826), and in March Josef Strauß (1793–1866), who would later succeed him as chapel master, was hired as his assistant. Beginning in December 1825 longer periods of serious illness kept him from discharging his duties. On 13 April 1826 Franz Danzi died, a good month before his sixty-third birthday.

Danzi's main musical interest was indisputably in the German-language opera (it is not a coincidence that not a single Italian opera is found among his total of seventeen musical stage works – a very unusual omission for a composer from this time who was interested in stage works). This fact nevertheless did not prevent him from composing numerous instrumental works in all the genres then in use. Although some instrumental works by Danzi had been published already prior to 1800 (some piano pieces and piano sonatas), it is striking that he first began publishing instrumental compositions in greater numbers and rapider succession in 1800. In this year works by Danzi in the grand genres of the piano concerto (E flat major op. 4 P 229), string quartet (op. 5 P 264), and piano sonata (F major op. 3 P 286) were published. During the next four years further string quar-

tets (opp. 6, 7, 16, and 29 P 265–68), a piano sonata (op. 12 1P 287), chamber music for larger ensembles (Sextets op. 10 P 283 and op. 15 P 284) followed. Concertos for violoncello (without opus numbers P 241 and 242) and finally his first two symphonies (op. 19/24 P 220 and op. 20/25 P 221) as well as his first published symphonic concertante (B flat major for two violins without opus number P 225) followed. The circle of his publishers expanded. If around 1800 only Falter in Munich had accepted his works, then some works were also published by Nägeli in Zurich beginning in 1802 and by Breitkopf & Härtel in Leipzig beginning in the autumn of 1803, with this latter publisher remaining his main publisher until 1806. It seems that Danzi, who after 1800 had been forced against his will to abstain from the stage, tried to compensate with the composition or publication of instrumental music (and of vocal music unrelated to the stage) in order to continue to be present in the public eye.

Danzi's six symphonies can be divided into three groups of two works each:

(a) The Symphonies in D major P 218 and E flat major P 219; both works were composed at the latest in 1790 and remained unpublished.

(b) The Symphonies in D minor op. 19/24 P 220 and C major op. 20/25 P 221; both works appeared in print in 1804; the double opus numbers result from the fact that the opus numbers on the title pages of the part editions (»19« and »20«) were crossed out by hand and replaced with »24« and »25«; the first page of each of the Violin I parts bears the higher opus number in printed form.

(c) The Symphonies in F major P 222 and D major P 223; the two works were printed in 1818 as the Symphony No. 3 and Symphony No. 4.

The two works from the first group have been trans-

mitted only in part copies. They occur together as a group in the holdings of the Berlin State Library, and the title pages of the two manuscripts have a note indicating their origin: »Danzi, Le Brun brought with him to you, 1790.« »Le Brun« refers to Danzi's brother-in-law Ludwig August Lebrun (1752–90), an oboe virtuoso and member of the Munich Court Orchestra. He died unexpectedly on 15 December 1790 during a guest performance in Berlin. The virtuoso evidently had brought Danzi's two works with him (possibly for use in his concerts), and they had found their way into the repertoire of the Berlin Court Orchestra through a friend among the Berlin court musicians.

While the Berlin manuscript is the only source for the Symphony in E flat major P 219, a further part copy exists for the Symphony in D major P 218 in the holdings of the Prince Thurn and Taxis Court Library in Regensburg. The two versions of P 218 display major differences. In the Berlin version the work is in three movements (without the minuet) and bears the generic designation »Ouverture«; in the Regensburg version the title »Ouverture« refers only to the first movement, while the work as a whole is termed a »Sinfonia.« The instrumentation is also different: the Regensburg version adds bassoons, trumpets, and timpani lacking in the Berlin version to the first movement and finale. In addition, there are some differences in the course of the first movement, which in the Regensburg version is nineteen measures longer than in the Berlin version. Neither these differences nor other bits of evidence to be found in the sources indicate which of the two versions was the one intended by Franz Danzi, whether Danzi may possibly have authorized both versions, or whether one of the two versions or both of them were arrangements by somebody else. It is only Danzi's authorship that may be regarded as certain in the case of this work (in what-

ever version); apart from these two sources independently ascribing it to Danzi, there are no further ascriptions. The present recording is based on the larger-scale, »more symphonic« Regensburg version.

In many of their details Danzi's two early symphonies exhibit the character of works from his youth, but they also hold many a surprising innovative idea in store. In both works a slow introduction stands at the beginning of the first movement and in both cases, though the two are very different in structure, exercises a function far transcending that of a pure introduction. In the Symphony in D major P 218 Danzi presents a symphony beginning typical of his time with the multiple confirmation of the main tone in forte and with thematically unspecific but harmonically clear circling around the main key. The rhythm with the twofold sequence of a sharply dotted upbeat motif to the harmony of a cadence is in any case quite pithy. This pithiness is in no way coincidental, for the rhythmic motif is resumed at the end of the exposition (and analogously at the end of the recapitulation) together with the cadential harmony, and at the beginning of the recapitulation even the slow introduction is cited in *extenso* without a change in tempo but with doubling of the note values. A motivic-thematic significance is thus lent here to the slow introduction. Things are very different in the Symphony in E flat major P 219; here it is not so much the rhythm that is pithy but the melodic contour of the initial theme in the parallel key of C minor with the characteristic leaps to the third *e flat* and to the sixth *a flat*. Although rhythmically sharply profiled inserts then also follow in this introduction, here, unlike the melodically imprinting minor characteristics, they have only a passing significance. The complete introduction remains in C minor and ends on its G major dominant, so that the entry of the allegro part in E flat creates the impression of a deceptive

cadence. In the further course of the exposition the main key of E flat major is first reinforced cadentially shortly prior to the repetition of the main theme. The sequence of a long part and a fast part here has the effect less of a symphonic opening gesture than of the succession of a pathos-laden recitative and aria of carefree mirth – that is, of a formal idea borrowed from music drama with compositional-technical consequences shown in textural structure in that it is kept largely homophonic – very much in contrast to the first movement of the Symphony in D major, in which imitations and (pseudo)polyphonic segments are employed many times. But in this movement as well the introduction takes on added structural significance: the characteristic third-sixth leap appears at the end of the exposition (or of the recapitulation), and the slow introduction is cited in full detail, as in the Symphony in D major, at the beginning of the recapitulation together with maintenance of the tempo. But here a consequence of the harmonic unclarity at the beginning of the movement is shown, for the main theme of the allegro part now appears, after the citation of the introduction has ended in G major, in the contextually harmonically »correct key« of C minor (the »incorrect key« in terms of the recapitulation function). It is first in a retarding coda that the main motif in the main key is finally supplied. In the other movements of the two symphonies Danzi also seems to have endeavored, for all his striving for stylistic unity, to bring various expressive areas and formal models into play. The Symphony in D major contains a typical andante movement with a rondo-like recurring romance theme at a »walking pace« punctuated by episodes in the neighboring minor keys and compositional technique occasionally of concertizing character (oboe and flute), while the Symphony in E flat major P 219 offers a swaying siciliano andante in 6/8 time and in abbreviated sonata form

(without the development section). Even the two minuet movements are not excepted from the endeavoring for compositional-technical diversification; the corresponding movement in P 218 unfolds its charm in the alternation of tutti of triadic-chord emphasis in unison and harmonizing inserts of the winds, while the minuet from P 219 is stamped by slide figures ascending in narrow intervals. The concluding movements both bear the stamp of the type of the rousing finale, with the difference in the compositional technique of the first movements being repeated: in the Presto of the Symphony in D major, which follows the sonata form, there may be a primary theme stamped by simple chordal beats and a secondary theme heard over chordal foundation, but a compositional style dominated by imitations and the makings of polyphony is what prevails, while the *Allergro non troppo* of the Symphony in E flat major, in complete adherence to the manner of its main theme of rondo-like invention, presents a loose connection of homophonic couplets with thematic material more or less dependent on the initial theme.

It has already been mentioned that Danzi from 1800 began publishing instrumental compositions at nothing less than an explosive pace; in view of the great number of compositions that appeared in printed form within a few years one might be led to think that Danzi also submitted one or the other older work for publication. This conjecture is lent substance by the compositional history of the Symphony in D minor P 220, with more than a decade or more possibly separating its date of composition from its date of publication. In any case, this is what the sources suggest. In addition to the part edition published in the spring of 1804 and an undated autograph, there is a copy of the parts that probably goes back to the first half of the 1790s. Danzi probably revised the work prior to its publication and

made a new autographic copy without any trace of corrections for its publication or had the print copy made after this autograph. The occasion behind his renewed occupation with a work that was a decade old may have been his contact with the Leipzig publishing company of Breitkopf & Härtel, which, as is to be gathered from Danzi's letter of 21 September 1803 to this publisher, had approached him just prior to this time, evidently first with the intention of winning him as a collaborator for the *Allgemeine musikalische Zeitung* published by the same company. Danzi did not address the topic of printed music in the letter, but the publishing company and the composer must have soon reached an agreement concerning the publication of musical works by him, for already in November 1803 the company announced the publication of some vocal compositions by him in the »Intelligenzblatt« of the *Allgemeine musikalische Zeitung*. Following chronological order, Danzi's next extant letter to the company is from 15 November 1803, and in it he reported that he had sent off the manuscripts of two symphonies (in addition to the present work, the Symphony in C major P 221): »With the next post coach you will, my honored gentlemen, [...] receive two of my symphonies.« The symphony was heard in a Gewandhaus Concert in Leipzig on 9 February 1804, even prior to the publication of the part edition; the appearance of the printed version was announced in various advertisements by the company in April 1804. As for the Symphony P 218, two different versions also exist for this symphony, for the already mentioned early copy from the 1790s differs considerably from the autograph (presumably written later) and the part edition of 1804. In contrast to the earlier symphony, here the composer's will is clear; since the relative chronology and priority of the sources are clear, the text of the music transmitted in the later sources (the

