



SCHUBERT Operatic Overtures

HAYDN SINFONIETTA WIEN
MANFRED HUSS

SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

OPERATIC OVERTURES

HAYDN SINFONIETTA WIEN
playing on period instruments
MANFRED HUSS *conductor*

TT: 68'43

[1] DER TEUFEL ALS HYDRAULICUS (1811/12)	3'24
Overture in D major, D 4	
[2] DER SPIEGELRITTER (1811/12)	8'32
Overture in B flat major, D 11	
[3] DES TEUFELS LUSTSCHLOSS (1814, second version)	8'24
Overture in F major, D 84	
[4] DER VIERJÄHRIGE POSTEN (1815)	7'21
Overture in D major, D 190	
[5] CLAUDINE VON VILLA BELLA (1815)	7'59
Overture in E major, D 239	
[6] DIE FREUNDE VON SALAMANKA (1815)	5'56
Overture in C major, D 326	
[7] DIE ZWILLINGSBRÜDER (1819)	3'41
Overture in D major, D 647	
[8] ALFONSO UND ESTRELLA (1821)	6'22
Overture in D major, D 732	
[9] DIE VERSCHWORENEN / DER HÄUSLICHE KRIEG (1823)	6'46
Overture in F major, D 787 (completed by F. Racek)	
[10] FIERABRAS (1823)	8'05
Overture in F major, D 767	

TT: 68'43

Schubert's twenty or so stage works remain to a large extent unknown even today, although *Des Teufels Lustschloss*, *Die Freunde von Salamanka*, *Alfonso und Estrella* and *Fierabras*, as well as the one-actors *Der vierjährige Posten*, *Die Zwillingsbrüder*, *Die Verschworenen* and the incidental music to *Rosamunde* and *Die Zauberharfe* have survived in their entirety. In addition, we have overtures to the fragments *Der Teufel als Hydraulicus*, *Der Spiegelritter* and *Claudine von Villa Bella*. It is astonishing that none of these operas has entered the repertoire of our opera companies, who are always on the lookout for novelties; and it is even harder to understand why not even the overtures have earned a secure place among the standard repertoire of every symphony orchestra. This recording confines itself to overtures for operas – works that are technically very demanding, especially for the wind players of the time.

Schubert's first orchestral compositions date from the years 1810–11. From the outset he devoted himself to all the relevant genres: piano music, orchestral works, string quartets, songs, sacred music and, especially opera – sometimes, in an attempt to be frugal, even combining them on the same pages of manuscript paper. *Der Spiegelritter* is his first large-scale work: on hearing the overture's slow introduction, the listener would never imagine that it is the début work of a fourteen-year-old. The young Schubert is by no means reticent; from the very first bar a new spirit can be heard, although the role models are clearly recognizable. Two years after Haydn's death, before Beethoven had composed all his symphonies, Schubert was writing music that foreshadowed music as far in the future as Schumann.

Antonio Salieri recognized Schubert's extraordinary talent and therefore taught him free of charge, making him study Italian operas and no doubt also his own works *Axur* and *Les Danaïdes*. Schubert first saw an opera performance when he was fifteen: Weigl's *Waisenhaus* at the Kärntnertortheater. Later he

also saw *Fidelio*, *Der Freischütz* and various operas by Rossini and Mozart. He was so impressed by Gluck's *Iphigenie auf Tauris* that he subsequently immersed himself in that composer's scores.

Der Teufel als Hydraulicus, too, was composed in 1811. This overture (without an opera) conveys a wholly different mood than *Der Spiegelritter*; indeed, it almost sounds like an overture by Offenbach. The enormous difference in character between these two works shows how, right from the start, Schubert was able to immerse himself in the textual content. Later, too, we find contrasting subjects in works composed more or less at the same time: *Claudine von Villa Bella* and *Die Freunde von Salamanka* (1815), or *Fierabras* and *Die Verschworenen* (1823). None of Schubert's symphonies possesses anything approaching the stirring dramatic character of his opera overtures. On the other hand, none of his theatre scores has the classicistic construction that we find in his symphonic movements.

Der Teufel als Hydraulicus is the only one of Schubert's overtures that is scored for significantly more modest forces (on this recording we use a Haydn-esque 'Eszterháza Orchestra' with around two dozen players), because Schubert wrote it for a performance by the 'Akademisches Gymnasium' where – as a choirboy of the Hofkapelle – he went to school. This school orchestra met every evening, and by the time he was thirteen Schubert was already its leader.

The abundance of musical ideas in the overtures is astounding, and Schubert reveals himself as a dramatist of high calibre, who is incapable of hiding his 'Viennese' disposition: a carefree happiness, sometimes even to the point of ecstatic joy, is constantly in conflict with a latent inclination towards that which is inscrutable and transcendental. We experience Schubert's carefree side especially in *Der vierjährige Posten* (a particularly ambiguous title, as it is the story of a deserter in the Napoleonic Wars), in *Die Freunde von Salamanka* (a typical

festive overture in C major), in *Die Zwillingsbrüder* (a work of unusual cheerfulness and relaxation) and in *Die Verschworenen*.

Des Teufels Lustschloss, Schubert's first opera in more than one act, was composed in 1813–14 and is thus contemporary with his first two symphonies and some of his most famous songs (e.g. *Gretchen am Spinnrad*). Schubert was not satisfied with the first version and, encouraged by advice from Salieri, reworked the entire opera. The second version has the power of a volcanic eruption: here we are attacked by youthfully boisterous *Sturm und Drang*, spurred on by the spirit of the new Romanticism, in music that initially confronts us with the type of highly dramatic emotional outburst that is characteristic of Schubert's operas. The overture falls into three sections; the lyrical passages with their enigmatic, melancholically longing character (so often found in Schubert's music) are especially affecting. We find something similar in old Viennese songs and in the music of Johann and Josef Strauss, and also in Mahler and Berg. These moods are also supported by an innovative approach to instrumentation that already produces a typically Romantic, nineteenth-century sound. The lyrical passages are interrupted by unearthly, bizarre-sounding, jolting chords that symbolize the appearances of the various inhabitants of this haunted palace, a spooky episode that leads in the coda to a blazing climax that is in no way inferior to Berlioz's *Symphonie fantastique*, or to Weber's *Freischütz* written seven years later.

