

Pour Marie-Antoinette
Joseph HAYDN
Symphonies Le Matin, Le Midi & Le Soir



STEFAN PLEWNIAK
Orchestre de l'Opéra Royal

MENU

Joseph Haydn (1732 - 1809) POUR MARIE-ANTOINETTE

74'28

Musiques du ballet Marie-Antoinette du Ballet Malandain Biarritz

Symphonie n° 6 en ré majeur « Le Matin », 1761

1	I. Adagio – Allegro	5'41
2	II. Adagio – Andante	7'17
3	III. Menuet	3'57
4	IV. Finale Allegro	4'54

Symphonie n° 7 en do majeur « Le Midi », 1761

5	I. Adagio – Allegro	7'03
6	II. Recitativo	2'32
7	III. Adagio	6'09
8	IV. Menuet	3'37
9	V. Allegro	4'15

Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787) – *Orphée et Eurydice*, 1762

10	Ballet des ombres heureuses	5'20
----	-----------------------------	------

Joseph Haydn – Symphonie n° 8 en sol majeur « Le Soir », 1761

11	I. Allegro molto	5'20
12	II. Andante : Le beau Fersen	10'47
13	III. Menuet – Trio – Menuet da capo	3'08
14	IV. La Tempête : Presto	4'22

Orchestre de l'Opéra Royal

Stefan Plewniak, direction

Violons 1

Ludmila Piestrak, solo
David Rabinovici
Raphaël Aubry
Clotilde Sors

Violons 2

Rebecca Gormezano,
cheffe d'attaque
Akane Hagihara
Juliusz Zurawski
Valentine Pinardel

Altos

Alexandra Brown, solo
Emma Girbal
Magdalena Chmielowiec-
Kozioł

Violoncelles

Katarzyna Cichon, solo
Jean Lou Loger
Suzanne Wolff

Contrebasse solo

Davide Vittone

Flûtes traversières

Marta Gawlas
Sebastijan Bereta

Hautbois

Vincent Blanchard
Michaela Hrabankova

Basson

Robin Billet

Cors

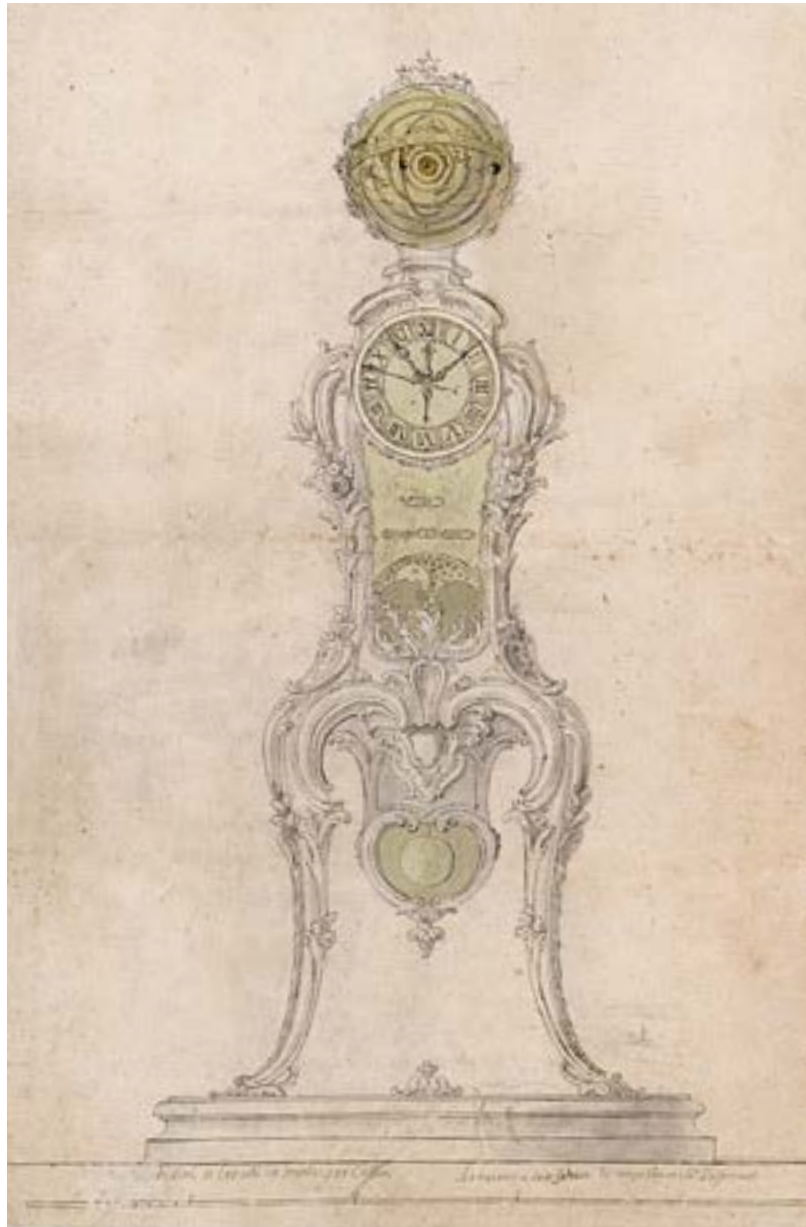
Edouard Guittet
Alexandre Fauroux

Harpe

Clara Izambert

Clavecin

Chloé de Guillebon



Pendule astronomique ou Pendule dite de Passemant, dessin de Philippe Caffieri, XVIIIème siècle

Les heures du jour (*Le Matin, Le Midi, Le Soir*), ou l'éloquence d'une trilogie symphonique et concertante novatrice

Par Hervé Audéon

Joseph Haydn (1732-1809), dont la carrière a débuté plus lentement que celle de son frère Michael, entre en 1759 au service du comte Morzin à Vienne: il commence alors à composer pour le théâtre avec l'opéra-comique *Der neue krumme Teufel*, perdu, dont sa symphonie n° 1, en ré majeur, pourrait correspondre à l'ouverture. S'il dispose alors pour cet opéra, au Kärntnerthor Theater, d'un orchestre de 17 musiciens (5 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 basses, 2 hautbois, 2 cors, 1 basson et 1 flûte), celui qu'il dirige chez le comte Morzin est plutôt restreint et formé probablement en partie de domestiques, selon l'usage d'alors en Autriche et en Bohême. Trois symphonies (n°s 1, 37 et 18) en *ré, ut* et *sol* majeur (tonalités de celles du *Matin*, du *Midi* et du *Soir*, n°s 6 à 8) ont toutefois été conservées par le fils du précédent employeur de Haydn, le baron Fürnberg, et pourraient

marquer ses débuts en ce genre, vers 1758. Elles illustrent les trois grandes formes de la symphonie à cette époque: l'ouverture d'opéra en trois mouvements (vif, lent, vif), la structure en quatre mouvements avec un menuet ajouté aux précédents et celle qui, à la manière de l'ancienne sonate d'église (*sonata da chiesa*), débute par un mouvement lent. La vingtaine de symphonies composées pour le comte Morzin plaçait déjà Haydn au rang d'un Georg Christoph Wagenseil, Carl Ditters ou Leopold Hofmann. En 1761, il entrait au service du prince Paul Anton Esterházy, qui l'avait remarqué lors d'une audition d'une symphonie chez le comte Morzin. Son contrat, signé le 1^{er} mai, lui assure notamment un salaire annuel de 400 florins pour trois ans (il restera jusqu'en 1790), en contrepartie de la prise en charge de toute la musique du prince (celle du chœur demeurant supervisée par le maître

de chapelle Gregor Joseph Werner), en qualité de vice-maître de chapelle et au rang d'officier. Haydn compose désormais en suivant les directives du prince et renonce, théoriquement, à la diffusion de ses nouvelles compositions. Il dispose alors d'un orchestre d'environ 14 musiciens (6 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 1 basse, 2 hautbois, 2 cors, 1 basson), certains pouvant jouer plusieurs instruments, dont la flûte. Le peintre Albert Christoph Dies, dans la relation des entretiens qu'il eut avec Haydn en 1805, publiée à Vienne en 1810 et dédiée au prince Nicolas II Esterházy, rapporte que Paul Anton, le père de ce dernier, décédé en 1762, « donna les quatre heures de la journée comme thème d'une composition à Haydn, qui les mit en musique en forme de quatuors, lesquels sont très peu connus ». Il se pourrait que ces quatuors soient à l'origine des symphonies n^{os} 6 à 8, dont le seul autographe aujourd'hui conservé, celui de la symphonie n^o 7, *Le Midi*, que Haydn conserva avec lui toute sa vie, porte en effet la date de 1761.

La trilogie fut constituée après les compositions respectives des symphonies,

comprises entre 1761 et au plus tard 1767. Le cycle ainsi constitué incite à rechercher les éléments qui en fondent l'unité: l'enchaînement cohérent des tonalités, la distribution variée des passages solistes avec certaines permanences (comme les solos de contrebasse dans les trios des menuets), la variété des formes ou structures générales et complémentaires des œuvres expliquent leur réunion dans un tel cycle. Haydn lui-même, dans le catalogue de ses œuvres « composées entre ses 18^e et 73^e années » qu'il rédige en 1805 et connu sous le nom de *Haydn-Verzeichnis* (acquis en 2008 par la Bibliothèque nationale Széchényi à Budapest), place aux trois premières places de toutes ses symphonies les n^{os} 6 à 8: seuls les incipit musicaux des premiers mouvements, sans leurs titres, sont notés – avec les mentions respectives d'*Adagio*, de *Larghetto* (au lieu d'*Adagio*) et d'*Allegro assai* (au lieu d'*Allegro molto*). C'est dire l'importance que le compositeur leur accordait. Les trois œuvres permettent à Haydn de mettre en valeur les musiciens dont plusieurs venaient, comme lui, d'être engagés par le prince, de montrer à ce dernier toutes

les qualités individuelles et collectives, virtuoses et d'ensemble de la musique qu'il est chargé de diriger et celles, inépuisables, de son savoir-faire, de ses capacités et de son inventivité, caractéristiques du génie que lui reconnaissent ses contemporains. Les solos ménagés par Haydn dans ces symphonies répondent aussi, pour un effectif réduit, à un besoin de contraste et de variété, semblable aux effets produits entre grand et petit chœur dans un orchestre fourni. Les instruments solistes du *Matin* (violon I, violoncelle, contrebasse, mais aussi flûte, hautbois I et II, basson, cors I et II) s'accroissent dans le *Soir* (violon II) et le *Midi* (violon II, flûte II) : d'un tissage serré entre les parties concertantes (solistes) et du *ripieno* (de l'orchestre), plus lâche ou ample dans les deux dernières symphonies, la trame de l'ensemble respecte en tout point celle d'une symphonie et non d'un concerto à plusieurs solistes, jusqu'alors nommé concerto grosso et bientôt symphonie concertante. La dimension concertante de ces symphonies est soulignée dans le titre de la première édition du *Matin*, en 1773, chez Huberty à Paris: *La Matina*

Sinfonia a duodeci parte, concertante (symphonie à douze parties, concertante). Elle confirme combien Haydn, dès 1761, annonce et précède la naissance en France du genre nouveau de la symphonie concertante. Le catalogue de la musique du prince Esterházy, sous la direction du prédécesseur et collègue de Haydn, G. J. Werner, comportait beaucoup de musique italienne avec de nombreux concertos, dont ceux des *Quatre saisons* de Vivaldi (le prince Paul Anton avait été ambassadeur à Naples dans les années 1750), qui auraient pu également inspirer la commande d'un cycle non plus des saisons, mais des heures de la journée, elles aussi au nombre de quatre. Le point commun entre un tel projet et les symphonies du cycle de Haydn réside aussi dans la dimension concertante des symphonies, dont les passages solistes, virtuoses voire acrobatiques s'inscrivent dans le sillage du concerto vivaldien, devenu, avec les sonates de Corelli, un modèle pour la musique instrumentale dans l'Europe d'alors. Haydn réussit ici une synthèse entre la mise en valeur de la virtuosité concertante des

solistes et leur intégration à un orchestre et à la forme d'un genre musical alors en plein essor, la symphonie.