autograph and the part edition) may be seen as the authorized final version. Although the Symphony in D minor does not have a slow introduction, the work has many features in common with the two early symphonies P 218 and P 219; for example, the pseudopolyphonic textures dominating in the first movement and finale of P 218 are also to be encountered in the corresponding movements (and even in the middle part of the minuet) of P 220 – in the first movement, however, less clearly than in the finale. As in the two earlier symphonies, there is no repetition of the exposition in the outer movements, and, as in the two earlier symphonies, in the first movement the initial theme assumes a structural significance going beyond its function as the head of the main theme in the framework provided by a sonata form: the forceful beginning of the theme in *Unisono* with the chromatic descent accentuated by upbeats goes on after the second part of the exposition in F major, having the effect of a tonally stable intermezzo, to become the bass fundament of a dramatically animated sequence that ends up yielding to a relaxed closing group in F major. Here Danzi also displays his innovativeness in the form of the movement; the end of the development section and the beginning of the recapitulation are closely interlocked in that it is not the resumption of the beginning of the movement that appears as the total recapitulation but a repetition of the already mentioned dramatic sequence – but now with the main key of D minor as its point of departure; the ascending sequencing character of this passage, however, prevents the reinforcement of the main key. A clear recapitulation effect is set in motion only with the beginning of the secondary theme, which is emphasized by a fermata on the dominant and now stands in the variant of the main key of D major. The second movement, in A major, is designed in a manner similar

to the corresponding movement in P 218, as an andante with a constantly recurring romance theme punctuated by two intermezzi in related keys (E major, D major); even the concertizing character (in this case of the oboe and horn) is again encountered here (in the second episode). The beginning of the minuet, interestingly, resumes the melodic beginning of the first movement of P 219, the characteristic minor third and sixth that were of structural significance in the earlier work. Here of course one will hardly have to think of a deliberate link but more of an association of melodically catchy material. The contrasting trio in D major is in itself contrastive, in the sequence of solo wind melodies and by means of dottings of emphasized chordal cadential passages. The finale movement in D major, plainly entitled *Allergro*, exhibits an independent formal shape similar to the first movement. Although in thematic formation and construction what is involved here is clearly a sonata movement with a powerful opening gesture in *Unisono*, a playful main theme in the dominant and of triadic emphasis, and a secondary theme marked by pseudopolyphony and sequential passages, the resumption of the main theme in the main key of D major prior to the beginning of the development section means that it also exhibits features of a rondo. Moreover, as in the first movement, the end of the development section and the beginning of the recapitulation are interconnected: the resumption of the beginning of the movement at the beginning of the recapitulation is chromatically distorted and occurs over a pedal point offering room for manifold modulations into remote keys. The entry of the secondary thematic complex in D major first finally clears up the tonal circumstances.

Unlike the case with the Symphony in D minor P 220, no copy of the Symphony in C major P 221 exists that might point to a date of composition clearly quite

some time prior to its publication. The undated autographic scores of the two symphonies nevertheless belong together; they have been transmitted together, are from the same collection of musical papers, and exhibit the same manuscript hand and the same paper format. It may thus also be assumed that the autographs of the two symphonies were written at about the same time. Stylistic criteria suggest, however, that P 221 was composed later than P 220. For P 221 a period of composition situated not too long before its date of publication may be assumed; in any case, however, it was before mid-November 1803, the point in time when Danzi sent the manuscripts of both symphonies to Breitkopf & Härtel. The publication of the part edition was announced by the publishers in various advertisements in April 1804, but a delay seems to have occurred when compared to P 220, for while P 220 is listed already in the book catalogue of the Leipzig Easter Fair 1804, P 221 first appeared (as »Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 20«) in the catalogue of the Michaelmas Fair 1804 held during the first week of October. The first documented performance of it was held at the Leipzig Gewandhaus on 29 November 1804, and a repetition followed on 6 December. A short review of the work in connection with the usual quarterly surveys of the repertoire of the Gewandhaus concerts in the *Allgemeine musikalische Zeitung* (and presumably penned by its editor Friedrich Rochlitz) especially emphasized the innovative features of Danzi's work but found fault with the burden of the winds in the second movement, which was felt to be an illegitimate transcending of the genre in the direction of »Harmoniemusik« (by which music for wind ensemble was meant): »A new symphony by Danzi (with a fugued concluding movement) showed anew that this composer is not known as he would deserve to be. Here he has in some things – and

rightly, even though the broader public will first have to get used to his work – left behind the now usual design and delivered a piece certainly worth being valued. It is to be objected with reason only with respect to the andante that the wind instruments have too much alone – so much that it almost appears to be so-called harmony music and as such is much too long.« Indeed, the fact that the strings are silent in seventy-two of the total of eighty-eight measures of the second movement is only the most striking of the independent qualities distinguishing the work and deviating from the »now usual design.« At the same time, it represents a clear further development beyond the three preceding symphonies. For example, the schematic sequential passages dominating long stretches in the outer movements in the three older symphonies are hardly still to be found. Instead, Danzi now develops a very unique feel for harmonic effects and tonal states of suspension in which the harmonic sensibility of his contemporaries must have been greatly taxed by unexpected modulations and sudden shifts between major and minor. Right in the slow introduction of the first movement, for example, an introduction presenting itself as an instrumental recitative with the voice part in the first violin, the tonal center C major is constantly circled but first heard at the beginning of the following *Allegro* section, after preparation by a cadence delayed by many a detour. The main theme of this section enters with a certain casualness in sixth parallels between the string bass and first violin; in the consequent phrase it is immediately turned around to A minor, and it is first a concluding cadence that confirms C major as the main key. After an orchestral tutti distinguished by dynamic contrasts the transition, as is customary in a sonata movement, leads to the dominant key; surprisingly, however, the transition comes to a standstill not in the dominant key but in its G minor vari-

ant; a short cadencing formula of the flute and the first bassoon, heard already at the conclusion of the main theme, reinstates the »proper« harmonic relations, and the secondary theme begins, according to the rules, in G major. But it is unsettled tonally already after two measures by the use of the minor sixth *e flat* in the melody part. The further development of the secondary thematic complex leads into tonally remote regions – first to A minor, then to E flat major – and is repeatedly turned back to the actual key of G major by cadential inserts bursting in with what borders on violence. Even the closing group in the »usual design« serving the function of the tonal confirmation at the end of the exposition occasionally goes back and forth between major and minor. The development section, traditionally the place of forceful modulations, stands out not only because of its harmonic variety but also because of what is for Danzi a new technique of motivic isolation and new combination. After the main motif is transferred to E flat major and C minor at the beginning of this section, Danzi uses a combination of the insert of the wind instruments that led back before to the dominant prior to the beginning of the secondary theme, with two motifs deriving from the closing group as a variable hinge, in order to lead into the remotest keys, as far as F sharp major in the first run-through, and, after a cadence in G minor forming a caesura, as far as C sharp minor and C sharp major. The recapitulation also does not remain without harmonic ambivalences: the transition, after the primary theme has been briefly heard in the main key of C major, modulates to E flat major and C minor; the secondary theme likewise maintains the tonal oscillations that characterized it already in the exposition, and it is first the closing group that brings a confirmation of the main key of C major that can no longer be unsettled. But Danzi has yet another surprise in store: after cadenc-

ing the whole orchestra in *fortissimo* the cadencing wind formula that set the key of the secondary thematic complex aright in the exposition and attained eminent motivic significance in the development section is heard for the last time (and in *piano*). The movement fades away in *pianissimo*. Harmonic darkenings also stamp the third movement, which, if the expression did not sound a bit anachronistic, in spite of its key (C major), might be termed a sort of »minuet triste.« Dissonant suspension chords underscored by *sforzati* and bringing about a suspension of the dancy triple meter by their extension to a whole measure and chromatic changing notes in the melody parts lend the movement a peculiarly melancholy sound character to which the trio in A flat major with its tender violin solo offers a contrast brightening the mood. Danzi pulls all the stops of his imaginative wealth in the finale movement of this symphony. Here the tonal ambivalences are joined by a pronounced joy in formal experimentation, for Danzi apparently has in mind in this movement to produce a combination of the formal principles of rondo, sonata, and fugue. Friedrich Rochlitz had spoken in simplified terms of the »fugued concluding movement.« In an introductory Grave comprising seven measures a theme is presented in C minor, a typical, pathos-filled introductory gesture, pervaded by rests and stamped by dotted rhythm; it is followed, in *Allegro* tempo and over a foundation of horn tones, by a theme in C major which in its larger development can be viewed as a rondo refrain and in its passing nature recalls the main theme of the first movement. But already after eight measures a new theme, again in *Allegro* tempo, abruptly ensues in C minor, with its head with the shaping intervals of the ascending minor sixth and descending minor seventh drawing back on the Grave beginning. The following cadential modulations

lead by way of A flat to E flat major; an imitative fugue beginning is briefly to be heard before the movement abruptly comes to a halt on the dominant of E flat major. The fragmentary rondo theme is now immediately heard in B major and afterwards seems to fall into the abyss in incessant descending sequences (harmonically a descending fifth sequence leading from B to the tritone F within the shortest space); the movement is caught up by the entry of a regular fugue in F minor (regular at least in its first ten measures) with the already introduced minor theme as the subject; it ends up leading to the return of the rondo theme, this time in E flat major; the rondo theme is then followed by the recapitulation of the cadential modulation of the first part, with slight modification and now leading to C major; the fugue, retaining C major, also returns for a short time, compressed into eight measures and contrapuntally thickened by strettii. After further cadential modulations confirming the main key of C major, the rondo theme fragment is heard one last time.