Schubert and his contemporaries heard hardly any of this music, as *Des Teufels Lustschloss*, *Claudine von Villa Bella* (based on a text by Goethe), *Der vierjährige Posten* and the comic Singspiel *Die Freunde von Salamanka* all remained unperformed during the composer's lifetime. *Claudine von Villa Bella* was a complete opera until Schubert's friend Hüttenbrenner 'accidentally' burned the autograph manuscript of the second and third acts. *Die Zwillingsbrüder* – commissioned by the Kärntnertortheater, and composed in 1820 – gave Schu-

bert his first successful stage performance and his first opportunity to experience a stage production of one of his own operas. The music was very successful: some sections had to be repeated, and the production was seen several times. In the wake of this success, Schubert received commissions to write incidental music to the magic play *Die Zauberharfe* and insertion arias for operas by other composers.

Until 1821, therefore, Schubert's success on the opera stage seemed to be quite satisfactory – but, as his closest friend Josef von Spaun recalled in 1829, ‘then resentment started to rear its head in various places against Schubert as well. His songs were claimed to be gloomy, the accompaniments overladen, laboured and too difficult, his transitions were too daring, his piano compositions were turgid and against all the rules of fingering, and for theatre music in particular he lacked any talent...’

A further event abruptly interrupted Schubert's operatic career: in 1821 the Hofoper and the Theater an der Wien were leased for seven years to Domenica Barbaja, the most influential Italian impresario of his time at the opera houses of Naples and Milan. This marked the temporary cessation of German-language opera in Vienna. The main attraction of Barbaja's very first season was a guest residence lasting several months by the Teatro San Carlo from Naples, conducted by Rossini. This set off a downright ‘Rossini craze’ in Vienna, even affecting fashion, and prompted Schubert to write overtures ‘in the Italian style’.

At the time there were of course also people who believed in Schubert's future as an opera composer. Schubert himself saw no immediate prospect of having one of his operas mounted in Vienna, but nonetheless in 1823 – as though in defiance of this, to prove his sense of mission as an opera composer – he planned a further three major operas: *Alfonso*, *Rüdiger* and *Fierabras*. The music of Schubert's operas is undeniably far less catchy and less ‘popular’ than

that of Carl Maria von Weber, the most favoured German opera composer of the period (and of even his operas, only *Der Freischütz* has maintained a place in the repertoire), but on the other hand Schubert's music is much more profound and prophetic. It must have taken incredibly powerful inspiration, a great artistic and creative compulsion, not to mention inner strength, to produce works without being able to count on a single performance. Schubert heard performances only of *Die Zwillingsbrüder*, the overture to *Alfonso*, the incidental music to *Rosamunde* and *Die Zauberharfe* and perhaps also of *Hydraulicus*. In the composer's own opinion, his finest operas were *Alfonso und Estrella* and *Fierabras*. Attempts to perform *Alfonso und Estrella* in Berlin failed, evidently because Weber was unwilling to promote the piece. Not until 1854 did its première take place – in Weimar, at the initiative of Franz Liszt. It was only decades afterwards that the first complete edition of Schubert's music was published – championed by Brahms, who nevertheless felt the need to 'improve' Schubert's manuscripts in red pencil.

In the few years since *Des Teufels Lustschloss*, Schubert's style had developed noticeably: the musical language had become more concentrated, more powerful, somewhat less excitable – and in the process its inherent dramatic potential had increased. Schubert's music is now larger in scale; he writes very long lines. Sometimes one gets the feeling that the Wagnerian 'eternal melody' had already come into existence when in fact it was only the 'heavenly length' that Schumann admired so much in the 'Great C major' Symphony. Schumann also acknowledged Schubert's independence from Beethoven: 'At first its splendour, the innovative instrumentation, the formal range and breadth... the entire new world into which we are transported will confuse some of us...' Schumann probably did not know the operas at all – although everything he wrote can be applied with even greater relevance to these works.

From the outset Schubert's instrumentation was not only larger in scale than Beethoven's, but also wholly different in character. Classical instrumentation – up to and including Beethoven's 'Eroica' Symphony – always treats form and texture as architecture in sound, almost like chamber music for orchestra. With Schubert we find a new kind of orchestral music that abandons this classical, fine-spun transparency, using instrumentation instead as an additional means of expressing moods, feelings and psychological characterization. The instigator of this development was Haydn – who, starting with his *Sieben Worte* and, especially in his late works, was the first to take such a path. Schubert's orchestra led directly to the highly Romantic orchestral soundscape of Wagner and Liszt: in addition to double woodwind and trumpets, he usually requires four horns and three trombones; in consequence, the size of the string sections also needed to be increased. Moreover, the commitment that this music demands from every player is wholly different from anything that had gone before, and points forward towards Wagner and Mahler.

Beethoven and Schubert: living in Vienna at the same time, separated by the age difference of one generation, hardly even acquainted on a personal level; one survived the other by just a year and (at Schubert's request) they were buried next to each other. The music of both composers looks far into the future: Beethoven into the twentieth century, when it became a point of reference for Schoenberg and his Second Viennese School, and Schubert into the nineteenth, preparing the way for composers from Liszt to Mahler. Can anybody listen to the opening bars of the *Alfonso* overture without thinking of Bruckner? And when hearing the beginning and several other passages in *Fierabras*, can anyone fail to think of Wagner rather than Weber? In Schubert's songs we can readily see that he made superlative settings of well-chosen texts: are we to believe that this gift suddenly deserted him when it came to his opera librettos?

With Schubert's overtures we encounter a wholly new aspect of a composer who is misjudged even today – an aspect that we cannot discern from his songs, which lack the rich, colourful and dynamic palette than an orchestra can provide. Neither do we find anything comparable to the overtures and operas among Schubert's symphonies and masses – and beyond these works he hardly wrote any orchestral music.

© Manfred Huss 2012

The **Haydn Sinfonietta Wien**, founded in 1984 by Manfred Huss, is now regarded as one of the foremost interpreters of music from the Viennese Classical and late baroque periods and of works from the early nineteenth century. Its leader is Simon Standage, the English doyen of historic violin playing. The ensemble, which has performed on period instruments since 1991, has undertaken concert tours to such destinations as Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall) and Brussels. Soloists have included Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Ronald Brautigam, Christa Ludwig, Alexei Lubimov and Miah Persson, and the ensemble has collaborated with the Tallis Choir and the Kodály Choir. Its repertoire stretches from large-scale chamber music by way of the symphonic repertoire to operas and oratorios. In the years 1986–94 the Haydn Sinfonietta Wien participated in the Wiener Klassik Festival and appeared at numerous other international festivals including the Beethovenfest Bonn, Prague Autumn Festival and Flanders Festival.

