

<b>WIENER CONCERT-VEREIN</b>	<b>J. HAYDN</b> (1732-1809)	Notturmo Nr.1 für zwei Lire organizzate C-Dur, Hob.II:25	Marcia Allegro Adagio Finale. Presto
<b>MISCHA MAISKY</b> Violoncello			
<b>FRANZ MICHAEL FISCHER</b> Konzertmeister	<b>G. DONIZETTI</b> (1797-1848)	Concertino für Oboe und Orchester F-Dur	Andante Allegro
<b>ROBERT WOLF</b> Flöte	<b>J. HAYDN</b>	Symphonie Nr.30 C-Dur, Hob.I:30 „Alleluja“	Allegro Andante Finale. Tempo di Menuet, più tosto Allegretto
<b>PETER SCHREIBER</b> Oboe	<b>G. DONIZETTI</b>	Concertino für Flöte und Orchester C-Dur	Largo-Allegro
	<b>A. VIVALDI</b> (1678-1741)	aus Cellokonzert a-moll, RV 422	Largo cantabile

#### Joseph Haydn: Notturmo Nr.1 für zwei Lire organizzate C-Dur, Hob.II:25

Es gibt leider keine Buchführung über die Geschmäcker oder die musikalischen Talente der Fürsten im 18. Jahrhundert. Denn hier würde sicherlich Joseph II. auftauchen, der das Glockenspiel („Holzspiel“) liebte. Oder Nikolaus I. von Esterházy, der seinem Kapellmeister Joseph Haydn mehr als 200 Kompositionen für Baryton abverlangte (siehe auch *Ein fürstliches Vergnügen* Seite 50). König Ferdinand IV. von Neapel wiederum, der volksnah und interessiert an den Gebräuchen und Sitten seiner Untertanen war, machte dementsprechend ein Instrument des einfachen Volkes auch zu seinem Lieblingsinstrument: die Lira organizzata. Dieses kuriose Instrument war zusätzlich zu den Melodie- und Bordunsaiten der Drehleier mit einer Reihe von kleinen Orgelpfeifen ausgestattet. Streich- und Orgelwerk wurden – gemeinsam im Einklang oder in der Oktave – über eine Tastatur gespielt und konnten – ebenso wie die Bordunsaiten – gewissermaßen einzeln „registriert“ werden. Was kompliziert klingt, bedarf auch einigen Unterrichts. Den bekam der König bei Norbert Hadrawa und mit diesem führte er die in Auftrag gegebenen Werke auch auf. Da Ferdinand durch die Heirat mit Maria Karolina, einer Tochter Maria Theresias, mit dem österreichischen Kaiserhaus eng verbunden war, war der Weg zum Komponisten Haydn nicht weit. Ferdinand benötigte schließlich einen möglichst renommierten Tonsetzer, der für sein Instrument entsprechende Werke schrieb. Dabei hatte der König ziemlich genaue Vorstellungen, wie die Konzerte beschaffen sein sollten, wie ein Brief Hadrawas an den Komponisten Johann Franz Xaver Sterkel vom Oktober 1785 verrät: „... mache ich Ihnen zu wissen, daß Sie drey Concerte für zwey organisierte Leyern für S. M. den König von Neapel schreiben sollen, das eine aus dem Ton C das 2te aus dem F, und das dritte aus dem G, sind Sie bedacht die Ritornello kürzer als in Ihren ersteren Concerten zu schreiben, übrigens richten Sie sich ganzlich das Gesang deren Leyern oder die Melodie nach der Art der Oboe ohne viel Beschaulichkeit deren Passagen einzuleiten“.

Im Winter 1785/86 erhielt Haydn den ersten Auftrag Ferdinands – für eine Serie von Lyrenkonzerten. Und es folgten weitere Aufträge – neben Konzerten auch acht Notturmi für die Lira organizzata. Hierbei handelt es sich um dem Können

des Königs entsprechende Divertimenti unterhaltenden Charakters in kleiner Besetzung mit zwei Liren, zwei Hörnern, zwei Klarinetten, zwei Violoncello und Cello (oder Basso continuo) – kurze, dreisätzige Kammermusikwerke (das erste, Hob.II:25 in C-Dur, fügt dem Kopfsatz einen einleitenden Marsch hinzu) mit einer bedachten Mischung von Klangfarben, die leicht und luftig erscheint. Die Melodien sind einfach, unmittelbar und schnörkellos, und die Kontraste ersetzen eine komplexere Harmonik. Freilich waren Orgelleiern auch zu Haydns Zeit nicht überall verfügbar – sie hatten ihren Platz zudem eher in der Dorfschenke als auf dem Konzertpodium. Später ersetzte Haydn darum schlichtweg die Orgelleiern durch Traversflöte und Oboe bzw. zwei Traversflöten. (Siehe auch *Buongiorno - gute Reise* Seite 10 und *Bernard Labadie* Seite 102). (chg)

