

Haydn
PARIS SYMPHONIES
VIOLIN CONCERTO NO. 1

Théotime Langlois de Swarte

Les Arts Florissants

William Christie

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

CD 1

Symphony No. 84 Hob. I:84

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

1	I. Largo - Allegro	9'51
2	II. Andante	6'23
3	III. Menuet. Allegretto - Trio	3'26
4	IV. Finale. Vivace	6'08

Symphony No. 85 Hob. I:85

'**La Reine / The Queen / Die Königin**'

B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

5	I. Adagio - Vivace	9'46
6	II. Romance. Allegretto	5'59
7	III. Menuet. Allegretto - Trio	4'32
8	IV. Finale. Presto	3'50

CD 2

Violin Concerto No. 1 Hob. VIIa:1*

C major / *Do majeur* / C-Dur

1	I. Allegro moderato	10'14
2	II. Adagio	5'37
3	III. Finale. Presto	4'58

Symphony No. 86 Hob. I:86

D major / *Ré majeur* / D-Dur

4	I. Adagio - Allegro spiritoso	12'04
5	II. Capriccio. Largo	4'47
6	III. Menuet. Allegretto - Trio	5'26
7	IV. Finale. Allegro con spirito	6'49

Symphony No. 87 Hob. I:87

A major / *La majeur* / A-Dur

8	I. Vivace	10'28
9	II. Adagio	6'39
10	III. Menuet - Trio	4'09
11	IV. Finale. Vivace	5'01

Les Arts Florissants

William Christie, *direction*

* Théotime Langlois de Swarte, *solo violin and conducting*

Symphonies Nos. 84 & 87

Violins I Hiro Kurosaki (*leader*), Sophie Gevers-Demoures, Augusta Mckay Lodge*, Emmanuel Resche-Caserta*, Christophe Robert, Tami Troman

Violins II Catherine Girard, Myriam Gevers, Patrick Oliva, Michèle Sauvé

Violas Galina Zinchenko, Simon Heyerick, Lucia Peralta

Cellos David Simpson, Elena Andreyev, Damien Launay, Alix Verzier

Double basses Joseph Carver, Hugo Abraham*

Flute Charles Zebley

Oboes Pier Luigi Fabretti, Vincent Blanchard

Bassoons Niels Coppalle, Amélie Boulas

Horns Nicolas Chedmail, Philippe Bord

Symphonies Nos. 85 & 86 - Violin Concerto No. 1

Violins I Hiro Kurosaki (*leader*), Myriam Gevers, Christophe Robert, Tami Troman, Josef Zak, Magdalena Sypniewski**

Violins II Catherine Girard, Sophie de Bardonnèche, Sophie Gevers-Demoures, Laure Massoni, Michèle Sauvé, Valentine Pinardel**

Violas Galina Zinchenko, Simon Heyerick, Lucia Peralta, Nicolas Fromenteil**

<i>Cellos</i>	David Simpson, Elena Andreyev, Damien Launay, Alix Verzier, Arthur Cambreling**
<i>Double basses</i>	Jonathan Cable, Hugo Abraham*
<i>Flute</i>	Charles Zebley
<i>Oboes</i>	Pier Luigi Fabretti, Neven Lesage
<i>Bassoons</i>	Claude Wassmer, Josep Casadella Cunille
<i>Trumpets</i> [°]	Serge Tizac, Jean Bollinger
<i>Horns</i>	Nicolas Chedmail, Nina Daigremont
<i>Timpani</i> [°]	Marie-Ange Petit

* Alumni of the Juilliard School (New York City)

** Arts Flo Junior

Le programme Arts Flo Juniors offre à de jeunes musiciens une première expérience professionnelle sous forme de stage au sein de l'orchestre ou du chœur des Arts Florissants.

The Arts Flo Juniors programme offers a first professional experience to young musicians in the form of an internship within Les Arts Florissants' orchestra or choir.

[°] Symphony No. 86 only

LES SYMPHONIES PARISIENNES

Lorsque ces symphonies furent jouées à Paris en 1786 par la Société olympique, Haydn jouissait déjà d'une grande notoriété auprès du public parisien. Bien que le compositeur ne fût jamais venu en France, son nom était célèbre en raison de l'édition de ses œuvres, qui commença dès 1764, avec la publication des symphonies, des quatuors, des trios et des sonates. À cette époque, Paris était l'épicentre de l'édition musicale grâce aux éditeurs Imbault et Sieber, qui publiaient des symphonies de compositeurs allemands. Le Concert spirituel, haut lieu de la diffusion de la musique vocale et instrumentale où se produisaient les meilleurs virtuoses européens, inclut à partir des années 1780 une symphonie de Haydn au programme de chacun de ses concerts. Selon Constant Pierre, entre 1777 et 1790, l'orchestre de cette institution exécuta deux cent cinquante-six fois des symphonies de Haydn ¹.

Mais le Concert spirituel n'était pas le seul lieu où l'on pouvait entendre ces symphonies. D'autres sociétés mêlant amateurs et professionnels, souvent liées à l'essor de la franc-maçonnerie, jouèrent un rôle déterminant. Tel est le cas de la Loge olympique, fondée par Étienne-Marie de La Haye et Claude-François-Marie Rigoley d'Ogny. Constituée en mai 1782, elle avait pour but "l'établissement, à Paris, d'un Concert, qui puisse à quelques égards remplacer la perte du Concert des Amateurs²" ainsi que de "cultiver la musique [et] d'y donner d'excellents concerts³". Les concerts de la Loge olympique exercèrent leur activité musicale principalement dans la Salle des Cent-Suisses aux Tuileries jusqu'en 1789. L'orchestre était imposant et comprenait soixante-cinq membres mêlant professionnels et amateurs : quatorze premiers violons, quatorze seconds violons, sept altos, dix violoncelles (alors appelés *basses*), quatre contrebasses, trois flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, une timbale. Afin d'étoffer le répertoire de la Loge, le comte d'Ogny, violoncelliste et amateur éclairé, commanda six symphonies à Haydn par l'intermédiaire du maître de concert de la Loge, le violoniste et compositeur Joseph Bologne de Saint-George, plus connu sous le nom de Chevalier de Saint-George.

¹ Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, Paris, Société française de musicologie, p. 175.

² *Société olympique*, [Paris, 1786], p. 3

³ Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, Hardouin et Gattey, 1787, p. 279.

Il n'est pas impossible que cette commande eût été facilitée par le fait que Haydn avait été admis en février 1785 à la loge maçonnique viennoise "Zur wahren Eintracht". Cinq des six autographes des *Symphonies parisiennes* qui sont parvenus jusqu'à nous proviennent de la collection du comte d'Ogny, dont quatre sont aujourd'hui conservés au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France. Trois (les n^{os} 83, 86 et 87) appartiennent au compositeur Sigismund von Neukomm, sur lesquels il apposa en juillet 1854 une note au bas de la page de titre de chacune des symphonies : "Je certifie que cette Sinfonie est entièrement écrite de la main de mon maître Jos. Haydn." Quant au quatrième autographe (le n^o 82) de la Bibliothèque nationale de France, il fut acheté par le claveciniste et organiste Jean-François Tapray lors de la vente de la collection musicale du comte d'Ogny en février 1791. Selon H. Barbedette, ce dernier aurait payé vingt-cinq louis d'or pour chacune des six symphonies et cinq louis pour les droits de publication⁴. La Loge olympique céda effectivement les droits de publication à l'éditeur Imbault, qui les fit paraître en janvier 1788 sous le titre suivant : *Du répertoire de la Loge olympique : Six Sinfonies à divers instruments composées par J. Haydn, œuvre 51. Gravé d'après les partitions originales de ces sinfonies appartenant à la Loge olympique*. L'ordre de cette édition (n^{os} 83, 87, 85, 82, 86, 84) correspond à celui de la composition des *Symphonies parisiennes* : celles qui portent les numéros 83, 87 et 85 furent achevées en 1785, tandis que celles ayant les numéros 82, 86 et 84 furent terminées en 1786. C'est également dans cette édition que le titre "La Reine de France" apparaît accolé au titre de la *Symphonie n^o 85*, peut-être la préférée de la reine Marie-Antoinette, et sans doute un hommage au rôle qu'elle joua dans l'introduction de la musique viennoise à la cour de Versailles. L'effectif choisi par Haydn correspond à celui dont il disposait à Eszterháza, à savoir une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, premiers et seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses, auxquels il faut adjoindre pour la *Symphonie n^o 86* deux trompettes et des timbales. On conserve d'ailleurs une partie du matériel qu'il utilisa à la cour de prince Nicolaus Esterházy, dont il était le maître de chapelle.

La *Symphonie n^o 84* offre un large éventail de couleurs orchestrales, dans lequel les instruments à vent jouent un rôle prédominant. Après une introduction majestueuse, le premier mouvement se poursuit sous la forme d'un *Allegro* d'où émerge un thème unique que Haydn présente sept fois de différentes manières. L'*Andante*, avec son thème apparemment simple suivi de trois variations et d'une grande

⁴ Hippolyte Barbedette, *Haydn : sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1874, p. 87.

coda conclusive, ne cesse de surprendre. Au lieu de céder aux conventions de ce genre, Haydn préfère varier le timbre instrumental en jouant sur les effets de dynamiques, l'équilibre des vents et des cordes, les accents tout en développant une écriture rythmique tout en finesse. La première partie du *Menuet Allegretto*, d'une rare élégance, contraste avec la brièveté du trio mettant en valeur un solo de basson dans la première section. La symphonie s'achève par un *Finale* enjoué au tempo *Vivace* renouant avec l'esprit du premier mouvement.