Manfred Huss was born in Vienna and studied there under Hans Swarowsky and Alexander Jenner. Describing his early career as a pianist, which featured concerts and recordings all over Europe, the journal *Das Orchester* wrote that it was ‘as if he set out to be Friedrich Gulda’s successor even in the latter’s lifetime’. Nowadays Manfred Huss prefers to play the fortepiano and also directs the Haydn Sinfonietta Wien, which he also founded. The première recordings that he has made with this ensemble – with music by Haydn and Schubert – have received outstanding international reviews and numerous awards.

Manfred Huss has appeared as a soloist and conductor at important festivals in cities including London, Paris, Salzburg, Evian, Florence, New York, Frankfurt (Alte Oper), Brussels (La Monnaie) and Prague. Among the orchestras he has conducted are the City of London Symphonia, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Mexico Philharmonic Orchestra, the Polish Chamber Philharmonic Orchestra and the Belgrade Philharmonic Orchestra; he has also conducted the Tallis Choir and Kodály Choir.

In addition to his work as a performer, Manfred Huss regularly gives master-classes in conducting, for instance at the Manhattan School of Music and at Musikhochschule Luzern. He has also published *Wahrung der Gestalt* (Universal Edition, Vienna), a posthumous collection of lectures and essays by Hans Swarowsky, and has written the first large-scale Haydn biography in German.

Schuberts rund 20 Bühnenwerke sind heute immer noch weitgehend unbekannt, obwohl *Des Teufels Lustschloss*, *Die Freunde von Salamanka*, *Alfonso und Estrella* sowie *Fierabras*, ferner die Einakter *Der vierjährige Posten*, *Die Zwillingsbrüder*, *Die Verschworenen* und die Bühnenmusiken zu *Rosamunde* und *Die Zauberharfe* vollständig erhalten sind. Ouvertüren gibt es außerdem noch zu den Fragmenten *Der Teufel als Hydraulicus*, *Der Spiegelritter* und *Claudine von Villa Bella*. Es ist unverständlich, wieso keine dieser Opern im Repertoire unserer ständig nach Neuem suchenden Opernhäuser zu finden ist, und noch weniger erklärlich ist, warum nicht einmal die Ouvertüren fester Bestandteil des Repertoires aller Symphonieorchester sind. Unsere Aufnahme beschränkt sich auf die Ouvertüren zu den Opern, die technisch vor allem für die damaligen Bläser sehr anspruchsvoll waren.

Schuberts erste Orchesterkompositionen stammen aus den Jahren 1810/1811; von Anbeginn an widmete er sich, aus Sparsamkeit zum Teil sogar auf denselben Notenblättern, allen für ihn relevanten Werkgattungen: Klavier, Orchester, Streichquartett, Lied, Kirchenmusik und – allen voran – der Oper. *Der Spiegelritter* ist sein erstes umfangreicheres Werk, bei dessen langsamen Einleitung zur Ouvertüre man nicht auf die Idee kommt, dass es das Erstlingswerk eines 14-jährigen ist. Der junge Schubert packt sofort mit einer gewaltigen Pranke zu, ein neuer Geist ist vom ersten Takt an hörbar, obwohl die Vorbilder klar erkennbar sind. Zwei Jahre nach Haydns Tod, als Beethoven noch nicht alle Symphonien vollendet hatte, schreibt Schubert eine Musik, die musikalische Welten bis hin zu Schumann ahnen lässt.

Antonio Salieri erkannte Schuberts außerordentliches Talent, unterrichtete ihn aufgrund dessen unentgeltlich und ließ ihn italienische Opern studieren, gewiss auch seine eigenen Werke *Axur* und *Les Danaides*. Eine Opernaufführung erlebte Schubert erstmals als 15jähriger im Kärntnertortheater mit Weigls

Waisenhaus; erst später sah er *Fidelio*, *Freischütz* und verschiedene Opern Rossinis und Mozarts. Von Glucks *Iphigenie auf Tauris* war er so beeindruckt, dass er sich danach in dessen Partituren vertiefte.

Auch *Der Teufel als Hydraulicus* entstand 1811, eine Ouvertüre (ohne Oper), die eine vollkommen andere Stimmung als *Der Spiegelritter* vermittelt und fast wie eine Offenbach-Ouvertüre klingt. Der enorme Charakterunterschied zwischen diesen beiden Werken zeigt, wie sehr Schubert von Anfang an auf Textinhalte eingehen konnte. Auch später finden wir ähnlich kontrastierende Opernstoffe, die er mehr oder minder nebeneinander komponierte: *Claudine von Villa Bella* und die *Freunde von Salamanka* (1815), *Fierabras* und *Die Verschworenen* (1823). Keine von Schuberts Symphonien besitzt auch nur annähernd jene aufwühlende Dramatik wie seine Opern-Ouvertüren, umgekehrt ist aber keine seiner Bühnenmusiken formal so klassizistisch gestaltet wie die Symphoniesätze.

Der *Hydraulicus* ist die einzige Ouvertüre Schuberts, die wesentlich kleiner besetzt ist (unsere Aufnahme begnügt sich mit einem Haydnschen „Eszterháza-Orchester“ mit etwa 22 Musikern), denn Schubert schrieb sie für eine Aufführung des „Akademischen Gymnasiums“, wo er als Sängerknabe der Hofkapelle in die Schule ging. Dieses Schulorchester trat jeden Abend zusammen, und Schubert war bereits mit 13 Jahren dessen Konzertmeister.

Die Vielfalt an musikalischen Einfällen in den Ouvertüren ist verblüffend, und Schubert beweist sich als Dramatiker von Graden, der sein „Wienerisches“ Gemüt nicht verleugnen kann: Unbekümmerte Heiterkeit, manchmal sogar gesteigert bis zur himmelstürmenden Freude, kämpft immer wieder gegen einen latenten Hang zum Abgründigen und Jenseitigen. Die gemütliche Seite Schuberts erleben wir vor allem im *Vierjährigen Posten* (besonders doppelbödig, handelt es sich doch um die Geschichte eines Deserteurs während der Napo-

leonischen Kriege), in den *Freunden von Salamanka* (einer klassischen Fest-Ouvertüre in C-Dur), in den *Zwillingsbrüdern* (ein geradezu ungewöhnlich heiter-gelöstes Werk) und in den *Verschworenen*.