#### Gaetano Donizetti: Concertino für Oboe und Orchester F-Dur

Kennt man Gaetano Donizetti gemeinhin nur als Opernkomponisten, so hat er doch auch eine große Zahl anderer Werke komponiert, genau genommen 611 Instrumentalwerke, bei denen es sich offenbar um Gelegenheitswerke handelte, sie machen dabei zwar zahlenmäßig den kleineren Teil aus, gleichwohl sind sie klingender Beweis der kompositorischen Fähigkeiten Donizettis und bereichern durchaus das Solorepertoire der entsprechenden Instrumente. Seine Sonate für Oboe und Klavier – hier in einer Bearbeitung als Concertino für Oboe und dessen Orchester zu hören. Dessen lyrisch beseeltes Andante könnte ebenso gut eine Arie (zeitweise sogar einem Duett) aus einem seiner Belcanto-Opern entstammen, das Allegro lässt die Oboe als primär konzertierendes Instrument in den Vordergrund treten, das Orchester hingegen nimmt überwiegend den Part eines harmonisch-akkordischen Begleiters ein, der jedoch mit seiner perkussiven Betonung durchaus den Takt angibt. Die Oboe fühlt sich bei ihrem reichlich virtuosens „Tänzchen“ wohl aufgehoben in den Armen – oder besser gesagt an der „Saite“ – ihres nicht weniger kecken Partners, der sie sicher bis zur letzten Drehung führt. (chg)

#### Joseph Haydn: Symphonie Nr.30 C-Dur, Hob.I:30 „Alleluja“

Für seine Symphonie Nr.30 hat sich Haydn von einem gregorianischen „Alleluja“ inspirieren lassen. Es war im 18. Jahrhundert

nichts Ungewöhnliches, während des Gottesdienstes auch symphonische Sätze aufzuführen, und da zu Haydns Aufgaben am Esterházy Hofe auch die musikalische Gestaltung der heiligen Messe gehörte, ist davon auszugehen, dass seine Symphonie Nr.30 für den kirchlichen Gebrauch komponiert wurde: Ihr Beinamen „Alleluja“ lässt weiter darauf schließen, dass sie für die Osterwoche gedacht war, vermutlich für eine Aufführung am Ostersonntag des Jahres 1765. Das „Alleluja“-Thema dominiert das eröffnende Allegro (und dessen eigentliches, in den ersten Oboen und Violinen vorgegebenes Hauptthema), wobei der Choral zunächst in den zweiten Oboen und Violinen (sowie den Hörnern), also in den Mittelstimmen erscheint. Als tiefgläubiger Mensch wusste er, dass der Überlieferung nach die Auferstehung Christi zuerst vom einfachen Volke wahrgenommen wurde und so den zweiten Stimmen des Orchesters – sozusagen die Mitte des Volkes – eine besondere Bedeutung zukommt. Auch das zweite Thema (in G-Dur) ist von dieser Melodie abgeleitet, während die Themendurchführung eine ausgedehnte Sequenz umfasst, die auf vier Noten des Gesangs beruht; die Oboen und Hörner deklamieren die Melodie in der Themen-Reprise. Im ruhig schreitenden Andante – mit einer fast durchgängigen zweistimmigen Melodie (sowohl die beiden Violinen als auch die Viola und die Bässe sind unisono geführt) – tritt die Flöte in den Vordergrund, doch gerade als sich der Hörer auf ein entspannendes „Flötenkonzert“ einstellt, fügt Haydn eine neue Farbe hinzu: zwei Oboen suggerieren eine Rückbesinnung auf einen langsamen Divertimento-Satz. Am Ende des ersten Abschnitts hören gar die Holzbläser auf zu spielen, so dass die Streicher und die Continuo-Gruppe auf sich allein gestellt sind. Nicht dass die Flöte als Soloinstrument verschwindet: Im ebenso ungewöhnlichen finalen Satz taucht sie in einer F-Dur-Episode und als in die höhere Oktave versetzte Klangverstärkung der unisono geführten Violinen wieder auf. Dieser Satz ist – wie in der etwas später entstandenen, ebenfalls liturgisch-melodisch geprägten Symphonie Nr.26 im Stile eines Menuetts gehalten – geht allerdings weit über ein schlichtes Tänzchen hinaus, er bildet vielmehr ein formal erweitertes Gebilde mit Elementen des Rondos und zwei (auch tonartlich) kontrastierenden Trios. Während das eine Trio von fließenden Achtelbewegungen und den unisono geführten Geigen beherrscht wird, tritt das zweite energisch und mit dynamischer Bandbreite auf und lässt eine wortwörtliche Wie-

derholung des Menuetts sowie eine kraftvolle Coda folgen, die dem einleitenden „Alleluja“ noch einmal Ausdruck zu verleihen scheint. (chg)

