

cpo

**Michael Haydn**  
*The Complete String Quintets*  
Salzburger Haydn-Quintett





Michael Haydn

**Michael Haydn** (1737–1806)

**The Complete String Quintet**

**Sämtliche Streichquintette**

**CD 1**

**String Quintet in B flat major, Perger 105, MH 412 30'57**

[Divertimento]

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Allegro con garbo  | 6'31 |
| 2 | Menuetto. Moderato. Trio   | 3'26 |
| 3 | Largo  | 4'30 |
| 4 | Allegretto<br>Var I<br>Var II<br>Var III<br>Var IV<br>Var V: Recitativo. Adagio. Senza Rigor di Tempo<br>Var VI: Tempo primo | 6'43 |
| 5 | Menuetto. Allegretto. Trio   | 3'07 |
| 6 | Finale. Presto   | 6'40 |

**String Quintet in C major, Perger 108, MH 187** **23'31**

[Notturmo/Quintetto]

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 7  | Allegro                    | 6'03 |
| 8  | Adagio cantabile           | 7'36 |
| 9  | Menuetto. Allegretto. Trio | 4'55 |
| 10 | Rondo. Allegro molto       | 4'57 |

**String Quintet in F major, Perger 110, MH 367** **22'27**

[Quintetto]

- |    |                                     |      |
|----|-------------------------------------|------|
| 11 | Allegro molto                       | 6'36 |
| 12 | Menuetto I. Allegretto. Menuetto II | 3'04 |
| 13 | Adagio                              | 7'26 |
| 14 | Finale. Rondeau. Presto             | 5'21 |

**T.T.: 76'58****CD 2****String Quintet in G major, Perger 109, MH 189** **27'30**

[Notturmo]

- |   |                   |       |
|---|-------------------|-------|
| 1 | Allegro           | 5'53  |
| 2 | Adagio affettuoso | 12'51 |

3 Menuetto. Allegretto. Trio 4'18

4 Finale. Presto 4'28

**String Quintet in F major, Perger 112, MH 411 31'30**  
[Diverfimento]

5 Allegro aperto 7'17

6 Menuetto. Trio 2'46

7 Andante 4'22

8 Menuetto. Allegretto. Trio 2'29

9 Un poco allegretto 6'53  
Var I  
Var II  
Var III  
Var IV  
Var V  
Var VI

10 Finale. Rondo. Vivace assai 5'29

11 Marcia. Andantino 2'14

**T.T.: 59'04**

**Salzburger Haydn-Quintett**

## **Salzburger Haydn-Quintett**

**Hiro Kurosaki**, Violin

**Frank Stadler**, Violin

**Herbert Lindsberger**, Viola

**David Glidden**, Viola

**Jose txu Obregón**, Violoncello

### **Instrumente der CD-Aufnahme**

Hiro Kurosaki: Franz Geissenhof, Wien 1801

Frank Stadler: Kopie Carlo Bergonzi, Cremona 1723 von Bertrand Bellin,  
Offenburg 2010

Herbert Lindsberger: Carlo Antonio Testore, Mailand 1750

David Glidden: Kopie Antonio Stradivari von Matthieu Besseling, Amsterdam 2005

Jose txu Obregón: Sebastian Klotz, Mittenwald 1740



### **Dank an die Internationale Salzburg Association**

Besonderer Dank gebührt der Internationalen Salzburg Association, die diese CD-Aufnahme großzügig unterstützt und die Räumlichkeiten für die Einspielung zur Verfügung gestellt hat!

Der 1981 gegründete Verein ist eine Plattform für Freunde und Förderer Salzburgs aus aller Welt, die sich dem Land besonders verbunden fühlen und dessen Schätze als „Salzburg-Liebhaber“ zu würdigen wissen.

Eine der wesentlichen Aufgaben der Internationalen Salzburg Association ist die Forcierung des klassischen Mäzenatentums.

Die 1983 gegründete Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft widmet sich der Erforschung und Dokumentation der Musik in Salzburg und im Besonderen dem Leben und Werk des „Salzburger Haydn“.

Die vorliegende Einspielung der fünf Streichquintette wurde von der Haydn-Gesellschaft initiiert, koordiniert und mitfinanziert.

Nähere Informationen zur Tätigkeit der Haydn-Gesellschaft und deren Noteneditionen in der Reihe „Denkmäler der Musik in Salzburg“ finden Sie unter: [www.michaelhaydn.com](http://www.michaelhaydn.com)



## Johann Michael Haydn Gesellschaft



## Michael Haydns Streichquintette von Manfred Hermann Schmid

### Überlieferung und Satztypus

In der Quintettbesetzung von 2 Violinen, 2 Bratschen und „Basso“ sind von Michael Haydn insgesamt fünf Werke erhalten, davon leider nur eines, das in B-Dur, in der Handschrift des Komponisten. Bei allen anderen muss sich die Forschung neben frühen Werkverzeichnissen auf Stimmkopien verlassen, immerhin noch zu Lebzeiten Michael Haydns entstandene. Die sekundären Quellen überliefern nicht nur den Notentext, sie sind darüber hinaus in Fragen der Benennung und der Besetzung von Belang.