La symphonie n° 6, *Le Matin*, débute par une introduction lente, *Adagio*, en *ré* majeur. Sa progression dynamique, menant graduellement du *pianissimo* au *fortissimo*, est généralement interprétée comme une évocation du lever du soleil. Il pourrait s'agir également d'un portrait allégorique du prince, tout comme le cycle entier et la virtuosité des membres de son orchestre illustrent la pompe et la magnificence de la cour princière des Esterházy. Les tonalités de *ré*, *ut* et *sol* majeur se prêtent bien, par leur éclat, à une telle entreprise. L'*Allegro* qui suit débute par un thème donné par la flûte solo – instrument favori du prince – qui évoque les fanfares pastorales qu'employaient certains compositeurs de Bohême dans leurs musiques pour Noël. Juste avant la réexposition, Haydn confie ce thème aux cors, inaugurant un procédé que Beethoven reprendra dans sa symphonie n° 3, dite *Eroica*. Le deuxième mouvement, pour les cordes seules, débute par un *Adagio*, toujours en *ré* majeur mais d'un parcours différent du précédent, repris pour clore

le mouvement. Les violons progressent en valeurs longues conjointes et ascendantes sur une basse ornée (annonçant le lever du soleil que Haydn mettra en musique dans son oratorio de *La Création* en 1798), encadrant ainsi un *Andante* dans lequel violon et violoncelle solistes alternent avec les tutti des cordes dans un esprit concertant. La courbe mélodique du thème principal reprend un enchaînement successif de tierces mélodiques typiques de Haydn, d'une éloquence proche de la parole, que l'on retrouve notamment dans le début de son *Salve Regina* (1756) ou dans la troisième des *Sept paroles du Christ en croix* (1786). Les vents réapparaissent dans le *Menuet* suivant, à la française avec son *Trio* en mineur, où l'esprit concertant se poursuit : la flûte joue en soliste à la fin de la première partie, tandis que le début du *Trio*, en *ré* mineur, est confié au *violone* (une contrebasse) et au basson solistes. Les trios des deux autres symphonies du cycle possèdent aussi des solos de contrebasse, instrument pour lequel Haydn est, à la même époque, l'un des premiers à composer un concerto. Le finale reprend, toujours à la flûte, les gammes ascendantes rapides

entendues dès le début de la symphonie. Les nombreux solos d'instruments (violon, flûte, violoncelle, basson, alto, cors...) insérés dans la trame symphonique confirment et amplifient la dimension concertante de l'ensemble, source de relief et de variété dans une structure toutefois cohérente et parfaitement unifiée.

La symphonie n° 7, en *ut* majeur, est la seule du cycle dont la partition autographe soit connue: son titre français *Le Midi*, inscrit sur la première page, est l'un des rares ainsi authentifié parmi les 106 symphonies de Haydn, la plupart des autres titres étant apocryphes. L'orchestre, par rapport à la symphonie du *Matin*, est enrichi d'un deuxième violon soliste – qualifié sur l'autographe de «concert[and]o», les autres parties de violon portant la mention «ripi[eno]», à la manière d'un concerto grosso –, et d'une partie de deuxième flûte: ce qui accroît la richesse et la variété des timbres et des effets. Ainsi, dans le second *Adagio* qui suit le récitatif, les flûtes (sans les bassons) succèdent aux deux hautbois, présents depuis le début de la symphonie. Les hautbois les rejoignent dans le finale, où tous les instruments se trouvent réunis.

Le premier mouvement débute avec une introduction lente, plus étendue que celle du *Matin* et empreinte de majestueux rythmes pointés hérités de l'ouverture à la française (ils étaient aussi présents, mais sans cette dimension majestueuse, dans l'introduction lente du *Matin*), tandis que l'*Allegro* suivant adopte un flux tumultueux continu à 3/4, caractéristique de certains compositeurs austro-hongrois de l'époque. Les notes rapides répétées aux violons du thème principal ne sont pas sans évoquer la «Danse des furies» qui clôt le ballet de *Don Juan* de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), donné pour la première fois à Vienne le 17 octobre 1761, au point que certains proposent de dater la symphonie d'après ce mois. Le deuxième mouvement est une scène d'opéra: violon et violoncelle solistes débutent par un récitatif obligé, accompagné par les cordes et les hautbois, qui mène à un duo chantant entre les deux instruments, typique des opéras italiens de Gluck, de Johann Adolf Hasse, des Napolitains Tommaso Traetta ou Giuseppe Scarlatti, donnés alors au Burgtheater à Vienne. Haydn aura sans doute voulu montrer au prince qu'il

savait aussi composer en ce style alors en pleine vogue. Dans le *Trio* du *Menuet*, la contrebasse dialogue cette fois avec les cors. Le finale, avec ses solos de flûte et des deux violons, donne lui aussi l'impression d'un mouvement issu d'une symphonie concertante.

Dans la symphonie n° 8, *Le Soir*, la dimension concertante cède à une recherche d'unité qui se traduit par une forme monothématique, l'un des premiers exemples dans les symphonies de Haydn. Sans introduction lente, une seule idée musicale nourrit ainsi tout le premier mouvement. Ce dernier adopte une mesure inhabituelle à 3/8, qui s'explique par la citation de son thème principal emprunté à un air de Gluck, « Je n'aimais pas le tabac beaucoup », tiré de l'opéra-comique *Le Diable à quatre*, créé en mai 1759 à Laxenburg et repris en avril 1761 au Burgtheater, à Vienne. L'air, selon le journal du comte Zinzendorf, est chanté le 22 mai suivant au palais viennois du prince Esterházy. Les 33 premières mesures de Haydn sont une citation de cet air, avec son irrégularité métrique enchaînant d'abord 8 et 6, puis 8 et 11 mesures.

Dans son *Allegro molto*, là où, parvenu au ton de la dominante, l'auditeur attend un nouveau thème, Haydn reprend, aux hautbois, une variante du thème principal. La réexposition de cette forme sonate joue avec l'auditeur en dissociant le retour du ton principal (mesure 165) qui précède celui du thème (mes. 173), alors que ce dernier avait précédé, au ton de la sous-dominante (ut majeur), le retour du ton principal (mes. 143). L'*Andante*, pour cordes et basson, d'inspiration italienne, annonce le thème du mouvement lent du quatuor à cordes, op. 33 n° 2 (1781). Le *Menuet* distribue en contraste vents et cordes, avec un *Trio* en mineur où la contrebasse prend aussi son envol. En dehors des titres des symphonies, le seul mouvement doté d'une indication programmatique concerne le finale intitulé « La Tempesta », type de musique descriptive déjà présent dans les concertos de Vivaldi mais aussi d'autres symphonies, dont l'op. 4 n° 3 d'Ignaz Holzbauer (1769). Il s'agit d'un *Presto* à 6/8 dont la musique débute, doucement et détachée, comme les premières gouttes d'une pluie d'orage. Les violons ne tardent pas à se déchaîner pour mener aux éclairs soulignés par des arpèges

descendants de flûte – un motif que Haydn reprendra quarante ans plus tard dans ses *Saisons*.

Le modèle de Gluck, présent dans ces symphonies à la fois par l'écriture des violons dans le thème principal du premier mouvement du *Midi*, qui s'inspire de celui de la danse finale du ballet de *Don Juan* (reprise en 1774 dans l'acte II de la version française d'*Orphée et Eurydice*, sous l'intitulé « Air de Furie »), et par la citation d'un air du *Diabole à quatre* dans le premier mouvement du *Soir*, justifie l'insertion dans le présent enregistrement, entre les dernières symphonies, de la danse des ombres heureuses de l'*Orphée* de 1774 : il s'agit à la fois d'un hommage à l'un des modèles de Haydn et d'un contraste bienvenu, d'une respiration où les sons diaphanes de la harpe prêtent leurs accents modulés à la musique expressive de Gluck, dans une transcription due à leur interprète d'aujourd'hui, Clara Izambert. C'est d'ailleurs en 1761, alors que Haydn compose son cycle de symphonies, que Gluck annonce avec le ballet de *Don Juan* une importante réforme opératique du XVIII^e siècle, qu'il réalise avec son librettiste

Rainieri de' Calzabigi d'abord à Vienne, avec *Orfeo* (1762), *Alceste* (1767) et *Paride ed Elena* (1770), puis à Paris avec la reprise des deux premiers opéras. Dans la version de 1774 d'*Orphée*, la danse des ombres heureuses appartient au ballet de l'acte II. Elle ouvre la scène 2 par son mouvement « Lent très doux », en *fa* majeur, orchestré pour flûtes et cordes, avec des passages pour violoncelle seul, tandis qu'un second air, en *ré* mineur et de même mouvement, est joué par une flûte seule, deux violons et une basse doublée par l'alto, à la fin duquel « on reprend le 1^{er} Air ». Ces deux airs, à 3/4, s'enchaînent ainsi à la manière d'un menuet avec trio. Ils succèdent à l'« Air de Furie », ajouté dans la version parisienne à la scène des Enfers (la première scène de l'acte II) dans laquelle Orphée parvient à attendrir et à fléchir les esprits infernaux afin qu'ils le laissent accéder aux Champs-Élysées pour retrouver sa bien-aimée. Un autre « Air » dansé, en *ut* majeur avec sa section en mineur, succède à ce premier air des ombres heureuses et mène à celui gracieux chanté par Eurydice, « Cet azile aimable », repris par le chœur. Toute la scène II prélude ainsi à l'entrée d'Orphée

aux Champs-Élysées avec l'arioso « Quel nouveau ciel », qualifié de « récitatif » dans la partition parisienne.

Inspiré par les *sinfonie* et *concerti*, notamment de Vivaldi, mais aussi par les opéras italiens des Hasse ou Traetta, Haydn reprend également des éléments du style de Gluck, annonciateurs de sa grande réforme opératique qui eut aussi des effets sur la musique instrumentale de l'époque, lui conférant une éloquence nouvelle, dramatique et particulièrement expressive – y compris jusqu'en France avec, par exemple, les sonates du claveciniste Jean-Frédéric Edelmann. Ces qualités propres à doter la musique instrumentale, pourtant dépourvue de paroles, d'une signification et d'une dimension rationnelle et sentimentale assurèrent à Haydn le succès en France, où ses symphonies, publiés dès 1764, furent exécutées à Lyon en 1772, puis au Concert spirituel à partir de 1773 où elles le placèrent au premier rang des compositeurs étrangers les plus programmés. Dans la *Méthode de violoncelle* du Conservatoire de Paris (1805), Haydn est recommandé dès l'introduction comme ayant « créé un genre nouveau dans ses

symphonies; leur conception neuve, hardie et pathétique a élevé la musique instrumentale au rang de la musique dramatique, en distribuant si bien les rôles de chaque instrument qu'on les voit tous concourir au développement d'une action conduite et menée à son terme avec un art admirable; c'est pourquoi la musique d'Haydn est employée avec tant de succès dans la pantomime, véritable épreuve pour les compositions instrumentales, puisqu'il n'est de bonne musique que celle qui forme un tableau dans l'imagination ou qui fait naître un sentiment dans le cœur. » Stendhal, dans ses *Lettres sur Haydn* (lettre IX, datée du 4 mai 1809), ira même jusqu'à écrire avoir « souvent pensé que l'effet des symphonies de Haydn et de Mozart s'augmenterait beaucoup si on les jouait dans l'orchestre d'un théâtre, et si, pendant leur durée, des décorations excellentes et analogues à la pensée principale des différents morceaux se succédaient sur le théâtre. Une belle décoration, représentant une mer calme et un ciel immense et pur, augmenterait, ce me semble l'effet de tel andante de Haydn qui peint une heureuse tranquillité. » Daniel Hertz, dans son

ouvrage *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780* (1995), a ainsi évoqué le tableau du peintre autrichien Johann Christian Brand (1722-1795), *Vue de la vallée du Danube à la confluence de la Morava et du Danube*, une commande du comte Pálffy représentant son château de Devín, aujourd'hui à Bratislava en Slovaquie, comme proche de l'esprit des symphonies des heures du jour de Haydn, par le plaisir pris à peindre avec réalisme un site naturel d'une grande beauté et par la qualité de la lumière.