#### Gaetano Donizetti: Concertino für Flöte und Orchester C-Dur

Das Concertino für Flöte und Orchester in C-Dur ist wie jenes für Oboe in F-Dur eine für Orchester arrangierte Fassung einer Sonate mit Klavier. Was für eine große dramatische Wandlungsfähigkeit in diesem „kleinen“ Konzert steckt, lässt sich bereits in den ersten Takten erspüren, wenn das Orchester zunächst eine eher düstere Prognose stellt, die Flöte aber mit einem melancholisch-süßen Tonfall die Stimmung bereits ein wenig aufzuhellen scheint, bevor ein pochend-akkordisches Motiv des Orchesters die Flöte in eine chromatisch angehauchte Tonleiter-Phrase zerrt, die zuletzt mit dominanten Oktavschlägen beantwortet wird. Was folgt ist allerdings kein „Donnerwetter“, sondern ein spritzig-ausgelassener, auch harmonisch facettenreicher Dialog der Partner, der auch durch zwischenzeitige moll-Eintrübungen nicht mehr aus seinem überschäumenden Redefluss zu bringen ist. (chg)

#### Joseph Haydn: Cellokonzert C-Dur, Hob.VIII:1

Was für ein Moment muss es für einen Musikwissenschaftler sein, wenn er wochenlang Stapel von Handschriften durchforstet und ein durchschnittliches Werk nach dem anderen wieder auf den Stapel zurücklegt, um dann auf ein Notenblatt zu stoßen, das ihn stützen lässt. Er hat eine Vermutung, er forscht nach, und schließlich stellt er fest, dass er einen musikalischen Schatz geborgen hat – ein Meisterwerk, das 150 Jahre lang als verschollen galt. Eben das ist 1961 dem tschechischen Musikforscher Oldřich Pulkert widerfahren. Im Keller des Prager Nationalmuseums schaute er sich die Notenbestände an, die nach dem Zweiten Weltkrieg lastwagenweise hierher gebracht worden waren. Der tschechoslowakische Staat hatte alle Schlossbesitzer in Böhmen enteignet und unter anderem auch ihre Notenbibliotheken konfisziert. Und in einer von ihnen (der des Schlosses Radení) fand Pulkert eines Tages eine ganz besondere Abschrift – die des Stimmsatzes

von Haydns C-Dur-Cellokonzert. Dieses hat Haydn während seiner frühen Esterházy-Zeit geschrieben, wohl zwischen 1761 und 1765. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es dem (zu der Zeit möglicherweise einzigen) Cellisten der dortigen Hofkapelle, Joseph Franz Weigl, zugehört. Nur zwei Cellokonzerte Haydns können überhaupt als authentisch angesehen werden – jenes in C-Dur und das knapp 20 Jahre später entstandene in D-Dur. In mehrerer Hinsicht nimmt das erste Konzert eine Sonderstellung ein: Im Gegensatz zu den Ecksätzen seiner gleichzeitig entstandenen Orgel- und Violinkonzerte, die in ihrer Monothematik noch weitgehend auf Tartini und somit Vivaldi zurückgehen, kündigt sich im Cellokonzert ein thematischer Dualismus an, der das entscheidende Element dessen bilden sollte, was heute unter den Begriff „Sonatenhauptsatz“ fällt. Entsprechend der differenzierten thematischen Arbeit ist der Orchestersatz aufgefächert, so dass Haydn erstmals in einem Solokonzert die Besetzung von zwei Oboen und zwei Hörnern verwendet und zudem durch die gelegentliche Entkoppelung der Oboen von den ersten Violinen jene Trennung in Melodie- und obligate Harmoniestimmen erzeugt, wie sie seine frühen Sinfonien bereits aufweisen. Bemerkenswert ist auch ein weiterer Kunstgriff: Haydn lässt das Soloinstrument im zweiten und dritten Satz „heimlich eintreten“ – so wie es

Boccherini gerne tat (Haydn könnte seinen italienischen Kollegen und dessen Cellokonzerte 1764 in Wien kennengelernt haben). Das Konzert mutet anfangs in seinen festlichen musikalischen Figuren (samt „höfischer Punktiertheit“) und blockartig wiederkehrenden Orchestereinsätzen durchaus noch spätbarock an: Der Kopfsatz ist in vier Tutti-Abschnitte unterteilt, die drei Solo-Abschnitte umgeben. Fast jeder dieser Teile beginnt von neuem mit dem strahlend-zuversichtlichen Thema des Satzbeginns, und mit jedem neuen Solo steigen die spieltechnischen Ansprüche. Das sich aus ruhiger Bewegung heraus entfaltende kantabile Thema des weit gespannten Mittelsatzes (in F-Dur) bezieht sich auf die Themen der Ecksätze, denn es beginnt ebenfalls mit der melodischen Ausfüllung des Quartintervalls c-f. Da dürfte es ebenso kein Zufall sein, dass dieser Satz denselben Schluss aufweist wie der Kopfsatz, nur in einem anderen Tempo. Von barocker Feierlichkeit ist spätestens im Finalsatz beileibe nichts mehr zu spüren – hier herrscht beinahe schon romantische Virtuosen-Leidenschaft. (chg)

■ 19:30 Uhr  
Schloss Esterházy  
Haydnssaal

ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE  
HAYDN PHILHARMONIE

J. HAYDN  
(1732-1809)

Oper „L'isola disabitata“, Azione teatrale  
in due parte nach einem Text von Pietro  
Metastasio, Hob.XXVIII:9