C-Dur 17. 2. 1773 *Notturmo* bzw. *Quintetto* MH 187  
G-Dur 1. 12. 1773 *Notturmo* bzw. *Quintetto* MH 189  
F-Dur 27. 5. 1784 *Quintetto* MH 367  
F-Dur 1786 *Divertimento* MH 411  
B-Dur c. 1786 *Divertimento* MH 412

Das mittlere der Quintette, das in F-Dur von 1784, bildet einen Sonderfall bei der Besetzung der Bass-Stimme. Die früheste Quelle schreibt hier einen „Contrabasso“ mit dem tiefsten Ton F vor. Das lässt auf einen fünfsaitigen ‚Wiener Kontrabass‘ der Stimmung *F-A-d-fis-a* schließen. Die mit ihm verbundene Oktavierung berichtigt klingend auch einige problematische Stellen, wo sich optisch Viola 2 und Bass kreuzen. Im weiteren musikalischen Leben ist für das Werk aber auch ein Violoncello benutzt worden, denn spätere Quellen schreiben konsequent die Bezeichnung „Violoncello“ vor. Nicht ganz ausgeschlossen ist ferner, dass die Fundamentstimme nach Orchesterpraxis vom Violoncello und Kontrabass gemeinsam gespielt worden ist. Das

mag ebenso für die ersten beiden Quintette zutreffen, die in den Stimmensätzen *Quintetti* heißen, in den Katalogen aber als *Notturmi* erscheinen, also noch einer Gattung zugerechnet werden, der Orchestermerkmale keineswegs fremd sind. Quintette haben *per se* einen orchestralen Zug, weil die Verdopplung der Bratsche zu einer Paarbildung analog den Bläsern führt und sich ein Bratschenpaar bei größeren Besetzungen fast immer an ein Bläserpaar anlehnt, in typischen Verstärkungen und Oktavierungen. Von dieser Art der Satzverdichtung kann auch im reinen Streichersatz etwas erhalten bleiben, wenn die paarigen Bratschen an alte Bläserfunktionen erinnern.

In den Formen sind die fünf Werke weit weniger einheitlich als diejenigen Mozarts. Denn Michael Haydn greift auf die Besetzung auch im Kontext des *Divertimentos* zurück und überschreitet dann die Zahl von vier Sätzen. Die beiden letzten Werke haben die typischen zwei Menuette von *Divertimenti* und laufen auf den unverzichtbaren Marsch hinaus, mit dem eine Abendveranstaltung bei gutem Wetter im Freien begonnen hat. Für das F-Dur-Quintett MH 411 ist der Marsch dem Autograph nach separat überliefert (MH 432, 30. Juni 1786). Beim B-Dur-Quintett (MH 412, undatiert) gehört er zum Autograph, ist aber für Stimmkopien, denen die Salzburger Praxis nicht geläufig war, zumeist weggelassen worden.

In der Entwicklung des Quintettstoffs bei Michael Haydn zeigt sich eine gewisse Eigenheit. Er beginnt in der Tradition des italienischen fünfstimmigen Streichersatzes mit typischer Paarbildung, nach der sich Geigen und Bratschen abwechseln bis hin zu einer Konkurrenz von erster Violine und erster Bratsche. Sie wiederum hat Einfluss auf die Satzarchitektur, weil ganze Themenabschnitte doppelt erscheinen, um beiden Protagonisten gerecht zu werden. Das demonstriert gleich



das Anfangs-Allegro des C-Dur-Quintetts im zweimaligen Exponieren seines Hauptsatzes bis hin zu Echobildungen am Ende. Mozart hat sein Streichquintettschaffen mit einem B-Dur-Quintett in diesem Zeichen nach Art Michael Haydns begonnen (KV 174). Während Mozart aber die Struktur eines internen „doppelten Trios“ weiter kultiviert und die Wechselstrukturen in vielfältigen Schattierungen ausbaut, rückt Michael Haydn wieder etwas von ihnen ab. Zwar gibt es weiter Verdoppelungseffekte samt dem unverzichtbaren Echo wie im B-Dur-Quintett, auch gelegentliche Oktaven von erster Geige und erster Bratsche, in den anderen Werken verliert die erste Bratsche jedoch etwas von ihrer Vorzugsstellung. Das Bratschenpaar füllt den Satz lediglich im Sinne verdichteter Mittelstimmen auf und verzichtet auf thematische Ansprüche oder erhebt sie nur zur Füllung von Zäsuren. Auch das lässt sich auf italienische Traditionen zurückführen, die in Salzburg nicht zuletzt durch das Werk von Georg Muffat und Heinrich Ignaz Franz Biber lebendig geblieben waren. Die Abnahme in thematischer Anteilhabe schränkt die satztechnischen Möglichkeiten allerdings ein und macht aus dem Quintett eine Art erweitertes Quartett, das im 19. Jahrhundert, so im Werk von Georges Onslow, gelegentlich noch fortlebt, von Robert Schumann insofern 1838 in seinem *Dritten Quartett-Morgen* gerühmt, als sich hier „ein tüchtiger Harmoniker“, das heißt ein Komponist perfekter Stimmführung wie es Michael Haydn war, dabei „nach Herzenslust ergehen“ und alle Möglichkeiten eines vielstimmigen Satzes vorführen kann.