La *Symphonie n^o 85* annonce les *Symphonies londoniennes* par son langage musical très élaboré, ses textures variées et une invention formelle qui, sous une apparente simplicité, révèle une science inégalée de l'écriture. Le premier mouvement, qui commence par un *Adagio* très théâtral, se poursuit avec un *Vivace* laissant émerger un thème gracieux et chantant avec des dynamiques passant subitement du *piano* au *forte*. L'arrivée d'un passage en *fa* mineur *fortissimo*, tout à fait inattendu et qui ressemble au début de la *Symphonie n^o 45 "Les Adieux"*, provoque un effet de surprise qui se prolonge dans le développement. L'*Allegretto* du second mouvement intitulé *Romance* se présente sous la forme d'un thème d'une grande simplicité exposé aux cordes, auquel Haydn insufflé un jeu sur les tessitures et les rythmes. Il est suivi de quatre variations, dont la seconde en mineur qui, avec l'unique présence des cordes, traite admirablement le thème d'une manière très libre. La transition vers la troisième variation en majeur s'opère par un ingénieux passage de huit mesures toujours en mineur. Le mouvement se termine par une coda de dix mesures qui résume à elle seule l'esprit des variations précédentes. Le *Menuetto Allegretto* qui succède au thème varié se caractérise par son accentuation sur les troisièmes temps soulignée par des rythmes lombards. Le trio laisse la part belle aux instruments à vent, tout particulièrement au basson solo, créant ainsi un climat pastoral. La symphonie s'achève par un *Finale Vivace* en forme de rondo dont la vivacité rappelle l'esprit de ses sonates pour piano-forte. Une fois de plus, Haydn déjoue, comme dans les variations, les attentes des auditeurs en évitant de réitérer le thème de manière identique et en introduisant un développement d'une grande sophistication. La remarque de Stendhal à propos des quatuors à cordes dans sa *Vie de Haydn* s'applique admirablement à la *Symphonie n^o 85* : "Ils commencent par l'idée la plus insignifiante, mais peu à peu cette idée prend une physionomie, se renforce, croît, s'étend, et le nain devient géant à nos yeux étonnés⁵."

⁵ Stendhal, *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn...*, Paris, P. Didot, 1814, p. 101.

Héroïque et pastorale, tels seraient les qualificatifs qui conviendraient à la monumentale *Symphonie n° 86* pour ses premier, troisième et quatrième mouvements. Celle-ci débute par un *Adagio* particulièrement développé et dense reposant sur un fort contraste des dynamiques ; il débouche sur un brillant *Allegro spiritoso* dont le premier thème est d'abord exposé *piano* aux cordes seules et *forte* à tout l'orchestre avec un motif de trois notes répétées pour aboutir à un second thème plus naïf à la dominante. Les deux thèmes sont réexposés avec de subtiles différences après un imposant développement. Le mouvement lent, intitulé *Capriccio Largo*, commence par un arpège ascendant aux cordes, ponctué de silences, lequel revient à plusieurs reprises au cours de la séquence. Il se déroule avec de rapides changements d'atmosphère d'une grande théâtralité, voire de tonalités, passant ainsi en quelques mesures (mes. 33 à 41) de *sol* majeur à *fa* dièse majeur, et rappelle le climat de certaines œuvres pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach. Le *Menuet Allegretto* qui fait office de troisième mouvement se déploie d'une manière majestueuse et ample après la reprise de la première partie avec une belle séquence en mineur. Le trio de style plus populaire met en valeur les timbres des instruments à vent. La *Symphonie n° 86* s'achève par un *Finale Allegro con spirito* construit sur un motif de cinq notes répétées qui perdure durant tout le mouvement.

À la différence des trois autres symphonies enregistrées ici, la *Symphonie n° 87* s'ouvre directement par un *Vivace* sur un premier thème vif et chantant, accompagné d'une cellule de six notes répétées, qui cède la place à un second dérivé du premier et conçu aussi sur six notes ascendantes et descendantes. Après un développement commençant de manière inhabituelle sur la tonique en mineur et plutôt court par comparaison aux autres *Symphonies parisiennes*, la réexposition réserve bien des surprises. Haydn réintroduit le second thème avant de faire réapparaître le premier. L'*Adagio* avec son thème unique met en valeur les instruments à vent grâce à plusieurs cadences dont l'esthétique rappelle celle des symphonies concertantes si chères au public parisien de l'époque. Le *Menuet* est construit sur un motif ornemental de trois notes ascendantes sur le premier temps, tandis que le *Trio* met en valeur un solo de hautbois. La *Symphonie n° 87* se termine par un *Finale Vivace* structuré par un seul thème reposant sur une note pédale de *la*.

L'un des chroniqueurs du *Mercury de France* soulignait avec pertinence à propos de ces œuvres symphoniques : "On a exécuté presque à tous les concerts des symphonies de M. Haydn. Chaque jour on sent mieux, et par conséquent on admire davantage les productions de ce vaste génie, qui, dans

chacun de ses morceaux, sait si bien, d'un sujet unique, tirer des développements si riches et si variés ; bien différent de ces compositeurs stériles, qui passent continuellement d'une idée à l'autre, faute d'en savoir en présenter une sous des formes variées, et entassent mécaniquement des effets sur des effets, sans liaison et sans goût⁶."

À côté des cent huit symphonies qu'il a laissées à la postérité, Haydn s'est également intéressé à la forme concertante et a composé une trentaine de **concertos** pour des instruments aussi divers que le violoncelle, le cor, la trompette ou la *lira organizzata*. Il écrivit quatre concertos pour le violon, dont un en *ré* qui est malheureusement perdu. Celui en *ut*, le premier des quatre, fut composé entre 1761 et 1765 à Eisenstadt lorsque Haydn était au service du prince Paul Anton Esterházy. Il disposait alors d'un orchestre d'une quinzaine de musiciens qui avait pour premier violon, Luigi Tomasini (1741-1808), compositeur et violoniste virtuose. Afin de mettre en valeur la brillante technique du violoniste, Haydn écrivit ce premier concerto en *ut* uniquement accompagné des cordes. Celui-ci commence par un premier mouvement *Allegro moderato* en trois parties (exposition, développement et réexposition) laissant libre cours à une écriture imprégnée du style italien. Le second se présente sous la forme d'une merveilleuse sérénade *cantabile* accompagnée par les *pizzicati* de l'orchestre et rappelle l'*Adagio* de son *Quatuor n° 1 op. 1*. Le *Finale presto* très enjoué renoue avec le brillant des formules vivaldiennes, notamment avec ses notes répétées et rebondissantes sous l'archet. Avec ce *Concerto n° 1*, Haydn démontre sa maîtrise du style italien que lui avait enseigné Porpora, auquel il insuffle son esthétique viennoise.

DENIS HERLIN

⁶ *Mercury de France*, 12 avril 1788, p. 77-78.

ENTRETIEN AVEC WILLIAM CHRISTIE ET THÉOTÏME LANGLOIS DE SWARTE

Après avoir surtout dirigé les oratorios de Haydn, pourquoi vous êtes-vous intéressé aux Symphonies parisiennes ?

W. Christie : J'ai une immense estime pour l'œuvre de ce compositeur et j'arrive à un moment dans ma vie où j'ai la possibilité de m'offrir ce que j'aime le plus. Haydn est sur ma table de travail depuis un long moment, tout particulièrement les deux grands oratorios, *Les Saisons (Die Jahreszeiten)* et *La Création (Die Schöpfung)*, qui incarnent à mes yeux le sommet de la création musicale de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Haydn est un génie des formes dont le germe peut être extrêmement simple, presque désarmant, voire inquiétant par son côté naïf. Mais grâce à sa science de la composition, il arrive à une incroyable complexité sur le plan de l'invention harmonique et rythmique, tout en faisant montre de bonhomie et d'une certaine simplicité. Il exploite avec un rare bonheur la richesse harmonique des instruments à vent et met tout particulièrement en valeur le hautbois d'une manière remarquable. Son style est imprégné de la grande vague italianisante des années 1740-1760, qu'il enrichit avec son esprit viennois, sa marque de fabrique, sa griffe. Curieusement, Haydn ne jouit pas de la même renommée que Mozart. Pourtant, l'un ne pourrait exister sans l'autre : ils s'admiraient mutuellement et Mozart avait une véritable vénération pour Haydn. La tentation de me lancer dans les *Symphonies parisiennes* était donc très forte, d'autant plus que ces œuvres sont quelque peu négligées par le public et les musiciens français. Elles sont parmi les plus grands monuments de sa carrière instrumentale, tout comme les symphonies qui suivirent, notamment les Londoniennes.

Les Symphonies parisiennes ont été conçues pour l'imposant orchestre de la Loge olympique. En quoi cela a-t-il influencé le style de Haydn et votre interprétation ?

W. Christie : Je ne crois pas que le fait que les *Symphonies parisiennes* aient été créées par l'orchestre pléthorique de la Loge olympique, grâce à l'intercession d'un violoniste de grand talent, le Chevalier de Saint-George, soit déterminant pour en donner une interprétation correcte. D'ailleurs, Haydn disposait

à Vienne et à Eszterháza d'un orchestre moins fourni que celui de la Loge olympique. Je reste persuadé que la beauté intrinsèque de ces symphonies jouées avec moins d'instruments est tout à fait convaincante. En revanche, nous savons que la précision et la qualité de jeu de ces grands ensembles parisiens étaient très appréciées et jouissaient d'une renommée dans toute l'Europe musicale. Haydn savait certainement ce qu'aimait le public parisien. La France avait une inclination pour le brillant, une esthétique sans doute un peu tape-à-l'œil pour un Allemand ou un Autrichien. En concevant ses *Symphonies parisiennes*, Haydn réussit à répondre aux attentes de ce public avec une grande originalité. Preuve de leur succès, la *Symphonie n° 85* porte le titre "La Reine", en hommage à Marie-Antoinette. Je suis en train de lire le livre de Daniel Hertz (*Haydn, Mozart and the Viennese School 1740-1780*). Celui-ci souligne avec une grande insistance le rôle joué par Marie-Antoinette durant son règne pour populariser, voire vulgariser cette musique viennoise qu'elle connaissait si bien, notamment celle de Gluck. Son influence a été considérable sur la transformation de l'opéra et de la musique symphonique.

Avez-vous d'autres projets concernant l'œuvre de Haydn ?

W. Christie : Je vais reprendre prochainement *Les Saisons* dans le cadre d'une tournée en Europe. Je m'intéresse aussi aux *Sept Dernières Paroles du Christ en croix (Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze)*, dont je connais la version originale pour orchestre, laquelle est contemporaine des *Symphonies parisiennes*. Mais j'envisage plutôt de monter la version oratorio de 1795-1796 écrite pour orchestre, chœur et quatre solistes – c'est un grand monument béni par Haydn lui-même, assurément la version la plus splendide. Mais hormis ces deux projets, je garde à mon répertoire de soliste les sonates de Haydn. Je dois vous avouer que les dernières œuvres de Haydn me fascinent tout autant que celles de Beethoven.