ADAM FISCHER  
Leitung

CHEN REISS  
Sopran – Silvia

STEPHANIE HOUTZEEL  
Mezzosopran – Costanza

MARLIN MILLER  
Tenor – Gerlando

PAUL ARMIN EDELMANN  
Bariton – Enrico

Joseph Haydn: „L'isola disabitata“ Azione teatrale in due parte nach einem Text von Pietro Metastasio, Hob.XXVIII:9

Eine unbewohnte Südseeinsel, fern aller Zivilisation. Ein Schiffbrüchiger, der sich als Einziger an Land retten konnte, ist gezwungen sich hier mit viel Fantasie und Überlebenswillen eine neue Existenz aufzubauen. Doch bekommt er Gesellschaft von einem „Eingeborenen“, den er vor dem Tod bewahrt und dem er seine Sprache, Kultur und Religion näher bringt, besser gesagt: oktruiert. Dies sind, in wenigen Stichworten, die Elemente, die Daniel Defoes Roman „Das Leben und die seltsamen Abenteuer des Robinson Crusoe“ (1719) zu einem der bekanntesten und berühmtesten Romane des 18. Jahrhunderts machten. So verwundert es nicht, dass das literarische Motiv der „Robinsonade“ auch Einzug in die Opernwelt hielt. Kein Geringerer als Pietro Metastasio, der prominenteste Librettist des Jahrhunderts, ließ sich von der populären Vorlage inspirieren und schrieb mit „L'isola disabitata“ seine – operngerechte – Version des abenteuerlichen Insellebens. Zunächst kam es nicht in Frage, dass ein Vertreter des starken Geschlechts als einsame Existenz im Zentrum der Handlung stehen sollte: Diese „Aufgabe“ übertrug Metastasio zwei jungen Frauen. Die dreizehn Jahre, die beide in aller Abgeschiedenheit von jeglicher weiteren Menschenseele zubringen müssen, sind aber kaum von schlichten Überlebensfragen geprägt, sondern – wie könnte es anders sein – von Gedanken um Liebe und Treue... Dies lässt sich aus der Vorgeschichte der Handlung erklären. Ein Schiffbruch trennte vor langer Zeit das frisch vermählte Paar Costanza und Gerlando. Costanza blieb daraufhin allein mit ihrer jüngeren Schwester Silvia auf der unbewohnten Insel zurück. Da sie aber nicht gewahr wurde, dass Piraten ihren Geliebten bei einer Inselerkundung verschleppt hatten, musste sie glauben, dass Gerlando sie anstandslos verlassen und vergessen habe. Während Silvia sich mit dem einsamen Leben abfinden kann, meißelt die zutiefst betübte Costanza eine Inschrift in einen Felsen, um der Nachwelt ihr Schicksal kundzutun. Vor diesem Hintergrund ist es nur verständlich, dass die Robinsonade eher die Kulisse als das tragende Handlungselement bildet und die Opernszenarie erst einsetzt, als Costanza ihre „steinige Nachricht“ hinterlässt. Dreizehn Jahre nach dem Seeunglück kehren Gerlando und Enrico auf die „Insel der Frauen“ zurück, um nach Costanza und ihrer Schwes-

ter zu suchen. Dabei entdecken sie die in Stein verewigte, von Hoffnungslosigkeit geprägte Inschrift Costanzas. Da er vom Tod seiner Geliebten ausgeht, beschließt Gerlando, ebenfalls an diesem Ort zu sterben. Kurz darauf aber trifft Enrico auf Silvia. Diese hat ob ihres jungen Alters bisher noch keinen „Mann“ zu Gesicht und von ihrer älteren Schwester eingepfiff bekommen, dass das männliche Geschlecht partout grausam und treulos sei. Doch jener, der ihr nun gegenübersteht, erscheint ihr als ein durchaus attraktives „unbekanntes Wesen“. Hals über Kopf verliebt sie sich in Enrico. Eine turbulente Geschichte von verborgenen oder noch nicht gekannten Gefühlen zwischen den Geschlechtern nimmt ihren Lauf. Am Ende klären sich jedoch alle Missverständnisse auf, das alte Paar findet in neu erblühender, das junge in frisch aufkeimender Liebe zueinander. Haydn formte aus dem Libretto mit einer an sich schlichten Handlung eine kleine Opera seria, die ihre Lebendigkeit einem gelungenen Balanceakt von lyrischen Grundstimmungen und immer wieder aufblitzenden dramatischen Akzenten verdankt. Die Ouvertüre, die dem gängigen mehrteiligen italienischen Typ der Opernsinfonia folgt – und der „wüsten“ Handlung vorangeht –, eröffnet mit einer langsamen Einleitung in g-moll. Doch der Sturm peitscht die See auf. Zum Auftakt des aufwühlenden ersten Allegro vivace verschiebt sich das Metrum vom 3/4- zum 4/4-Takt. Gegen Ende der Sinfonia verbreitet eine ausgedehnte Dur-Passage im Geiste eines Menuetts vorübergehend einen markanten Kontrast – bis zur Wiederaufnahme des schnellen g-moll-Abschnitts. Das folgende, vorwiegend „redselige“ Geschehen auf der Bühne treibt Haydn durch einen besonderen Kunstgriff voran: Sämtliche Rezitative werden „accompagnato“ ausgeführt, sprich vom Orchester begleitet. So erhalten die einzelnen vierzehn Szenen eine zusätzliche Prise Dramatik, die Charaktere mehr musikalische Kontur. Obendrein werden die Emotionen (und ihre musikalischen Affekte) mit mehr Klangfülle und -farbe aufgeladen. Am Ende gönnt sich Haydn ganze zehn Minuten Zeit für das Schlussquartett, bei dem jedem Protagonisten ein Soloinstrument an die Seite gestellt ist: den beiden Frauen eine Violine und eine Flöte, den beiden Männern ein Cello und ein Fagott. Ein Opernfinale im Gewand einer Sinfonia Concertante, in der vier Stimmen nach und nach zueinander finden und in einem pathetischen Tutti die glückliche Wendung besingen – gibt es ein passenderes Ende?