### **Bemerkungen zu den einzelnen Stücken**

Das viersätzigige C-Dur-Quintett MH 187 beginnt in einem lockeren 3/8-Takt und scheint zunächst mit einem einzigen Thema auszukommen, das auch in der Tonart eines Seitensatzes erscheint. Erst spät, quasi als Nachwort, meldet sich noch ein neues Motiv zu Wort; in der Durchführung kommt dann unerwartet sogar noch ein weiteres Thema hinzu. Besonders originell an Michael Haydns Erstling ist das Menuett. Sein Trio operiert nach Art von Vorsänger und Chor mit Elementen von Choral, zu denen auch der plagale Schluss zählt. Michael Haydn mag hier auf ein Menuett in Mozarts Sinfonie KV 132 reagiert haben, das ähnliche kirchentonale Anspielungen macht. Das Finale hat ein *perpetuum mobile*-Thema, das nach dem Doppelstrich in plötzlichem Fakturwechsel als kontrapunktische Gegenstimme benutzt wird. Eine Reprise gibt es weder im Sinne des Sonatensatzes noch dem des Rondos. Ein Parallelismus der Form wird erst am Seitenthema deutlich, das provokant jeweils in Moll einsetzt und seine eigentliche Tonart erst zum Schluss seines ersten Achttakters findet.

Das G-Dur-Quintett MH 189 geht von den gleichen Satztypen aus. Das Trio des Menuetts macht hier durch gesuchte Wendungen im harmonischen Verlauf auf sich aufmerksam, so wenn es gleich im ersten Teil, als hätte es sich verlaufen, bei d-moll kadenzieren. Das Schwergewicht liegt diesmal beim langsamen Satz. Dieses *Adagio affettuoso* hat zunächst kleine Anhängsel, mit denen die Schlusswendung vervielfacht wird, bis das Thema endlich weiter ausschwingen darf, ohne dass das kleine Motiv vergessen wäre. Es dringt jetzt in die Begleitschicht ein und kehrt zuletzt abgewandelt und ohne die früheren Unterbrechungen in die Melodiestimme der ersten Geige zurück. Nach einer

Durchführung mit vergrößerten Echo-Effekten erscheint in einer verschleierten Reprise der Anfang modifiziert wieder; lediglich die Schlussgruppe bleibt weitgehend stabil, wird jedoch um eine kleine Abschiedsgeste erweitert. Das Thema des Finales kommt mit dem „eckigen“ Rhythmus eines Fugenthemas daher und wird in einem zweiten Abschnitt in der Tat für eine Imitation benutzt, verwandelt sich aber in der Durchführung in ein liebhaft singendes Gebilde. In einer Coda beschließt das Thema den Satz, als wäre der Anfang auch das Ende. Mit einem solchen Spiel wird der Bruder Joseph Haydn in seinem opus 33 Nr. 5 Ernst machen und umgekehrt mit dem Schluss beginnen.

Auf den witzigen Schluss mit dem Anfang, diesmal in demonstrativem *forte*, kommt Michael Haydn als besonderes Rondeoelement nochmals im Finale des F-Dur-Quintetts MH 367 zurück. Das Quintett ist aber sonst von ganz anderem Charakter. Der erste Satz im *Allegro di molto* gehört rhythmisch dem Typus der Chasse an und betont zudem im Ausspielen des Grunddreiklangs ein Moment der Pastorale, die im Formverlauf neue Kräfte mobilisiert. Nach einer konventionellen Kadenz auf der V. Stufe folgt im Gegenzug bei gleicher Motivik ein kleiner modulatorischer Abschnitt, der nur allmählich wieder die schon erreichte V. Stufe in erneuter Kadenz festigt. Erst danach meldet sich zunächst in der ersten Bratsche ein Abschnitt, der die Rolle des Seitensatzes einnehmen könnte, aber schon mehr den Charakter eines Schlusswortes hat. In der Reprise kehren die Teile zwar wieder, alle drei erfahren aber jeweils eine überraschende modulatorische Weiterung, als hätte es gar keine Durchführung gegeben. Die Schwerkraft der Tonika zu Beginn fordert somit überraschende Gegenmaßnahmen, und zwar nicht nur tonal, sondern auch stilistisch, denn die Durchführung wechselt demonstrativ auf eine kontrapunktische Schreibweise.

Der langsame Satz als Mittelpunkt des Werkes stellt eine große Gesangsszene in Nachbildung von Opernarien dar. Über einer dichten Begleitung singt die erste Geige ihr Thema, an der nur ausnahmsweise andere Instrumente teilhaben dürfen. Zum Schluss kommt es sogar zum großen Quartsextakkord als Aufforderung für eine improvisierte Kadenz. Diese Kadenz schreibt Michael Haydn jedoch aus und beteiligt dabei alle Instrumente, als wäre eine Arie mit konzertanten Begleitsstimmen zu imitieren. Eine solche Kadenz hat Mozart im gleichen Jahr, nur zwei Monate zuvor, im Finale seines Klavierquintetts mit Bläsern KV 452 geschrieben. In der Streicherkammermusik ist sie möglicherweise ein Unikum. Die verheißenen konzertanten Züge liefert dann das Rondofinale nach.