En quoi votre connaissance du style français des années 1750 vous donne-t-elle une lecture renouvelée des Symphonies parisiennes ?

W. Christie : Je n'apprécie guère les interprètes qui jouent du Mozart et du Haydn avec une technique destinée à une musique plus tardive. Il en est de même pour nombre de chanteurs qui apprennent une technique vocale propre à la musique lyrique du milieu du XIX^e siècle. Lorsque j'étais à Vienne dans ma jeunesse, je me souviens d'avoir demandé à un musicien dont le point fort était l'accompagnement de

la musique du XIX^e et du début XX^e siècle : “Pourquoi fait-on ce rubato ici ?” “Parce que c’est comme ça”, me répondit-il. Cela me laissa perplexe. J’ai eu l’immense privilège de faire partie de ce mouvement de redécouverte de la musique ancienne sur instruments d’époque ou sur des copies. En passant par ce chemin, on arrive par la bonne voie pour découvrir la musique de Haydn en ayant une technique qu’il connaissait et qui faisait partie de son évolution musicale et stylistique. J’adore les pianistes qui jouent Schubert sur un grand piano Steinway, Blüthner ou Bösendorfer. Mais en même temps, cela provoque chez moi quelque chose d’inconfortable. Les moments de grandes passions ou de grandes émotions sont soutenus par cet immense instrument qui a tendance à “vociférer” et à s’exprimer d’une manière trop forte et trop violente. En vieillissant, je me dis combien je suis heureux d’avoir cette retenue avec un instrument qui n’écrase pas. Je me souviens d’avoir entendu, il y a sept ou huit ans, l’orchestre de la Staatskapelle de Dresde à Paris, dirigé par un éminent chef et pianiste, dans du Mozart. C’était tout simplement un enterrement. Au lieu de rendre à cette musique son côté aérien, le chef et l’orchestre l’ont littéralement plombée. En tant que musiciens baroques, nous avons quelque chose à dire et à offrir à la musique de Haydn en apportant à la fois une certaine fraîcheur et du respect.

Comment concevez-vous votre rôle dans le Premier concerto pour violon de Haydn ?

W. Christie : Qui a dirigé le concerto ? C’est le violoniste, Théotime Langlois de Swarte. Il faut peut-être repenser le rôle d’un chef dans une musique qui demande une autre forme de responsabilité. Il y a quelque temps, j’ai discuté avec un jeune chef d’orchestre qui dirigeait *The Turn of the Screw* de Benjamin Britten, opéra dont l’orchestre ne comporte que treize musiciens. Ce chef brassait de l’air comme s’il dirigeait la *Symphonie n° 8* dite “des Mille” de Gustav Mahler. Je lui demandai pourquoi il éprouvait le besoin de diriger de cette manière. “Pour imposer ma vision”, me répondit-il. Je poursuivis : “Cela veut donc dire que, selon vous, les musiciens ne participent pas : ils suivent sans avoir de responsabilité.” J’ai le même désaccord avec les chefs qui veulent diriger des concertos de Bach ou de Mozart. Cela n’a rien à voir avec la nécessité de diriger un concerto de Rachmaninov, où l’orchestre est gigantesque. En février dernier, nous avons accueilli neuf jeunes chefs avec l’idée de les faire travailler avec un ensemble qui comprenait dix chanteurs, un petit orchestre réduit à un quintette à cordes. L’enjeu était le suivant :

“Est-il nécessaire que quelqu’un dirige ou est-ce que l’on peut diriger en jouant ?” Pour en revenir à l’enregistrement du *Premier concerto pour violon* de Haydn, j’avais la conviction que Théotime Langlois de Swarte serait ravi de pouvoir diriger avec son corps et avec son archet. La concentration que cela a engendrée chez les autres fut absolument remarquable. Sans compter le sens de la responsabilité et la liberté de l’interprète. C’est là l’essentiel.

Pourquoi les concertos pour violon de Haydn sont-ils si peu joués ?

T. Langlois de Swarte : C’est vraiment dommage, car ce premier concerto fait partie des chefs-d’œuvre de Haydn. Le deuxième mouvement est extrêmement touchant et représente un hommage que le compositeur rend à cet héritage italien violonistique. En s’inscrivant dans cette tradition, il y imprime sa marque et son style. Il arrive à trouver dans ce mouvement une forme de magie : il le transforme en une déclaration d’amour à la beauté du monde, dans une grande contemplation paisible et imprégnée d’espoir. C’est comme si tout d’un coup émergeaient un humanisme sans limites, une croyance en la bonté de l’homme. Ce deuxième mouvement fait partie pour moi des plus belles pages de musique qui existent. C’est pour cette raison que je voulais absolument jouer ce concerto. Je ne peux que regretter qu’il ne soit pas plus interprété. Mais je pense que Haydn se retrouve pris entre deux approches : des interprètes fidèles à des traditions de modes de jeu moderne et très stéréotypées d’une part, et d’autre part des instrumentistes baroques qui, bien qu’ayant plus de liberté, se retrouvent confrontés à un concerto techniquement difficile, notamment en raison du nombre de doubles cordes. Ce *Premier concerto pour violon* chemine de la tradition italienne vers le classicisme. Et en raison de cet entre-deux, il reste négligé par beaucoup d’interprètes. Dans le premier mouvement, dont j’adore le côté flamboyant avec son imitation des trompettes au début, Haydn procède à un développement génial dans la partie en mineur. Quant au troisième mouvement, il est souvent joué avec des tempi ronflants comme l’on faisait il y a trente ans, mais encore parfois aujourd’hui. De ce fait, il perd beaucoup de son intérêt parce que c’est pour moi une musique extrêmement légère et vive. Toutes ces raisons peuvent expliquer pourquoi ce *Premier concerto*, qui fait partie des monuments du répertoire pour violon, reste rarement joué.

Comment se sont déroulés les concerts et l'enregistrement avec Les Arts Florissants ?

T. Langlois de Swarte : William Christie a la volonté de transmettre et de faire confiance. C'est suffisamment rare et beau pour être souligné. Au début, il voulait accompagner depuis le clavecin. Mais après avoir contacté un ami musicologue qui lui a assuré que ce concerto n'avait jamais été joué avec clavecin à l'origine, il a décidé qu'il ne jouerait pas et qu'il allait me laisser la direction de l'orchestre. J'ai donc dirigé du violon. William Christie a assisté à toute la répétition en se mettant dans l'orchestre, ce qui m'a profondément ému. Il a en lui une fièvre de vie qui l'incite à faire ce qu'il entreprend avec force et conviction. Il m'a confié le projet non seulement pour l'enregistrement, mais aussi lors des concerts au cours desquels il se tenait assis dans l'orchestre. Il trouve que sa place en tant que chef n'aurait pas été justifiée puisque l'œuvre n'était pas dirigée à l'époque. Mais le fait qu'il prenne place dans l'orchestre et qu'il écoute n'est pas neutre non plus. Les musiciens savent qu'il est là. Un chef, c'est aussi une présence, une aura qui crée une atmosphère de concentration et d'écoute. Cet ensemble m'a accueilli en tant que membre de l'orchestre quand j'étais étudiant. En jouant ce concerto, c'était une manière de tourner une page puisque j'étais désormais accueilli en tant que soliste par les musiciens qui ont fait preuve d'une grande bienveillance à mon égard. Cela m'a beaucoup touché, car on sait que les orchestres n'apprécient guère que quelqu'un qui était précédemment au sein du groupe s'en démarque. J'ai senti une atmosphère de travail extrêmement positive et chaleureuse : la version que je proposais était acceptée. Face à des musiciens qui font partie des Arts Florissants depuis de nombreuses années et voient un jeune comme moi débarquer en leur disant : "On va jouer le concerto de Haydn comme ça", ce n'était pas forcément simple. Il y eut un bel échange entre nous tous. C'est ce qu'a permis William Christie. Il a réuni toutes les conditions pour que cela se déroule ainsi.

Propos recueillis par DENIS HERLIN (février 2023)

THE 'PARIS' SYMPHONIES

When Haydn's Symphonies nos. 82-87 were performed in Paris by the Société Olympique in 1786, their composer was already well known to the public of the French capital. Although he had never set foot in France, his name was celebrated because his works (symphonies, string quartets, keyboard trios and sonatas) were frequently published there, beginning in 1764. At that time Paris was the epicentre of music publishing, thanks to the firms of Imbault and Sieber, who printed symphonies by German composers. From the 1780s onwards, the Concert Spirituel, a key venue for the dissemination of vocal and instrumental music at which the leading European virtuosos performed, included a Haydn symphony in the programme of each of its concerts. According to Constant Pierre, its orchestra gave 256 performances of Haydn symphonies between 1777 and 1790.¹

But the Concert Spirituel was not the only place where these symphonies could be heard. Other concert associations that combined amateur musicians with professionals, often connected with the rise of Freemasonry, played a decisive role. Such was the case with the Société de la Loge Olympique, founded by Étienne-Marie de La Haye and Claude-François-Marie Rigoley, Comte d'Ogny in May 1782. Its aim was 'to establish in Paris a Concert [series] capable in some respects of compensating for the disappearance of the Concert des Amateurs'² and to 'cultivate music [and] give excellent concerts there'.³ The Concert de la Loge Olympique performed chiefly in the Salle des Cent-Suisses in the Tuileries Palace until 1789. The orchestra was of imposing dimensions, comprising sixty-five members, a mixture of professionals and amateurs: fourteen first violins, fourteen seconds, seven violas, ten cellos (then designated as *basses*), four double basses, three flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, four horns, two trumpets and a pair of timpani. In order to expand the Loge's repertory, the Comte d'Ogny, an amateur cellist and enlightened music lover, commissioned six symphonies from Haydn through the intermediary of the orchestra's *maître de concert*, the violinist and composer Joseph Bologne de Saint-George, better known

¹ Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel* (1899; first printed edition Paris: Société Française de Musicologie, 1975), p.175.

² *Société olympique* [Paris: 1786], p.3.

³ Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris* (Paris: Hardouin et Gattey, 1787), p.279.

as the Chevalier de Saint-George. The commission may well have been facilitated by the fact that Haydn had been admitted to the Viennese Masonic Lodge 'Zur wahren Eintracht' (True concord) in February 1785. All five surviving autographs of the 'Paris' Symphonies come from the collection of the Comte d'Ogny, and four of these are now in the Music Department of the Bibliothèque Nationale de France. Three of them (nos. 83, 86 and 87) belonged to the composer Sigismund von Neukomm, who affixed a note at the bottom of the title page of each of the manuscripts in July 1854: 'I certify that this symphony is written entirely by the hand of my master Jos. Haydn.' The fourth autograph in the Bibliothèque Nationale's collections, that of Symphony no. 82, was purchased by the harpsichordist and organist Jean-François Tapray at the auction of Comte d'Ogny's music collection in February 1791. According to Hippolyte Barbedette, the count paid twenty-five louis d'ors for each of the six symphonies and five more for the publication rights.⁴ The Loge Olympique transferred the latter rights to the publisher Imbault, who issued them in January 1788 under the following title: *Du répertoire de la Loge olympique: Six Sinfonies à divers instruments composées par J. Haydn, œuvre 51. Gravé d'après les partitions originales de ces sinfonies appartenant à la Loge olympique.*⁵ The order of the works in this print (83, 87, 85, 82, 86, 84 in the modern numbering) corresponds to the order of composition of the 'Paris' Symphonies: those subsequently allotted the numbers 83, 87 and 85 were completed in 1785, the others – nos. 82, 86 and 84 – in 1786. It is also in this edition that the name 'La Reine de France' appears on the title page of Symphony no. 85; this may perhaps have been Queen Marie-Antoinette's favourite, and the name was probably a tribute to the role she played in introducing Viennese music to the Versailles court. Haydn's choice of instrumentation corresponds to the forces he had at his disposal in Eisenstadt and Eszterháza, namely a flute, two oboes, two bassoons, two horns, first and second violins, violas, cellos and double basses, to which two trumpets and timpani are added for Symphony no. 86. Some of the performing parts he used at the court of Prince Nicolaus Esterházy, where he was Kapellmeister, have also survived.

Symphony no. 84 offers a wide range of orchestral colours, in which the wind instruments play a predominant role. After a majestic introduction, the first movement continues with an Allegro, from

⁴ Hippolyte Barbedette, *Haydn: sa vie et ses œuvres* (Paris: Heugel, 1874), p.87.

⁵ From the repertory of the Loge Olympique: Six Symphonies for divers instruments composed by J. Haydn, opus 51. Engraved from the original scores of these symphonies, belonging to the Loge Olympique.

which emerges a single theme that Haydn presents seven times in a variety of guises. The Andante, with its apparently simple theme followed by three variations and a long coda, never ceases to surprise the listener. Instead of yielding to the conventions of variation form, Haydn prefers to vary the instrumental timbre by playing on dynamic effects, the balance between wind and strings, and the use of accents, while developing an extremely refined rhythmic style. The first part of the exceptionally elegant Menuet (Allegretto) contrasts with the brevity of the Trio, which features a bassoon solo in its first strain. The symphony ends with a playful Finale marked Vivace that harks back to the spirit of the first movement.

The style of **Symphony no. 85** foreshadows that of the 'London' Symphonies in its highly elaborate musical language, its varied musical textures and a formal inventiveness which, beneath its apparent simplicity, reveals unmatched technical skill. The first movement, which begins with a highly theatrical Adagio, continues with a Vivace that allows a graceful, singing theme to emerge, with dynamics abruptly shifting from *piano* to *forte*. The arrival of a completely unexpected *fortissimo* passage in F minor, bearing a striking resemblance to the opening of the 'Farewell' Symphony, no. 45, produces a surprise effect; the theme is further exploited in the development. The Allegretto second movement, entitled 'Romance', consists of a simple theme in the strings, into which Haydn instils a play on tessituras and rhythms. This is followed by four variations, the second of which is in the minor and, using strings only, subjects the theme to an admirable and very free treatment. The transition to the third variation in the major is effected by an ingenious eight-bar passage that maintains the minor key. The movement ends with a ten-bar coda that encapsulates the spirit of the preceding variations. The Menuetto that follows (Allegretto) is characterised by its accentuation of the third beat in each bar, underlined by Lombard rhythms (Scotch snaps). The Trio gives pride of place to the wind instruments, especially the solo bassoon, thus creating a pastoral atmosphere. The symphony ends with a Presto in rondo form, whose vivacity recalls the wit of the composer's keyboard sonatas. Once again, as in the variations, Haydn thwarts the listener's expectations by avoiding literal repeats of the theme and introducing a development of great sophistication. Stendhal's remark about the string quartets in his biographical letters on Haydn applies admirably to Symphony no. 85: 'They begin with the most insignificant idea, but little by little that idea acquires a physiognomy, is reinforced, grows, extends, and the dwarf become a giant before our astonished eyes.'⁶

⁶ Stendhal, *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn* . . . (Paris: P. Didot, 1814), p.101.

'Heroic' and 'pastoral' would be appropriate adjectives to describe the first, third and fourth movements of the monumental **Symphony no. 86**. It begins with a notably extensive and dense Adagio founded on marked dynamic contrasts; this leads into a brilliant Allegro spiritoso, the first theme of which is first stated *piano* on the strings alone, then *forte* by the whole orchestra with a motif of three repeated notes, leading to a more naïve second theme in the dominant. Both themes are recapitulated with subtle differences after an imposing development. The Capriccio: Largo begins with a rising arpeggio in the strings, punctuated by rests, which recurs several times throughout the movement. It is remarkable for its rapid, highly theatrical changes of mood and even of key, moving in a few bars (33-41) from G major to F sharp major, and recalls the atmosphere of some of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard works. The Menuet (Allegretto) unfolds in a broad, majestic manner after the repeat of its first strain, with a fine section in the minor. The more folklike Trio shows off the timbres of the wind instruments. Symphony no. 86 concludes with a Finale (Allegro con spirito) built on a motif of five repeated notes that persists throughout the movement.

Unlike the other three symphonies recorded here, **no. 87** opens directly with a Vivace on a lively, melodious first theme, accompanied by a six-note repeated cell, which gives way to a second theme derived from the first and also based on six ascending and descending notes. After a development, beginning unusually in the tonic minor and fairly brief compared to those of the other 'Paris' Symphonies, the recapitulation holds many surprises in store: Haydn briefly reintroduces the second theme before bringing back the first. The monothematic Adagio places the wind instruments in the spotlight with several cadenzas in a vein recalling the *symphonies concertantes* which the Parisian public of the time was so fond of. The Menuet is built on an ornamental motif of three ascending notes on the first beat, while the Trio features an oboe solo. The symphony ends with a Vivace structured by a single theme underpinned by a pedal point on A.

One of the reviewers in the *Mercure de France* subsequently made an apt observation concerning Haydn's symphonic works:

Symphonies by M. Haydn were performed at virtually all the concerts. Every day one perceives more clearly, and consequently admires more, the productions of this great genius, who, in every one of his works, knows so well how to draw rich and varied developments

from a single subject. In this he is quite different from those sterile composers who constantly move from one idea to another, for want of knowing how to present one in varied forms, and who pile effects upon effects in mechanical fashion, without connection and without taste.⁷

Alongside the 108 symphonies he bequeathed to posterity, Haydn also took an interest in the concertante form and composed some thirty concertos for instruments as diverse as the cello, horn, trumpet and *lira organizzata*. Four of these were for violin, including one in D which is unfortunately lost. The **Concerto in C major**, the earliest of the four, was written in Eisenstadt between 1761 and 1765, when Haydn's employer was Prince Paul Anton Esterházy. He had an orchestra of some fifteen musicians at his disposal, with Luigi Tomasini (1741-1808), a composer and virtuoso violinist, as Konzertmeister. In order to showcase his soloist's brilliant technique, Haydn scored this C major concerto for strings only. It begins with an Allegro moderato in three sections (exposition, development and recapitulation) giving free rein to an Italianate style of writing. The second movement is a marvellous cantabile serenade accompanied by pizzicati in the orchestra, reminiscent of the Adagio of his Quartet op.1 no.1. The playful Finale (Presto) reverts to the brilliance of Vivaldian formulas, especially with its repeated notes bouncing under the bow. With this Concerto no. 1, Haydn demonstrates his mastery of the Italian style he had been taught by Porpora, which he infuses with his own Viennese aesthetic.

DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

⁷ *Mercure de France*, 12 April 1788, pp.77-78.

AN INTERVIEW WITH WILLIAM CHRISTIE AND THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE

You've mostly conducted Haydn's oratorios until now. Why did you become interested in the 'Paris' Symphonies?

W. Christie: I have immense regard for Haydn's output and I am at a point in my life where I have the opportunity to let myself do what I love most. His works have been on my desk for a long time, especially the two great oratorios, *The Seasons (Die Jahreszeiten)* and *The Creation (Die Schöpfung)*, which I consider to be the pinnacle of late eighteenth- and early nineteenth-century music. Haydn is a genius at creating forms whose seed can be extremely simple, almost disarming, even disturbing in its naivety. But thanks to his compositional skills, he achieved an incredible complexity of harmonic and rhythmic invention, while at the same time displaying a certain bonhomie and simplicity. He has an exceptional gift for exploiting the harmonic richness of the wind instruments; in particular, he showcases the oboe in a remarkable way. His style is impregnated with the great Italianate wave that swept Europe in the years between 1740 and 1760, which he enriches with his Viennese wit, his hallmark, his signature. Curiously, Haydn doesn't enjoy the same renown as Mozart. Yet the latter could not have existed without the former; they admired each other, and Mozart felt a genuine veneration for Haydn. So the temptation to tackle the 'Paris' Symphonies was a very powerful one, especially as these works are somewhat neglected by French audiences and musicians. They're among the greatest monuments of his career as an instrumental composer, like the symphonies that came after them, especially the 'London' set.

The 'Paris' Symphonies were conceived for the imposing orchestra of the Loge Olympique. How did this influence Haydn's style, and your performances?