Des Teufels Lustschloss, Schuberts erste mehraktige Oper, entstand 1813/1814, gleichzeitig mit seinen ersten zwei Symphonien und einigen seiner berühmtesten Lieder (u.a. *Gretchen am Spinnrad*). Schubert war mit der ersten Fassung unzufrieden und überarbeitete – bestärkt durch den Rat Salieris – die gesamte Oper. Wie der vulkanartige Ausbruch des Genialen schlechthin wirkt diese zweite Fassung, es ist jugendlich-unbändiger, vom Geist der neuen Romantik beflügelter Sturm und Drang, der uns hier überfällt, Musik, die uns erstmals mit jenen hochdramatischen Emotionsausbrüchen konfrontiert, die Schuberts Opern zu eigen sind. Die Ouvertüre ist dreiteilig angelegt; besonders berückend sind die lyrischen Stellen mit ihrem abgründigen, sehnüchtig-schwerfülligen Charakter, den wir immer wieder bei Schubert finden. Ähnliches gibt es auch in den alten Wienerliedern und bei Johann und Josef Strauß, bei Mahler und Berg. Geträgt werden diese Stimmungswerte auch von jener neuartigen Instrumentation, die bereits den typisch romantischen Klang des 19. Jahrhunderts vermittelt. Die lyrischen Stellen werden von irrlichterhaften, bizarr wirkenden Akkord-Stößen unterbrochen, die wohl das Auftreten der einzelnen Insassen des „Lustschlosses“ charakterisieren, ein Spuk, der in der Coda zu einem fanalhaften Höhepunkt führt, der Berlioz' *Symphonie Fantastique* oder Webers sieben Jahre später entstandenen *Freischütz* um nichts nachsteht.

Schubert und seine Zeitgenossen bekamen von all dieser Musik fast nichts zu hören, denn weder das *Lustschloss* noch *Claudine von Villa Bella* (nach einer Vorlage von Goethe), *Der vierjährige Posten* oder *Die Freunde von Salamanka*, ein komisches Singspiel, wurden zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt. *Claudine von Villa Bella* war eine komplette Oper, bis Schuberts Freund Hütten-

brenner das Autograph des 2. und 3. Akts „irrtümlich“ verheizte. *Die Zwillingsbrüder* – komponiert 1820 im Auftrag des Kärntnertortheaters – brachten die erste erfolgreiche Bühnenaufführung für Schubert, es war seine erste Gelegenheit, eine seiner Opern auf der Bühne erleben zu können. Die Musik war sehr erfolgreich, einzelne Teile mussten wiederholt werden; die Produktion wurde einige Male gezeigt. Wohl im Zuge dieses Erfolges erhielt Schubert den Auftrag, die Bühnenmusik zum Zauberspiel *Die Zauberharfe* und Einlagearien für Opern anderer Komponisten zu komponieren.

Es schien also bis 1821 um Schuberts Erfolg auf der Opernbühne gar nicht so schlecht zu stehen, aber „so begann nun auch gegen Schubert an mancher Seite Mißgunst ihr Haupt zu erheben. Seine Lieder seien düster, die Begleitung überladen, gesucht und zu schwierig, seine Übergänge zu gewagt, seine Klavier-Kompositionen schwülstig und gegen alle Regeln des Fingersatzes, und insbesondere für das Theater fehle es ihm an allem Talente ...“, erinnerte sich Schuberts engster Freund Josef von Spaun anno 1829.

Ein weiteres Ereignis unterbrach Schuberts Opernkarriere vehement: 1821 wurde die Wiener Hofoper und das Theater an der Wien für sieben Jahre an Domenica Barbaja verpachtet, den damals einflussreichsten italienischen Impresario der Opernhäuser von Neapel und Mailand, was das vorläufige Ende der deutschsprachigen Oper in Wien bedeutete. Bereits Barbajas erste Saison brachte als Hauptattraktion ein mehrmonatiges Gastspiel des Teatro San Carlo aus Neapel unter Rossinis Leitung, was in Wien ein regelrechtes „Rossini-Fieber“ auslöste, das sogar die Mode erfasste und Schubert veranlasste, Ouvertüren „im italienischen Stil“ zu schreiben.

Es gab damals durchaus Verständige, die an Schuberts Zukunft als Opernkomponist glaubten. Schubert selbst rechnete nicht damit, dass er kurzfristig zu einer Wiener Opernaufführung kommen würde: Dennoch plante er 1823, wie

zum Trotz, um sein Sendungsbewusstsein hinsichtlich der Oper unter Beweis zu stellen, drei weitere große Opern: *Alfonso*, *Rüdiger* und *Fierabras*. Die Musik von Schuberts Opern ist zweifelsohne weit weniger leicht eingängig, weniger „schlagerartig“ als jene von Carl Maria von Weber, dem damals populärsten deutschen Opernkomponisten (und selbst von ihm hat nur *Der Freischütz* überlebt), dafür aber weit profunder und zukunftsweisender. Welch unglaublich starke Inspiration, welch großer künstlerischer Schaffenswille, welch innere Kraft gehört dazu, Werke zu schaffen, ohne auch nur mit einer einzigen Aufführung rechnen zu können? Aufführungen hörte Schubert lediglich von den *Zwillingsbrüdern*, der Ouvertüre zu *Alfonso*, den Schauspielmusiken zu *Rosamunde* und *Zauberharfe* und vielleicht noch des *Hydraulicus*. *Alfonso* und *Estrella* und *Fierabras* waren nach Schuberts Meinung seine besten Opern. Versuche, *Alfonso* und *Estrella* in Berlin aufzuführen, scheiterten daran, dass Weber diese Oper offensichtlich nicht fördern wollte. Erst 1854 wurde die Oper auf Initiative und unter der Leitung Franz Liszts in Weimar uraufgeführt. Wiederum erst Jahrzehnte später erfolgte die Herausgabe der ersten Gesamtausgabe von Schuberts Werken, gefördert von Brahms, der allerdings meinte, Schuberts Autographen mit Rotstift „verbessern“ zu müssen.

Schuberts Kompositionsstil hatte sich in den wenigen Jahren seit *Des Teufels Lustschloss* hörbar weiterentwickelt, die musikalische Sprache wurde konzentrierter, kraftvoller, etwas weniger überhitzt und hat an innerer Dramatik dazu gewonnen. Die Musik ist großflächiger geworden, Schubert spannt sehr lange Bögen, manchmal meint man, die „unendliche Melodie“ sei hier bereits geboren, aber es war nur jene „Himmlische Länge“, die Schumann an der „Großen C-Dur-Symphonie“ so bewunderte. Schumann erkannte auch Schuberts Unabhängigkeit von Beethoven: „... im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form ... die ganze neue Welt, in die

wir versetzt werden, den und jenen verwirren ...“ Schumann kannte aber die Opern vermutlich gar nicht, auf die all dies noch viel stärker zutrifft.