Im F-Dur-Quintett MH 411 hat der erste Satz ausgeprägter noch als im vorangegangenen F-Dur-Werk drei Themen, davon das zweite ausgesprochen gesanglich in ständiger Verzahnung von erster und zweiter Violine. Das dritte Thema ist wie früher zunächst den beiden Bratschen anvertraut, bevor es vom Geigenpaar nachgespielt wird. Genug an Themen, um eine Durchführung zu bestreiten, sollte man meinen. Doch Michael Haydn führt dort, statt die schon angezielte reguläre d-moll-Stufe motivisch auszubauen, an der Grenztonart B-Dur ein vollkommen neues Thema ein, neu auch in seiner permanenten Begleitung von Triolen. Die spielerischen Momente sind Teil jener Divertimentosphäre, die neben dem abschließenden Marsch auch zwei Menuette zulässt, das zweite mit einem unverkennbar populären Anstrich samt den zugehörigen Oktaven im Trio. Von den beiden langsamen Sätzen hat der zweite die Form von Variationen, die allen Instrumenten mit Ausnahme des Basses ihr Solo ermöglichen. Vor die Coda rückt noch eine Tutti-Variation, die unvermutet im *fortissimo* die Töne

eines „alla turca“ anklängen lässt.

Die Satztypen sind beim letzten Quintett in B-Dur MH 412 die gleichen, es sind lediglich Menuett 2 und Variationen vertauscht. Bei den Variationen ist eine besondere Pointe, dass ihre Nummer 5 in der Gestalt eines „Recitativo“ ohne festes Tempo gefasst ist: „senza rigor di tempo“. Instrumentale Rezitative, später so wichtig bei Beethoven, hat Michael Haydn schon in seiner frühen D-Dur Serenade MH 86 von 1767 erprobt. Der erste Satz des Quintetts im extravaganen „Allegro con garbo“, einem mit „Liebenswürdigkeit“ zu spielenden Satz, lässt am Ende von Exposition und Reprise Spuren von Joseph Haydns opus 33 erkennen – eine Art Respektbezeugung vor diesem inzwischen überall gerühmten Zyklus. Der Largo-Satz könnte zudem vom Adagio des inzwischen ebenfalls gedruckten „Jagdquartetts“ von Mozart KV 458 berührt sein. Solche Art von Einflüssen betreffen bei Michael Haydn aber immer höchstens marginale Einzelheiten. Das Satzganze behält ein unverkennbar eigenes Gepräge in einer Satzart, die auch noch bei Kontrasten auf Einheit setzt, wofür das g-moll-Couplet im Rondofinale einen schönen Beleg gibt.

## **Nachleben**

Die Quintette zählen zu den relativ wenigen größeren Werken Michael Haydns, die noch zu seinen Lebzeiten im Druck veröffentlicht worden sind und eine gewisse Bekanntheit erlangten. Das B-Dur-Quintett erschien 1799 in Wien bei Traeg, das F-Dur-Quintett von 1784 im Jahr 1803 im Wiener *Bureau des arts et d'industrie*. Außerhalb Wiens gab es sofort Verwechslungen mit dem Bruder Joseph Haydn. Johann André in Offenbach veröffentlichte das C-Dur-Quintett von 1773 unter dessen Namen. Das dürfte der Anlass für eine Rückfrage früher Biographen gewesen sein, die von Joseph Haydn die lakonische Antwort bekamen, er hätte keine Quintette geschrieben, weil keine bei ihm bestellt worden wären. Wegeler und Ries als die ersten Beethoven-Biographen berichten 1838, Haydn „habe immer mit vier Stimmen genug gehabt“ und sich so an den Quartettstil gewöhnt, „dass er die fünfte Stimme nicht finden könne“. Das ist bestenfalls eine hübsche Anekdote für Dilettanten. Vier- und Fünfstimmigkeit sind in ihren historischen Wurzeln fundamental voneinander geschieden. Von den unterschiedlichen Voraussetzungen wusste nicht nur Michael Haydn, sondern auch sein Bruder Joseph. Er hat sich aber, aus welchen Gründen immer, nicht auf sie eingelassen. Michael Haydn dagegen, der es gewohnt war, in der fürsterzbischöflichen Kammermusik zu Salzburg die Bratsche zu spielen, dürfte an deren herausgehobener Funktion im Quintett sein eigenes Vergnügen gehabt haben.

## Hiro Kurosaki

wurde in Tokio geboren, wuchs in Wien auf, wo er Violine und Architektur studierte. Bereits in jungen Jahren gewann er Preise bei internationalen Wettbewerben wie *Henryk Wieniawski* oder *Fritz Kreisler* und begann eine Karriere als Solist bei wichtigen europäischen Orchestern.

Fasziniert von der Historischen Aufführungspraxis wandte er sich bald den Originalinstrumenten zu und spielte als Konzertmeister und Solist mit Ensembles wie *London Baroque*, *Clemencic Consort*, *Cappella Coloniensis* und *Les Arts Florissants* bei den wichtigsten Festivals und in den bedeutendsten Konzertsälen der Welt.

Mit bedeutenden Künstlern der Alten Musik wie René Clemencic, Emma Kirkby, Sigiswald Kuijken, Bruno Weil oder William Christie verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit.

Kurosaki wurde von der Bayrischen Staatsoper München, dem Teatro Real in Madrid und dem Mozarteum-orchester Salzburg zu Coachings eingeladen.