W. Christie: I don't think the fact that the 'Paris' Symphonies were premiered by the huge forces of the Loge Olympique, thanks to the intercession of a very talented violinist, the Chevalier de Saint-George, is a determining factor in giving a valid performance of them. After all, Haydn had a smaller orchestra in Vienna and Eszterháza than that of the Loge Olympique. I have no doubt that the intrinsic beauty of these symphonies is entirely convincing when they're played with fewer instruments. On the

other hand, we know that the precision and quality of the playing of these big Parisian ensembles was greatly admired and that they enjoyed a high reputation throughout Europe. Haydn certainly knew what the Parisian public liked. France had a penchant for brilliance, an aesthetic that probably seemed rather flashy to a German or an Austrian. In the symphonies he designed for Paris, Haydn succeeded in meeting that audience's expectations in highly original fashion. One proof of their success is the fact that Symphony no. 85 is nicknamed 'La Reine de France', in homage to Marie Antoinette. I'm currently reading Daniel Hertz's book *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740-1780*. It strongly emphasises the role played by Marie-Antoinette during her reign in promoting and even popularising the Viennese music she knew so well, especially the works of Gluck. Her influence on the transformation of opera and orchestral music was considerable.

Do you have other Haydn projects?

W. Christie: I'll be reviving *The Seasons* on a European tour. I'm also interested in *The Seven Last Words of Christ on the Cross (Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze)*. I know the original orchestral version of this, which is contemporary with the 'Paris' Symphonies. But I'm thinking of putting on the oratorio version of 1795-96 for orchestra, choir and four soloists – it's a monumental achievement, which Haydn himself greatly cherished, and certainly the most splendid version. And aside from those two projects, I keep Haydn's sonatas in my solo repertory. I must confess that the late works of Haydn fascinate me as much as those of Beethoven.

In what respect would you say your knowledge of the French style of the 1750s enables you to renew the interpretation of the 'Paris' Symphonies?

W. Christie: I'm not very fond of performers who play Mozart and Haydn with a technique designed for later music. The same is true of many singers, who learn a vocal technique that is specific to mid-nineteenth-century opera. When I was in Vienna in my early days, I remember asking a musician whose forte was accompanying nineteenth- and early twentieth-century music, 'Why do we do this rubato here?' 'Because that's just the way it is', he replied. I found that perplexing. I have had the great privilege of being part of a movement that rediscovered early music on period instruments or copies.

By doing it that way, you're on the right path to discover Haydn's music with a technique that he was familiar with and which was part of his musical and stylistic development. I love hearing pianists play Schubert on a Steinway, Blüthner or Bösendorfer grand. But at the same time, it makes me feel uncomfortable. The moments of great passion or emotion are sustained by this huge instrument, which tends to 'shout' and express itself too loudly and violently. As I grow older, I think how lucky I am to possess the restraint that comes from an instrument which isn't overpowering. I remember seven or eight years ago hearing a Mozart performance in Paris by the Dresden Staatskapelle under a distinguished conductor and pianist. It was quite simply a funeral. Instead of giving the music its airy grace, the conductor and orchestra just buried it. As Baroque musicians, we have something to say in and offer to Haydn's music, by bringing both freshness and respect to it.

How do you see your role in Haydn's Violin Concerto no. 1?

W. Christie: Who directed the concerto? It was the violinist, Théotime Langlois de Swarte. Perhaps we need to rethink the role of a conductor in music that calls for a different kind of responsibility. Some time ago, I talked to a young conductor who was performing Benjamin Britten's *The Turn of the Screw*, an opera with an orchestra of only thirteen musicians. He was thrashing his arms around as if he were conducting Mahler's Eighth Symphony, the so-called 'Symphony of a Thousand'. I asked him why he felt the need to do that. 'To impose my vision', he replied. And I said: 'So that means that, in your view, the musicians don't participate: they follow without having any responsibility.' I have the same disagreement with conductors who want to stand on the podium for Bach or Mozart concertos. This has nothing in common with the need for a conductor in a Rachmaninoff concerto, where the orchestra is gigantic. Last February, we hosted nine young conductors with the idea of having them work with an ensemble comprising ten singers and a small orchestra reduced to a string quintet. The issue at stake was: 'Is it necessary to have someone to conduct, or can you conduct while playing?' Anyway, to get back to this recording of Haydn's First Violin Concerto, I was convinced that Théotime Langlois de Swarte would be delighted to be able to conduct with his body and with his bow. The concentration this approach generated in the other musicians was absolutely remarkable. Not to mention the sense of responsibility and freedom of the performer. That's the essential thing.

Why are Haydn's violin concertos so rarely performed?

T. Langlois de Swarte: It's a shame they aren't, because this First Concerto is one of Haydn's masterpieces. The second movement is extremely touching and is a tribute by the composer to the heritage of Italian violin music. While remaining within that tradition, he places his own stamp and style on it. He manages to find a form of magic in this movement: he transforms it into a declaration of love for the beauty of the world, in a great, peaceful contemplation imbued with hope. It's as if, all of a sudden, a boundless humanism emerges, a belief in the goodness of humanity. For me, this second movement is one of the most beautiful pieces of music in existence. That's why I absolutely wanted to play this concerto. I can only regret that it isn't performed more often. But I think Haydn's music finds itself caught between two approaches: on the one hand, performers who are faithful to the traditions of modern and very stereotyped playing styles, and on the other hand, Baroque instrumentalists who, although they have more freedom, find themselves confronted with a technically difficult concerto, especially on account of the number of double stops. This concerto moves away from the Italian tradition towards Classicism. And because of that in-between status, it's still neglected by many musicians. In the first movement, which I love for its flamboyance with the imitation of trumpets at the beginning, Haydn produces a brilliant development in the section in the minor. The third movement is often played with the kind of overblown tempi that were used thirty years ago, but that we still sometimes hear today. Done that way, it loses a lot of its interest, because in my opinion this is extremely light and lively music. All these reasons may explain why this First Concerto, which is one of the monuments of the violin repertory, is still rarely played.

How did the concerts and recording with Les Arts Florissants go?

T. Langlois de Swarte: William Christie has both the urge to transmit and a great capacity for trust. That's something sufficiently rare and beautiful to be worth underlining. At first he wanted to accompany from the harpsichord. But after contacting a musicologist friend who assured him that this concerto was never performed with keyboard continuo at the time, he decided that he wouldn't play the harpsichord and that he would leave the conducting up to me. So I directed from the violin.

William Christie attended the whole rehearsal and sat in the orchestra, which moved me deeply. He has a feverish appetite for life that drives him to do what he does with strength and conviction. He entrusted me with the project not only for the recording, but also in the concert performances, for which he sat in the orchestra. He felt that taking his place as a conductor would not have been justified, since the work wasn't conducted in Haydn's day. But the fact that he sits in the orchestra and listens isn't neutral either. The musicians know he's there. A conductor is also a presence, an aura that creates an atmosphere of concentration and mutual listening. Les Arts Florissants welcomed me as a member of the orchestra when I was a student. Playing this concerto was a way of turning a page, since I was now welcomed as a soloist by the musicians, who showed me great kindness. I was very touched by that, because it's well known that orchestras aren't always keen on someone who was previously a member of the group standing out from it. I felt an extremely positive and benevolent working atmosphere: the interpretation of the work I proposed was accepted. It wasn't necessarily easy for musicians who have been part of Les Arts Florissants for many years to see a young person like me walk in and say: 'We're going to play the Haydn concerto like this.' There was a wonderful exchange between us all. And it was William Christie who made that possible. He created the conditions in which it could happen.

Interview by DENIS HERLIN, February 2023

Translation: Charles Johnston

DIE PARISER SYMPHONIEN

Als 1786 die *Pariser Symphonien* von Haydn durch die „Olympische Loge“ in Paris aufgeführt wurden, genoss der Komponist beim dortigen Publikum bereits einen hohen Bekanntheitsgrad. Er selbst war nie in Frankreich, aber durch die Edition seiner Symphonien, Streichquartette, Trios und Sonaten ab 1764 wurde sein Name allgemein bekannt. Durch die Verleger Imbault und Sieber, welche die Symphonien von deutschen Komponisten publizierten, war Paris zum Epizentrum der Musikedition geworden. Das Concert spirituel, ein für die Verbreitung von Vokal- und Instrumentalmusik höchst bedeutender Veranstaltungsort und Bühne für die besten Virtuosen Europas, setzte ab den 1780er Jahren immer auch eine Symphonie von Haydn auf das Programm. Laut Constant Pierre spielte zwischen 1777 und 1790 das Orchester dieser Einrichtung 256-mal eine Symphonie von ihm.¹

Dabei war das Concert spirituel nicht einmal der einzige Ort, an dem man diese Symphonien hören konnte. Andere aus Laien und Berufsmusikern bestehende Konzertgesellschaften (deren Entstehung oft mit dem Aufschwung der Freimaurerei einherging) spielten ebenfalls eine entscheidende Rolle. Dies trifft z.B. auf die erwähnte Loge olympique zu, die im Mai 1782 von Étienne-Marie de La Haye und Claude-François-Marie Rigoley d'Ogny gegründet wurde und zum Ziel hatte, „in Paris ein ‚Concert‘ zu schaffen, das in mancherlei Hinsicht den Verlust des ‚Concert des Amateurs‘ ausgleichen soll“², sowie „die Musik zu pflegen und vorzügliche Konzerte zu geben“³. Die musikalischen Veranstaltungen der Loge olympique fanden bis 1789 hauptsächlich im „Saal der hundert Schweizer“ der Tuilerien statt. Das Orchester war mit seinen 65 Mitgliedern – Laien und Berufsmusikern – monumental: je vierzehn erste und zweite Violinen, sieben Bratschen, zehn Violoncellos, vier Kontrabässe, drei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten und eine Pauke. Um das Repertoire der Loge aufzuwerten, gab der Comte d'Ogny, ein gebildeter Amateur, der selbst Violoncello spielte, bei Haydn sechs Symphonien in Auftrag; als Vermittler fungierte dabei der Komponist und Konzertmeister der Loge Joseph Bologne de Saint-George, besser bekannt unter dem Namen Chevalier de Saint-George.