After the Symphonies in D minor P 220 and C major P 221, both published in 1804, Danzi let more than a decade pass before again presenting himself to the public with two symphonies. The two symphonies designated as No. 3 [B flat major P 222] and No. 4 [D major P 223] on their respective title pages were published by André in Offenbach in 1818. The publisher announced the appearance of both works in an advertisement in the *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* on 13 September 1818. The numbering of the symphonies as Danzi's third and fourth such works results when one omits from consideration his unpublished early symphonies and the two symphonies published already in 1804 are counted as his first and second symphonies. The date of composition of the symphonies published in 1818 is not known, and one can also only speculate about the

occasion of their composition. Danzi may possibly have written them for the concerts of the Karlsruhe Museum Society, but performances of the two works are not documented. It is also possible that they were composed in response to a suggestion by the publisher Johann Anton André, who had begun publishing a number of longer works by Danzi in 1813. The fact that both works pay much greater homage to a certain classical balance than do Danzi's earlier symphonies indeed suggests the idea that they were composed considerably later than these, possibly only shortly prior to their publication. It is not that Danzi's late symphonies too might offer surprising moments, but these are more clearly than before embedded in an overall concept aiming at tonal and formal balance. This may be demonstrated, for example, by the harmony of the slow introduction of the Symphony in D major P 223. It begins with a triadic chord motif in D minor, which is repeated, also in unison, in G minor and C minor, punctuated by harmonic modulations rich in suspensions to C major, then to F major, and finally, after it has been repeated for the third time, without detours to A major, the dominant key of the movement. Thereupon the beginning of the movement in repeated in the string basses but now inserted in a pulsing chordal accompaniment of the high strings – an almost classical model of the integration of a bulky musical fragment, to a certain extent of extrasymphonic character, into the flow of a musical movement amid the simultaneous cadential confirmation of the main key by way of detours. Moreover, the melodic contour of the beginning of the movement anticipates the outline of the Allegro primary theme, which begins with the tones of the D major triadic chord repeated in *Unisono*. After the course of the slow introduction the return to the *Unisono* at the beginning of the Allegro part, however, has the effect not so much of a main theme as of a proclaimed

motif; the Allegro movement first gets underway with the consequent phrase in dotted horn sound. A reminiscence of the harmonic peculiarities in the first movement of the Symphony in C major becomes recognizable in the eight-measure secondary theme, with its consequent phrase jumping abruptly from A major to F major; but even this apparent outburst is immediately integrated harmonically in that F major is interpreted as the Neapolitan suspension prior to the E major dominant. The slow introduction in the first movement of the Symphony in B flat major P 222 has the same function as that of the Symphony in D major, namely, the confirmation and consolidation of the main key of the movement, but it reaches this goal in a manner entirely different from the previously discussed introduction. Here it is not the embellishment or paraphrase but the simple penetration of the B flat main key that in the first seven measures (and again in mm. 14–17) in the bass or in the winds constantly forms the foundation of the harmonic superstructure. These two examples should suffice to show that Danzi employs the established formal models with skill in his last two symphonies. The first movements of the two symphonies in any case follow the model of the sonata form without noticeable deviations and with developed secondary complexes in the dominant key (with the secondary theme of the Symphony in B flat major representing a variant – checked in its progress by chordal beats – of the whirlingly impetuous main theme), with dramatically animated development sections and complete recapitulations of the primary and secondary parts of the exposition (amid abbreviation of the transitions and closing groups). In the slow movements as well, in both cases plainly entitled Andante, Danzi does without extravagances; the andante in the Symphony in B flat major displays a simple symmetrical form with the variative unfolding of the simple main

theme in the initial and final parts in F major, while the middle part in F minor is dramatically animated in syncopated rhythms. The andante of the Symphony in D major, in A major and in swaying 6/8 time, has a wonderfully simple primary theme with a descending melody line, a dominant secondary theme continuing the flow of the main theme after a passing digression, and a sonata form with a short development section touching on various minor regions. The thematic material of the two minuetts is distinguished by complementary motivic pairs; in the Symphony in B flat major a motif gradually leading upward and driving on ahead stands in opposition to a stagnating turn motif, while the minuet of the Symphony in D major is stamped by the contrast of rising triadic chord figures and retarding seventh chords (similar to the minuet of the Symphony in C major P 221). The finale movements represent the classical rousing type. Although they are in the sonata form, they have loosely connected, playful primary and secondary themes, with the contour of the main themes in both cases vaguely recalling the shape of the main themes in the first movements. Moreover, the finale of the Symphony in D major is endowed, very much like the finale of P 220, with a rondo-like character by the resumption of the main theme in the main key prior to the beginning of the development section.

The music critic Friedrich Rochlitz, already cited above, also wrote the following words – certainly very accurately from the perspective of the times – concerning Franz Danzi's instrumental compositions in his obituary in honor of him in 1826: »[...] in the great revolution that has occurred in instrumental music during the last decades and that D.[anzi] of course witnessed, recognizing its great results and holding them high, he could not quite appropriate them and even less proliferate them – these his works have fallen asleep or are going

to their rest with so many other works likewise worthy of respect and very popular in their time. « Rochlitz surely could not foresee that a time once again might come when these works »worthy of respect and very popular in their time« would enjoy new esteem.

Bert Hagels

Translated by Susan Marie Praeder

The **Orchestra della Svizzera Italiana** (OSI; literal translation, Orchestra of Italian Switzerland) is a Swiss orchestra based in Lugano. The orchestra's primary concert venue is the Auditorio RSI.

The precursor ensemble of the OSI, consisting of approximately 30 musicians, was founded in 1933 under the auspices of the Italian Swiss Radio. In 1935, the orchestra acquired the name *Orchestra della Radio Svizzera Italiana*, giving its first concert on 2 January 1935. Later, with the advent of television, the orchestra's name evolved to *Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana* (Radio Television Orchestra of Italian Switzerland). The orchestra took on its current name in 1991.

For the orchestra, composed his *Duet-Concertino* in F major, op. 147. Other composers who directed their compositions with the OSI included Ermanno Wolf-Ferrari, Frank Martin, Paul Hindemith, Luciano Berio, Darius Milhaud, and Igor Stravinsky. The orchestra has participated in the *Settimane Musicali* in Ascona (since 1946), the *Concerti di Lugano* (from 1953 to 1976) and the *Primavera Concertistica* of Lugano (since 1982).

Leopoldo Casella was the first principal conductor of the orchestra, beginning his affiliation with the ensemble back to the precursor ensemble in 1933. Casella continued to work with the orchestra until 1968. The most recent principal conductor was Alain Lombard,

from 1999 to 2005. Lombard now has the title of honorary conductor of the orchestra. Since 2008, the orchestra's current principal guest conductor is Mikhail Pletnev.

### Howard Griffiths

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. Howard Griffiths was the Artistic Director of the Zurich Chamber Orchestra for ten years and has appeared as a guest conductor with many leading orchestras all over the world. These include the Royal Philharmonic Orchestra London, the Orchestre National de France, Radio Moscow's Tchaikovsky Symphony Orchestra, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Basle Symphony Orchestra, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, various radio orchestras in Germany (NDR, SWR and WDR), the Polish Chamber Orchestra, as well as the English Chamber Orchestra and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths was Artistic Director and Principal Conductor of the Zurich Chamber Orchestra from 1996 to 2006, and successfully continued its long tradition of excellence in every respect. His work with the orchestra also involved extended tours of Europe, the United States and China, which were enthusiastically received by audiences and critics alike, both in Switzerland and abroad.

Howard Griffiths is also committed to regular performances of contemporary music. Examples include his direction of the Collegium Novum Zurich at the Swiss première performance of Hans Werner Henze's *Requiem* in the presence of the composer and his close

collaboration with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel.

Howard Griffiths is always receptive to new, unconventional projects. Together with the Basle Symphony Orchestra, for example, he conducted Gustav Mahler's Eighth Symphony – the »Symphony of the Thousand« – with more than one thousand performers. With the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), Howard Griffiths realised successful crossover projects, such as with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Ocal or Abdullah Ibrahim. Howard Griffiths also enjoyed great success with the ZKO conducting the original music for films by Charles Chaplin, which accompanied the films projected onto the big screen.

More than seventy CD recordings with various labels (including Warner, Universal, **cpo**, Sony and Koch) bear witness to Howard Griffiths' broad artistic range. These recordings include works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as première recordings of rediscovered music dating from the 18th and 19th centuries. Howard Griffiths' recordings of all the eight symphonies by Beethoven's pupil Ferdinand Ries met with worldwide critical acclaim. Readers of the British magazine *Classic CD* voted his recording of works by Gerald Finzi »Classical CD of the Year« in this category.