Dès ses premières œuvres symphoniques, Haydn marquait avec le cycle des heures

du jour à la fois sa capacité à réaliser une synthèse des styles et des nouveautés, tout en affirmant la stabilité et l'équilibre d'une tradition formelle qui, du même coup, s'en trouvait à la fois renforcée et profondément renouvelée. Ce qui lui valut d'être considéré, dès le début du XIX^e siècle, comme le père non seulement du quatuor à cordes, mais également de la symphonie : l'assertion, chronologiquement erronée dans le dernier cas, n'en reste pas moins en partie juste quant à l'influence et à l'empreinte dont il marqua, tout au long de sa carrière, l'identité même de ce grand genre majeur de l'histoire musicale.



*Johann Christian Brand (1722-1795), Vue de la vallée du Danube
à la confluence de la Morava et du Danube, 1752-1753 (Hertz, p. 548 plate XII)
Prague, National Gallery*

The time of day (*Le Matin, Le Midi, Le Soir*), or the eloquence of an innovative symphonic and concertante trilogy

By Hervé Audéon

Joseph Haydn (1732-1809), whose career began more slowly than that of his brother Michael, entered the service of Count Morzin in Vienna in 1759. He began composing for the theatre with the lost comic opera *Der neue krumme Teufel*, of which his *Symphony No. 1 in D major* may be the overture. Although he had an orchestra of 17 musicians (5 violins, 2 violas, 2 cellos, 2 doublebasses, 2 oboes, 2 horns, 1 bassoon and 1 flute) at his disposal for this opera at the Kärntnerthor Theatre, the orchestra he conducted at Count Morzin's house was rather small and probably made up in part of servants, as was customary at the time in Austria and Bohemia. Three symphonies (nos. 1, 37 and 18) in D, C and G major (in the same keys as the *Le Matin, Le Midi* and *Le Soir* symphonies, nos. 6 to 8) were nevertheless preserved by the son of Haydn's previous employer, Baron Fürnberg, and may mark

his debut in this genre in around 1758. They illustrate the three main forms of the symphony at the time: the operatic overture in three movements (lively, slow, lively), the four-movement structure with a minuet added to the preceding movements and the symphony that, in the manner of the old church sonata (*sonata da chiesa*), begins with a slow movement. The twenty or so symphonies composed for Count Morzin already placed Haydn on a par with Georg Christoph Wagenseil, Carl Ditters and Leopold Hofmann. In 1761, he entered the service of Prince Paul Anton Esterházy, who had noticed him having a symphony of his played at the home of Count Morzin. His contract, signed on 1 May, provided him with an annual salary of 400 florins for three years (until 1790), in exchange for taking charge of all the prince's music (the choir's music remained under the supervision of the

Kapellmeister Gregor Joseph Werner), as vice *Kapellmeister* and with the rank of officer. From then on, Haydn composed according to the prince's instructions and, in theory, gave up the right to circulate his new compositions. He had an orchestra of around 14 musicians (6 violins, 1 viola, 1 cello, 1 doublebass, 2 oboes, 2 horns, 1 bassoon), some of whom could play several instruments, including the flute. The painter Albert Christoph Dies, in his account of the conversations he had with Haydn in 1805, published in Vienna in 1810 and dedicated to Prince Nicholas II Esterházy, reports that Paul Anton, the latter's father, who died in 1762, "gave the four hours of the day as the subject of a composition to Haydn, who set them to music in the form of quartets, which are very little known". These quartets may well be the origin of symphonies nos. 6 to 8, of which the only surviving autograph, that of symphony no. 7, *Le Midi*, which Haydn kept with him throughout his life, bears the date 1761.

The trilogy was composed after the respective symphonies, between 1761 and 1767 at the latest. The cycle thus constituted

prompts us to look for the elements that underlie its unity: the coherent sequence of keys, the varied distribution of solo passages with certain permanent features (such as the double bass solos in the minuet trios), the variety of general and complementary forms or structures of the works explain why they were brought together in such a cycle. Haydn himself, in the catalogue of his works "composed between his 18th and 73rd birthdays" that he drew up in 1805 and known as the *Haydn-Verzeichnis* (acquired in 2008 by the National Széchényi Library in Budapest), places Nos. 6 to 8 in the top three places of all his symphonies: only the musical incipits of the first movements, without their titles, are noted - with the respective mentions of *Adagio*, *Larghetto* (instead of *Adagio*) and *Allegro assai* (instead of *Allegro molto*). This shows the importance the composer attached to them. The three works enabled Haydn to showcase the musicians, many of whom, like himself, had just been engaged by the prince, and to demonstrate to the latter all the individual and collective virtuoso and ensemble qualities of the music he was responsible for conducting,

as well as his inexhaustible skills, abilities and inventiveness, characteristic of the genius recognised by his contemporaries. Haydn's solos in these symphonies also respond to a need for contrast and variety, similar to the effects produced between large and small instrumental groups in a full orchestra. The solo instruments in *Le Matin* (violin I, cello, double bass, but also flute, oboes I and II, bassoon, horns I and II) increase in *Le Soir* (violin II) and *Le Midi* (violin II, flute II): with a close proximity between the *concertante* (solo) and *ripieno* (orchestral) parts, looser or fuller in the last two symphonies, the overall structure resembles that of a symphony in every respect, rather than that of a concerto with several soloists, previously known as a *concerto grosso* and soon to be known as a *symphonie concertante*. The *concertante* dimension of these symphonies is emphasised in the title of the first edition of *Le Matin*, published by Huberty in Paris in 1773: *The Matina Sinfonia a duodeci parte, concertante* (symphony in twelve parts, concertante).

It confirms the extent to which Haydn, as early as 1761, announced and preceded the birth in France of the new genre of the *symphonie concertante*. Prince Esterházy's catalogue of music, under the direction of Haydn's predecessor and colleague G. J. Werner, included a great deal of Italian music, with many concertos, including those of Vivaldi's *Four Seasons* (Prince Paul Anton had been ambassador to Naples in the 1750s), which could also have inspired the commission for a cycle not of the seasons but of the hours of the day, also four in number. What such a project has in common with the symphonies in Haydn's cycle is also the *concertante* dimension of the symphonies, whose virtuosic and even acrobatic solo passages follow in the footsteps of the Vivaldi concerto, which, along with Corelli's sonatas, had become a model for instrumental music in Europe at the time. Here Haydn achieves a synthesis between highlighting the *concertante* virtuosity of the soloists and integrating them into an orchestra and into the form of a musical genre that was flourishing at the time; the symphony.

Symphony No. 6, *Le Matin*, begins with a slow introduction, *Adagio*, in D major. Its dynamic progression, leading gradually from *pianissimo* to *fortissimo*, is generally interpreted as an evocation of sunrise. It could also be an allegorical portrait of the prince, just as the entire cycle and the virtuosity of its orchestra members illustrate the pomp and magnificence of the Esterházy princely court. The brightness of the keys of D, C and G major lends itself well to such an undertaking. The *Allegro* that follows begins with a theme introduced by the solo flute - the prince's favourite instrument - that evokes the pastoral fanfares used by certain Bohemian composers in their Christmas music. Just before the recapitulation, Haydn entrusted this theme to the horns, inaugurating a procedure that Beethoven would use again in his *Symphony No. 3*, known as the *Eroica*. The second movement, for strings alone, begins with an *Adagio*, still in D major but taking a different direction from the previous one, which is repeated to close the movement. The violins progress in joint ascending long notes over an ornate bass (heralding the sunrise that

Haydn would set to music in his oratorio *The Creation (Die Schöpfung)* in 1798), framing an *Andante* in which violin and cello soloists alternate with the string tutti in a concertante spirit. The melodic curve of the main theme takes up a successive sequence of melodic thirds typical of Haydn, with an eloquence close to speech, found notably in the beginning of his *Salve Regina* (1756) or in the third of the *Seven Words of Christ on the Cross* (1786). The winds reappear in the next *Menuet*, in the French style with its Trio in minor, where the concertante spirit continues: the flute plays as soloist at the end of the first part, while the beginning of the Trio, in D minor, is entrusted to the *violone* (a double bass) and bassoon soloists. The trios of the other two symphonies in the cycle also feature double bass solos, an instrument for which Haydn was one of the first to compose a concerto. The finale starts up, again with the flute, in rapid ascending scales heard at the beginning of the symphony. The numerous instrumental solos (violin, flute, cello, bassoon, viola, horns, etc.) are inserted into the symphonic framework confirming and amplifying the concertante dimension

of the whole, a source of relief and variety in a structure that is nonetheless coherent and perfectly unified.

Symphony No. 7, in C major, is the only one of the cycle whose autograph score is known: its French title, *Le Midi*, inscribed on the first page, is one of the few authenticated among Haydn's 106 symphonies, most of the other titles being apocryphal. Compared with *Le Matin* symphony, the orchestra is enriched by a second violin soloist - described on the autograph as "concert[and]o", the other violin parts being marked "ripi[eno]", in the manner of a *concerto grosso* - and a second flute part: this increases the richness and variety of timbres and effects. Thus, in the second *Adagio* following the recitative, the flutes (without the bassoons) take over from the two oboes, present since the beginning of the symphony. The oboes join them in the *finale*, where all the instruments are brought together. The first movement begins with a slow introduction, more extended than that of *Le Matin* and marked by majestic, dotted rhythms

inherited from the French overture (they were also present, but without this majestic dimension, in the slow introduction to *Le Matin*), while the following *Allegro* adopts a continuous tumultuous flow in 3/4, characteristic of certain Austro-Hungarian composers of the period. The rapid notes repeated by the violins in the main theme are reminiscent of the "Dance of the Furies" that closes the ballet *Don Juan* by Christoph Willibald Gluck (1714-1787), first performed in Vienna on 17 October 1761, so much so that some suggest the symphony should be dated after that date. The second movement is an operatic scene: solo violin and cello begin with an obbligato recitative, accompanied by strings and oboes, which leads to a singing duet between the two instruments, typical of Italian operas by Gluck, Johann Adolf Hasse, the Neapolitan Tommaso Traetta or Giuseppe Scarlatti, then performed at the Burgtheater in Vienna. Haydn undoubtedly wanted to show the prince that he could also compose in this style, which was very much in vogue at the time. In the trio of the minuet, the double bass converses with

the horns. The finale, with its flute and two violin solos, also gives the impression of a movement from a *symphonie concertante*.