¹ Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, Französische musikwissenschaftliche Gesellschaft, Paris, S. 175

² *Société olympique*, Paris 1786, S. 3

³ Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Hardouin und Gattey, Paris 1787, S. 279

Dass Haydn im Februar 1785 in die Wiener Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“ aufgenommen worden war, dürfte diesen Vorgang begünstigt haben. Fünf der sechs erhaltenen Autografe der *Pariser Symphonien* stammen aus der Sammlung des Comte d'Ogny, und vier von ihnen werden heute in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France aufbewahrt. Drei davon (die der Symphonien Nrn. 83, 86, 87) gehörten dem Komponisten Sigismund von Neukomm, der im Juli 1854 am Ende der jeweiligen Titelseiten vermerkte: „Ich versichere, dass diese ganze Sinfonie von meinem Lehrer Jos. Haydn geschrieben wurde.“ Das vierte Autograf (Symphonie Nr. 82) erwarb der Cembalist und Organist Jean-François Tapray, als die Musiksammlung des Comte d'Ogny im Februar 1791 verkauft wurde. Dieser soll laut H. Barbedette für jede der sechs Symphonien 25 Louis d'or bezahlt haben und fünf Louis für das Recht, sie zu veröffentlichen.⁴ Dieses Recht übertrug die Loge olympique dann dem Verleger Imbault, der die Werke im Januar 1788 unter folgendem Titel veröffentlichte: *Du répertoire de la Loge olympique : Six Sinfonies à divers instruments composées par J. Haydn, œuvre 51. Gravé d'après les partitions originales de ces sinfonies appartenant à la Loge olympique*. Die Reihenfolge in dieser Edition (Nrn. 83, 87, 85, 82, 86, 84) entspricht der Chronologie der Entstehung der Symphonien: Die Nrn. 83, 87 und 85 wurden 1785 vollendet, die Nrn. 82, 86 und 84 im Jahr 1786. In letzterer Ausgabe ist der Titel der *Symphonie Nr. 85* mit dem Zusatz „La Reine de France“ versehen, vielleicht, weil ihr die Königin Marie-Antoinette den Vorzug gab, aber vermutlich auch, um diese für ihre Rolle zu ehren, die sie bei der Einführung der Wiener Musik am Hof von Versailles spielte. Die Besetzung entspricht der, die Haydn auch auf Eszterháza zur Verfügung hatte: eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner, erste und zweite Violinen, Bratschen, Violoncellos und Kontrabässe; bei der *Symphonie Nr. 86* kommen noch zwei Trompeten und Pauken dazu. Ein Teil des Materials, das Haydn am Hof des Fürsten Nicolaus I. Joseph Esterházy benutzte, wo er als Kapellmeister wirkte, ist übrigens erhalten.

Die *Symphonie Nr. 84* bietet ein breites Spektrum von Klangfarben, wobei die Blasinstrumente eine dominierende Rolle spielen. Nach einer majestätischen Einleitung setzt sich der erste Satz mit einem *Allegro* fort, dessen einziges Thema sieben Mal auf unterschiedliche Art präsentiert wird. Das *Andante* mit seinem scheinbar einfachen Thema und drei darauffolgenden Variationen sowie einer großen Coda bietet einige Überraschungen: Haydn lässt die herrschenden Konventionen der Gattung außer Acht und

variiert die instrumentalen Farben, indem er mit dynamischen Effekten, dem Gleichgewicht zwischen Bläsern und Streichern und auch mit Akzenten spielt und dabei eine raffinierte rhythmische Struktur entwickelt. Der ungemein elegante erste Teil des *Menuet Allegretto* kontrastiert mit dem kurzen *Trio*, dessen erster Abschnitt ein Fagott-Solo zur Geltung bringt. Die Symphonie schließt mit einem heiteren *Finale* im *Vivace*-Tempo und knüpft an den Charakter des ersten Satzes an.

Die *Symphonie Nr. 85* kündigt Haydns *Londoner Symphonien* an: Der Satz ist sehr differenziert gestaltet, die musikalische Textur vielfältig, und was den Umgang mit der Form betrifft, so verbirgt sich hinter der vermeintlichen Einfachheit ein einzigartiges Geschick. Im ersten Satz folgt auf ein sehr theatralisches *Adagio* ein *Vivace*, das ein anmutiges, eingängiges Thema hervorbringt, in dem die Dynamik brüsk vom *piano* zum *forte* wechselt. Die völlig unerwartet erscheinende *fortissimo*-Passage in f-Moll, die dem Anfang der *Symphonie Nr. 45* „Les Adieux“ ähnelt, ist ein Überraschungseffekt, der bis in die Durchführung wirkt. Der zweite Satz trägt den Titel *Romance* und ist ein *Allegretto* mit einem sehr einfachen Thema, das von den Streichern exponiert wird, und hier spielt Haydn mit den verschiedenen Lagen und Rhythmen. Es schließen sich vier Variationen an, deren zweite, in Moll, nur von den Streichern gespielt wird und das Thema ausgesprochen gekonnt und sehr frei behandelt. Der Übergang zur dritten Variation, die in Dur steht, vollzieht sich mit einer sinnreich gestalteten Passage von acht Takten in Moll. Der Satz schließt mit einer Coda von zehn Takten, in denen noch einmal der Geist der vorangegangenen Variationen zu spüren ist. Auf das Thema mit Variationen folgt ein *Menuetto Allegretto*, das von Akzenten auf der jeweils dritten Zählzeit geprägt ist, die durch ihren lombardischen Rhythmus noch verstärkt werden. Das *Trio* rückt die Bläser und vor allem das Fagott in den Vordergrund, wodurch eine idyllische Stimmung entsteht. Das *Finale Presto*, mit dem die Symphonie schließt, ist ein Rondo und erinnert mit seiner Lebhaftigkeit an die Klaviersonaten von Haydn. Wie bei den Variationen entspricht der Komponist auch hier nicht den Erwartungen der Hörer, indem er das Thema nicht identisch wiederholt und eine höchst ausgeklügelte Durchführung einschiebt. Die Bemerkung von Stendhal zu Haydns Streichquartetten in einem seiner Briefe über das Leben von Haydn passt perfekt zu dieser Symphonie: „Sie beginnen mit einer höchst unbedeutenden Idee, die aber nach und nach eine Physiognomie bekommt, sich verstärkt, wächst, sich ausdehnt, und vor unseren staunenden Augen wird der Zwerg zum Riesen.“⁵

⁴ Hippolyte Barbedette, *Haydn, sa vie et ses œuvres*, Heugel, Paris 1874, S. 87

⁵ Stendhal, *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn...*, P. Didot, Paris 1814, S. 101 [Deutscher Titel: *Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn*]

Heroisch und ländlich: So könnte man wegen ihres ersten, dritten und vierten Satzes die monumentale **Symphonie Nr. 86** bezeichnen. Sie beginnt mit einem ausgesprochen fein gestalteten, dichten *Adagio*, dessen Wirkung auf starken dynamischen Kontrasten beruht. Es schließt sich ein brillantes *Allegro spiritoso* an, dessen erstes Thema anfänglich *piano* und nur von den Streichern exponiert wird, worauf das ganze Orchester *forte* und mit einem dominierenden Motiv aus drei repetierten Tönen einsetzt; dann erklingt das zweite, etwas schlichtere Thema in der Dominante. Nach einer weitläufigen Durchführung erfolgt die Reprise der beiden Themen, die dabei leicht abgeändert werden. Der langsame Satz mit der Überschrift *Capriccio Largo* beginnt mit einem aufsteigenden, von Pausen durchsetzten Arpeggio in den Streichern, das im Verlauf des Abschnitts mehrmals wiederholt wird. Es finden rasche, sehr theatralische Wechsel der Stimmung oder sogar der Tonarten statt (in wenigen Takten – 33 bis 41 – geht es etwa von G-Dur nach Fis-Dur), was an die Atmosphäre gewisser Klavierwerke von Carl Philipp Emanuel Bach denken lässt. Das majestätische, ausladende *Menuet Allegretto* dient als dritter Satz. Nach der Reprise des ersten Teils folgt eine hübsche Passage in Moll. Das in eher volkstümlichem Ton gehaltene *Trio* gibt dem Klang der Bläser viel Raum. Die Symphonie schließt mit einem *Finale. Allegro con spirito*, dessen konstituierender Baustein ein Motiv aus fünf wiederholten Noten ist, das sich durch den ganzen Satz hindurch zieht.

Im Unterschied zu den anderen drei Symphonien dieser Aufnahme beginnt die **Symphonie Nr. 87** gleich mit einem *Vivace*. Das erste, lebhaft und unkomplizierte Thema wird von einer Zelle von sechs repetierten Noten begleitet. Das zweite Thema leitet sich vom ersten ab und ist ebenfalls von sechs sich folgenden, hier auf- und absteigenden Noten geprägt. Nach einer Durchführung, die auf ungewöhnliche Art, nämlich auf der Tonika und in Moll, anfängt und gegenüber den anderen *Pariser Symphonien* eher kurz ist, sorgt die Reprise für eine Überraschung: Haydn nimmt nämlich das zweite vor dem ersten Thema auf. Im *Adagio*, das nur ein Thema hat, kommt wieder den Bläsern viel Bedeutung zu, was sich in etlichen Kadenz ausdrückt. Deren Ästhetik erinnert an die konzertanten Symphonien, die damals beim Pariser Publikum so beliebt waren. Die Konstruktion des *Menuet* basiert auf einem ornamentalen, aus drei aufsteigenden Noten bestehenden Motiv, das jeweils auf die erste Zählzeit fällt; im *Trio* hat die Oboe ein eigenes Solo. Das einzige Thema im abschließenden *Finale Vivace* bewegt sich über einem Orgelpunkt auf dem Ton a.