Er unterrichtet an der Musikuniversität Wien, am Mozarteum Salzburg und am Conservatorio Superior de Música in Madrid.

## Frank Stadler

ist seit 1999 erster koordinierter Konzertmeister im *Mozarteum Orchester Salzburg*.

Seine Ausbildung erhielt er an der Universität Mozarteum bei Helmut Zehetmair, dessen Assistent er wurde. Es folgten Studien bei Ruggiero Ricci und Meisterkurse bei Thomas Brandis, Franco Gulli und Ivry Gittlis.

Sein 1993 gegründetes *stadler quartett* hat auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik internationale Reputation erlangt, war mehrmals Gast bei den Salzburger Festspielen und spielt derzeit einen Zyklus bei der Stiftung Mozarteum.

Als Gastkonzertmeister arbeitet Frank Stadler an der Staatsoper München, mit dem Münchner Kammerorchester, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem Porto National Orchestra und den Nürnberger Philharmonikern sowie mit dem Niederländischen Kammerorchester.

Frank Stadler ist Widmungsträger zeitgenössischer Violinsonaten und Konzerte (u.a. von Boguslav Schäfer, Kuzma Bodrov, Herbert Grassl, Hossam Mahmoud, Theodor Burkli) sowie Kammermusikpartner von Robert Levin, Jean-Guihen Queyras und Alexander Lonquich.

## Herbert Lindsberger

geboren in Lienz/Osttirol, erhielt Herbert Lindsberger seine Ausbildung bei Jürgen Geise am Mozarteum Salzburg, wo er neben dem Konzerfach auch Schul- und Instrumentalmusik absolvierte. Einem Meisterkurs bei Thomas Riebl im Rahmen der Sommerakademie folgten zwei postgraduale Ergänzungsjahre.

Neben dem großteils klassisch-romantischen Repertoire (als Mitglied im Mozarteumorchester Salzburg sowie von 1998 bis 2009 im Mozarteum Quartett) ist es das Spannungsfeld zwischen Alter und Zeitgenössischer Musik, was Lindsbergers Tätigkeit zum „Traumberuf“ werden lässt.

Mit dem *Österreichischen Ensemble für Neue Musik* an einer Uraufführung zu arbeiten, bereitet ihm gleichermaßen Vergnügen wie es Projekte mit den Originalklang-Ensembles *Concentus Musicus Wien*, *Les Musiciens du Louvre Grenoble*, dem *Clemencic Consort* und der *Wiener Akademie* tun.

In den Jahren 2002 bis 2007 war er künstlerischer Leiter der Kitzbüheler Sommerkonzerte und gab Kammermusikurse in Neuberg, an der *Accademia Chigiana* in Siena und an den Universitäten von Goiania und Sao Paulo.

## David Glidden

wurde 1974 in Manhattan/New York als Sohn einer Künstlerfamilie geboren.

Seine musikalische Ausbildung begann er am Royal Conservatory of Music in Toronto (Kanada), und setzte sie an der Wilfrid Laurier University, dem Oberlin College (USA) und dem Koninklijk Conservatorium Den Haag (Niederlande) fort.

Neben dem Unterricht bei Eugene Kash, David Stewart, Jerzy Kaplanek und Pavlo Beznosiuk nahm er auch an Meisterkursen von Steven Staryk, Jaap Schroeder, Anner Bylsma, dem Orford Quartet und Georg Crumb teil.

Er ist Gründungsmitglied der Ensembles *Harmonie Universelle* und *Le Cercle de l'Harmonie* und ist gegenwärtig Stimmführer der Bratschen bei *Les Musiciens du Louvre Grenoble*.

## Jose txu Obregón

geboren in Bilbao, studierte Cello, Kammermusik und Dirigieren in Spanien und den Niederlanden, Barockcello am Königlichen Konservatorium in Den Haag mit Anner Bylisma als Mentor für seine Spezialisierung auf das historische Violoncello.

Er konzertiert regelmäßig an den renommiertesten Konzertstätten in Europa, den USA, Südamerika, Japan und China (u. a. im Concertgebouw Amsterdam und der Royal Festival Hall in London). Er spielt mit führenden europäischen Orchestern und Ensembles wie dem *Royal Concertgebouw Orchestra*, *Le Concert des Nations*, dem *Orchestra of the Age of Enlightenment* und als Erster Cellist von *L'Arpeggiata*, *EUBO (European Union Baroque Orchestra)* und *Arte dei Suonatori* und arbeitet mit prominenten Musikern wie Enrico Onofri, Philippe Jaroussky, Fabio Bonizzoni, Lars Ulrich Mortensen, Pedro Estevan, Krzysztof Penderecki, Plácido Domingo und Jesús López Cobos zusammen.



Salzburger Haydn-Quintett



**Acknowledgments**  
**International Salzburg Association**

We wish to express our special thanks to the International Salzburg Association for generously supporting this CD recording and placing rooms for the recording at our disposal. Founded in 1981, the Association is a platform for friends and promoters of Salzburg from all over the world who feel strong bonds with the region and who, as 'Salzburg admirers', appreciate the treasures the area has to offer.

The Johann Michael Haydn Society, founded in 1983, is devoted to the research and documentation of Salzburg's music history, in particular the life and works of the 'Salzburg Haydn'.