Schubert instrumentiert von Anfang an nicht nur größer als Beethoven, sondern auch völlig anders; klassische Instrumentation, bis hin zur „Eroica“, bedeutet immer Form und Satz als klingende Struktur, gleichsam Kammermusik für Orchester. Mit Schubert beginnt eine neue Orchestermusik, die auf diese klassische, feingliedrige Transparenz verzichtet und stattdessen die Instrumentation als zusätzliches Ausdrucksmittel für Stimmungen, Gefühle und psychologische Charakterisierung einsetzt. Auch für diese Entwicklung war Haydn der Erfinder, der seit seinen *Sieben Worten* und insbesondere in seinem Spätwerk diesen Weg als erster beschritt. Schuberts Orchester führt direkt zur orchestralen Klangwelt der Hochromantik Wagners und Liszts, er verlangt außer den doppelt besetzten Holzbläsern und Trompeten meist noch vier Hörner und drei Posaunen, weshalb auch die Streicherbesetzung verstärkt werden muss. Auch die Energie, die von jedem Musiker beim Spielen dieser Musik benötigt wird, ist eine ganz andere als jemals zuvor und zeichnet den Weg zu Wagner und Mahler vor.

Beethoven und Schubert: zugleich in Wien, getrennt durch den Altersunterschied von einer Generation, sich persönlich kaum kennend, einer den anderen nur um ein Jahr überlebend und auf Schuberts Wunsch nebeneinander begraben. Beide blickten sie mit ihrer Musik weit in die Zukunft: Beethoven ins 20. Jahrhundert, für Schönberg und dessen „Zweiter Wiener Schule“ zum Bezugspunkt werdend, Schubert ins 19. Jahrhundert, als Wegbereiter für Liszt bis hin zu Mahler. Wer denkt nicht beim Hören der Eröffnungstakte der *Alfonso-Ouverture* bereits an Bruckner? Wer denkt nicht am Beginn und bei manch anderer Stelle des *Fierabras* eher an Wagner als an Weber? Bei allen Liedern Schuberts sind wir überzeugt, dass er die richtigen Texte genial vertonte – nur bei den Text-

büchern seiner Opern sollte ihm diese Gabe abhanden gekommen sein?

Mit Schuberts Ouvertüren lernen wir eine völlig neue Seite dieses immer noch falsch eingeschätzten Komponisten kennen, eine Seite, die wir freilich aus den Liedern nicht kennen können, da dort die prächtige, farbige und dynamische Palette des Orchesterklanges nicht gegeben ist. Auch in den Symphonien oder Messen – und darüber hinaus gibt es ja so gut wie nichts Orchestrales von Schubert – finden wir nichts den Ouvertüren und Opern Vergleichbares.

© *Manfred Huss 2012*

Die **Haydn Sinfonietta Wien**, 1984 von Manfred Huss gegründet, zählt heute zu den führenden Interpreten für die Musik der Wiener Klassik, des Spätbarock und des frühen 19. Jahrhunderts. Konzertmeister ist Simon Standage, der englische Doyen des historischen Violinspieles. Das Ensemble, das seit 1991 auf historischen Instrumenten spielt, feierte seinen ersten großen internationalen Erfolg beim Casals Festival Prades; seither fanden Konzertreisen in viele Städte Europas statt, u.a. Mailand, Paris, Utrecht, Brügge, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall), Brüssel. Als Solisten musizierten mit dem Orchester u.a. Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Ronald Brautigam, Christa Ludwig, Alexei Lubimov, Miah Persson, The Tallis Choir und der Kodály Chor. Das Repertoire reicht von groß besetzter Kammermusik über die symphonische Literatur bis zu Opern und Oratorien. Die Haydn Sinfonietta Wien war 1986–1994 an der Durchführung des Festivals Wiener Klassik beteiligt und trat bei zahlreichen Internationalen Festivals auf, u.a. Beethovenfest Bonn, Prager Herbstfestival, Flandernfestival.

Manfred Huss wurde in Wien geboren und studierte dort u.a. bei Hans Swarowsky und Alexander Jenner. „Als ob er Friedrich Gulda zu Lebzeiten beerben wollte“, schrieb die Zeitschrift *Das Orchester* über seine frühe Karriere als Pianist, die ihn mit Konzerten und Aufnahmen durch ganz Europa führte. Heute spielt Manfred Huss vorzugsweise historisches Hammerklavier und leitet die von ihm gegründete Haydn Sinfonietta Wien. Seine Erstaufnahmen mit Werken Haydns und Schuberts, die er mit diesem Ensemble einspielte, wurden international herausragend rezensiert und mehrfach ausgezeichnet.

Manfred Huss gastierte als Solist und Dirigent bei bedeutenden Festivals in Städten wie z.B. London, Paris, Salzburg, Evian, Florenz, New York, Frankfurt (Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie), Prag. Er dirigierte u.a. die City of London Symphonia, das Orchestra of the Age of Enlightenment, das Philharmonische Orchester Mexiko, die Polnische Kammerphilharmonie, die Belgrader Philharmonie sowie The Tallis Choir und den Kodály Chor.

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit ist Manfred Huss auch pädagogisch tätig, so leitete er u.a. Meisterkurse für Dirigieren an der Manhattan School of Music und der Musikhochschule Luzern. Außerdem publizierte er den schriftlichen Nachlass Hans Swarowskys, „Wahrung der Gestalt“ (Universal Edition Wien), und verfasste die erste umfassende deutsche Haydn-Biographie.

Les quelque vingt œuvres que Schubert a composées pour la scène sont encore aujourd’hui largement méconnues bien que *Des Teufels Lustschloss* [*Le château du diable*], *Die Freunde von Salamanka* [*Les amis de Salamanque*], *Alfonso und Estrella*, *Fierabras* ainsi que les opéras en un acte, *Der vierjährige Posten* [*Quatre ans de faction*], *Die Zwillingsschwestern* [*Les frères jumeaux*], *Die Verschworenen* [*Les conjurés*] et la musique de scène pour *Rosamunde* et *Die Zauberharfe* [*La harpe enchantée*] nous soient parvenues en leur intégralité. Les ouvertures d’œuvres fragmentaires comme *Der Teufel als Hydraulicus* [*Le diable ingénieur*], *Der Spiegelritter* [*Le chevalier au miroir*] et *Claudine von Villa Bella* ont également subsisté. Qu’aucun de ces opéras ne fasse partie du répertoire des maisons d’opéras continuellement en quête de nouvelles œuvres est inexplicable pas plus que l’absence des ouvertures au sein du répertoire courant des orchestres symphoniques. Cet enregistrement se limite aux ouvertures des opéras très exigeantes en particulier pour les instruments à vent d’alors.