In Symphony No. 8, *Le Soir*, the *concertante* dimension gives way to a search for unity that results in a monothematic form, one of the first examples in Haydn's symphonies. With no slow introduction, a single musical idea sustains the entire first movement. The latter adopts an unusual 3/8-time signature, which can be explained by the quotation of its main theme from an aria by Gluck, "Je n'aimais pas le tabac beaucoup" ("I didn't much like tobacco"), taken from the comic opera *Le Diable à quatre*, first performed in May 1759 in Laxenburg and revived in April 1761 at the Burgtheater in Vienna. According to Count Zinzendorf's diary, the air was sung on 22 May at Prince Esterházy's palace in Vienna. Haydn's first 33 bars are a quotation from this aria, with its irregular metrical sequence of first 8 and 6 bars, and then 8 and 11 bars. In the *Allegro molto*, where the listener expects a new theme in the dominant key, Haydn repeats a variant of the main theme in the oboes. The recapitulation of this sonata

form plays with the listener by dissociating the return of the main tonality (bar 165), which precedes that of the theme (bar 173), whereas the latter had preceded, in the subdominant key (C major), the return of the main tonality (bar 143). The Italian-inspired *Andante* for strings and bassoon foreshadows the theme of the slow movement of the string quartet, Op. 33 No. 2 (1781). The *Minuet* contrasts winds and strings, with a Trio in minor where the double bass also takes flight. Apart from the titles of the symphonies, the only movement with a programmatic indication is the finale entitled "La Tempesta", a type of descriptive music already present in Vivaldi's concertos but also in other symphonies, including Ignaz Holzbauer's Op. 4 No. 3 (1769). This is a *Presto* in 6/8 time, and the music begins, gently and detached, like the first drops of a rainstorm. It doesn't take long for the violins to break loose, leading to lightning flashes underlined by descending flute arpeggios - a motif that Haydn would take up again forty years later in his *Seasons (Die Jahreszeiten)*.

Gluck's model, present in these symphonies both through the violin writing in the main theme of the first movement of *Le Midi*, which is inspired by that of the final dance of the ballet of *Don Juan* (repeated in 1774 in Act II of the French version of *Orphée et Eurydice*, under the title "Air de Furie"), and by the quotation of an aria from *Le Diable à quatre* in the first movement of *Le Soir*, justifies the insertion in the present recording, between the last symphonies, of *la danse des ombres heureuses* (the dance of the happy shadows) from the *Orphée* of 1774: It is both a tribute to one of Haydn's models and a welcome contrast, a breath of fresh air in which the diaphanous sounds of the harp lend their modulated accents to Gluck's expressive music, in a transcription by their present-day interpreter, Clara Izambert. It was in 1761, when Haydn was composing his cycle of symphonies, that Gluck, with the ballet *Don Juan*, heralded a major operatic reform of the eighteenth century, which he carried out with his librettist Rainieri de' Calzabigi, first in Vienna with *Orfeo* (1762), *Alceste* (1767) and *Paride e Elena*

(1770), then in Paris with the revival of the first two operas. In the 1774 version of *Orphée, La Danse des Ombres Heureuses* (the Dance of the Happy Shadows) is part of the ballet in Act II. It opens Scene 2 with its "Lent très doux" (slow very calm) movement, in F major, orchestrated for flutes and strings, with passages for solo cello, while a second air, in D minor and of the same movement, is played by a solo flute, two violins and a bass doubled by the viola, at the end of which "on reprend le 1^{er} Air" (the first air is repeated). These two airs, in 3/4 time, follow each other in the manner of a minuet with trio. They follow the "Air de Furie" (Rage aria), added in the Parisian version to the scene in the Underworld (the first scene of Act II) in which Orfeo manages to soften and bend the infernal spirits so that they will let him go to the Champs-Élysées to find his beloved. Another danced "Air", in C major with its minor section, follows this first air of the happy shadows and leads to the graceful one sung by Eurydice, "Cet azile aimable", taken up by the chorus. The whole of Scene II thus preludes Orfeo's entry into the Champs-Élysées with the

arioso “Quel nouveau ciel”, described as a “recitative” in the Parisian score.

Inspired by the *sinfonie* and *concerti* by Vivaldi in particular, but also by the Italian operas of Hasse and Traetta, Haydn also adopted elements of Gluck's style, heralding his great operatic reform, which also had an effect on the instrumental music of the period, giving it a new, dramatic and particularly expressive eloquence - even as far afield as France with, for example, the sonatas of the harpsichordist Jean-Frédéric Edelmann. These qualities, which endowed instrumental music without words with meaning and a rational and sentimental dimension, ensured Haydn success in France, where his symphonies, published in 1764, were performed in Lyon in 1772, and then at the *Concert spirituel* from 1773 onwards, where they made him one of the most frequently programmed foreign composers. In *La Méthode de violoncelle* of the Paris Conservatoire (1805), Haydn is recommended right from the introduction as having “created a new genre in his symphonies; their

new, bold and expressive conception has raised instrumental music to the level of dramatic music, by distributing the roles of each instrument so well that we see them all contributing to the development of an action conducted and brought to a conclusion with admirable art. This is why Haydn's music is used so successfully in pantomime, a true test for instrumental compositions, since there is no good music except that which forms a picture in the imagination or arouses a feeling in the heart.” Stendhal, in his *Lettres sur Haydn* (letter IX, dated 4 May 1809), even went so far as to write that he had “often thought that the effect of Haydn and Mozarts' symphonies would be greatly increased if they were played by a theatre orchestra, and if, during their duration, excellent decorations analogous to the main thought of the different pieces followed one another on the stage. A beautiful decor, depicting a calm sea and an immense, pure sky, would, it seems to me, enhance the effect of Haydn's *andante*, which depicts happy tranquillity”. Daniel Heartz, in his book *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780* (1995), refers to the painting

by the Austrian painter Johann Christian Brand (1722-1795), *View of the Danube Valley at the Confluence of the Morava and Danube Rivers*, commissioned by Count Pálffy to depict his castle at Devín, now in Bratislava in Slovakia, as being close to the spirit of Haydn's symphonies of the hours of the day, through the pleasure taken in realistically painting a natural site of great beauty and through the quality of the light. From his earliest symphonic works, Haydn's hours of the day marked both his ability to achieve a synthesis of styles and

innovations, while affirming the stability and balance of a formal tradition that, at the same time, was both strengthened and profoundly renewed. As a result, from the early 19th-century onwards he was regarded as the father not only of the string quartet, but also of the symphony: although this assertion is chronologically incorrect in the case of the symphony, it is nonetheless partly correct in terms of the influence and imprint he left, throughout his career, on the very identity of this major genre in musical history.



Le palais Esterházy, Salomon Kleiner et Johann Georg Ringle, vers 1740-1760

„Die Tageszeiten“ („Le Matin“ [Der Morgen], „Le Midi“ [Der Mittag], „Le Soir“ [Der Abend]), oder die Ausdruckskraft einer innovativen symphonischen und konzertanten Trilogie

Von Hervé Audéon

Joseph Haydns (1732-1809) Karriere entwickelte sich zunächst langsamer als die seines Bruders Michael. 1759 trat er in Wien in den Dienst des Grafen Morzin: Zu dieser Zeit begann er für die Bühne die verloren gegangene komische Oper „Der neue krumme Teufel“ zu komponieren, wobei seine Symphonie Nr. 1 in D-Dur der Ouvertüre entsprechen könnte. Während ihm für diese Oper im Kärntnertortheater ein Orchester von 17 Musikern (5 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 2 Bässe, 2 Oboen, 2 Hörner, 1 Fagott und 1 Flöte) zur Verfügung stand, war das Orchester, das er im Haus des Grafen Morzin dirigierte, eher klein und bestand wahrscheinlich zum Teil aus Bediensteten, wie es damals in Österreich und Böhmen üblich war. Drei Symphonien (Nr. 1, 37

und 18) in D-, C- und G-Dur (die Tonarten von „Morgen“, „Mittag“ und „Abend“, Nr. 6 bis 8) wurden vom Sohn von Haydns vorherigem Arbeitgeber, Baron Fürnberg, aufbewahrt. Um 1758 geschrieben, sind sie wahrscheinlich sein Debüt in diesem Genre. Sie veranschaulichen die drei Hauptformen der Symphonie zu dieser Zeit: die dreisätzig Opernouvertüre (lebhaft, langsam, lebhaft), den viersätzigen Aufbau mit einem Menuett, das zu den vorherigen Sätzen hinzugefügt wird, und die Struktur, die nach Art der alten Kirchensonate (*Sonata da chiesa*) mit einem langsamen Satz beginnt. Mit den etwa zwanzig für Graf Morzin komponierten Symphonien steht Haydn bereits mit Georg Christoph Wagenseil, Carl Ditters oder Leopold Hofmann auf einer Stufe. Im Jahr 1761

trat er in die Dienste des Fürsten Paul Anton Esterházy, dem er beim Vorspielen einer Symphonie im Hause des Grafen Morzin aufgefallen war. Sein Vertrag, der am 1. Mai unterzeichnet wurde, sicherte ihm unter anderem ein Jahresgehalt von 400 Gulden für drei Jahre zu (er blieb bis 1790), im Gegenzug übernahm er als Vizekapellmeister und mit dem Rang eines Offiziers die Verantwortung für die gesamte Musik des Fürsten (die des Chors wurde weiterhin von Kapellmeister Gregor Joseph Werner beaufsichtigt). Haydn komponierte nun nach den Anweisungen des Fürsten und verzichtete theoretisch auf die Verbreitung seiner neuen Kompositionen. Er verfügte nun über ein Orchester von etwa 14 Musikern (6 Violinen, 1 Viola, 1 Violoncello, 1 Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 1 Fagott), von denen einige mehrere Instrumente spielen konnten, darunter auch Flöte. Der Maler Albert Christoph Dies führte 1805 mit Haydn Gespräche, die er in Form eines Berichts 1810 in Wien veröffentlichte und dem Fürsten Nikolaus II. Esterházy widmete. Er schrieb, dass Paul Anton,

der 1762 verstorbene Vater des Fürsten, „Haydn die vier Tageszeiten zum Thema einer Composition [gab]; er setzte dieselben in Form von Quartetten in Musik, die sehr wenig bekannt sind.“ Es könnte sein, dass diese Quartette der Ausgangspunkt für die Symphonien Nr. 6 bis 8 waren, deren einziges uns erhaltenes Autograph das der Symphonie Nr. 7 „Le Midi“ ist. Haydn bewahrte es sein ganzes Leben auf, und es trägt tatsächlich das Datum 1761.