Zu Haydns symphonischem Werk hob ein Kritiker des *Mercure de France* sachkundig hervor: „Bei fast allen Konzerten wurden Symphonien von Herrn Haydn aufgeführt. Mit jedem Tag wächst das Verständnis und damit auch die Bewunderung für das Schaffen dieses ungeheuer großen Genies, das es versteht, in jedem seiner Stücke einem einzigen Thema die reichsten und vielfältigsten Entwicklungen abzugewinnen; ganz im Unterschied zu jenen sterilen Komponisten, die unablässig von einer Idee zur nächsten übergehen, weil sie nicht in der Lage sind, ein und dieselbe in variiert Form darzustellen, und daher mechanisch, ohne Geschmack und Zusammenhang Effekte anhäufen.“⁶

Haydn hat der Nachwelt 108 Symphonien hinterlassen, doch galt sein Interesse auch der Konzertform: Er schrieb gut dreißig Konzerte für so unterschiedliche Instrumente wie das Violoncello, das Horn, die Trompete oder die *lira organizzata*. Außerdem komponierte er vier **Violinkonzerte**, von denen das in D-Dur leider verloren ist. Das erste von ihnen steht in C-Dur und entstand zwischen 1761 und 1765 in Eisenstadt, als Haydn im Dienst des Fürsten Paul Anton Esterházy stand. Er verfügte damals über ein Orchester von etwa fünfzehn Musikern, dessen Konzertmeister Luigi Tomasini (1741-1808) war, der sich auch als Komponist betätigte. Um die brillante Technik dieses Violinvirtuosens zur Geltung zu bringen, schrieb Haydn eben dieses Violinkonzert, das neben dem Solisten nur begleitende Streicher vorsieht. Der erste Satz ist ein *Allegro moderato*, das aus drei Teilen besteht (Exposition, Durchführung und Reprise) und in dem sich der Komponist ohne Zurückhaltung einer vom italienischen Stil geprägten Tonsprache hingibt. Als wunderbare, gesangliche Serenade mit *pizzicati*-Begleitung des Orchesters, die an das *Adagio* von Haydns *Streichquartett op. 1 Nr. 1* denken lässt, präsentiert sich der zweite Satz. Das überaus heitere *Finale presto* knüpft an die Brillanz der Vivaldi'schen Formeln an, vor allem mit seinen repetierten Noten und dem springenden Bogen. Dieses *Violinkonzert Nr. 1* zeigt, wie meisterhaft Haydn den italienischen Stil beherrschte, den er von Porpora gelernt hatte, dem er wiederum seinerseits die Wiener Ästhetik eingab.

DENIS HERLIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

⁶ *Mercure de France*, 12. April 1788, S. 77 f.

EIN GESPRÄCH MIT WILLIAM CHRISTIE UND THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE

Nachdem Sie vor allem Haydns Oratorien dirigiert haben, wenden Sie sich seinen Pariser Symphonien zu. Woher kommt das Interesse dafür?

W. Christie: Ich schätze das Werk dieses Komponisten enorm, und ich bin in meinem Leben an einen Punkt gekommen, wo ich die Möglichkeit habe, mir das zu schenken, was ich am meisten liebe. Haydn ist schon seit langer Zeit auf meinem Schreibtisch, insbesondere die beiden großen Oratorien, *Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung*, die in meinen Augen den Gipfelpunkt des musikalischen Schaffens am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts darstellen. Haydns Genie zeigt sich im Umgang mit den Formen, deren Keim höchst einfach sein kann, geradezu entwaffnend naiv, so dass es einem gar nicht geheuer ist. Doch als überaus geschickter Komponist gelangt er zu einer unglaublichen, sehr einfallsreichen harmonischen und rhythmischen Komplexität und zeigt dabei eine selbstverständliche Freundlichkeit und auch eine gewisse Bescheidenheit. Er schöpft mit seinem ausgesprochen glücklichen Händchen den ganzen harmonischen Reichtum der Blasinstrumente aus und bringt insbesondere die Oboe auf bemerkenswerte Weise zur Geltung. Sein Stil ist geprägt von der großen Welle der Jahre 1740-1760, in der man offen war für italienische Einflüsse, die er wiederum mit seinem Wienerischen Geist, seiner eigenen Handschrift, seinem Markenzeichen bereicherte. Seltsamerweise genoss Haydn nicht die gleiche Bekanntheit wie Mozart. Jedenfalls konnte aber der eine nicht ohne den anderen leben: Sie bewunderten sich gegenseitig, wobei Mozart seinen Kollegen richtiggehend verehrte. Es war für mich einfach sehr verlockend, die *Pariser Symphonien* anzugehen, umso mehr, als diese Werke vom Publikum und von den Musikern in Frankreich etwas vernachlässigt werden. Im instrumentalen Bereich von Haydns Schaffen gehören sie zu den ganz großen Schöpfungen, genau wie die darauffolgenden Symphonien, vor allem die „Londoner“.

Die Pariser Symphonien wurden für das riesige Orchester der Loge olympique konzipiert. Inwiefern hat dies den Stil von Haydn und Ihre Interpretation beeinflusst?

W. Christie: Dass die Symphonien durch dieses überdimensionierte Orchester uraufgeführt wurden – was

sich der Vermittlung eines überaus begabten Violinisten, des Chevalier de Saint-George, verdankte –, ist meiner Ansicht nach ohne Bedeutung für die richtige Interpretation. Haydn verfügte übrigens in Wien und auf Eszterháza über ein viel kleineres Orchester als die Loge olympique. Ich bin davon überzeugt, dass die eigentliche Schönheit dieser Symphonien mit einer kleineren Besetzung klar zum Ausdruck kommt. Andererseits wissen wir, dass die Präzision und die Qualität des Spiels dieser großen Pariser Klangkörper sehr geschätzt und im ganzen musikalischen Europa bekannt waren. Haydn wusste gewiss über die Vorlieben des Pariser Publikums Bescheid. Frankreich hatte eine Neigung zu Glanz und Pracht, eine eher etwas kitschige Ästhetik für einen Deutschen oder Österreicher. Mit seinen *Pariser Symphonien* vermochte Haydn die Erwartungen dieses Publikums auf sehr originelle Weise zu erfüllen. Ihren Erfolg bezeugt der Titel der *Symphonie Nr. 85*: „La Reine“, eine Hommage an die Königin Marie-Antoinette. Ich lese gerade das Buch *Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780* von Daniel Heartz. Darin betont der Autor nachdrücklich die Rolle, die Marie-Antoinette während ihrer Regentschaft für die Wiener Musik spielte, die sie gut kannte (vor allem die von Gluck) und die durch sie populär oder sogar zum Allgemeingut wurde. Sie hatte einen großen Einfluss auf den Wandel der Oper und der symphonischen Musik.

Schweben Ihnen noch andere Projekte vor, die das Werk Haydns zum Inhalt haben?

W. Christie: Im Rahmen einer Europa-Tournee werde ich nächstens die *Jahreszeiten* wieder aufnehmen. Außerdem interessiert mich das Werk *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, dessen Originalversion für Orchester ich kenne; sie entstand zur gleichen Zeit wie die *Pariser Symphonien*. Aber eigentlich würde ich diese Komposition lieber in der 1795/96 entstandenen Fassung als Oratorium für Orchester, Chor und vier Solisten spielen – das ist ein bedeutendes musikalisches Denkmal, das Haydn selbst bearbeitete, und mit Sicherheit die glanzvollste Version. Neben diesen beiden Vorhaben bewahre ich als Solist die Sonaten von Haydn in meinem Repertoire. Ich muss Ihnen gestehen, dass mich die letzten Werke von Haydn ebenso faszinieren wie die von Beethoven.

Inwiefern verschaffen Ihnen Ihre Kenntnisse des französischen Stils der 1750er Jahre eine neue Sicht auf die Pariser Symphonien?

W. Christie: Ich habe keine hohe Meinung von den Interpreten, die Mozart und Haydn mit einer Technik

spielen, die eigentlich für eine später entstandene Musik anzuwenden ist. Das Gleiche gilt für die vielen Sänger, welche die Gesangstechnik der Oper aus der Mitte des 19. Jahrhunderts lernen. Ich erinnere mich, dass ich als junger Mensch in Wien einmal einen Musiker, dessen Stärke die Begleitung in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts war, fragte: „Warum macht man hier ein Rubato?“ Er antwortete: „Weil das so ist.“ Ich blieb ratlos zurück. Ich hatte das ungeheure Privileg, zu der Bewegung zu gehören, welche die alte Musik mit historischen oder nachgebauten Instrumenten neu entdeckte. Über diesen Weg gelangt man auf die richtige Bahn, um die Musik von Haydn zu erkunden, weil man über die Technik verfügt, die er kannte und die Teil seiner musikalischen und stilistischen Entwicklung war. Ich mag die Pianisten sehr, die Schubert auf einem Steinway-, Blüthner- oder Bösendorfer-Flügel spielen. Aber gleichzeitig ruft das in mir auch ein gewisses Unwohlsein hervor. Momente der großen Emotion und Leidenschaft werden befördert von diesem riesigen Instrument, das aber auch zum „Brüllen“ und zu einer übermäßig lauten und wuchtigen Ausdrucksweise neigt. Mit zunehmendem Alter schätze ich mich glücklich, diese Verhaltenheit zu haben mit einem Instrument, das einen nicht erschlägt. Ich erinnere mich, dass ich vor sieben oder acht Jahren in Paris ein Mozart-Programm mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden unter der Leitung eines hervorragenden Dirigenten und Pianisten hörte. Das war schlicht eine Beerdigung. Anstatt dieser Musik ihre Luftigkeit zu geben, haben der Dirigent und das Orchester sie buchstäblich begraben. Als Barockmusiker können wir zu der Musik von Haydn etwas sagen und ihr etwas geben, indem wir ihr eine gewisse Frische verleihen und ihr zugleich Respekt zollen.

Wie gehen Sie Ihre Rolle in Haydns Violinkonzert Nr. 1 an?