Les premières compositions pour orchestre de Schubert datent de 1810 et de 1811. Dès le début, il se consacre aux genres qui le touchent tout particulièrement (en partie pour des raisons économiques sur le même papier à musique) : musique pour piano, pour orchestre ou pour quatuor à cordes, lied, musique religieuse et, avant tout, opéra. *Der Spiegelritter* est sa première œuvre importante et la lente introduction de l’ouverture ne permet d’aucune façon de croire qu’il s’agit de la première œuvre d’un adolescent de quatorze ans. Le jeune Schubert affiche déjà ses couleurs : on perçoit un nouvel esprit dès la première mesure bien que le modèle soit clairement reconnaissable. Deux ans après la mort de Haydn, alors que Beethoven n’avait pas encore complété la production de toutes ses symphonies, Schubert écrit une musique qui annonce l’univers musical qui durera jusqu’à Schumann.

Antonio Salieri, qui perçut chez Schubert un talent exceptionnel, lui enseigna gratuitement et lui fit étudier les opéras italiens parmi lesquels figuraient certainement ses propres *Axur* et *Les Danaïdes*. Le premier opéra auquel Schubert assista alors qu'il était âgé de quinze ans fut *Das Waisenhaus [L'orphelinat]* de Joseph Weigl. Il vit par la suite *Fidelio*, *Der Freischütz* ainsi que des opéras de Rossini et de Mozart. Il fut si impressionné par *Iphigénie en Tauride* de Gluck qu'il se plongera dans l'étude de la partition.

Der Teufel als Hydraulicus date également de 1811. Il s'agit d'une ouverture (sans opéra) qui affiche un ton tout à fait différent de *Der Spiegelritter* et donne l'impression d'une ouverture d'Offenbach. La différence considérable au niveau de l'atmosphère entre les deux œuvres démontre à quel point Schubert s'imprégnait du contenu du texte. On retrouvera également par la suite d'autres opéras composés les uns après les autres avec des sujets aussi opposés : *Claudine von Villa Bella* et *Die Freunde von Salamanka* (1815), *Fierabras* et *Die Verschworenen* (1823). Aucune des symphonies de Schubert ne peut même s'approcher du niveau d'intensité dramatique de ses ouvertures d'opéras. En revanche, aucune de ses musiques de scène n'est conçue avec la rigueur classisante des mouvements de ses symphonies.

Hydraulicus est la seule ouverture de Schubert qui recourt à un effectif aussi réduit (pour cet enregistrement, nous nous contentons de l'« Eszterháza-Orchester » haydnien avec ses vingt-deux musiciens) car l'œuvre fut conçue pour une exécution par l'« Akademisches Gymnasium », c'est-à-dire l'école qu'il fréquentait en tant que petit chanteur pour la Chapelle impériale. Cet orchestre étudiant se réunissait tous les soirs et Schubert en était le chef et ce, dès l'âge de treize ans.

La multiplicité des inspirations musicales des ouvertures est stupéfiante et Schubert s'avère un dramaturge de premier plan qui ne peut nier son tempéra-

ment « viennois » : la sérénité insouciante, parfois même poussée jusqu'à une joie euphorique affronte constamment une tendance inhérente à l'insondable et à la transcendance. On perçoit avant tout le caractère bonhomme de Schubert dans *Der vierjährige Posten* (particulièrement ambivalent puisqu'il s'agit ici de l'histoire d'un déserteur durant les guerres napoléoniennes), dans *Die Freunde von Salamanka* (une ouverture festive classique en do majeur), dans *Die Zwillingsschwestern* (une histoire inhabituellement sereine et détendue) et dans *Die Verschworenen*.

Des Teufels Lustschloss, le premier opéra en plusieurs actes de Schubert, a été composé en 1813 et 1814, parallèlement à ses deux premières symphonies et quelques-uns de ses lieder les plus connus (notamment *Marguerite au rouet*). Schubert fut insatisfait de la première version et, sur les conseils de Salieri, la remania au complet. La seconde version est une irruption de génie tant l'esprit du nouveau romantisme, jeune et indomptable, stimulé par le *Sturm und Drang* est ici manifeste : pour la première fois, nous sommes confrontés à une musique dotée des éclats émotionnels hautement dramatiques propres aux opéras de Schubert. L'ouverture est en trois parties. Les passages lyriques fascinent tout particulièrement avec leur atmosphère insondable, langoureuse et mélancolique que l'on retrouve à tout instant chez Schubert. On retrouve également cette atmosphère dans les anciennes chansons viennoises, chez Johann et Josef Strauss, chez Gustav Mahler et chez Alban Berg. Elle est ici dépeinte par une instrumentation originale qui évoque déjà la sonorité romantique typique du dix-neuvième siècle. Les passages lyriques sont interrompus par d'étranges irrutions d'accords semblables à des feux-follets qui évoquent l'arrivée de l'unique occupant du château, une apparition qui mène dans la coda à un sommet qui ne cède en rien à la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou au *Freischütz* de Weber composé sept ans plus tard.

Schubert et ses contemporains n'entendirent presque rien de cette musique car ni *Lustschloss*, ni *Claudine von Villa Bella* (d'après un texte de Goethe), *Der vierjährige Posten* ou encore *Die Freunde von Salamanka* (un *singspiel* comique) ne furent joués du vivant du compositeur. *Claudine von Villa Bella* était un opéra complet jusqu'à ce qu'Anselm Hüttenbrenner, un ami de Schubert ne brûle « accidentellement » les second et troisième actes. *Die Zwillingsbrüder*, composé en 1820 suite à une commande du Kärntnertortheater, fut la première exécution couronnée de succès d'une œuvre dramatique de Schubert. Ce fut la première fois qu'il put entendre l'un de ses opéras dans un théâtre. La musique remporta beaucoup de succès, certaines sections durent être bissées et la production fut présentée à quelques reprises. Suite à ce succès, Schubert reçut la commande d'une musique de scène pour le « *Zauberspiel* » [pièce magique] *Die Zauberharfe*, ainsi que des airs facultatifs destinés à des opéras composés par d'autres compositeurs.