Die Trilogie wurde nach den jeweiligen Kompositionen der Symphonien zusammengestellt, die zwischen 1761 und spätestens 1767 entstanden sind. Der Zyklus regt dazu an, nach den Elementen zu suchen, die seine Einheit begründen: Die kohärente Abfolge der Tonarten, die abwechslungsreiche Verteilung der Solopassagen mit gewissen Konstanten (wie die Kontrabass-Soli in den Trios der Menuette) sowie die Vielfalt der allgemeinen und komplementären Formen oder Strukturen der Werke erklären ihre Zusammenstellung in einem solchen Zyklus. Haydn selbst stellt

im Verzeichnis¹ seiner Werke, die er zwischen seinem 18. und seinem 73. Jahr komponierte, die Nummern 6 bis 8 auf die ersten drei Plätze aller seiner Symphonien: Nur die musikalischen Incipits der ersten Sätze (ohne ihre Titel) sind notiert – mit den jeweiligen Bezeichnungen *Adagio*, *Larghetto* (statt *Adagio*) und *Allegro assai* (statt *Allegro molto*). Das zeigt, welche Bedeutung der Komponist ihnen beimaß. Die drei Werke ermöglichten es Haydn, die Musiker zur Geltung zu bringen, von denen viele wie er gerade erst vom Fürsten angestellt worden waren. Gleichzeitig zeigte er seinem Arbeitgeber damit alle individuellen und kollektiven, virtuoson und Ensemblequalitäten der Musik, die er zu leiten hatte, aber auch die unerschöpflichen Qualitäten seines Könnens, seiner Fähigkeiten und seines Erfindungsreichtums, die charakteristisch für sein Genie waren, das ihm von seinen Zeitgenossen zuerkannt wurde. Die Soli, die Haydn in diesen Symphonien verwendet, entsprechen auch dem

Bedürfnis nach Kontrast und Abwechslung bei einer kleinen Besetzung, ähnlich den Effekten, die zwischen großem und kleinem Chor in einem umfangreicheren Orchester entstehen. Die Soloinstrumente des „Matin“ (Violine I, Cello, Kontrabass, aber auch Flöte, Oboe I und II, Fagott, Hörner I und II) sind im „Soir“ (Violine II) und im „Midi“ (Violine II, Flöte II) noch zahlreicher: Die konzertanten Teile (Solisten) und das Ripieno (Orchester) sind eng verflochten, lockerer oder weiter in den letzten beiden Symphonien, wobei die Struktur des Ganzen in jeder Hinsicht die einer Symphonie und nicht eines Konzerts mit mehreren Solisten ist, was bisher als *Concerto grosso* und bald als *Sinfonia concertante* bezeichnet wurde. Der Musikkatalog des Fürsten Esterházy unter der Leitung von Haydns Vorgänger und Kollegen G. J. Werner umfasste eine Menge italienischer Musik mit zahlreichen Konzerten, darunter auch Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ (Fürst Paul Anton war in den 1750er Jahren Botschafter in Neapel

¹ Dieses Verzeichnis ist unter dem Namen *Haydn-Verzeichnis* bekannt und wurde 2008 von der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest erworben.)

gewesen), die auch den Auftrag zu einem Zyklus inspiriert haben könnten, der nicht die Jahreszeiten, sondern die Stunden des Tages – ebenfalls vier an der Zahl – zum Inhalt hatte. Das Gemeinsame zwischen einem solchen Projekt und den Symphonien von Haydns Zyklus liegt auch in deren konzertanter Dimension, deren solistische, virtuose und sogar akrobatische Passagen in der Nachfolge der vivaldischen Konzerte stehen, die ebenso wie Corellis Sonaten zu einem Modell für die Instrumentalmusik im damaligen Europa wurden. Haydn gelingt hier eine Synthese zwischen der Hervorhebung der konzertanten Virtuosität der Solisten und ihrer Integration in ein Orchester und in die Form einer damals aufstrebenden Musikgattung, der Symphonie.

Die Symphonie Nr. 6, „Le Matin“, beginnt mit einer langsamen Einleitung, *Adagio*, in D-Dur. Seine dynamische Entwicklung, die allmählich vom *Pianissimo* zum *Fortissimo* führt, wird gewöhnlich als Anspielung auf den Sonnenaufgang interpretiert. Es könnte sich auch um ein allegorisches Porträt des Fürsten handeln, so wie der gesamte Zyklus und die

Virtuosität seiner Orchestermitglieder den Prunk und die Pracht des Fürstenhofes der Esterházy veranschaulichen. Die Tonarten D-, C- und G-Dur eignen sich aufgrund ihrer Brillanz gut für ein solches Unterfangen. Das folgende *Allegro* beginnt mit einem Thema, das von der Soloflöte – dem Lieblingsinstrument des Fürsten – vorgegeben wird und an die pastoralen Fanfaren erinnert, die einige böhmische Komponisten in ihrer Weihnachtsmusik verwendeten. Kurz vor der Reprise vertraut Haydn dieses Thema den Hörnern an und führt damit ein Verfahren ein, das Beethoven in seiner Symphonie Nr. 3, der sogenannten „Eroica“, wieder aufgreifen sollte. Der zweite, nur für Streicher bestimmte Satz, steht ebenfalls in D-Dur, verläuft jedoch anders als der vorige. Er beginnt mit einem *Adagio*, das zum Abschluss des Satzes wieder aufgenommen wird. Die Violinen entwickeln sich in langen, gemeinsam aufsteigenden Werten über einem verzierten Bass (der den Sonnenaufgang ankündigt, den Haydn 1798 in seinem Oratorium „Die Schöpfung“ vertonte) und umrahmen so ein *Andante*, in dem sich die

Solovioline und das Solocello mit den Tutti der Streicher in einem konzertanten Geist abwechseln. Die melodische Kurve des Hauptthemas greift eine für Haydn typische Abfolge melodischer Terzen mit einer dem Sprechen ähnlichen Redegewandtheit auf, wie sie insbesondere im Anfang seines „Salve Regina“ (1756) oder im dritten der „Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ (1786) zu finden ist. Die Bläser tauchen im darauffolgenden *Menuett* wieder auf, das mit seinem *Trio* in Moll im französischen Stil steht. Der konzertante Geist setzt sich darin fort: Die Flöte spielt am Ende des ersten Teils solistisch, während der Beginn des *Trios* in d-Moll dem *Violone* (einem Kontrabass) und dem Fagott als Solisten anvertraut wird. Die *Trios* der beiden anderen Symphonien des Zyklus besitzen auch Kontrabass-Soli, ein Instrument, für das Haydn zur gleichen Zeit als einer der ersten ein Konzert komponierte. Im *Finale* werden die schnellen aufsteigenden Tonleitern, die schon zu Beginn der Symphonie zu hören waren, wieder von der Flöte aufgegriffen. Die zahlreichen Soli der Instrumente (Violine, Flöte, Cello, Fagott, Bratsche,

Hörner usw.), die in den symphonischen Rahmen eingefügt sind, bestätigen und verstärken die konzertante Dimension des Ganzen, und sind Quelle des Reliefs und der Vielfalt in einer dennoch kohärenten und vollkommen einheitlichen Struktur.

Die Symphonie Nr. 7 in C-Dur ist die einzige des Zyklus, von der die autographische Partitur bekannt ist: Ihr französischer Titel „Le Midi“, der auf der ersten Seite steht, ist einer der wenigen authentischen unter Haydns 106 Symphonien, die meisten anderen Titel sind apokryph. Das Orchester ist im Vergleich zur Symphonie „Le Matin“ um eine zweite Solovioline bereichert – im Autograph als „concert[and]o“ bezeichnet, die anderen Violinstimmen tragen die Bezeichnung „ripi[eno]“ nach Art eines *Concerto grosso*. Außerdem kommt eine zweite Flötenstimme hinzu: Dies steigert den Facettenreichtum und die Vielfalt der Klangfarben und Effekte. So folgen im zweiten *Adagio*, das nach dem Rezitativ kommt, die Flöten (ohne die Fagotte) auf die beiden Oboen, die seit Beginn der Symphonie präsent sind. Die Oboen schließen sich ihnen im *Finale* an, in dem alle Instrumente vereint sind. Der erste Satz

beginnt mit einer langsamen Einleitung. Sie ist länger als die von „Le Matin“ und von majestätischen punktierten Rhythmen geprägt, die von der französischen Ouvertüre übernommen wurden (sie waren auch in der langsamen Einleitung von „Le Matin“ vorhanden, aber ohne diese majestätische Dimension), während das folgende *Allegro* einen kontinuierlichen, tumultartigen Fluss im 3/4-Takt annimmt, der für einige österreichisch-ungarische Komponisten der damaligen Zeit charakteristisch ist. Die wiederholten schnellen Noten des Hauptthemas in den Violinen erinnern an den „Tanz der Furien“, der das Ballett aus „Don Juan“ von Christoph Willibald Gluck (1714-1787) beschließt, das am 17. Oktober 1761 in Wien uraufgeführt wurde, so dass einige Fachleute vorschlagen, die Symphonie auf die Zeit nach diesem Monat zu datieren. Der zweite Satz ist eine „Opernszene“: Violine und Cello beginnen als Solisten mit einem obligaten Rezitativ, das von Streichern und Oboen begleitet wird und zu einem sanglichen Duett zwischen den beiden Instrumenten führt, das typisch für die italienischen Opern von Gluck, Johann

Adolf Hasse, den Neapolitanern Tommaso Traetta oder Giuseppe Scarlatti ist. Deren Werke wurden damals am Burgtheater in Wien aufgeführt. Haydn wollte dem Fürsten wahrscheinlich zeigen, dass er auch in diesem, damals äußerst beliebten Stil komponieren konnte. Im *Trio* des *Menuetts* tritt der Kontrabass diesmal in einen Dialog mit den Hörnern. Auch das Finale mit den Soli der Flöte und der beiden Violinen wirkt wie ein Satz aus einer *Sinfonia concertante*.

In der Symphonie Nr. 8, „Le Soir“, weicht die konzertante Dimension einem Streben nach Einheit, das sich in einer monothematischen Form niederschlägt, einem der frühesten Beispiele dieser Art in Haydns Symphonien. Ohne langsame Einführung nährt so eine einzige musikalische Idee den gesamten ersten Satz. Dieser nimmt einen ungewöhnlichen 3/8-Takt an, der sich durch das Zitat seines Hauptthemas erklären lässt, das einer Arie von Gluck entlehnt ist: „Je n'aimais pas le tabac beaucoup“ [„Ich habe den Tabak nicht sehr gemocht“] aus der komischen Oper „Le Diable à quatre“, die im Mai 1759 in Laxenburg uraufgeführt und

im April 1761 am Burgtheater in Wien wiederholt wurde. Die Arie war laut dem Tagebuch des Grafen Zinzendorf am darauffolgenden 22. Mai im Wiener Palais des Fürsten Esterházy zu hören. Haydns erste 33 Takte sind ein Zitat dieser Arie mit ihrer metrischen Unregelmäßigkeit, bei der zunächst 8 und 6, dann 8 und 11 Takte aneinandergereiht werden. Als die Musik im *Allegro molto* in der Tonart der Dominante angekommen ist und der Zuhörer auf ein neues Thema wartet, greift Haydn in den Oboen eine Variante des Hauptthemas auf. Die Reprise dieser Sonatenform spielt mit dem Hörer, indem sie die Rückkehr der Haupttonart (Takt 165) von der des Themas (Takt 173) trennt, da sie dem Thema vorangeht, während dieses in der Subdominante (C-Dur) der Rückkehr des Haupttons (Takt 143) vorausgegangen ist. Das *Andante* für Streicher und Fagott ist italienisch inspiriert und kündigt das Thema des langsamen Satzes des Streichquartetts op. 33 Nr. 2 (1781) an. Das *Menuett* verteilt kontrastreich Bläser und Streicher, mit einem *Trio* in Moll, in dem auch der Kontrabass zu Höhenflügen ansetzt. Abgesehen von den Titeln der

Symphonien ist der einzige Satz mit einer programmatischen Angabe das *Finale* „La Tempesta“ [Der Sturm], eine Art beschreibender Musik, wie sie bereits in Vivaldis Konzerten, aber auch in anderen Symphonien, darunter Ignaz Holzbauers op. 4 Nr. 3 (1769), zu finden ist. Es handelt sich um ein *Presto* im 6/8-Takt, dessen Musik sanft und abgeklärt beginnt, wie die ersten Tropfen eines Gewitterregens. Es dauert nicht lange, bis die Geigen aufbrausen und zu den Blitzen führen, die durch absteigende Arpeggios der Flöte hervorgehoben werden – ein Motiv, das Haydn vierzig Jahre später in seinen „Jahreszeiten“ wieder aufgriff.