Howard Griffiths performs with numerous renowned artists, including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham and Thomas Zehetmair. Apart from his collaboration with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is also extremely committed to supporting and

promoting young musicians. This is reflected in his work for the Orpheum Foundation for the Advancement of Young Soloists, of which he has been Artistic Director since 2000.

In the annual New Year's Honours List, which is announced on New Year's Day by Queen Elizabeth II, Howard Griffiths was appointed a Member of the British Empire (MBE) in recognition of his services to musical life in Switzerland.

### Franz Danzi, symphonies

D'un point de vue musico-historique, Franz Danzi (1763–1826) jouissait de conditions extrêmement favorables pour réussir une grande carrière de compositeur et de chef d'orchestre. Néanmoins, à divers moments clés de son existence, le destin lui joua de mauvais tours, en l'affligeant de plusieurs décès, qui marquèrent tellement son âme sensible que sa productivité se tarit à chaque fois.

Franz Danzi était né à Schwetzingen, la résidence d'été du prince électeur palatin Karl Theodor, dont la chapelle de la cour de Mannheim avait acquis la réputation d'être un des meilleurs orchestres d'Europe. Son père, Innozenz (vers 1730 – 1798), était originaire d'Italie et avait été engagé en 1754 par Karl Theodor comme violoncelliste. Il comptait parmi les musiciens les mieux payés de l'orchestre. En 1755, il avait épousé Barbara Toeschi, la sœur du futur premier violon solo Carl Joseph Toeschi. De leur union naquirent huit enfants; deux moururent en bas âge, et quatre des six survivants devinrent musiciens: la sœur aînée de Franz Franziska (1756–1791) était une chanteuse adulée, et ses frères Johann (1758 – après 1814) et Anton (1766 – après 1855) servirent dans plusieurs orchestres de cour. Franz reçut ses premières leçons de musique de



son père et de sa sœur (violoncelle, piano et chant); plus tard, il prit des cours de composition avec le très entreprenant Georg Joseph Vogler (1749-1814), connu à travers toute l'Europe sous le nom de «l'Abbé Vogler». En 1778 au plus tard, il était assez bon violoncelliste pour entrer dans l'orchestre de la cour. Mais à la fin de l'année 1777, des changements décisifs étaient intervenus à Mannheim. Suite à la mort du prince électeur de Bavière Max III Joseph, qui n'avait pas d'enfant, Karl Theodor dut prendre sa succession: il transféra sa résidence à Munich, en tant que nouveau prince électeur de Bavière, non sans emmener avec lui les principaux membres de son orchestre de Mannheim, afin de les mélanger avec ceux de l'orchestre de la cour de Munich. Innozenz Danzi suivit le prince à Munich. Mais Franz dut se contenter de rester à Mannheim comme instrumentiste et répétiteur. On avait laissé à Mannheim surtout des jeunes musiciens pour maintenir un petit orchestre au Théâtre National qui venait d'ouvrir ses portes. Toujours est-il que cet emploi donna au jeune Danzi plusieurs occasions de composer pour la scène: il composa ses premiers singspiels, «*Clopatra*» P 1 et «*Akazia*» P 2 (le «P» représentant le catalogue des œuvres de Danzi établi par Volkmar von Pechstaedt), ainsi que plusieurs musiques de scène (dont une musique d'intermède [P 27] pour la création de «*Die Räuber*» de Schilling, qui a malheureusement disparu). Mais le jeune homme était attiré par la ville de Munich. Dès 1782, sa présence en tant que violoncelliste y est attestée, et lorsque son père partit à la retraite en novembre 1783, il lui succéda, à l'âge de 20 ans – avec un tiers du salaire que son père percevait. Il n'eut plus l'occasion de composer pour le théâtre. Vers la fin des années 1780, il pria le directeur de lui accorder un poste qui lui permit également d'exercer ses talents de compositeur. Il lui fallut toutefois attendre jusqu'en 1789

pour pouvoir faire jouer à Munich deux de ses œuvres pour la scène, le singspiel «*Der Triumph der Treue*» P 4 et l'opéra comique «*Der Quasimann*» P 5. Un an plus tard, il épousa Margarethe Marchand (1768-1800), pianiste et chanteuse adulée, qui avait été formée par Leopold Mozart à Salzbourg de 1782 à 1784 et se fit par la suite un nom en tant que compositrice de musique de chambre. En 1792, le jeune couple partit pour une tournée de concerts qui devait durer plusieurs années, et au cours de laquelle Danzi occupa pendant quelques mois de l'été 1792 le poste de directeur de la musique de la troupe d'opéra de l'impresario Domenico Guardasoni qui jouait à Leipzig et à Prague. A la naissance de leur fils Carl, en juillet 1794, le couple séjourna brièvement à Munich, puis passa les dix-huit mois suivants en Italie. La famille revint définitivement à Munich en 1796. En 1798, Danzi remporta enfin le succès en tant que compositeur d'opéra: son opéra comique «*Die Mitternachtsstunde*» P 6 (1798) fut très favorablement accueilli. La création eut lieu le 16 février 1798 à Munich, avec succès, et lui valut d'être nommé vice-maître de la chapelle de la cour. Un an plus tard, son opéra «*Der Kuß*» P 7 fut également donné à Munich. Son ascension avait donc bien commencé, jusqu'à ce qu'une série de coups du sort s'abattent sur lui. Son père décéda en 1798; en juin 1800, ce fut au tour de son épouse, âgée de trente-deux ans seulement, de succomber à une maladie chronique des poumons. Cette perte l'affecta beaucoup, et amoindrit, comme il devait le confier ultérieurement, son ambition de compositeur. Mais ce n'est pas tout: en février 1799, le prince électeur Karl Theodor s'éteignit, et son successeur Maximilian IV Joseph (à partir de 1806 le roi Maximilian I<sup>er</sup>), afin d'enrayer les dettes faramineuses de l'état, instaura une politique sévère d'austérité qui n'était pas favorable à la vie musicale dans la capitale bavaroise. En

outre, le nouveau directeur du théâtre de la cour, Joseph Marius Babo, était un ami proche du maître de chapelle de la cour Peter von Winter (1754-1825) qui ne s'entendait pas particulièrement avec son vice-maître. Bref, que ce soit à cause d'éventuelles intrigues de Babo et de Winter, ou parce que le goût du public avait changé, Danzi ne réussit plus à renouer avec son succès de 1798 après le tournant du siècle. Lorsque, en 1801, Carl August Cannabich (1771-1806), un fils du célèbre compositeur de Mannheim Christian Cannabich, fut engagé comme directeur de la musique de la cour à Munich, le vice-maître de chapelle dut limiter ses activités à la direction de la musique sacrée. Danzi avait un bon caractère, et il se lia d'amitié avec le jeune Cannabich: celui-ci rédigea fin 1801 une nécrologie pour Margarethe Danzi qui parut dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, tandis que Danzi fut à son tour l'auteur de l'article nécrologique paru le 1<sup>er</sup> mai 1806 à la mort de Cannabich.

Danzi se tourna vers la composition de musique instrumentale et se mit à donner des cours de chant et de composition. Parmi ses élèves figurèrent entre autres les chanteuses Margarethe et Josefine Lang, le violoncelliste et compositeur Anton Bohrer (1783-1863) ainsi que le compositeur Johann Nepomuk von Poßl (1783-1865). Certes, il réussit en 1802 à monter sur scène un singspiel en un acte, «*El Bondocani*» P 8, mais cinq années devaient encore s'écouler avant qu'il ne puisse à nouveau faire jouer à Munich un opéra d'envie, l'opéra sérieux «*Iphigenie in Aulis*» P 9 (création le 27 janvier 1807). Ce fut un désastre: l'œuvre ne fut appréciée ni de la cour, ni du public. Seuls certains critiques musicaux reconnurent les qualités de l'œuvre. Ainsi, le commentateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig s'efforça sincèrement de situer «cette œuvre nouvelle et d'une grande importance» dans le

contexte de l'histoire de l'opéra allemand depuis l'Opéra du Marché aux Oies de Hambourg jusqu'à «*Alceste*» de Schweitzer et «*Günther von Schwarzburg*» de Holzbauer. Il trouvait à la musique «d'indéniables beautés – beautés dans la musique en tant que telle, dans ses liens avec la poésie, dans ses liens avec le théâtre».