Il semble que jusqu'en 1821, Schubert remporta quelque succès sur la scène mais « c'est alors que de plusieurs côtés la jalouse commença à se manifester contre Schubert : ses lieder étaient lugubres, son accompagnement surchargé, affecté et trop difficile, ses transitions trop audacieuses, ses compositions pour le piano pompeuses et contre toutes les règles du doigté et, en ce qui concerne tout particulièrement pour le théâtre, il était dépourvu de tout talent... » se souvint le meilleur ami de Schubert, Josef von Spaun en 1829.

Un autre événement interrompit brutalement la carrière de Schubert à l'opéra : en 1821, le Hofoper de Vienne ainsi que le Theater an der Wien furent loués à bail pour une durée de sept ans à Domenica Barbaja, un très influent impresario italien des opéras de Naples et de Milan ce qui mena à la fin de l'opéra en langue allemande à Vienne. Dès la première saison sous les rênes de Barbaja, l'attraction principale fut le séjour de plusieurs mois du Teatro San Carlo de

Naples sous la direction de Rossini qui déclencha à Vienne une véritable « épidémie Rossini » qui affecta même la mode et poussa Schubert à composer deux ouvertures « dans le style italien ».

Il y avait quand même des personnes éclairées qui croyaient au futur de Schubert en tant que compositeur d'opéras. Même Schubert ne croyait pas qu'il assisterait de sitôt à l'un de ses opéras sur une scène viennoise. Comme pour se consoler et afficher sa mission en regard de l'opéra, il planifia en 1823 la composition de trois autres grands opéras : *Alfonso*, *Rüdiger* et *Fierabras*. La musique des opéras de Schubert est sans aucun doute beaucoup moins aisée et est à la source de moins de « tubes » que celle de Carl Maria von Weber alors le compositeur de langue allemande d'opéras le plus populaire (dont seul *Der Freischütz* semble s'être maintenu dans le répertoire courant) mais en revanche beaucoup plus profonde et prophétique. Quelle force de l'inspiration, quelle énorme volonté artistique, quelle force d'inspiration purent pousser Schubert à composer des œuvres sans espoir d'en voir une seule exécution ? Schubert n'assista qu'à des exécutions de *Zwillingbrüder*, de l'ouverture d'*Alfonso*, de la musique de scène de *Rosamunde* et de *Zauberharfe* et peut-être également d'*Hydraulicus*. *Alfonso und Estrella* et *Fierabras* étaient selon les dires de Schubert ses meilleurs opéras. Les tentatives de présenter *Alfonso und Estrella* à Berlin se soldèrent par un échec car Weber ne voulut apparemment pas assurer le financement de cet opéra. Ce n'est qu'en 1854 que cet opéra, suite à une initiative de Franz Liszt qui était également au pupitre, fut créé à Weimar. Quelques dizaines d'années plus tard, à la parution de la première édition des œuvres complètes de Schubert, sous l'instigation de Brahms, celui-ci crut que la partition autographe de Schubert devait être « améliorée » au crayon rouge.

Le langage musical de Schubert avait, au cours des quelques années depuis *Des Teufels Lustschloss*, clairement évolué. Il était davantage concentré, plus

efficace, moins surchauffé et avait gagné en dramatisme interne. La musique prend davantage d'espace, Schubert tend des arches de plus en plus grandes. On croirait que les « mélodies infinies » sont nées ici mais il ne s'agissait que des « divines longueurs » qu'admirait tant Schumann dans la « Grande » Symphonie en do majeur. Schumann reconnaît également l'indépendance de Schubert par rapport à Beethoven : « ...avant tout, c'est la brillance et l'aspect novateur de l'instrumentation, la grandeur de la forme... le tout nouveau monde dans lequel nous pénétrons qui nous confondent... » Schumann ne connaît probablement pas les opéras dans lesquels toutes ces caractéristiques semblent encore plus présentes.

D'abord, Schubert n'instrumente pas pour un plus grand effectif que Beethoven mais tout simplement de manière complètement différente. Jusqu'à l'*Héroïque*, une instrumentation classique était toujours synonyme de forme et d'écriture en tant que structure sonore telle une musique de chambre pour orchestre pour ainsi dire. Avec Schubert commence une nouvelle musique pour orchestre qui renonce à cette transparence classique et nuancée mais qui se sert plutôt de l'instrumentation comme d'un moyen expressif supplémentaire afin de créer une atmosphère, des sensations et une caractérisation psychologique. Avec ses *Sept dernières paroles du Christ* et en particulier ses dernières œuvres, Joseph Haydn avait été le premier à emprunter cette voie. L'orchestre de Schubert mène directement à l'univers sonore orchestral des romantiques Wagner et Liszt. Il réclame la plupart du temps en plus des bois par deux et des trompettes, quatre cors et trois trombones et l'effectif des cordes doit par conséquent être augmenté. L'énergie qui est réclamée de chacun des exécutants pour cette musique est tout à fait différente de tout ce qui avait été fait jusqu'à présent et annonce Wagner et Mahler.

Beethoven et Schubert : en même temps à Vienne, séparés par une différence

d'âge correspondant à une génération, se connaissant à peine, l'un survivant à l'autre d'à peine une année et enterrés, selon le vœu de Schubert l'un à côté de l'autre. La musique de chacun d'eux est prophétique : au vingtième siècle Beethoven sera la référence pour Schoenberg et la « Seconde école de Vienne » ; au dix-neuvième siècle Schubert jouera le rôle de pionnier pour les compositeurs, de Liszt à Mahler. Comment ne pas penser à Bruckner à l'audition des premières mesures de l'ouverture d'*Alfonso*? Comment ne pas penser plutôt à Wagner qu'à Weber au début et à plusieurs autres endroits de *Fierabras*? Si avec tous ses lieder nous sommes convaincus que Schubert a génialement mis en musique les bons textes, pourquoi ce don l'aurait-il délaissé pour les librettos de ses opéras ?

Nous découvrons avec les ouvertures de Schubert une toute nouvelle facette de ce compositeur toujours incompris. Une facette que nous ne pouvons évidemment pas découvrir à partir des lieder car la palette opulente, colorée et dynamique de la sonorité orchestrale en est absente. Nous ne retrouvons également dans les symphonies et dans les messes – et en dehors de ces genres, il n'existe pour ainsi dire par d'autre musique orchestrale de Schubert – rien de comparable aux ouvertures de ses opéras.