This recording of the five string quintets was initiated, co-ordinated and partly funded by the Haydn Society. Further information on the activities of the Haydn Society and its musical editions in the Denkmäler der Musik in Salzburg series can be found at:

[www.michaelhaydn.com](http://www.michaelhaydn.com).



Johann Michael  
Haydn  
**Gesellschaft**





## Michael Haydn's String Quintets by Manfred Hermann Schmid

### Source transmission and movement types

Michael Haydn left behind five surviving works scored for a string quintet of two violins, two violas and 'basso'. Unfortunately only one of them, in B-flat major, has come down to us in his own hand; for the others, scholars must avail themselves of early catalogues and copied parts, which at least originated during his lifetime. Not only do these secondary sources hand down the musical text, they sometimes shed light on questions of title and scoring.

|   |        |
|---|--------|
| C major 17 Feb 1773 <i>Notturmo</i> or <i>Quintetto</i> | MH 187 |
| G major 1 Dec 1773 <i>Notturmo</i> or <i>Quintetto</i>  | MH 189 |
| F major 27 May 1784 <i>Quintetto</i>                    | MH 367 |
| F major 1786 <i>Divertimento</i>                        | MH 411 |
| B $\flat$ -major ca. 1786 <i>Divertimento</i>           | MH 412 |

The middle quintet, in F major (1784), represents a special case with regard to the scoring of the bass. The earliest source calls for a 'Contrabasso' with *F* as its lowest pitch. This suggests a five-string 'Viennese double bass' tuned *F-A-d-f#-a*, the low register of which allows us, through octave transposition, to correct several problematical passages where the bass line crosses *Viola II* on paper. However, in later years the piece was also played with a cello, for subsequent sources consistently call for a 'Violoncello'. Further, it is not inconceivable that the fundamental voice was taken by cello and double bass together, as in orchestral playing. The same may apply to the first two quintets, which are referred to as '*Quintetti*' in the parts but as 'Notturni' in the catalogues, i.e. they are assigned to a different genre by

no means devoid of orchestral features. Indeed, quintets have an orchestral flavour *per se* because the addition of a second viola invites treatment in pairs, much as in wind parts. In works for larger forces, a pair of violas almost invariably resembles a pair of winds, typically doubling at the unison or octave. Something of this sort of textural thickening may also survive in pure string writing when the paired violas adopt earlier functions of wind instruments.

Michael Haydn's five quintets are much less consistent in form than Mozart's, for he also employed this combination of instruments in a divertimento context, writing more than the standard four movements. The final two quintets have the two minuets typical of divertimentos, and both proceed toward the inevitable march with which the evening's outdoor entertainment began, weather permitting. According to the autograph, the march in the F-major Quintet (MH 411) has also come down to us as an independent piece (MH 432, 30 June 1786). In the case of the undated B-flat major Quintet (MH 412) it forms part of the autograph but was usually omitted by copyists unfamiliar with the Salzburg practice.

A certain peculiarity can be seen in the evolution of Michael Haydn's quintets. He started out in the Italian tradition of five-part string writing customarily grouped in pairs, with the violins alternating with the violas and Violin I sometimes entering into competition with *Viola I*. This tradition in turn had repercussions on the formal architecture, since entire thematic sections had to appear in duplicate in order to accommodate both protagonists. A good example of this is the opening *Allegro* of the C-major Quintet, where the main thematic group is stated twice, including the echo formations at the end. Mozart began by writing string quintets in the Michael Haydn manner with his B-flat major Quintet (K. 174). But

whereas Mozart went on to cultivate the structure of an internal 'double trio' and added many shades and hues to the alternating passages, Michael Haydn parted ways somewhat from this technique. True, we continue to find duplication effects, including the inevitable echo (as in the B-flat major Quintet) and the occasional octaves from the first violin and the first viola. But in the other works Viola I loses something of its privileged position. The pair of violas merely pads the texture by filling in the middle voices and loses all claim to thematic independence, except perhaps to fill in caesuras. This, too, can be seen to derive from Italian traditions that remained alive in Salzburg, not least through the work of Georg Muffat and Heinrich Ignaz Franz Biber. But the decline in thematic participation limits the range of permissible textures, turning the quintet into an expanded quartet of the sort that occasionally continued to thrive in the 19th century, as in the work of Georges Onslow. Indeed, Robert Schumann, in his third '*Quartett-Morgen*' of 1838, praised Onslow as 'a solid harmonist' (i.e. a consummate master of part-writing, as was Michael Haydn) who 'indulges in it to his heart's content' and displays all the possibilities inherent to a four-part texture.

### Notes on the works

The four-movement Quintet in C major (MH 187) begins in a relaxed 3/8 metre and seems at first to make do with a single theme, which even recurs in the key of a second thematic group. Only later, so to speak as an epilogue, do we hear a new motif, and another theme crops up unexpectedly in the development section. What is especially original in Haydn's first essay in the quintet genre is the minuet. Its trio functions in the manner of a preceptor choir with elements of the church hymn, not excluding a plagal cadence. Here Haydn may be responding to a minuet in Mozart's Symphony no. 19 (K. 132), which similarly alludes to the ecclesiastical modes. The finale has a *moto perpetuo* theme which suddenly, in a swift change of texture after the double barline, functions as a counter-melody. There is no recapitulation of the sort found in a sonata-form movement or rondo. A formal parallelism only becomes evident in the secondary theme, which begins in an outlandish minor mode each time and only finds its way to the actual tonic at the end of its first eight-bar period.