Metastasios Libretto fand in Haydn seinen populärsten Komponisten. In seinen jungen Wiener Jahren lernte er den Hofdichter Pietro Metastasio kennen. Gemeinsame Gespräche nutzte Haydn, um sein Italienisch zu verbessern. Haydns Oper wurde am 6. Dezember 1779 in Schloss Eszterház uraufgeführt; der Anlass war der Namenstag von Haydns Arbeitgeber, Fürst Nikolaus Joseph Esterházy. Noch bemerkenswerter sind jedoch die Umstände dieser Aufführung. Zwei Wochen zuvor war auf Eszterház das erst 1768 errichtete Opernhaus abgebrannt. Bevor es wiedererrichtet werden konnte, musste man in das Marionettentheater ausweichen, wo auch die Uraufführung von „L'isola disabitata“ stattfand – was allerdings keine Schwierigkeiten bereitete, da das Stück mit spartanischer Ausstattung und Besetzung auskommt. Obwohl viele von Haydns Manuskripten bei dem Feuer vernichtet wurden, befand sich die Musik zu „L'isola disabitata“, an der er noch arbeitete, in seinem Zimmer in einem anderen Flügel des Schlosses. So konnte die für den 6. Dezember angesetzte Premiere wie geplant stattfinden. Auch die Besetzungsliste lässt aufhorchen: Die Silvia sang Luigia Polzelli, die hier erstmals in einer Haydn-Oper auftrat. Nun ist mit dem Namen Polzelli eine der pikanten Episoden in Joseph Haydns Biographie verbunden; denn bald nachdem die Sängerin und ihr Mann im März 1779 auf Eszterház engagiert worden waren, begann sich zwischen ihr und Haydn eine Liaison zu entwickeln. Und da Liebe über einiges erhaben ist, zeigte sich Haydn in künstlerischen Dingen ein wenig nachsichtiger als in anderen Fällen. So wurde eine nur mittelmäßige Mezzosopranistin (samt ihrem Mann) auf dem Esterházy'schen Hof gehalten. Haydn liebte auch seine „Insel“: „Wenn sie erst meine Operette l'Isola disabitata ... hören würden: dann ich versichere, daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht ebensowenig in Wien“, schrieb er im Mai 1781 an seinen Verleger Artaria. Dass er sich wenige Jahre vor seinem Tod erneut mit ihr beschäftigen und daraus sogar etwas wie seine „letzte Oper“ werden würde, konnte er damals noch nicht wissen. Die Haydn-Forscherin Christine Siegert schildert, wie es zur „Wüsten Insel“ kam. Die Ursprünge der deutschen Fassung reichen auf die Zeit kurz nach 1800 zurück, als der Sprachgelehrte Johann Otto Heinrich Schaum, dem ein Partitur-Exemplar von unbekannter Herkunft in die Hände gekommen war, den Text ins Deutsche und die Musik in einen Klavierauszug übertrug. Als Haydns Biograph Georg Au-