Deux mois plus tard, le succès de «*La grotta di Calipso*» composée par Winter en 1803 pour Londres, mais tout à fait nouvelle pour le public munichois, éclipsa complètement l'opéra de Danzi. Déçu, Danzi quitta Munich à l'été 1807, avec son élève Margarethe Lang, et entra en octobre comme maître de chapelle du théâtre de la cour de Stuttgart, un poste pour lequel il avait postulé dès le mois de février après le fiasco de son «*Iphigenie*». Il s'y lia d'amitié avec Carl Maria von Weber, son cadet de vingt ans, et fut pour lui un mentor et un soutien. Leur intérêt commun pour un opéra en langue allemande représentatif et «sérieux», abandonnant le caractère du singspiel mais à même de susciter l'intérêt du public, les a certainement liés. Après que Weber eut quitté Stuttgart, en février 1810, les deux musiciens restèrent étroitement liés, comme en témoignent les mentions, dans le journal intime de Weber, de leurs nombreuses rencontres au cours de l'été 1811 à Munich, où Danzi séjournait en cure. A partir de 1810, Danzi se mit à souffrir d'une maladie qui l'obligea à prendre de nombreux congés et à faire de nombreux séjours de cure. C'est probablement cette diminution de sa capacité de travail qui le poussa à rechercher un nouvel emploi moins lourd qu'à Stuttgart. Il avait par ailleurs plusieurs raisons d'être mécontent de ses conditions de travail à Stuttgart. Le roi Friedrich I<sup>er</sup> du Wurtemberg n'était pas un amateur de musique instrumentale; et il n'existait pas de culture musicale bourgeoise qui eût permis d'organiser des concerts

pour les mélomanes en dehors de la cour, comme l'aurait souhaité Danzi. En outre, la cour lui devait encore ses honoraires pour le singspiel «*Camilla und Eugen*» P 12 créé le 12 mars 1812 à Stuttgart.

Danzi considéra visiblement qu'un poste de maître de chapelle à la cour du grand-duc de Bade résidant à Karlsruhe serait plus intéressant que son emploi à Stuttgart: en juillet 1812, il s'établit à Karlsruhe, non sans avoir dans l'intervalle brièvement envisagé de postuler pour le théâtre de la cour de Munich. Il composa encore pour Stuttgart et pour Karlsruhe d'autres œuvres pour la scène en langue allemande, pour la plupart des pièces en un acte ou des singspiels en plusieurs actes, sans pour autant nourrir l'ambition de réussir à écrire ce que sa malheureuse «*Iphigenie*» n'avait pas été: un grand opéra allemand reconnu par tous.

Dès lors, il souffrit avec abnégation le travail de son jeune ami Carl Maria von Weber, dont il joua les œuvres à Karlsruhe juste après chaque création. Après 1815, Danzi se retira peu à peu de la vie publique, sa tâche de chef d'orchestre lui pesant de plus en plus, comme il l'expliqua à plusieurs reprises à son ami münchois Joseph von Morigotti. A la fin de 1816, il céda la direction des concerts de la Museums-gesellschaft de Karlsruhe à son premier violon solo Friedrich Ernst Fesca (1789-1826), et en mars 1824 il reçut l'aide de Josef Strauß (1793-1866), nommé directeur de la musique, et qui devait lui succéder par la suite au poste de maître de chapelle. A partir de décembre 1825, de longues périodes de maladie grave l'empêchèrent de remplir ses obligations. Il mourut le 13 avril 1826, un bon mois avant son soixante-troisième anniversaire.

Il est indéniable que Danzi s'intéressa surtout à l'opéra en langue allemande (ce n'est pas un hasard si l'on ne trouve pas un seul opéra en italien parmi ses 17 œuvres pour la scène – fait très inhabituel pour un com-

positeur d'opéras de cette époque). Mais cela ne l'empêcha pas de composer également de nombreuses pièces instrumentales dans tous les genres courants à son époque. Quelques compositions furent déjà publiées avant 1800 (des pièces pour piano isolées et des sonates pour piano), mais on constate que c'est après cette date qu'il en fit paraître en plus grand nombre et en succession rapide. En 1800, il publia un concerto pour piano (mi bémol majeur op. 4 P 229), un quatuor à cordes (op. 5 P 264) et une sonate pour piano (fa majeur op. 3 P 286). Durant les quatre années suivantes, il composa encore d'autres quatuors à cordes (op. 6, 7, 16 et 29 P 265-268), une sonate pour piano (op. 12 P 287), des pièces de musique de chambre d'assez grande envergure (Sextuors op. 10 P 283 et op. 15 P 284), des concertos pour violoncelle (o. op. P 241 et 242) et enfin les deux premières symphonies (op. 19/24 P 220 et op. 20/25 P 221) ainsi que la première symphonie concertante publiée (si bémol majeur pour deux violons o. op. P 225). Le cercle de ses éditeurs s'élargissait; si, vers 1800, seul l'éditeur Falter à Munich s'était intéressé à sa production, à partir de 1802 plusieurs de ses œuvres parurent chez Nägeli à Zurich, et à partir de l'automne 1803 chez Breitkopf & Härtel à Leipzig, qui resta jusqu'en 1806 son principal éditeur. On dirait que Danzi tenta de compenser le fait qu'il s'était retiré à contrecœur de la scène à partir de 1800 par la publication de musique instrumentale (et de musique vocale non liée à la scène) afin de rester présent dans l'esprit du public.

Les six symphonies de Danzi se subdivisent en trois groupes de deux pièces:

les Symphonies en ré majeur P 218 et en mi bémol majeur P 219; toutes deux furent écrites au plus tard en 1790 et ne furent pas éditées.

Les Symphonies en ré mineur op. 19/24 P 220 et

en do majeur op. 20/25 P 221; toutes deux furent publiées en 1804; les doubles numéros d'opus sont dus au fait que les numéros indiqués sur la page de titre des lots de parties (19 et 20) ont été barrés à la main et remplacés par 24 et 25; la première page de la partie des premiers violons porte, imprimé, le numéro d'opus plus élevé.

Les Symphonies en fa majeur P 222 et en ré majeur P 223; ces deux œuvres parurent en 1818 en tant que Symphonies n° 3 et n° 4.

Les deux œuvres du premier groupe ne nous sont parvenues que sous forme de copie de différentes voix. Elles se trouvent ensemble à la Bibliothèque nationale de Berlin, et les pages de titre des deux manuscrits portent la remarque suivante concernant leur origine: «Danzi / y'a été apporté par Le Brun / 1790». «Le Brun» était le beau-frère de Danzi, Ludwig August Lebrun (1752-1790), hautboïste virtuose à la chapelle de la cour de Munich, mort subitement le 15 décembre 1790 durant une tournée à Berlin. Le virtuose avait manifestement emporté avec lui les deux œuvres de Danzi (peut-être pour les utiliser lors de ses concerts), et celles-ci avaient abouti à la bibliothèque de la chapelle de la cour de Berlin par un ami musicien à la cour.

Si le manuscrit berlinois représente l'unique source pour la Symphonie en mi bémol majeur P 219, il existe pour la Symphonie en ré majeur P 218 une autre copie du lot de parties, qui se trouve dans la bibliothèque de la cour des princes de Thurn et Taxis, à Ratisbonne. Les deux versions de cette pièce P 218 divergent fortement: dans la version berlinoise, l'œuvre comporte trois mouvements (sans menuet) et est intitulée «Ouverture»; dans la version de Ratisbonne, le titre «Ouverture» ne se rapporte qu'au premier mouvement, et l'œuvre est désignée dans son ensemble comme une «Sinfonia». La distribution est également différente: dans la version de

Ratisbonne, le premier mouvement et le finale renforcent leur effectif par des bassons, des trompettes et des timbales. Il existe également quelques différences dans le déroulement du premier mouvement, qui compte dix-neuf mesures de plus dans la version de Ratisbonne. Mais ni ces différences, ni les indications qui se trouvent dans les sources ne permettent de déterminer laquelle de ces deux versions était celle voulue par Danzi, ou s'il les avait autorisées toutes les deux, ou encore si l'une ou les deux étaient une adaptation faite par une tierce personne. Seule la paternité de Danzi pour cette œuvre (dans quelque version que ce soit) est considérée comme certaine; en dehors de ces deux sources, qui l'attribuent à Danzi, il n'existe aucune autre indication d'auteur. Le présent enregistrement est basé sur la version de Ratisbonne, plus «symphonique», aux dimensions plus importantes.

Les deux premières symphonies de Danzi revêtent à de nombreux égards le caractère d'œuvres de jeunesse. Mais elles recèlent également certains éléments novateurs étonnants. Toutes deux s'ouvrent sur une introduction lente (fort différente dans les deux symphonies), qui est bien plus qu'une simple introduction. Dans la Symphonie en ré majeur P 218, Danzi propose un début de symphonie typique de son époque; la fondamentale est confirmée plusieurs fois, en forte, avec des paraphrases de la tonalité principale sans spécificité thématique, mais à l'harmonie sans ambiguïté. Le rythme est marquant, avec la double succession d'un motif sur l'anacrouse pointé et accusé, harmonisé comme une cadence. Cet aspect marquant n'est pas un hasard, car le motif rythmé sera repris à la fin de l'exposition (ainsi que de la réexposition) avec les mêmes harmonies concluantes, et au début de la réexposition, l'auteur citera même – sans changement de tempo, mais avec des valeurs de notes doublées – cette intro-

duction lente *in extenso*. L'introduction lente se voit donc confier ici une grande importance sur le plan motiv et thématique.