W. Christie: Wer hat es dirigiert? Der Violinist, Théotime Langlois de Swarte. Vielleicht muss man die Rolle des Dirigenten neu denken, wenn es um Musik geht, die eine andere Form von Verantwortung verlangt. Vor einiger Zeit diskutierte ich mit einem jungen Dirigenten, der Benjamin Britten's *The Turn of the Screw* leitete, eine Oper, bei der ein Orchester von nur dreizehn Musikern zum Einsatz kommt. Er fuchtelte herum, als ob er Gustav Mahlers sogenannte „Symphonie der Tausend“ (Nr. 8) leiten würde. Ich fragte ihn, warum er den Drang habe, auf diese Weise zu dirigieren. Er antwortete: „Um meine Vision durchzusetzen.“ Ich sagte weiter: „Das heißt also, dass Sie denken, die Musiker seien nicht beteiligt: dass sie folgen, ohne Verantwortung zu haben.“ Ebenso wenig einig bin ich mit den Dirigenten, die

Solokonzerte von Bach oder Mozart leiten wollen. Das hat überhaupt nichts mit der Anforderung zu tun, die ein Solokonzert von Rachmaninow mit sich bringt, wo das Orchester gigantisch ist. Letzten Februar haben wir neun junge Dirigenten dazu eingeladen, mit einem Ensemble von zehn Sängern und einem kleinen Orchester, das auf ein Streichquintett reduziert war, zu arbeiten. Die Frage war folgende: „Ist es nötig, dass jemand dirigiert, oder kann man dirigieren, während man spielt?“ Um auf die Aufnahme von Haydn's *Violinkonzert Nr. 1* zurückzukommen: Ich war überzeugt davon, dass Théotime Langlois de Swarte begeistert sein würde, unter Einsatz seines Körpers und seines Bogens dirigieren zu können. Die Konzentration, die das bei den anderen bewirkte, war wirklich beachtlich. Ganz zu schweigen vom Sinn für Verantwortung und die Freiheit des Interpreten. Das ist das Entscheidende.

Warum werden Haydn's Violinkonzerte so selten gespielt?

T. Langlois de Swarte: Das ist in der Tat schade, denn dieses erste Violinkonzert von Haydn zählt zu dessen Meisterwerken. Der zweite Satz ist ungemein bewegend und stellt eine Hommage des Komponisten an das Erbe der italienischen Violinmusik dar. Indem er diese Tradition fortsetzt, setzt er ihr seinen Stempel auf und erfüllt sie mit seinem Stil. Er vermag diesem Satz eine Art Magie zu verleihen: Er verwandelt ihn in eine Liebeserklärung an die Schönheit der Welt, mit einer großen, friedlichen und hoffnungsvollen Kontemplation. Es ist so, als ob sich auf einmal ein grenzenloser Humanismus zeigen würde, der Glaube an das Gute im Menschen. Dieser zweite Satz gehört für mich zu den schönsten Musikstücken überhaupt. Und das ist der Grund, warum ich dieses Violinkonzert unbedingt spielen wollte. Ich kann nur bedauern, dass es nicht öfter zur Aufführung kommt. Aber ich glaube, Haydn befindet sich im Spannungsfeld von zwei interpretatorischen Ansätzen: Da gibt es einerseits die Interpreten, die der sehr stereotypen Tradition der modernen Spielweisen treu bleiben, und andererseits sind da die Barockmusiker, die zwar mehr Freiheit haben, sich aber mit einem (vor allem wegen der vielen Doppelgriffe) technisch schwierigen Solokonzert konfrontiert sehen. Haydn's *Violinkonzert Nr. 1* ist auf dem Weg von der italienischen Tradition zur Klassik anzusiedeln. Und weil es sich in diesem Zwischenbereich befindet, wird es von vielen Interpreten vernachlässigt. Im ersten Satz, den ich wegen seiner funkelnden Seite mit der Trompetenimitation am Anfang so mag, gelingt Haydn eine geniale Durchführung im Mollteil. Was den dritten Satz betrifft, so wird er auch heute noch recht oft in einem verschnarchten Tempo gespielt, wie vor dreißig Jahren. So

verliert er viel von seinem Reiz, dabei ist diese Musik – für mein Empfinden – extrem leichtfüßig und lebhaft. Dies alles könnte die Erklärung dafür sein, dass dieses Violinkonzert zwar zu den bedeutenden Werken des Violinrepertoires gehört, aber immer noch so selten gespielt wird.

Wie liefen die Konzerte und die Aufnahme mit Les Arts Florissants ab?

T. Langlois de Swarte: William Christie hat einen ausgeprägten Willen, etwas zu vermitteln, und gleichzeitig hat er großes Vertrauen. Das ist selten und schön, das muss man betonen. Am Anfang wollte er vom Cembalo aus dirigieren. Doch nachdem er sich an einen befreundeten Musikwissenschaftler gewandt hatte, der ihm versicherte, dass dieses Konzert ursprünglich nie mit Cembalo aufgeführt wurde, entschied er, darauf zu verzichten und die musikalische Leitung mir zu übertragen. Also habe ich von der Violine aus dirigiert. William Christie war bei der ganzen Probe dabei, mitten im Orchester, was mich sehr bewegte. Er brennt für das, was er macht, und macht deshalb alles mit Kraft und aus Überzeugung. Er überließ mir die Leitung nicht nur bei der Aufnahme, sondern auch bei den Konzerten, während denen er im Orchester saß. Er war der Meinung, dass sein Posten als Dirigent keine Berechtigung hatte, weil das Werk zu Haydns Zeit nicht dirigiert wurde. Nun bedeutet aber die Tatsache, dass er im Orchester einen Platz einnimmt und zuhört, keineswegs, dass er unbeteiligt ist. Die Musiker wissen, dass er da ist. Ein Dirigent, das bedeutet immer auch Präsenz, eine Aura, die eine Atmosphäre der Konzentration und des Zuhörens herstellt. Dieses Orchester hat mich als Mitglied aufgenommen, als ich noch Student war. Und als wir dieses Konzert spielten, bedeutete dies, eine neue Seite aufzuschlagen, denn nun wurde ich als Solist von den Musikern aufgenommen, und sie brachten mir großes Wohlwollen entgegen. Das hat mich sehr berührt, denn bekanntlich schätzen es die Orchester nicht, dass sich jemand abgrenzt, der vorher in der Gruppe spielte. Ich habe die Arbeitsatmosphäre als äußerst positiv und großmütig empfunden: Die von mir vorgeschlagene Version wurde akzeptiert. Das war nicht unbedingt einfach angesichts von Musikern, die seit vielen Jahren zu den Arts Florissants gehören und sehen, wie ein junger Mensch wie ich aufkreuzt und zu ihnen sagt: „Wir werden Haydns Violinkonzert so spielen.“ Es gab zwischen uns allen einen schönen Austausch. Und das ist das Verdienst von William Christie. Er hat alle Voraussetzungen dafür geschaffen, dass das so läuft.“

Das Gespräch führte DENIS HERLIN im Februar 2023.

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

JEAN-MARIE LECLAIR
JEAN-BAPTISTE SENAILLÉ

Générations
Sonatas for violin & harpsichord
Théotime Langlois de Swarte, *violin*
William Christie, *harpsichord*
CD HAF 8905292



“Une découverte éblouissante” – **TTTT Télérama**

“Un dialogue fructueux entre générations” – **Classica**

“This splendid disc, outstandingly well recorded, makes a pleasing gesture towards remedying matters... – **BBC Music Magazine**

‘Langlois de Swarte . . . takes the music magnificently in his stride, avoiding over-fussy articulation and digging into the strings of his strong-voiced Stainer violin to make it sing. Christie’s continuo-playing is similarly free of needless elaboration, yet always quick, responsive and attentive to sonority.’ – **Gramophone**

„Langlois lässt seine Tiroler Edel-Geige von Jacobus Stainer (gebaut 1665) diesen unbekannteren Kosmos stilvoll erkunden.“

– **Kleine Zeitung**

JOHANN SEBASTIAN BACH

Mass in B minor

Les Arts Florissants, William Christie

2 CD HAF 8905293.94



LUIGI BOCCHERINI

Quartets for two harpsichords

William Christie, Christophe Rousset

CD HMA 1951233



MARC-ANTOINE CHARPENTIER

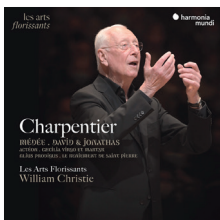
Médée, David & Jonathas

Actéon, Cécilia virgo et martyr

Filius prodigus, Le Reniement de saint Pierre

Les Arts Florissants, William Christie

8 CD HMX 8904057.64



GEORGE FRIDERIC HANDEL

Concerti Grossi op.6

Les Arts Florissants, William Christie

CD HAF 8901507



**Music for Queen Caroline : Te Deum,
Coronation Anthem, Funeral Anthem**

Les Arts Florissants, William Christie

CD HAF 8905298

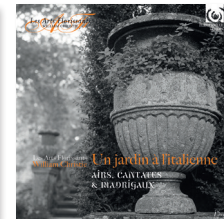


**La Harpe Reine
Harp Concertos & Symphony at the Court
of Marie-Antoinette**

Les Arts Florissants, William Christie

Xavier de Maistre, harp

CD HAF 8902276



**Un jardin à l'italienne
The Italian repertoire from the Renaissance
to the beginning of the 19th century**

Les Arts Florissants, William Christie

CD HAF 8905283



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Platée

Les Arts Florissants, William Christie

2 CD HAF 8905349.50

VIVALDI – LECLAIR – LOCATELLI

Violin Concertos

Théotime Langlois de Swarte, violin

Les Ombres

CD HMM 902649



The Mad Lover

English Sonatas, suites,
grounds and fantasies

Théotime Langlois de Swarte, violin

Thomas Dunford, lute

Prolongez le plaisir de cet album sur votre nouveau site
Extend your musical experience by exploring our completely redesigned website

harmoniamundi.com



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...
Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...

Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...
Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...

Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...
Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...

Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...
Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...

Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...
Pre-order or purchase albums in via the harmonia mundi boutique...



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux
Follow harmonia mundi artists on social media



Les Arts Florissants sont soutenus par l'État, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire, le Département de la Vendée et la Région des Pays de la Loire.

La Selz Foundation est leur Mécène Principal.

Aline Foriel-Destezet et les American Friends of Les Arts Florissants sont Grands Mécènes.

Les Arts Florissants sont accueillis en résidence à la Philharmonie de Paris et par ailleurs labellisés Centre Culturel de Rencontre.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Les Arts Florissants © 2023

Enregistrement : 27 octobre 2020 (Symphonies n° 84 et 87) et 31 mars 2022 (Symphonies n° 85 et 86, Concerto), Cité de la Musique, Paris (France)

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Hugues Deschaux
Couverture digipack : Vue de la cour de Napoléon au musée du Louvre à Paris
© Limot. © 2023 / Bridgeman Images

Photos digipack : William Christie © Philippe-Delval - Théotime Langlois de Swarte : © Jean-Baptiste Millot
© harmonia mundi et Les Arts Florissants pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi
Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
arts-florissants.org
thetimelangloisdeswarte.com