gust Griesinger, Anfang Februar des Jahres 1802 ein Paket mit Noten auf dem Klavier des mittlerweile siebzighjährigen Haydn liegen sah, konnte der Beschenkte sich nicht einmal an den Namen des Absenders erinnern: „Da hat mir jemand aus dem Reiche eine Verdeutschung der Oper des Metastasio: l'Isola disabitata geschickt die ich 1785[!] komponiert habe. Die Arbeit ist mit Fleiß gemacht und weil der Text erhaben ist, so habe ich alle Recitative instrumentirt, nur am Finale, einem Quartett, muß ich etwas ändern, weil es zu lang ist, auch hier und da einige Noten, die nicht zum deutschen Texte passen.“ Tatsächlich liebäugelte der immer noch erstaunlich geschäftstüchtige Haydn damit, seine L'Isola disabitata an den Verlag Breitkopf und Härtel zu veräußern. Die Übersetzung stand, und auch die erforderliche Arbeit an der Druckvorlage scheint so gut wie abgeschlossen gewesen zu sein. Doch Haydn war „nicht zufrieden“ mit der Klavierstimme und überließ deren erneute Ausarbeitung dem Verlag; zur geplanten Veröffentlichung kam es dann aber aus unerklärlichen Gründen nicht mehr. Das Auführungsmaterial von „L'isola disabitata“ ist verschollen, ebenso wie der größte Teil von Haydns Autograph (lediglich der Anfang der Ouvertüre ist überliefert). Dennoch ist eine Reihe von Partiturabschriften erhalten, die Haydn teils selbst in Umlauf brachte. Drei davon sind für die Überlieferung eines authentischen Notentextes bedeutsam, da Haydn sie redigiert hat. Eine davon befand sich in Weimar, wurde aber beim Brand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek 2004 vernichtet. Glücklicherweise hatte das Joseph Haydn-Institut davon bereits vor Jahren einen Film anfertigen lassen. Die in Weimar überlieferte Abschrift ist vor allem deswegen besonders bedeutend, weil es sich dabei um Haydns Handexemplar für jene Bearbeitung handelt, die er 1802 für die geplante, jedoch nicht zustande gekommene Veröffentlichung durch Breitkopf & Härtel vornahm. Nun war Haydns „L'isola disabitata“ nicht gerade mit Aufführungstriumphen gesegnet: In Eszterháza wurde sie nur einmal wieder aufgeführt (am 12. März 1780), in Wien (1785) und Berlin (1786) konzertant gegeben. Offenbar waren bereits die Zeitgenossen der Ansicht, dass bei dem weitgehend lyrischen Grundton des Werkes auf die szenisch-dramatische Komponente verzichtet werden könne. Auch in Eisenstadt wird dieses eineinhalbstündige Opus konzertant aufgeführt – eine weise Entscheidung, bedürfte es schon eines außerordentlich fantasievollen Regisseurs, um Metastasios eher statische Szenerie treffsicher umzusetzen... (chg)

SONNTAG

16.

September 2012

■ 11:00 Uhr

■ 15:00 Uhr

Schloss Esterházy  
Haydnsaal

---

<b>ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE HAYDN PHILHARMONIE</b>	<b>G. VERDI</b> (1813-1901)	aus „La Traviata“	Vorspiel Akt III
<b>ADAM FISCHER</b> Leitung	<b>G. ROSSINI</b> (1792-1868)	„L’Italiana in Algeri“	Ouvertüre
<b>DANIEL OTTENSAMER</b> Klarinette	<b>G. ROSSINI</b>	Variation für Klarinette und Orchester C-Dur	Andante – Moderato – Poco piu mosso
	<b>P. MASCAGNI</b> (1863-1945)	aus „Cavalleria rusticana“	Intermezzo
	<b>G. DONIZETTI</b> (1797-1848)	Concertino für Klarinette	Andante sostenuto Allegretto
	<b>G. ROSSINI</b>	„Il barbiere di Siviglia“	Ouvertüre
			
	<b>J. HAYDN</b> (1732-1809)	Symphonie Nr.101 D-Dur, Hob.I:101 „Die Uhr“	Adagio – Presto Andante Menuet. Allegretto – Trio Finale. Vivace

### Giuseppe Verdi: Vorspiel Akt III aus „La Traviata“

Violettas Schlafgemach. Die Pariser Edelkurtisane ist endgültig von der Tuberkulose besiegt und blickt – verarmt und verlassen – dem Tod ins Auge. In diesem Moment scheint das konfliktbehaftete Beziehungsgeflecht zwischen ihr, ihrem Geliebten Alfredo und dessen Vater, vor dem geistigen Auge abzulaufen. Sämtliche Stadien, die Giuseppe Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave ihre Protagonistin – „La Traviata“, „die vom rechten Wege Abgekommene“ – haben durchleben lassen, scheinen sich zu Beginn des dritten Aktes noch einmal zu konzentrieren: Liebe, Verzicht und Tod. Die ausschweifenden Feierlichkeiten, Glücksspiele, die kapitalistische Welt des Warentauschs, das karnevaleske Festtreiben, in dem Violetta voll rauschhafter Lebenslust das Zentrum markiert hat – dies alles liegt nur noch wie ein eingefrorener Schatten über ihr und hat sich gegen sie gewandt. Das Vorspiel wird zum Abgesang, das gesellschaftliche Spiel hat den „persönlichen Abgang“ gekostet, die reine, immaterielle Liebe wird zum „Opferlamm“. An dieser Stelle scheinen die geteilten Violinen in hoher Lage nur noch das empfindliche, nun mehr gebrochene Herz Violettas zum Ausdruck zu bringen. Dieses „Erinnerungsmotiv“ tritt nun in Wechselwirkung mit dem Beginn des Vorspiels zum ersten Akt, dessen Eröffnungsmotiv erst jetzt verständlich wird. (chg)