Dans la Symphonie en mi bémol majeur P 219, la situation est tout autre; ici, c'est moins le rythme qui marque les esprits que le contour mélodique du thème initial, dans le ton voisin de do mineur, avec des sauts caractéristiques vers la tierce mi bémol et la sixte la bémol. Certes, ici aussi on entend des interventions au profil rythmique tranchant, mais celles-ci ont – contrairement au contour mélodique en mode mineur – une importance uniquement dynamique. L'introduction reste entièrement en do mineur et se termine sur la dominante, sol majeur, si bien que le début de l'Allegro en mi bémol majeur ressemble à une cadence interrompue. La tonalité principale, mi bémol majeur, ne se verra consolidée qu'au cours de la suite de l'exposition, peu avant la reprise du thème principal par une cadence. La succession de parties lentes et rapides ressemble ici moins à une ouverture symphonique qu'à la succession d'un récitatif pathétique et d'une aria joyeuse, à une idée formelle empruntée à la musique dramatique, dont la logique apparaît également dans l'écriture par le fait que la musique est en grande partie homophone – contrairement au premier mouvement de la Symphonie en ré majeur, où l'on rencontre de nombreuses imitations et sections (à l'apparence) polyphoniques. Dans ce mouvement aussi, l'introduction revêt une importance structurelle: le saut de tierce et sixte caractéristique apparaît à la fin de l'exposition (et de la réexposition) et l'introduction lente est citée en entier, comme dans la Symphonie en ré majeur, au début de la réexposition, dans le même tempo. On retrouve ici une conséquence du flou harmonique du début du mouvement, car le thème principal de la section Allegro apparaît, après que la citation de l'intro-

duction se termine en sol majeur, dans la tonalité «juste» sur le plan du contexte harmonique (mais «fausse» selon la fonction de la réexposition) de do mineur. Ce n'est que dans la Coda, à l'allure plus lente, que le motif principal est en quelque sorte resservi dans la tonalité principale.

Danzi semble s'être également efforcé dans les autres mouvements des deux symphonies d'utiliser des atmosphères et des schémas formels divers tout en s'efforçant de garder une unité stylistique. La Symphonie en ré majeur propose un mouvement *Andante* typique avec un thème de romance revenant comme dans un Rondo dans une allure «paisible», qui est interrompu par des intermèdes dans les tonalités mineures voisines et par des techniques d'écriture parfois concertantes (hautbois et flûte). La Symphonie en mi bémol majeur P 219, quant à elle, fait appel à une Sicilienne *Andante* balancée, en mesure 6/8 et en forme sonate abrégée (sans développement). Même les deux mouvements de menuet ne sont pas exclus de cet effort de diversification stylistique. Le mouvement de menuet de la Symphonie P 218 puise son charme dans l'alternance entre un tutti marqué par des accords parfaits à l'unisson et les interjections harmonisées des vents, tandis que celui de la Symphonie P 219 est marqué par des figures s'élevant en spirale en intervalles restreints. Les mouvements conclusifs sont certes tous deux dans le genre du «kehrhaus», mais on y retrouve les mêmes différences de techniques de composition des premiers mouvements: dans le Presto de la Symphonie en ré majeur, qui suit le schéma de la forme sonate, l'écriture est dominée par les imitations et les passages polyphoniques (malgré un thème principal en simples accords et un thème secondaire accompagné d'accords tenus), tandis que l'Allegro *non troppo* de la Symphonie en mi bémol majeur, suivant le style de son thème principal à l'allure de

rondo, est un assemblage souple de couplets homophones dont le matériau thématique est plus ou moins dépendant du thème initial.

Nous avons déjà signalé que Danzi commença à partir de 1800 à publier un très grand nombre de compositions instrumentales; étant donné le nombre de compositions publiées endéans très peu d'années, on peut penser que Danzi donna également à l'impression quelques œuvres plus anciennes. Cette hypothèse semble confirmée par la genèse de la Symphonie en ré mineur P 200, dont l'écriture et la publication sont peut-être distantes de dix ans ou plus. C'est en tout cas ce que l'on peut supposer les sources: outre le lot de parties imprimé au printemps 1804 et un autographe non daté, il existe une copie manuscrite des voix qui remonte probablement à la première moitié des années 1790. Danzi a probablement retravaillé l'œuvre avant sa publication et réécrivit l'autographe (non daté, et sans la moindre trace de correction) pour l'impression. La raison pour laquelle Danzi se serait réintéressé à une œuvre vieille de dix ans pourrait provenir du fait que la maison d'édition Breitkopf & Härtel à Leipzig avait pris contact avec lui peu auparavant, comme on peut le conclure d'après une lettre de Danzi à l'éditeur datée du 21 septembre 1803, dans le but de l'engager comme collaborateur pour l'*Allgemeine musikalische Zeitung* éditée par la maison. La lettre de Danzi ne parle pas de partitions. Mais le compositeur et l'éditeur en vinrent sans doute très rapidement à un accord, car dès novembre 1803 la maison d'édition annonçait dans l'*Intelligenzblatt* de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* la parution de plusieurs compositions vocales de Danzi. Dans sa lettre suivante à l'éditeur, datée du 15 novembre 1803, Danzi annonce qu'il a envoyé les manuscrits de deux symphonies (outre la présente composition, la Symphonie en do majeur P 221): «Vous recevrez par la

prochaine voiture de poste, très honorés Messieurs, mes deux symphonies [...]». La symphonie fut jouée au Gewandhaus le 9 février 1804, avant même la parution du lot de parties. La parution de l'œuvre fut annoncée par la maison d'édition en avril 1804 à plusieurs endroits.

Comme pour la Symphonie P 218, il existe deux versions différentes de l'œuvre; la première copie manuscrite des années 1790 diverge considérablement de l'autographe (probablement rédigé plus tard) et du lot de parties imprimé de 1804. Contrairement à la symphonie précédente, on perçoit ici clairement la volonté du compositeur, car comme la chronologie et l'ordre des sources sont clairs, on peut considérer que la partition des sources plus tardives (l'autographe et les voix imprimées) est la «dernière version».

Bien que la Symphonie en ré mineur renonce à une introduction lente, elle présente certaines similitudes avec les deux symphonies antérieures P 218 et P 219. Ainsi, les textures pseudo-polyphoniques qui dominent dans le premier mouvement et le finale de P 218 se retrouvent dans les mouvements correspondants de la Symphonie P 220 (et même dans la section médiane du Menuet), moins clairement toutefois dans le premier mouvement que dans le finale. Comme dans les deux premières symphonies, on n'observe pas de reprise claire de l'exposition dans les mouvements extrêmes, et comme dans les deux premières symphonies, le thème initial du premier mouvement prend une importance structurelle qui dépasse sa fonction de première partie de thème principal dans le cadre d'une forme sonate: le puissant début du thème à l'unisson, avec sa descente chromatique accentuée par des anacrouses, devient après le thème secondaire en fa majeur faisant office d'Intermezzo tonalement stable le fondement dans les graves d'une séquence dramatique animée,

qui cède finalement la place à un épilogue en fa majeur détendu. Danzi fait preuve d'innovation sur le plan formel également. La fin du développement et le début de la réexposition sont étroitement imbriqués l'un à l'autre, car ce n'est pas la reprise du début du mouvement qui sert de réexposition tonale, mais une répétition de la séquence dramatique en question – partant cette fois de la tonalité principale ré mineur. Le caractère séquentiel de ce passage empêche toutefois la consolidation de la tonalité principale. La réexposition n'apparaît clairement qu'à partir du moment où un point d'orgue sur la dominante marque l'apparition du thème secondaire, en ré majeur, variante de la tonalité principale.

Le deuxième mouvement, en la majeur, est construit de manière similaire au mouvement correspondant de la pièce P 218. C'est un Andante avec un thème de romance récurrent, interrompu par deux intermezzi dans des tons voisins (mi majeur, ré majeur). On y retrouve le passage concertant (cette fois pour le hautbois et le cor) dans le deuxième intermède.

Le début du Menuet reprend, de manière fort intéressante, la mélodie initiale du premier mouvement de la sonate P 219, cette tierce et cette sixte mineures caractéristiques qui, dans la première symphonie, revêtaient une importance structurelle. Certes, il n'est guère probable qu'il s'agisse ici d'un emprunt conscient, mais plutôt d'une association d'idées entre des matériaux mélodiques marquants. Le Trio en ré majeur, qui forme un grand contraste avec ce qui précède, contient en lui-même une opposition entre des mélodies des vents en solistes et des traits de cadences en accords posités.

Le Finale en ré majeur, tout simplement intitulé *Allegro*, présente une structure formelle semblable à celle du premier mouvement et tout aussi marquée: il s'agit certes d'une forme sonate avec un début puissant à l'unisson, un thème principal enjoué marqué par des

accords parfaits et un thème oblique à la dominante caractérisé par une pseudo-polyphonie et des traits en séquences, mais la reprise du thème principal dans la tonalité principale de ré majeur avant le développement fait également penser à un Rondo.

En outre, comme au premier mouvement, la fin du développement et le début de la réexposition sont étroitement liés. La reprise du début du mouvement est déformée par un chromatisme et est accompagnée d'une pédale qui laisse la place à maintes modulations vers des tonalités éloignées – il faudra attendre le thème secondaire, en ré majeur, pour que la tonalité apparaisse enfin clairement.