Gluck ist als Haydns Vorbild in diesen Symphonien sowohl durch die Kompositionsweise der Violinen im Hauptthema des ersten Satzes von „Le Midi“ präsent, das sich an das Thema des Schlusstanzes des „Don Juan“-Balletts anlehnt (und 1774 im zweiten Akt der französischen Fassung von „Orpheus und Eurydike“ [„Orphée et Eurydice“] unter dem Titel „Air de Furie“ [Arie der Furie] wieder aufgenommen wurde), aber auch durch das Zitat einer Arie

aus „Le Diable à quatre“ im ersten Satz von „Le Soir“. Das rechtfertigt, dass der „Tanz der seligen Geister“ aus „Orphée“ (1774) zwischen den letzten Symphonien in die vorliegende Aufnahme eingefügt wurde: Es ist sowohl eine Hommage an eines von Haydns Vorbildern als auch ein willkommener Kontrast, ein Atemholen, bei dem die diaphanen Klänge der Harfe der ausdrucksstarken Musik von Gluck ihre modulierten Töne in einer Transkription leihen, die von ihrer heutigen Interpretin Clara Izambert stammt. Übrigens kündigte Gluck 1761, als Haydn seinen Symphonien-Zyklus komponierte, mit dem Ballett „Don Juan“ eine wichtige Opernreform des 18. Jahrhunderts an, die er mit seinem Librettisten Rainieri de' Calzabigi zunächst in Wien mit „Orfeo“ (1762), „Alceste“ (1767) und „Paride e Elena“ (1770) und dann in Paris mit der Wiederaufnahme der ersten beiden Opern umsetzte. In der französischen Fassung von „Orphée“ aus dem Jahr 1774 gehört der „Tanz der seligen Geister“ zum Ballett des zweiten Akts. Er eröffnet die 2. Szene mit dem Satz „Lent très doux“ [langsam sehr sanft] in F-Dur, der für Flöten und

Streicher mit Passagen für Violoncello allein geschrieben ist, während ein zweites *Air* in d-Moll mit demselben Tempo von einer Flöte allein, zwei Violinen und einem von der Bratsche verdoppelten Bass gespielt wird, an dessen Ende das erste *Air* wieder aufgenommen wird. Diese beiden *Airs* im $\frac{3}{4}$ -Takt sind somit wie ein Menuett und ein Trio aneinandergereiht. Sie folgen auf das „Air de Furie“, das in der Pariser Fassung der Unterwelt-Szene (der ersten Szene des zweiten Aktes) hinzugefügt wurde, in der Orpheus die Höllengeister erweichen und umstimmen kann, damit sie ihn auf die elysischen Gefilde lassen, um dort seine Geliebte wiederzufinden. Ein weiteres getanztes „Air“ in C-Dur mit seinem Moll-Abschnitt folgt auf dieses erste *Air* der seligen Geister und führt zur anmutigen, von Eurydike gesungenen Arie „Cet asile aimable“ [Diese liebenswerte Zufluchtsstätte], die vom Chor übernommen wird. Die gesamte II. Szene leitet somit Orpheus' Ankunft in den elysischen Gefilden mit dem Arioso „Quel nouveau ciel“ [Welch neuer Himmel] ein, das in der Pariser Partitur als „Rezitativ“ bezeichnet wird.

Insbesondere von den *Sinfonie* und *Concerti* Vivaldis aber auch von den italienischen Opern Hasses oder Traettas inspiriert, übernahm Haydn außerdem Stilelemente von Gluck, Vorboten von dessen großer Opernreform, die sich auch auf die Instrumentalmusik der Zeit auswirkte und ihr eine neue, dramatische und besonders ausdrucksstarke Beredsamkeit verlieh – sogar bis nach Frankreich, z. B. in den Sonaten des Cembalisten Jean-Frédéric Edelmann. Diese Eigenschaften, die fähig sind, der Instrumentalmusik, obwohl sie ohne Worte auskommt, eine rationale und emotionale Bedeutung und Dimension zu verleihen, sicherten Haydn den Erfolg in Frankreich, wo seine Symphonien ab 1764 veröffentlicht und 1772 in Lyon und ab 1773 im *Concert spirituel* aufgeführt wurden. Sie machten ihn dort zu einem der meistgespielten ausländischen Komponisten. In der „Méthode de violoncelle“ [„Cello-Schule“] des Pariser Konservatoriums (1805) wird Haydn gleich in der Einleitung empfohlen, da er „in seinen Symphonien ein neues Genre geschaffen hat; ihre neue, kühne und pathetische Konzeption hat

die Instrumentalmusik in den Rang der dramatischen Musik erhoben, indem sie die Rollen der einzelnen Instrumente so gut verteilt hat, dass man sieht, wie sie alle zur Entwicklung einer Handlung beitragen, die mit bewundernswerter Kunst geführt und zu Ende gebracht wird; deshalb wird Haydns Musik so erfolgreich in der Pantomime eingesetzt, die eine echte Prüfung für Instrumentalkompositionen darstellt, da es keine gute Musik gibt, außer derjenigen, die ein Bild in der Phantasie formt oder ein Gefühl im Herzen hervorruft.“ Stendhal ging in seinen „Lettres sur Haydn“ [„Briefe über Haydn“] (Brief IX, datiert vom 4. Mai 1809) sogar so weit zu schreiben, er habe „oft gedacht, dass die Wirkung der Symphonien von Haydn und Mozart sich sehr erhöhen würde, spielte man sie im Orchestergraben eines Theaters, und folgten während ihrer Dauer ausgezeichnete, dem Hauptgedanken der verschiedenen Stücke analoge Dekorationen auf dem Theater aufeinander. Eine schöne Dekoration, die ein ruhiges Meer und einen riesigen, reinen Himmel darstellt, würde, so scheint es mir,

die Wirkung eines solchen Andantes von Haydn, das eine glückliche Ruhe schildert, verstärken.“ So verwies Daniel Hertz in seinem Buch „Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780“ (1995) auf das Gemälde des österreichischen Malers Johann Christian Brand (1722-1795), „Landschaft mit Burg Devin an der Mündung der March in die Donau“, ein Auftragswerk des Grafen Pálffy, das sein Schloss Devín im heutigen Bratislava in der Slowakei darstellte. Laut Hertz steht das Gemälde dem Geist von Haydns Tageszeiten-Symphonien aufgrund der Freude an der realistischen Darstellung eines Naturschauplatzes von großer Schönheit und der Qualität des Lichts nahe.

Schon in seinen ersten symphonischen Werken zeigte Haydn mit dem Tageszeiten-Zyklus seine Fähigkeit, eine Synthese von Stilen und Neuheiten zu schaffen und gleichzeitig die Stabilität und Ausgewogenheit einer formalen Tradition zu bestätigen, die daraus gestärkt und gleichzeitig grundlegend erneuert hervorgeht. Dadurch wurde er ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur als Vater des Streichquartetts, sondern auch der Symphonie angesehen: Die im letzten Fall chronologisch falsche Behauptung ist dennoch in Hinblick auf den Einfluss und die Wirkung teilweise richtig, die Haydn im Laufe seiner Karriere auf die Charakteristika dieses großen und wichtigen Genres der Musikgeschichte ausübte.



Joseph Haydn, gravure de Mansfeld Johann Ernst, XVIIIème siècle



Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Joseph Haydn est né dans une famille modeste et nombreuse (douze enfants). Il est tout d'abord petit chanteur à la cathédrale de Vienne et suit par la suite l'enseignement de l'illustre Porpora, qui l'introduit également dans un milieu aristocratique rapidement conquis par ses premiers quatuors à cordes. En 1758, il est engagé comme directeur de musique au service du comte Morzin.

Haydn entre en 1761 au service des princes Esterházy, l'une des familles les plus fortunées de Hongrie, à Eisenstadt, puis

au château d'Eszterháza, palais de style baroque considéré comme un véritable «Versailles à la hongroise»; il y reste jusqu'en 1790, y composant presque tous ses opéras, plus de cent symphonies, des quatuors à cordes, des sonates pour clavier, etc. Sa célébrité est considérable et rayonne dans toute l'Europe. Au cours de l'hiver 1781-82, il rencontre Mozart à Vienne : une amitié faite d'admiration mutuelle liera les deux hommes. En 1791, année de la mort de Mozart qui l'affecte énormément, Haydn, libéré de ses engagements à Eszterháza à

la suite de la mort du Prince Nicolas Ier, entreprend une tournée à Londres qui lui réserve un accueil triomphal; il y compose une première série de six symphonies « londoniennes » (n° 93 à 98).

Après son retour à Vienne où il devient notamment professeur de Beethoven, Haydn entame un second séjour à Londres en 1794-95 pour une nouvelle série

de concerts. Il compose six nouvelles symphonies (n° 99 à 104), et repart d'Angleterre triomphant. Il est ainsi de retour définitivement à Vienne en 1795 et compose à nouveau pour les Esterházy, encore six messes, des quatuors à cordes (dont le dernier est resté inachevé), et deux grands oratorios, *La Création* et *Les Saisons*. Il meurt en 1809, au sommet de la gloire.

Joseph Haydn was born in a large and poor family (twelve children). He started off as a chorister at the cathedral in Vienna and then was taught by the illustrious Porpora, who also introduced him to aristocratic circles where his first string quartets were much appreciated. In 1758, he was engaged as Director of music in the service of Count Morzin. In 1761 Haydn entered into the service of the Esterházy princes, one of the richest

families of Hungary, in Eisenstadt, then at the castle of Eszterháza, a baroque style palace, considered to be a veritable “Hungarian Versailles”; he remained there until 1790, composing there almost all his operas, more than a hundred symphonies, string quartets, keyboard sonatas, etc.

His considerable fame reached across the whole of Europe. During the course of the winter of 1781-1782, he met Mozart in

Vienna: a friendship made up of mutual admiration created a bond between the two men. In 1791, Mozart's death enormously affected him. Following the death of Prince Nicolas I, Haydn was free from his commitments in Eszterháza and so took on a tour to London where he was given a triumphant reception: he composed a first series of six "London" Symphonies there (n°93 to 98).

Upon his return to Vienna where he was notably to become Beethoven's teacher,

Haydn initiated a second trip to London in 1794-95 for a new series of concerts. He composed six new symphonies (n°99 to 104) and afterwards left England triumphant. He thus returned definitively to Vienna in 1795 and once again composed for the Esterházy, another six masses, string quartets (of which the last one remains unfinished), and two great oratorios, *The Creation* and *The Seasons*. He died in 1809, at the height of his glory.

Joseph Haydn stammte aus einer bescheidenen Großfamilie (12 Kinder). Er war zunächst Chorknabe in der Wiener Kathedrale und erhielt anschließend Unterricht vom illustren Porpora. Dieser führte ihn auch in das aristokratische Milieu ein, das schnell von seinen ersten Streichquartetten begeistert war. Im Jahr 1758 wurde er als Musikdirektor im Dienste des Grafen von Morzin engagiert.