© Manfred Huss 2012

Fondé en 1984 par Manfred Huss, le **Haydn Sinfonietta Wien** est maintenant considéré comme l'un des meilleurs interprètes de la musique du classicisme viennois, du baroque tardif et du début du 19^{ème} siècle. En 2009, le premier violon était Simon Standage, le doyen du violon baroque en Angleterre. L'ensemble qui joue sur instruments anciens depuis 1991 remporte son premier succès international au Festival Casals de Prades. Depuis, il se produit notam-

ment à Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zurich, Brême, Budapest, Londres (au Wigmore Hall) et à Bruxelles. Parmi les solistes qui se produisent avec l'ensemble, mentionnons Christophe Coin, Lynne Dawson, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Ronald Brautigam, Christa Ludwig, Alexei Lubimov et Miah Persson. L'ensemble collabore également avec le Tallis Choir ainsi que le Kodály Choir. Son répertoire s'étend des œuvres de chambre de grande dimension jusqu'au répertoire symphonique, aux opéras et aux oratorios. Au cours de la période 1986–94, le Haydn Sinfonietta Wien participe au Festival Wiener Klassik et se produit dans le cadre de nombreux festivals comme le Beethovenfest de Bonn, le Festival d'automne de Prague et le Festival de Flandres.

Manfred Huss est né à Vienne et y étudie avec Hans Swarowsky et Alexander Jenner. Évoquant les débuts de sa carrière où il était encore pianiste et qu'il se produisait et enregistrait à travers l'Europe, le magazine *Das Orchester* écrivait que c'était comme s'il « souhaitait hériter du manteau de Friedrich Gulda même si ce dernier est toujours vivant. » Aujourd'hui, Mandred Huss préfère jouer du piano et diriger le Haydn Sinfonietta Wien. Les premiers enregistrements qu'il réalise avec cet ensemble de la musique de Haydn et de Schubert reçoivent des critiques élogieuses du monde entier et remportent de nombreuses récompenses.

Manfred Huss se produit en tant que soliste et chef dans le cadre de festivals importants se tenant à Londres, Paris, Salzbourg, Évian, Florence, New York, Francfort (Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie) et Prague. Parmi les orchestres qu'il dirige, mentionnons le City of London Symphonia, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre philharmonique de Mexico, l'Orchestre philharmonique de chambre de Pologne et l'Orchestre philharmonique de Belgrade. Il dirige également le Tallis Choir et le Kodály Choir.

En plus de son travail d'interprète, Manfred Huss donne régulièrement des classes de maîtres de direction, entre autres à la Manhattan School of Music et à la Musikhochschule de Lucerne. Il a également publié « Wahrung der Gestalt » (Universal Edition, Vienne), un recueil posthume de conférences et d'essais de Hans Swarowsky et a écrit la première grande biographie de Haydn en allemand.

HAYDN SINFONIETTA WIEN

VIOLIN I

Peter Zajicek *leader*
Istvan Kertesz
Vladimira Rosypalova
Ingrid Singhofferova
Thomas Trsek
Peter Krajniak
Peter Zemanec
Christian Tachezi
Marketa Knitlova

VIOLIN II

Milos Valent
Agata Sapiecha
Dagmar Valentova
Jochen Grüner
Ildiko Lang
Elisabeth Stifter
Voitech Fiedler
Barbara Erdner

VIOLA

Peter Ligeti
Trevor Jones
Jan Grener
Karol Nemcik
Christoph Angerer
Agnes Remeny

CELLO

Reszö Pertorini
Peter Kiral
Katerina Spickova
Tatjana Wassmann
Juraj Kovacs

DOUBLE BASS

Zoltan Janikovic
Voitech Kovacs
Martin Brenner

FLUTE

Reinhard Czasch
Sylvia Azer-Höflinger

OBOE

Vincent van Ballegooijen
Michael Taglinger

CLARINET

Herbert Faltynek
Andreas Fink

BASSOON

Christopher Robson
Adrian Rovatkay
Klaus Hubmann (3, 8, 9, 10)

HORN

Josef Brazda
Miroslav Rovenksy
Franz Pickl (10)
Phillip Kovacs (10)

TRUMPET

Jens Jourdan
Hans Martin Kothe (8, 10)
Almut Rux

TROMBONE

Reinhard Summerer
Stefan Fasching
Erwin Gaulhofer

TIMPANI

Alexander Grün

The Haydn Sinfonietta Wien and Manfred Huss perform music by Joseph Haydn on BIS:

ACIDE – festa teatrale

Acide: Bernard Richter · Galatea: Raffaella Milanesi · Glauce: Jennifer O'Loughlin

Tetide: Adrineh Simonian · Polifemo & Nettuno: Iván Paley

BIS-SACD-1812

OPERA AT ESTERHÁZA – arias and *La Circe*

Miah Persson *soprano* · Iván Paley *baritone* · Bernard Richter *tenor*

Kirstin Chávez *mezzo-soprano* · Christoph Genz *tenor* · Manfred Hemm *bass*

BIS-SACD-1811

PHILEMON UND BAUCIS – a marionette opera

Philemon: Christoph Genz · Baucis: Maren Engelhardt · Narcissa: Alexandra Reinprecht

Aret: Jan Petryka · Jupiter: Frank Hoffmann · Merkur: Hermann Beil · Vocalforum Graz

BIS-SACD-1813

MUSIC FOR PRINCE ESTERHÁZY AND THE KING OF NAPLES

Six Scherzandi · Seven Baryton Octets · Five ‘Concerti a Due Lire’ · Eight Notturni

BIS-CD-1796/98 (six-disc set for the price of three)

THE COMPLETE EARLY DIVERTIMENTI

Divertimenti · Feldpartien · Marches · Violin Concerto in C major

Simon Standage *violin*

BIS-CD-1806/08 (five-disc set for the price of three)

THE COMPLETE OVERTURES

22 overtures to operas such as *Orlando Paladino* and *Orfeo*,

and oratorios including *The Creation* and *Il Ritorno di Tobia*.

BIS-CD-1818 (two-disc set for the price of one)

THREE THEATRICAL SYMPHONIES

Symphonies No. 50 [Der Götterrat], No. 12 in E major [Acide] and No. 60 in C major, ‘Il Distratto’

BIS-SACD-1815

These recordings were produced and released by the Koch/Schwann label.
For this release the original recordings have been remastered by BIS Records.

DDD

RECORDING DATA

Recording: May 1997 at Casino Zögernitz, Vienna, Austria
Producer: Guido Mancusi
Sound engineer: Franz Honegger
Post-production: Editing: Franz Honegger
Remastering: Elisabeth Kemper
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Manfred Huss 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1862 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

MANFRED HUSS



BIS-CD-1862