Contrairement à ce qui se passait pour la Symphonie en ré mineur P 220, il n'existe pour la Symphonie en do majeur P 221 aucune copie qui renvoie clairement à une date d'écriture antérieure à la date de la publication. Les partitions non datées des deux symphonies forment toutefois un ensemble: elles sont parvenues ensemble à la postérité, sont issues de la même liasse de partitions, sont écrites avec la même écriture et sur un papier de même format. On peut donc supposer que les autographes des deux symphonies datent plus ou moins de la même époque. Leur style laisse toutefois à penser que la P 221 est ultérieure à la P 220. On peut émettre l'hypothèse que la P 221 fut écrite peu avant la date de sa publication, et en tout cas avant la mi-novembre 1803, date à laquelle Danzi envoya les deux manuscrits à Breitkopf & Härtel. La parution du lot de parties fut annoncée par la maison d'édition à plusieurs reprises au mois d'avril 1804; il peut peut-être y avoir eu un retard par rapport à la symphonie P 220, car tandis que cette dernière est déjà reprise au catalogue de la Foire de Pâques de Leipzig en 1804, la Symphonie P 221 ne figure qu'au catalogue de la Foire de la St-Michel, qui a lieu durant la première semaine d'octobre

(sous le nom de «*Sinfonie à gr. Orchestre, Op. 20*»). La première exécution signalée eut lieu le 29 novembre 1804 au Gewandhaus de Leipzig; une deuxième eut lieu le 6 décembre. Une courte critique de l'œuvre parut dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (probablement de la plume de son éditeur Friedrich Rochlitz), dans le cadre de la revue trimestrielle du répertoire des concerts du Gewandhaus. Cette critique souligne particulièrement les côtés innovateurs de l'œuvre de Danzi, mais critique également l'importance accordée aux vents dans le deuxième mouvement, qui est ressentie comme une transgression illégitime vers la «musique d'harmonie» (c'est-à-dire la musique pour ensemble de vents):

«La nouvelle symphonie de Danzi (avec un dernier mouvement fugué) a de nouveau montré que ce compositeur n'est pas reconnu à son juste mérite. A certains égards, il a ici abandonné – et avec raison, bien que le grand public doive encore s'habituer à son œuvre – la coupe traditionnelle pour nous offrir une pièce tout à fait digne d'intérêt. Nous pointerons du doigt uniquement l'Andante, qui laisse trop la place aux vents seuls – une telle place qu'on dirait presque une musique d'harmonie-, et qui est trop long».

Certes, le fait que les cordes se taisent sur 72 des 88 mesures du deuxième mouvement n'est que la plus visible de ces caractéristiques qui sont éloignées de «la coupe traditionnelle». En même temps, cette œuvre marque une nette évolution par rapport aux trois symphonies précédentes. Ainsi, on n'y retrouve plus ces séquences schématiques qui imprègnent de vastes pans des mouvements extrêmes des trois symphonies plus anciennes. Par contre, Danzi témoigne d'un sens tout à fait singulier des effets harmoniques et des flottements de tonalité, et propose des modulations inattendues et des alternances soudaines entre majeur et mineur qui

ont certainement donné du fil à retordre à ses contemporains. Ainsi, dès l'introduction lente du premier mouvement, une sorte de récitatif instrumental avec la mélodie chantante au premier violon, la musique tourne autour du centre tonal de do majeur; ce do majeur n'apparaît clairement, préparé par une cadence faisant mille détours, qu'au début de la section *Allegro* suivante. Son thème principal commence avec un caractère badin en sixtes parallèles entre les cordes graves et le premier violon; dans sa deuxième partie, il passe immédiatement au la mineur, et il faut attendre la cadence conclusive pour confirmer la tonalité principale de do majeur. Après un tutti marqué par des contrastes de nuances, la transition mène, comme dans tout mouvement de sonate qui se respecte, à la tonalité de la dominante. Mais curieusement, cette transition ne s'achève pas sur la dominante, mais dans sa variante sol mineur. Une brève tournure cadentielle de la flûte et du premier basson, déjà entendue à la fin du thème principal, rétablit les proportions harmoniques «justes», et le deuxième thème commence comme il se doit en sol majeur. Mais après deux mesures déjà, il vacille déjà dans sa tonalité de par l'utilisation de la sixte mineure mi bémol à la mélodie. Il s'aventure ensuite dans des tonalités éloignées – d'abord le la mineur, puis le mi bémol majeur – mais est ramené sans cesse par des cadences presque violentes à la tonalité principale de sol majeur. Même l'épilogue, qui sert habituellement à la confirmation tonale à la fin de l'exposition, oscille parfois entre le majeur et le mineur. Le développement, qui est traditionnellement le lieu de fortes modulations, frappe non seulement par sa variété harmonique, mais aussi par l'utilisation d'une technique (nouvelle pour Danzi) d'isolation et de recombinaison des motifs. Après que, au début, le motif principal est passé au mi bémol majeur et au do mineur, Danzi combine l'inter-

vention des vents qui avait ramené à la dominante avant le thème secondaire et deux motifs extraits de l'épilogue comme une véritable charnière mobile, afin de mener la musique à travers les tonalités les plus éloignées, d'abord jusqu'au fa dièse majeur et, après une cadence en sol mineur formant césure, jusqu'au do dièse mineur et au do dièse majeur. La réexposition n'est pas épargnée par ces ambivalences harmoniques: ainsi, la transition, après que le thème principal a été entendu dans la tonalité principale de do majeur, passe au mi bémol majeur et au do mineur. De même, le thème secondaire garde les hésitations tonales qui l'avaient déjà caractérisé dans l'exposition. Seul l'épilogue apportera une confirmation inébranlable du do majeur.

Mais Danzi nous réserve une dernière surprise: après les martèlements cadencés de tout l'orchestre en fortissimo, on entend une dernière fois (cette fois *piano*) cette tournure cadencée des vents qui avait rétabli dans l'exposition la tonalité du thème secondaire et avait pris une très grande importance dans le développement. Le mouvement se termine pianissimo.

Le troisième mouvement n'est pas épargné par les incertitudes harmoniques. Malgré sa tonalité (do majeur), on pourrait le qualifier, si l'expression n'était pas quelque peu anachronique, de «muet triste». Des accords dissonants avec retard, soulignés par des sforzati, et dont l'étalement sur une mesure provoque une suspension de la mesure ternaire dansante, ainsi que les notes *cambiata* chromatiques aux voix mélodiques confèrent au mouvement un caractère étrangement mélancolique, auquel le Trio en la bémol majeur, avec son doux solo de violon, offre un contraste de clarté.

Dans le Finale de sa symphonie, Danzi fait appel à toute la richesse de son inventivité. Aux ambivalences tonales s'ajoute encore le plaisir de l'expérimentation

formelle: Danzi veut manifestement dans ce mouvement combiner les principes formels du Rondo, de la Sonate et de la Fugue. Friedrich Rochlitz parle à ce propos de «mouvement conclusif fugué».

Un Grave introductif de sept mesures présente un thème en do mineur au caractère pathétique typique, entrecoupé par des pauses et marqué par un rythme pointé. Vient ensuite, dans un tempo *Allegro* et sur les sons tenus des cors, un thème en do majeur qui pourrait par son importance être considéré comme un refrain de Rondo, et qui rappelle incidemment le thème principal du premier mouvement; mais après huit mesures, on entend subitement, toujours dans le tempo *Allegro*, un nouveau thème en do mineur, dont le début aux intervalles marquants de la sixte mineure ascendante et de la septième mineure descendante est dérivé du Grave introductif. Les tournures cadentielles suivantes mènent du la bémol au mi bémol majeur; un passage fugué imitatif se fait brièvement entendre, puis le mouvement s'arrête abruptement sur la dominante mi bémol majeur.

On entend alors subitement, en si majeur, le thème de Rondo fragmentaire qui par la suite semble sombrer dans l'infini, en séquences descendant sans fin (harmoniquement, il s'agit de quintes qui mènent en un laps de temps très réduit du si au triton fa). Le mouvement est ensuite rattrapé par une véritable fugue en fa mineur (du moins dans ses 10 premières mesures), avec le thème en mineur déjà introduit comme sujet. Cette fugue laisse finalement la place au thème du Rondo qui revient cette fois en mi bémol majeur. Vient ensuite, légèrement modifiée, la reprise de la tournure cadentielle de la première partie, cette fois menant vers le do majeur. La fugue revient également brièvement, conservant son do majeur, comprimée dans huit mesures et rendue encore plus dense par des strettes en contrepoint. Après d'autres tournures cadentielles, qui confir-

ment la tonalité de do majeur, le fragment de thème de rondo se fait entendre une dernière fois.

Après ses Symphonies en ré mineur P 200 et en do majeur P 221 toutes deux publiées en 1804, Danzi laissa passer plus de dix ans avant de présenter à nouveau deux symphonies au public. C'est en 1818 que parurent chez André à Offenbach les deux symphonies reprises sous les n° 3 (si bémol majeur P 222) et n° 4 (ré majeur P 223). La maison d'édition signala leur parution dans une annonce parue le 13 septembre 1818 dans l'*Allgemeiner Anzeiger der Deutschen*. Cette numérotation est exacte si on ne prend pas en compte les symphonies de jeunesse non publiées et que l'on considère les deux œuvres publiées en 1804 comme les n° 1 et 2. La date de la parution n'est pas connue, ni l'occasion qui les a fait naître. Il se pourrait que Danzi les ait destinées aux concerts de la *Museumsgesellschaft* de Karlsruhe. On ne sait toutefois pas si elles furent jouées. Il est également possible qu'elles aient été demandées par l'éditeur Johann Anton André, qui avait publié à partir de 1813 plusieurs grandes compositions de Danzi.