1761 trat Haydn in den Dienst der Fürsten Esterházy ein, eine der reichsten Familien Ungarns. Er arbeitete zunächst in Eisenstadt, dann auf Schloss Esterházy, einem Palais im Barockstil, das als das „Versailles Ungarns“ gilt. Haydn blieb dort bis 1790 und komponierte hier fast alle seine Opern, mehr als hundert Sinfonien, Streichquartette, Klaviersonaten usw. Seine Berühmtheit war beträchtlich und strahlte

in ganz Europa aus. Im Laufe des Winters 1781/82 begegnete er in Wien Mozart: Eine Freundschaft, basierend auf gegenseitiger Bewunderung, würde die beiden Männer verbinden. 1791 starb Mozart, was Haydn sehr mitnahm. Im gleichen Jahr wurde er aufgrund des Todes von Fürst Nikolaus I. von seinen Verpflichtungen in Esterház befreit und ging auf Tournee nach London, das ihm einen triumphalen Empfang bereitete. Er komponierte hier eine erste Reihe von sechs „Londoner“ Sinfonien (Nr. 93 bis 98).

Nach seiner Rückkehr nach Wien, wo er insbesondere Lehrer von Beethoven wurde, ging er 1794/95 für eine neue Konzertreihe zum zweiten Mal nach London. Er komponierte sechs neue Sinfonien (Nr. 99 bis 104) und kehrte triumphierend aus England zurück. 1795 war er endgültig in Wien zurück und komponierte erneut für die Esterházy: Noch sechs Messen, Streichquartette (von denen das letzte unvollendet blieb) sowie zwei große Oratorien, *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*. Er starb 1809 auf dem Höhepunkt seines Ruhms.



Stefan Plewniak

Stefan Plewniak

Chef d'orchestre & violoniste

Stefan Plewniak est le fondateur et directeur artistique de l'orchestre Il Giardino d'Amore à Vienne, Cappella dell' Ospedale della Pietà Venezia et de l'orchestre Feel Harmony. Il est également le fondateur d'Èvoe Records et depuis la saison 2019/2020, il dirige régulièrement l'Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles.

Il a commencé à collaborer avec l'Opéra de chambre de Varsovie lors de la saison 2018/2019, l'inaugurant avec la production de l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck et dirigeant le gala de la 29^e édition du Mozart Festival à Varsovie. Lors de la saison 2020/2021, il revient pour prendre le poste de directeur musical de l'orchestre de l'Opéra de chambre de Varsovie – Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, et diriger l'opéra-ballet de Jean-Philippe Rameau *Castor et Pollux*.

Stefan Plewniak a enregistré nombreux albums de manière historiquement

informée dont les plus grands albums de l'année selon les critiques. En 2020, pour le label Château de Versailles Spectacles, Stefan Plewniak dirige l'Orchestre de l'Opéra Royal accompagné de Franco Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot pour un vibrant hommage à l'Opéra de Napoléon, *Giulietta e Romeo* de Zingarelli (CD et DVD parus le 27 août 2021). Pour ce même label il a enregistré *Scylla et Glaucus* de Leclair et les *12 Concerti di Parigi* de Vivaldi.

Stefan Plewniak, en tant que chef d'orchestre et professeur, collabore avec l'institut de cordes NOR59 à Oslo.

Au cours des dernières années, il a également été invité comme chef d'orchestre et soliste au Carnegie Hall (New York) et au Salzbourg Mozarteum.

Diplômé des universités de Cracovie, Prague, Maastricht et Paris, il s'est produit

dans les plus grandes salles du monde entier et a enregistré de nombreux albums avec des artistes de renommée

internationale tels que Jordi Savall et Le Concert des Nations, William Christie, Les Arts Florissants et Giuliano Carmignola.

Stefan Plewniak is the founder and artistic director of the Vienna-based orchestra Il Giardino d'Amore, Cappella dell' Ospedale della Pietà Venezia and the Feel Harmony orchestra. He is also the founder of Ęvoe Records and since the 2019/2020 season has regularly conducted the Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles.

He first collaborated with the Warsaw Chamber Opera in the 2018/2019 season, inaugurating it with the production of Gluck's opera *Orphée et Eurydice* and conducting the gala of the 29th edition of the Mozart Festival in Warsaw. In the 2020/2021 season, he returned to take up the post of Music Director of the Warsaw

Chamber Opera Orchestra - Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, and conduct Jean-Philippe Rameau's opera-ballet *Castor et Pollux*.

Stefan Plewniak has recorded numerous historically informed albums, including the greatest albums of the year according to the critics. In 2020, for the Château de Versailles Spectacles label, Stefan Plewniak conducted the Orchestre de l'Opéra Royal accompanied by Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot in a vibrant tribute to Napoleon's opera *Giulietta e Romeo* by Zingarelli (CD and DVD released on 27 August 2021). For the same label he has recorded Leclair's *Scylla et Glaucus* and Vivaldi's *12 Concerti di Parigi*.

As a conductor and teacher, Stefan Plewniak works with the NOR59 string institute in Oslo.

In recent years he has also been a guest conductor and soloist at Carnegie Hall (New York) and the Salzburg Mozarteum.

A graduate of the universities of Krakow, Prague, Maastricht and Paris, he has performed in the world's greatest concert halls and recorded numerous albums with internationally renowned artists such as Jordi Savall and Le Concert des Nations, William Christie, Les Arts Florissants and Giuliano Carmignola.

Stefan Plewniak ist der Gründer und künstlerische Leiter des Orchesters Il Giardino d'Amore in Wien, Cappella dell' Ospedale della Pietà Venezia und des Orchesters Feel Harmony. Er ist außerdem Gründer von Èvoe Records und seit der Saison 2019/2020 dirigiert er regelmäßig das Orchester der Opéra Royal de Versailles.

Er begann seine Zusammenarbeit mit der Warschauer Kammeroper in der Saison 2018/2019, die er mit der Produktion von Glucks Oper *Orphée et Eurydice* eröffnete und die Gala der 29. Ausgabe des Mozart

Festivals in Warschau leitete. In der Saison 2020/2021 kehrte er zurück, um die Position des Musikdirektors des Orchesters der Warschauer Kammeroper - Musicae Antiquae Collegium Varsoviense zu übernehmen und Jean-Philippe Rameaus Opernballett *Castor et Pollux* zu dirigieren.

Stefan Plewniak hat zahlreiche Alben auf historisch informierte Weise aufgenommen, darunter die von Kritikern als die größten Alben des Jahres bezeichneten. Für das Label Château de Versailles Spectacles dirigierte Stefan

Plewniak 2020 das Orchestre de l'Opéra Royal, begleitet von Franco Fagioli, Adèle Charvet und Philippe Talbot, für eine leidenschaftliche Hommage an Napoleons Oper *Giulietta e Romeo* von Zingarelli (CD und DVD erschienen am 27. August 2021). Für das gleiche Label hat er Leclairs *Scylla et Glaucus* und Vivaldis *12 Concerti di Parigi* aufgenommen.

Stefan Plewniak arbeitet als Dirigent und Lehrer mit dem Streicherinstitut NOR59 in Oslo zusammen.

In den letzten Jahren war er außerdem als Gastdirigent und Solist in der Carnegie Hall (New York) und am Salzburger Mozarteum zu Gast.

Als Absolvent der Universitäten von Krakau, Prag, Maastricht und Paris ist er in den größten Konzertsälen der Welt aufgetreten und hat zahlreiche Alben mit international renommierten Künstlern wie Jordi Savall und Le Concert des Nations, William Christie, Les Arts Florissants und Giuliano Carmignola aufgenommen.



Paul II Anton Esterházy, anonyme, XVIIIème siècle



Orchestre de l'Opéra Royal

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

Un orchestre c'est toute une histoire...
Ou bien une histoire à construire! C'est ce que tente le tout nouvel Orchestre de l'Opéra Royal, créé pour les représentations des *Fantômes de Versailles* en décembre 2019.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre du Château de Versailles sera régulièrement en fosse à l'Opéra Royal, mais également en géométrie variable pour des concerts et des enregistrements de notre Label discographique Château de Versailles Spectacles comme le *Stabat Mater pour deux castrats* (CD récompensé par un Diamant d'Opéra en 2021) porté par les deux contre-ténors Samuel Mariño et Filippo Mineccia et dirigé par Marie Van Rhijn. La fin de l'année 2020 se révèle être une période d'effervescence artistique pour l'Orchestre de l'Opéra Royal: loin d'être

réduite au silence, la musique jaillit de toutes parts.

En effet, l'Orchestre enregistre Vivaldi, les *12 Concerto de Paris* et *Le Quattro Stagioni* (CD et DVD paru en juillet 2021), dirigés par Stefan Plewniak, puis *Senna Festeggiante* (disque paru en 2022), dirigé par Diego Fasolis. Toujours pour le label Château de Versailles Spectacles, il accompagne Franco Fagioli, Adèle Charvet et Philippe Talbot pour célébrer le bicentenaire de la mort de Napoléon avec un enregistrement des plus beaux airs de *Giulietta et Romeo* de Zingarelli (CD et DVD, paru le 27 août 2021 et récompensé du CHOC de Classica), mais aussi la soprano Florie Valiquette, et enfin, dirigé par Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, programme reprenant des œuvres de compositeurs tels que Lully, Rebel et Rameau (paru en février 2022).

Théâtre de la vie monarchique puis républicaine, l'Opéra Royal de Versailles

accueillit tout au long de son histoire des festivités (bals et banquets des mariages princiers), des opéras, des concerts et même... des débats parlementaires. Depuis 2009 les spectacles, conçus dans cette perspective et pour ce lieu bien particulier, font revivre l'époque où Versailles était en Europe l'un des principaux foyers de la création musicale. Aujourd'hui, l'Opéra Royal accueille 100 représentations par saison musicale, des opéras mis en scène ou en version de concert, des récitals, des pièces de théâtre et des ballets: tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse.

Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour, en réunissant les meilleurs instrumentistes des ensembles et orchestres prestigieux à travers l'Europe, avec pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Créé en 2022, le chœur de l'Opéra Royal enregistre fin 2022 son premier disque pour le label Château de Versailles Spectacles, un programme composé des antiennes de couronnement de Haendel et Purcell (avec l'Orchestre de l'Opéra Royal, sous la direction de Gaétan Jarry).

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

An orchestra is a story... or a story to be written! This is what the brand new Orchestre de l'Opéra Royal, created for the performances of *The Ghosts of Versailles* in December 2019, is doing. Gathering musicians working regularly with the

greatest conductors, in the baroque as well as in the romantic repertoire, this orchestra will regularly be in the pit of the Royal Opera, but also in variable geometry for concerts and recordings of our record label Château de Versailles Spectacles such as the *Stabat*

Mater pour deux castrats (CD awarded an Opera Magazine Diamond in 2021) led by the two countertenors Samuel Mariño and Filippo Mineccia and conducted by Marie Van Rhijn. The end of the year 2020 proved to be a period of artistic effervescence for the Orchestre de l'Opéra Royal: the show must go on. Indeed, the Orchestra recorded Vivaldi, the *12 Concerto de Paris* and *Le Quattro Stagioni* (CD and DVD released in July 2021), conducted by Stefan Plewniak, then *Senna Festeggiante* (disk released in 2022), conducted by Diego Fasolis. Also with the Château de Versailles Spectacles label, he accompanied not only Franco Fagioli, Adèle Charvet and Philippe Talbot to celebrate the bicentenary of Napoleon's death with a recording of Zingarelli's most beautiful arias from *Giulietta and Romeo* (CD and DVD, released in August 2021 and awarded a Classica CHOC), and finally, conducted by Reinhard Goebel, *Les Caractères de la Danse*, a programme featuring works by composers such as Lully, Rebel, Rameau (disk released in February 2022).