The Quintet in G major (MH 189) proceeds along much the same lines. The trio of the minuet draws attention with *recherché* harmonic progressions, as in the opening section, where it cadences in D minor as if it had lost its bearings. This time the main emphasis falls on the slow movement, an *Adagio affettuoso* that initially acquires brief addenda that multiply the cadential formula until the theme is finally allowed to rise again, though the little motif is not forgotten. This motif now enters the accompaniment and finally recurs, transformed and without the earlier interruptions, in the melody of the first violin. After a development section with magnified echo effects, the opening reappears, modified, in a veiled recapitulation. Only the concluding group remains largely

stable, though it is expanded with a short farewell gesture. The theme of the finale enters with the 'angular' rhythm of a fugue subject. Indeed, in a second section, it is used for a passage of imitation, only to be transformed into a vocal melody in the development. The theme brings the movement to a close in a coda, as if it were to end with its beginning. Michael's brother Joseph Haydn later employed a similar trick in his op. 33, no. 5, albeit in reverse order, beginning with the ending.

Michael Haydn returned to the witticism of ending a movement with its opening in the finale of his Quintet in F major (MH 367), this time as a special rondo element in a vigorous *forte*. Other than that, however, the quintet is wholly different in character. The first movement, *Allegro di molto*, belongs to the rhythmic species known as a *chasse*; it also stresses an element of *pastorale* by enlarging upon the basic triad, releasing new energy as the movement progresses. In contrast, after a conventional cadence on the dominant, there follows a short modulatory section based on the same motifs, gradually solidifying the already established dominant with another cadence. Only then, initially in Viola I, does a section begin that might be said to assume the role of a secondary theme, though it more closely resembles a final word. These sections return in the recapitulation, but all three undergo surprising modulatory expansions, as if there had never been a development section. In this way the gravity of the tonic at the opening summons forth unexpected counter-measures, not only tonally but also stylistically, for the development conspicuously switches to a contrapuntal fabric. The slow movement, the centrepiece of the work, is a large vocal *scena* in imitation of operatic arias. The first violin sings its theme above a dense accompaniment, rarely allowing the other instruments to participate. At the end we even find a stately second-inversion triad inviting the soloist to

improvise a cadenza. But Haydn writes out the cadenza instead, employing all the instruments as if in an aria with *concertante* accompaniment. Mozart had written just such a cadenza only two months earlier in the finale of his Piano Quintet with Winds (K. 452). Haydn's version may be unique in the history of string chamber music. The promised *concertante* elements subsequently arrive in the rondo-finale.

In the Quintet in F major (MH 411), the opening movement even outdoes the preceding F-major work in having three themes, of which the second interweaves Violins I and II in a strikingly vocal manner. As before, the third theme is initially entrusted to the two violas before being imitated by the pair of violins. Enough themes to meet the needs of a development section, one might think. But Haydn, rather than motivically elaborating the standard D minor key, introduces an entirely new theme in the related key of B-flat major with an equally new constant triplet accompaniment. The playful elements hail from the realm of the *divertimento*, which, in addition to the concluding march, permits two minuets. The second of these minuets has an unmistakably popular air, not excluding the inevitable octaves in the trio. Of the two slow movements, the second is laid out as a set of variations that grants solos to every instrument except the bass. Just before the coda we are given a *tutti* variation that unexpectedly strikes an *alla turca* vein in *fortissimo*.

These same movement types recur in the final Quintet in B-flat major (MH 412), except that Minuet II and the set of variations have now changed places. The special point of the variations is that no. 5 is laid out in the form of a *Recitativo* in free metre ('*senza rigore di tempo*'). Instrumental recitatives, later so important to Beethoven, had already been tried out in Michael Haydn's early D-major Serenade of 1767 (MH 86). The quintet's first movement, to be played in an extravagant '*Allegro con*

garbo' (with 'gentility'), betrays hallmarks of Joseph Haydn's op. 33 quartets at the end of the exposition and recapitulation – a sort of nod to his brother's opus, by now the object of universal praise. The slow movement might even bear touches of the *Adagio* from Mozart's 'Hunt' Quartet (K. 458), which by then had likewise already appeared in print. Yet influences of this sort invariably effect only the periphery of Michael Haydn's music. The movement as a whole has an unmistakably personal touch in a style of writing that aims at unity even amidst contrasts, as is well exemplified by the G-minor episode in the rondo-finale.