Le fait que ces deux symphonies se conforment beaucoup plus à l'équilibre classique que les deux premières suggèrent qu'elles furent composées beaucoup plus tard, probablement peu avant leur publication. Certes, elles ne sont pas dépourvues d'éléments surprenants, mais ceux-ci sont davantage insérés dans un concept global axé sur l'équilibre tonal et formel. On le voit par exemple au langage harmonique de l'introduction lente de la Symphonie en ré majeur P 223. Celle-ci s'ouvre sur un motif d'accord parfait de ré mineur joué à l'unisson, qui est répété, toujours à l'unisson, en sol mineur et do mineur, entrecoupé par des modulations harmoniques vers le do majeur aux nombreux retards, puis vers le fa majeur, et après sa troisième interpréta-

tion vers le la majeur, la tonalité de la dominante du mouvement. Ce début est ensuite repris par les cordes graves, cette fois inséré dans un accompagnement en accords martelés des cordes aiguës – c'est un modèle presque classique d'intégration d'un fragment peu amène, pour ainsi dire extra-symphonique, dans le flux d'un mouvement musical, par un détour qui sert néanmoins à confirmer la tonalité principale avec des cadences. En outre, le contour mélodique du début du mouvement préfigure celui du thème principal *Allegro*, qui s'ouvrira sur les notes répétées à l'unisson de l'accord parfait de ré majeur. Après l'introduction lente, le retour à l'unisson au début de la partie *Allegro* ressemble toutefois moins à un thème principal qu'à une espèce de devise: le mouvement *Allegro* ne s'élance vraiment qu'à partir de son thème secondaire, avec les sons pointés des cors. On observe une réminiscence des particularités harmoniques du premier mouvement de la Symphonie en do majeur dans les huit mesures du thème oblique, dont la deuxième partie module subitement du la majeur au fa majeur. Mais cette coupure est immédiatement intégrée sur le plan harmonique car le fa majeur est interprété comme un retard napolitain avant la dominante mi majeur.

L'introduction lente du premier mouvement de la Symphonie en si bémol majeur P 222 a la même fonction que celle de la Symphonie en ré majeur, à savoir la confirmation et la consolidation de la tonalité principale du mouvement. Celle-ci atteint toutefois son but d'une tout autre façon. Car ici, la tonalité principale, si bémol, n'est pas révélée par ornementation ou paraphrase, mais est solidement fondée dès les sept premières mesures (et à nouveau dans les mesures 14 à 17) à la basse ou aux vents, et est à la base de la superstructure harmonique. Ces deux exemples suffiront sans doute pour montrer que Danzi, dans ses deux dernières sym-

phonies, utilise avec habileté les modèles établis. Les premiers mouvements des deux œuvres suivent le schéma de la forme sonate, sans grandes modifications, avec des thèmes obliques à la dominante fort marqués (le thème secondaire de la Symphonie en si bémol majeur étant sur le plan motivale une variante du thème principal impétueux, freinée par des accords), des développements animés et dramatiques, et des réexpositions complètes des thèmes principal et secondaire (avec transitions et épilogues abrégés). Dans les mouvements lents également, chaque fois simplement intitulés *Andante*, Danzi renonce à toute extravagance. Celui de la Symphonie en si bémol majeur présente une forme en arc simple, dont le début et la fin en fa majeur développent le thème principal simple en variations, tandis que la section médiane en fa mineur apporte une animation dramatique en rythmes syncopés. L'*Andante* de la Symphonie en ré majeur, qui est en la majeur sur un 6/8 berceau, avec un merveilleux thème principal simple à la ligne mélodique descendante et un thème secondaire sur la dominante qui reprend après une digression animée le caractère du thème principal, est structuré selon la forme sonate avec un développement bref, touchant parfois au mineur.

Le matériau thématique des deux Menuets est caractérisé par des paires de motifs complémentaires. Dans la Symphonie en si bémol majeur, un motif tournoyant sur lui-même s'oppose à un motif pressant, progressant vers l'aigu, tandis que le Menuet de la Symphonie en ré majeur est marqué par le contraste entre des figures d'accords parfaits ascendants et des accords de septième retardant le processus (voir le menuet de la Symphonie en do majeur P 221).

Les Finales représentent le type classique du «Kehraus», la conclusion typique à la forme sonate, mais avec des thèmes principaux et secondaires enjoints et

librement agencés, le contour des thèmes principaux rappelant dans les deux cas vaguement l'architecture des thèmes principaux des premiers mouvements. Le Finale de la Symphonie en ré majeur prend, tout comme celui de la Symphonie P 220, un caractère de Rondo, par la reprise du thème principal à la tonalité principale avant le début du développement.

En 1826, le critique musical Friedrich Rochlitz décrit dans son article nécrologique sur Franz Danzi ses compositions instrumentales en termes qui étaient certainement pertinents pour l'époque: «[...] Avec la grande révolution qui a eu lieu dans la musique instrumentale au cours des dernières décennies, et que D[anzi] a vécue, dont il a reconnu et apprécié les grands résultats sans se les approprier, et sans les accroître, ses travaux, ainsi que tant d'autres du même genre, tout aussi estimables et fort appréciés en leur temps, se sont endormis, ou vont être mis au repos.»

Rochlitz ne pressentait certainement pas qu'un jour viendrait le temps où les «œuvres estimables et fort appréciées en leur temps» seraient à nouveau considérées comme dignes d'intérêt.

Bert Hagels

Traduction: Sophie Lwyszyc

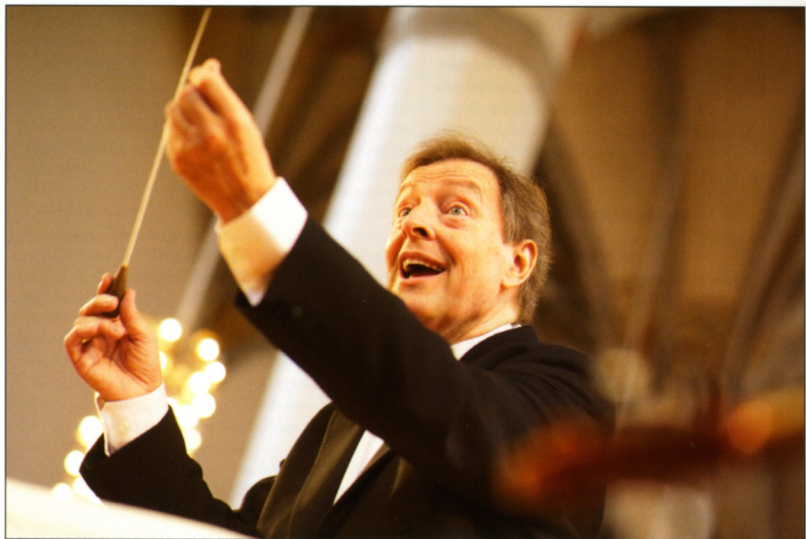
## Howard Griffiths

Howard Griffiths est né en Angleterre et a étudié au Royal College of Music de Londres. Il vit en Suisse depuis 1981. De 1996 à 2006, Howard Griffiths a été le directeur artistique et chef permanent de l'Orchestre de chambre de Zurich, dont il a perpétué avec succès la longue et riche tradition. Il a ainsi participé à de longues tournées à travers l'Europe, les Etats-Unis et la Chine. Tant que public que la presse ont réagi avec enthousiasme à cette collaboration, aussi bien en Suisse qu'à l'étranger.

A partir de la saison 2007/08, Howard Griffiths est le nouveau directeur général de la musique du Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt/Oder.

Il s'engage régulièrement en faveur de la musique contemporaine, et a ainsi dirigé avec le Collegium Novum de Zurich la première suisse du *Requiem* de Hans Werner Henze en présence du compositeur. Il a également travaillé en étroite collaboration avec divers compositeurs et compositrices tels que Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt et Mauricio Kagel.

Plus de soixante-dix enregistrements de CD pour plusieurs labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch etc.) témoignent du vaste éventail de ses talents artistiques. Citons par exemple des œuvres de compositeurs suisses et turcs contemporains, et des premières productions de musiques des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles sorties de l'oubli. Son enregistrement des huit symphonies de Ferdinand Ries, l'élève de Beethoven, a été très favorablement accueilli par les critiques dans le monde entier. Les lecteurs de la revue anglaise *Classic CD* ont choisi son enregistrement de compositions de Gerald Finzi comme «CD classique de l'année» dans cette catégorie.



Howard Griffiths

**cpo** 777 351-2

GPO

**Franz Danzi** (1763–1826)

**Complete Symphonies**

**CD 1**

- 1 **Symphony in B flat major** (P 222) **20'38**
- 5 **Symphony in D minor** (P 220) **17'13**
- 9 **Symphony in D major** (P 218) **16'41**

**CD 2**

- 1 **Symphony in D major** (P 223) **23'30**
- 5 **Symphony in C major** (P 221) **21'00**
- 9 **Symphony in E flat major** (P 219) **20'38**

**T.T.: 117'01**

**Orchestra della Svizzera Italiana**  
**Howard Griffiths**

**2 CDs**

**cpo** 777 351-2

Co-Production: **cpo**/RSI

Recording: RSI Auditorio, Stelio Molo, February/September/November 2007

Recording Supervisor & Digital Editing: Michael Rast

Publisher: Musikverlag Ries & Erler, Berlin

Executive Producers: Burkhard Schmilgun/Dario Müller

Cover Painting: Ludwig Richter, »Der Watzmann«, 1824,  
München, Neue Pinakothek

© Photo: Artothek

2010; Design: Lothar Bruweleit

**cpo**, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2010 - Made in Germany

10710

DDD



**RSI RETE  
DUE**  
Radiotelevisione  
svizzera