Theatre of the monarchic then republican life, the Royal Opera of Versailles hosted

throughout its history of festivities (balls and banquets of royal weddings), operas, concerts and even... parliamentary debates. Since 2009 the shows, conceived with this in mind and for this very special place, bring back to life the time when Versailles was one of the main centres of musical creation in Europe. Today, the Royal Opera hosts 100 performances per musical season, staged operas or concert versions, recitals, plays and ballets: all the great names and international performers follow on from one another on this prestigious stage. Strengthened by these high-level experiences, the Orchestre de l'Opéra Royal was born, bringing together the best instrumentalists from prestigious ensembles and orchestras throughout Europe, with the aim of adapting to the artistic projects programmed at the Royal Opera and its guest artists.

Created in 2022, the Chœur de l'Opéra Royal recorded its first album for the Château de Versailles Spectacles label at the end of 2022: a programme of coronation anthems by Handel and Purcell (with the Orchestre de l'Opéra Royal, conducted by Gaétan Jarry).

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

unter der Schirmherrschaft von Madame Aline Foriel-Destezet

Das ganz neue Orchestre de l'Opéra Royal, das für die Vorstellungen von *Fantômes de Versailles* im Dezember 2019 gegründet wurde, steht noch am Anfang seiner Geschichte... und trotzdem gibt es darüber viel zu sagen!

Dieses Orchester des Schlosses von Versailles, das sich aus Musikern zusammensetzt, die regelmäßig mit den größten Dirigenten sowohl im barocken als auch im romantischen Repertoire arbeiten, wird häufig im Orchestergraben der Opéra Royal zu Gast sein. In verschiedenen Besetzungen wird es aber auch für Konzerte und Aufnahmen unseres Plattenlabels Château de Versailles Spectacles spielen, wie das *Stabat Mater pour deux castrats* (CD wurde 2021 mit einem Operndiamanten ausgezeichnet). Ende 2020 war für das Orchestre de l'Opéra Royal eine Zeit der artistischen Aufruhr: die Musik ertönte von Überall und wollte nicht zum Ausklingen

gebracht werden. In der Tat nahm das Orchester nicht nur die *12 Concerto de Paris* und *Le Quattro Stagioni* (CD und DVD erschienen im Juli 2021) von Vivaldi, unter der Leitung von Stefan Plewniak, sondern auch *Senna Festeggiante*, mit Diego Fasolis. Das Orchester begleitet ebenfalls für Château de Versailles Spectacles Franco Fagioli, Adèle Charvet und Philippe Talbot zur Feier des zweihundertsten Todestages von Napoleon mit einer Aufnahme der schönsten Arien aus Zingarellis *Giulietta und Romeo* (CD und DVD, erschienen am 27. August 2021). Zuletzt begleitet es unter der Leitung von Reinhard Goebel *Les Caractères de la Danse*, ein Repertoire, das Werke von Komponisten wie Lully, Rebel oder Rameau übernimmt (2022).

Als Theater der Monarchie und danach der Republik war die Opéra Royal von Versailles im Laufe ihrer Geschichte immer wieder Schauplatz von Festlichkeiten

(Bällen und Banketten für fürstliche Hochzeiten), Opern, Konzerten und sogar... Parlamentsdebatten. Seit 2009 erwecken die Aufführungen, die in diesem Sinne und für diesen ganz besonderen Ort konzipiert werden, die Zeit wieder zum Leben, in der Versaille eines der wichtigsten Zentren des Musikschaflens in Europa war. Heute finden in der Opéra Royal pro Saison 100 Aufführungen statt: szenische oder konzertante Opernaufführungen, Liederabende, Theaterstücke und Ballette. Eine ganze Reihe berühmter Künstler und internationaler Interpreten treten auf dieser renommierten Bühne auf. Das Orchestre

de l'Opéra Royal wurde auf der Grundlage dieser hochkarätigen Ereignisse ins Leben gerufen. Es führt die besten Musiker aus berühmten Ensembles und Orchestern ganz Europas zusammen, mit dem Ziel, sich an die künstlerischen Projekte der Opéra Royal und ihrer Gastkünstler anzupassen.

Der 2022 gegründete Chor der Opéra Royal nahm Ende 2022 seine erste CD für das Label Château de Versailles Spectacles auf, ein Programm mit den Krönungsantiphonen von Händel und Purcell (mit dem Orchester der Opéra Royal unter der Leitung von Gaétan Jarry).



L'Opéra Royal, Versailles

L'Opéra Royal de Versailles

La construction de l'Opéra de Versailles marque l'aboutissement de près d'un siècle de projets car, s'il n'a été édifié qu'à la fin du règne de Louis XV, il a été prévu dès 1682, date de l'installation de Louis XIV à Versailles. Le Roi, avait chargé Hardouin-Mansart et Vigarani de dresser les plans d'une salle des ballets et l'architecte en avait réservé l'emplacement. Les travaux furent commencés dès 1685, mais vite interrompus en raison des difficultés financières. Louis XV, à son tour, recula longtemps devant la dépense, de sorte que, pendant près d'un siècle, la cour de France dut se contenter d'une petite salle de comédie aménagée sous le passage des Princes. C'est seulement en 1768 que le roi, en prévision des mariages successifs de ses petits-enfants, se décida à commencer les travaux menés par son Premier architecte, Gabriel. Achevé en vingt-trois mois, l'Opéra Royal fut inauguré le 16 mai 1770, jour du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette, avec une représentation de *Persée* de Quinault et Lully.

Depuis sa réouverture en septembre 2009, L'Opéra Royal propose, tout au long de

sa saison musicale, une programmation lyrique, musicale et chorégraphique, qui accueille ensembles et artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King y côtoient Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage: emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Opera of Versailles

The construction of the opera house at Versailles is the culmination of almost a century of projects, because even if it was only built at the end of the reign of Louis XV, it had been planned as early as 1682, when Louis XIV was installed at Versailles. The king had ordered Hardouin-Mansart and Vigarani to prepare plans for a ballet theatre, and the architect had kept back space for it. The main body of the work began as early as 1685, but was soon interrupted because of the financial difficulties. Louis XV in turn, for a long time shied away from the cost, so that for almost a century, the French Court had to make do with a small theatre converted underneath the “passage des Princes”. It was only in 1768 that the king, in preparation for the successive marriages of his grandchildren, at last decided to give the order to begin the work to his first architect, Gabriel. The Royal Opera, was completed within twenty-three months, and inaugurated on the 16 May 1770, the day of the marriage of the Dauphin with the Archduchess Marie-Antoinette, and a performance of Lully/Quinaults' *Persée*.

Since its reopening in 2009, the Royal Opera proposes, throughout the season, an opera, music and dance programme with invitations to French as well as prestigious international ensembles and artists. Cecilia Bartoli, Philippe Jarousky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alararcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King stand alongside Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacles' programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die königliche Oper von Versailles

Der Bau der Oper von Versailles bildet den Abschluss fast eines Jahrhunderts an Projekten, denn, obwohl sie erst am Ende der Regierungszeit von Ludwig XV. errichtet wurde, war sie bereits seit 1682 vorgesehen gewesen. In diesem Jahr hatte sich Ludwig XIV. in Versailles niedergelassen. Der König hatte Hardouin-Mansart und Vigarani damit beauftragt, Pläne für einen Ballettsaal zu erarbeiten und der Architekt hatte dafür den Ort reserviert. Die Bauarbeiten begannen 1685, wurden jedoch aufgrund finanzieller Schwierigkeiten schnell unterbrochen. Ludwig XV. schob seinerseits die Ausgabe lange hinaus, sodass sich der französische Hof fast ein Jahrhundert lang mit einem kleinen Theatersaal begnügen musste, der unter der Passage des Princes eingerichtet wurde. Erst im Jahr 1768 entschied sich der König aufgrund der anstehenden Hochzeiten seiner Enkelkinder, mit den Arbeiten zu beginnen. Sie wurden von seinem Ersten Architekten Gabriel geleitet. Die königliche Oper wurde in 23 Monaten fertiggestellt und am 16. Mai 1770 mit einer Aufführung der *Persée* von Quinault und Lully eingeweiht. Es war zugleich der Tag der Eheschließung des Kronprinzen mit der Erzherzogin Marie-Antoinette.

Seit ihrer Wiedereröffnung im September 2009 bietet die königliche Oper während ihrer gesamten musikalischen Saison einen lyrischen, musikalischen und choreografischen Spielplan und empfängt bedeutende französische und internationale Ensembles sowie Künstler. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Marc Minkowski, Raphaël Pichon, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Sir John Eliot Gardiner, Angelin Preljocaj, Sébastien Daucé, Franco Fagioli, Jean-Christophe Spinosi, Robert King begegnen hier Hervé Niquet, William Christie, Sébastien d'Hérin, Vincent Dumestre...

Die Musik gibt Versailles seine Seele, sein Leben, seinen Atem. Heute nimmt sie dank Château de Versailles Spectacles ihren Platz wieder ein. Dessen Leidenschaft lässt diesen herrlichen Palast mit dem wiederaufleben, was ihn mehr als ein Jahrhundert lang bewegt hat. Es enthüllt uns seine Herkunft und seine Inspiration.

Diese Sammlung an Aufnahmen zeugt davon: Sie sind sinnbildlich für den Spielplan von Château de Versailles Spectacles, manchmal überraschend, aber immer anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact : amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact : mecenas@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa

première action philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future

THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra

Royal conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

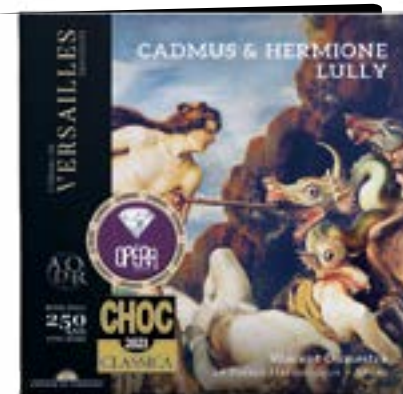
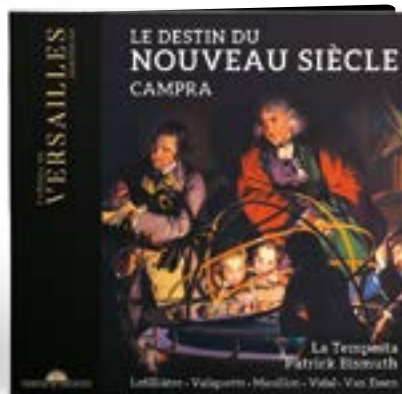
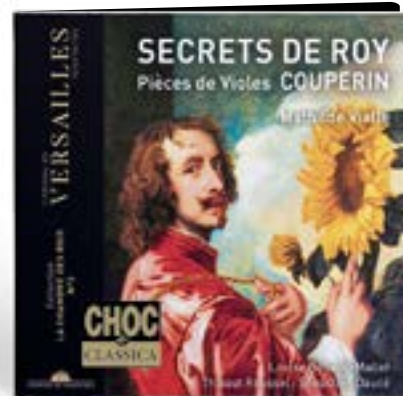
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 1 au 6 juin 2022 aux Salles des Croisades du Château de Versailles

Enregistrement, montage et mastering : Manuel Mohino
Traductions anglaises : Christopher Bayton
Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, chargée d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr

  **@chateauversailles.spectacles**

 **@CVSpectacles @OperaRoyal**

 **Château de Versailles Spectacles**



Couverture : *Marie-Antoinette vêtue d'une robe en chemise, dite en gaulle*, Elisabeth Vigée Le Brun, 1783 © Domaine public ;
p. 5, 15, 25, 36, 37, 46 © Domaine public ; p. 41 © Venice piazza ;
p. 47 © Pascal Le Mée ; p. 53 © Thomas Garnier ; p. 57 © Agathe Poupenny ;
4^{ème} de couverture : © Domaine public
Photogravure © Fotimprim, Paris.



Horloge de la cour de marbre du Château de Versailles