### Gioacchino Rossini: Ouvertüre zu „L’Italiana in Algeri“

Die wichtigsten Zutaten einer „türkischen“ Oper (deren bekanntestes Beispiel wohl Mozarts „Entführung aus dem Serail“ ist) sind ein exotischer Schauplatz, entsprechendes Personal, das Zusammentreffen von Okzident und Orient, schließlich Gefangennahme und Befreiung. Bei Gioacchino Rossinis „L’Italiana in Algeri“ sind dies Algier – Sklaven, Eunuchen und der Bey Mustafà – die Italienerin Isabella und ihr Begleiter Taddeo – die „einnehmenden“ Piraten – sowie die List der Frauen. Und eine Liebesgeschichte darf natürlich auch nicht fehlen! Die ziemlich verworrene Handlung der Oper lässt sich in zwei Sätzen etwa so zusammenfassen: Isabella, durch einen Sturm an die Küste Algeriens verschlagen, gerät in Gefangenschaft, macht jedoch das Beste daraus, indem sie

sich die Gunst des Beys Mustafà zu verschaffen weiß, der ihr bald gänzlich verfallen ist. Schließlich gelingt es Isabella, ihren ebenfalls in Algier gefangen gehaltenen Geliebten Lindoro zu befreien und mit ihm gemeinsam nach Italien zurückzukehren. Der Kern der Geschichte kommt einem somit nicht ganz unbekannt vor: Den Waffen einer Frau hat das starke Geschlecht nichts entgegenzusetzen...

Die Ouvertüre ist bekannt für ihre bestimmte wie simple Eröffnung mit langsamen, bedächtigen Pizzicato-Bässen, die zu einem unerwarteten Ausbruch des vollen Orchesters führt. Diese „Überraschung“ spiegelt Rossinis frühe Bewunderung für Haydn wider, dessen Symphonie Nr.94 für einen eben solchen „schockierenden“, durchaus komischen Effekt steht. Was folgt, ist ein reizvolles Oboensolo, das von den Klarinetten und weiteren „Bewunderern“ beantwortet wird und in ein keckes Allegro übergeht. Ein kurioses Detail der Ouvertüre ist – wie etwa auch bei Mozart –, dass die farbreichen Melodien gar nicht von der Oper abgeleitet sind. Stattdessen soll die Musik Note und Stimmung der ersten Szene verbreiten, den Vorhang öffnen. Erwähnenswert ist auch die brillante Arbeit der Solo-Piccolo und Rossinis Markenzeichen, ein spontanes Crescendo einzubauen. Übrigens war Rossini seine Karriere hindurch ein wohl bekannter Zauderer, der seine Ouvertüren gelegentlich erst einige Stunden vor dem ersten Dirigier Schlag niederschrieb. Umso amüsanter erscheint somit sein Ausspruch, dass „es nichts Inspirierenderes gebe als den Gedanken, dass der Impresario mich vom Dach des Opernhauses schmisse wenn ich die Ouvertüre nicht rechtzeitig zur Abendvorstellung liefern sollte“. (chg)

### Gioacchino Rossini: Variation für Klarinette und Orchester C-Dur

Die „Variationen für Klarinette und kleines Orchester“ sind ein Jugendwerk Rossinis, entstanden 1809, als er noch Student am Liceo Musicale in Bologna war. Als er noch die Möglichkeiten des Instruments erkundete – in dieser Zeit steckte die Klarinette noch in ihren Kinderschuhen, beließ er die Klarinette in den hohen Trompeten- und Alt-Registern und sparte die sogenannten Chalumeau (abgeleitet von der Schalmei), also die tiefen, dumpfen Register, aus (ursprünglich ist das Werk

für Klarinette in C geschrieben, wird heute aber fast immer auf dem üblichen B-Instrument gespielt). Daher sind Rossinis Variationen aus musikhistorischer Sicht beachtenswert, werden aber seltener gespielt als „Introduktion, Thema und Variationen“ in B-Dur. Die C-Dur-Variationen haben – abgesehen von der langsamen Einleitung – nichts gemein mit Rossinis späten Opern-Ouvertüren. Vielmehr sind sie eine Art Koloratur-Arie für die Klarinette. Sie beginnen mit einer bestimmten, dramatischen Eröffnung, bevor das Stück sich früh in Rossinis außerordentliche Behandlung eines pastoralen Themas begibt. Dieses wird jedoch schnell in ein diffiziles Solo für Klarinette gelenkt, die eine fesche Melodie vorgibt, welche vom Orchester kurz wieder aufgenommen wird. Drei lebhaften, der Dichte der Koloraturen entsprechenden Variationen steht eine kontrastierende, langsame gegenüber, die ins moll hineinschnuppert; dennoch wird hier eine gewisse Verspieltheit beibehalten, da die Streicher eine Pizzicato-Begleitung spielen. Die letzte Variation und die Coda sind reich an Munterkeit und an Noten für die melodische Linie der Klarinette. Der opernhafte Tonfall hinterlässt weitere Spuren: Die erste verzierte Geste des Orchesters zu Beginn des Werks taucht wieder auf im Duettino von Ramiro und Angelina in „La Cenerentola“. (chg)