### **Subsequent history**

Michael Haydn's quintets are among his relatively few large-scale works that appeared in print and achieved a certain popularity during his lifetime. The B-flat major Quintet was published by Traeg of Vienna in 1799, the F-major Quintet of 1784 by the Viennese Bureau des Arts et d'Industrie in 1803. Outside of Vienna they were immediately mistaken for works by his brother Joseph. Johann André of Offenbach published the C-major Quintet of 1773 under Joseph's name. This may have prompted the query from earlier biographers, to which Joseph Haydn gave the curt reply that he never wrote any quintets because no one ever asked him to. Wegeler and Ries, the first of Beethoven's biographers, reported in 1838 that Haydn 'always had enough to do with four voices' and became so accustomed to the quartet style 'that he could never find the fifth voice'. At best, this is a cute anecdote for amateurs: four- and five-part textures differ fundamentally in their historical roots. Not only was Michael Haydn aware of their conflicting prerequisites, so was his brother Joseph, who, for whatever reason, declined to take them up. Michael

Haydn, in contrast, was accustomed to playing the viola in the prince-elector's chamber ensemble in Salzburg. He must have taken special delight in its featured role in the string quintet.

## Hiro Kurosaki

was born in Tokyo and grew up in Vienna, where he studied violin and architecture. While still a young man he won several international prizes, including those of the Henryk Wieniawski and Fritz Kreisler Competitions, and launched a career as solo violinist with major European orchestras. Fascinated by historical performance practice, he soon turned to period instruments and served as concert-master and soloist with such ensembles as London Baroque, Clemencic Consort, Cappella Coloniensis and Les Arts Florissants, with which he performed in the world's leading festivals and concert halls. He works closely with such authoritative early music practitioners as René Clemencic, Emma Kirkby, Sigiswald Kuijken, Bruno Weil and William Christie. He has been invited to head coaching sessions by the Bavarian State Opera in Munich, the Teatro Real in Madrid and the Salzburg Mozarteum Orchestra. Kurosaki teaches at Vienna University of Music, the Salzburg Mozarteum and the Conservatorio Superior de Música in Madrid.

## Frank Stadler

has been the first co-ordinated concertmaster of Salzburg's Mozarteum Orchestra since 1999. He received his training at the Mozarteum University from Helmut Zehetmair, later becoming his assistant. This was followed by studies with Ruggiero Ricci and master classes with Thomas Brandis, Franco Gulli and Ivry Gitlis. His Stadler Quartet, founded in 1993, has gained international renown for its performances of contemporary music, appearing several times at the Salzburg Festival and currently playing a cycle at the Mozarteum Foundation. He has functioned as visiting concertmaster for the Munich Opera, the Munich Chamber Orchestra, the Tokyo Symphony Orchestra, the Porto National Orchestra, the Nuremberg Philharmonic and the Netherlands Chamber Orchestra. Many contemporary violin sonatas and concertos have been dedicated to him by, among others, Boguslav Schäffer, Kuzma Bodrov, Herbert Grassl, Hossam Mahmoud and Theodor Burkali. Among his chamber music partners are Robert Levin, Jean-Guihen Queyras and Alexander Lonquich.

## **Herbert Lindsberger**

was born in Lienz, Austria, and received his training from Jürgen Geise at the Salzburg Mozarteum, where he earned degrees in concert performance and music education. After taking a master class with Thomas Riebl at the Summer Academy he embarked on two years of post-graduate studies. Besides the great classical-romantic repertoire, which he plays as a member of the Salzburg Mozarteum Orchestra and the Mozarteum Quartet (1998–2009), it is the field of tension between early and contemporary music that has turned Lindsberger's activities into a 'dream job'. He takes just as much pleasure playing a world première with the Austrian New Music Ensemble as in his projects with such period ensembles as the Concentus Musicus Wien, Les Musiciens du Louvre Grenoble, the Clemencic Consort and the Vienna Academy.

From 2002 to 2007 he was the artistic director of the Kitzbühel Summer Concerts and held courses in chamber music in Neuberg, at the Accademia Chigiana in Siena and at the universities of Goiânia and São Paulo.

## **David Glidden**

was born into an artistically-minded family in Manhattan, New York, in 1974. He began his musical training at the Royal Conservatory of Music in Toronto and continued at Wilfrid Laurier University, Oberlin College (USA) and the Royal Conservatory in The Hague. Besides studying with Eugene Kash, David Stewart, Jerzy Kaplanek and Pavlo Beznosiuk, he also took part in master classes with Steven Staryk, Jaap Schroeder, Anner Bylisma, the Orford Quartet and Georg Crumb. He is a founding member of the ensembles Harmonie Universelle and Le Cercle de l'Harmonie and currently heads the viola section of Les Musiciens du Louvre Grenoble.

## **Josetxu Obregón**

was born in Bilbao. He studied cello, chamber music and conducting in Spain and the Netherlands and baroque cello at the Royal Conservatory in The Hague, where Anner Bylisma mentored him in the historical violoncello. He gives concerts on a regular basis in the great concert halls of Europe, the United States, South America, Japan and China, including the Concertgebouw in Amsterdam and Royal Festival Hall in London. He plays with such leading European orchestras and ensembles as the Royal Concertgebouw Orchestra, Le Concert des Nations and the Orchestra of the Age of Enlightenment and serves as principal cellist with L'Arpeggiata, the European Union Baroque Orchestra (EUBO) and Arte dei Suonatori, performing with artists of the stature of Enrico Onofri, Philippe Jaroussky, Fabio Bonizzoni, Lars Ulrich Mortensen, Pedro Estevan, Krzysztof Penderecki, Plácido Domingo and Jesús López Cobos.

*Translated by J. Bradford Robinson*



Salzburger Haydn-Quintett

**cpo** 777 907-2