#### **Pietro Mascagni: Intermezzo aus „Cavalleria rusticana“**

Mit dem Thema der „Cavalleria rusticana“ – bäuerliche Ritterlichkeit oder auch sizilianische Bauernehre – verbindet sich eine neue Mode des Fin de siècle: der Verismo. Gemeint war die ungeschminkte, kaum überhöhte Darstellung der „vita italiana“, der italienischen Alltagsrealität. Mit der Begrifflichkeit „Verismo“ konnte Mascagni zwar hinsichtlich seiner Opern nichts anfangen, räumte aber ein, dass „viel Humanität enthalten ist und dass die Leidenschaft mit einer Dringlichkeit und einem Feuer zum Ausdruck gebracht wird, die dem sizilianischen Temperament genau entsprechen“. Die volksnahe Handlung um Liebe, Leidenschaft, Eifersucht, (moralische) Ehre und tödliche Rache (vendetta) geht demnach auch an Mascagnis Musik nicht spurlos vorüber. Auch Ort und Zeit – ein sizilianisches Dorf am Ostersonntag um 1880 – sind charakteristisch, da hier die Kirche als Zentrum des Lebens und der Moral ins Blickfeld gerät. Mascagnis Textvorlage geht zurück auf eine Kurzge-

schichte von Giovanni Verga, die die Essenz Siziliens einfängt: Unter der allgemeinen Mattigkeit lauert Gewalt, schelmischer Humor kaschiert die sexuelle Leidenschaft. Daran kann auch das zwischenzeitliche lyrische „Intermezzo sinfonico“ als retardierendes Moment am „Scheideweg“ der Oper nichts ändern. Es symbolisiert den Osterfrieden der frommen Kirchgänger – mit einem kammermusikalischen ersten Teil und einer strahlenden Hymne – dem Ostersegen, die zur Zartheit des Beginns zurückkehrt. Am Ende suggeriert die aufsteigende melodische Linie, unterstützt durch das himmlische Beiwerk der Harfe, die Auferstehung Christi und die „Erleichterung“ der seligen Gemeinde. Doch der gerade von seiner Wanderschaft zurückgekehrte Alfio hat bereits von der enttäuschten Santuzza erfahren, dass Turiddu sie verlassen hat und zu seiner alten Geliebten Lola – Alfios Frau – zurückgekehrt ist. Der Betrogene schwört beiden Rache. Nachdem er Turiddu nach sizilianischer Sitte ins rechte Ohr gebissen hat (!) – eine wenig symbolische Geste der Aufforderung zum Duell, wartet ein grausames Ende. So wird die scheinbar friedliche Idylle eines warmen sizilianischen Ostersonntagmorgens schnell überschattet von den Gewitterwolken verwirrender Gefühle und Machenschaften, die im tragischen Tod des Protagonisten gipfelt. Die Oper jedoch gewann einen (für die Komposition von Einaktern ausgeschriebenen) Wettbewerb und erlebte 1890 in Rom eine der erfolgreichsten Premieren der Operngeschichte. Über Nacht wurde der 26-jährige Pietro Mascagni von provinzieller Bedeutungslosigkeit in schwindelerregende Ruhmeshöhen versetzt. (chg)

#### **Gaetano Donizetti: Concertino für Klarinette B-Dur**

Rossini, Bellini, Donizetti – in dieser Reihenfolge werden die drei Hauptvertreter der Belcanto-Epoche meist genannt. Der 1797 in Bergamo geborene Donizetti stand zunächst hinter seinen beiden europaweit gefeierten Landsleuten zurück und schrieb daher Oper um Oper – 74 sollten es werden – „um sein Talent unter Beweis zu stellen. Doch das Problem der Drittplatzierung sollte sich bald lösen, als Rossini sich von der Musik ab- und der Feinschmeckerei zuwandte und Bellini im Alter von nur 34 Jahren starb. Nun war die Bühne frei für Donizettis tragische Frauengestalten, die – noch auf dem Schafott oder

schon dem Wahnsinn verfallen – Arien von vollendeter Melodiegebung und kunstvollster Verzierungstechnik abliefern müssen. Doch Donizetti liebte auch die komischen und grotesken Momente, kurz gesagt das pralle Leben, auf die Bühne zu projizieren. Gegen den Bühnenzauber seiner Opern haben es die wenigen Instrumentalkompositionen Donizettis im Konzertsaal dagegen schwerer – zu Unrecht, finden sich doch hier Sentiment und Witz der Opern im Dialog des Soloinstruments mit dem Orchester wieder (siehe *Concerti italiani* Seite 44). So ist das „Concertino für Klarinette und Orchester“ quasi wie eine große Opernarie angelegt: Die Klarinette übernimmt den Part des Soprans in einem elegischen, reich verzierten ersten Satz, während das quirlige Rondo – als unbekümmerte Episodenfolge daherkommend – die Funktion der Stretta, des virtuosen Abschlusses, erfüllt. (chg)

#### Gioacchino Rossini: Ouvertüre zu „Il barbiere di Siviglia“

Rossinis Oper „Il barbiere di Siviglia“ war eine Auftragsarbeit für den römischen Herzog Francesco Sforza-Cesarini, der gemäß eines Vertrags vom 15. Dezember 1815 eine neue komische Oper für sein Teatro Argentina verlangte. Aufgrund der knapp bemessenen Zeit bis zu der im Februar 1816 vorgesehenen Premiere des Stückes bot sich ein bereits bekannter Stoff an: der des Barbiers von Sevilla. Dennoch blieben Rossini nur zwei Monate Zeit. Kurzerhand arbeitete er zahlreiche Nummern aus früheren Werken mit ein. Die berühmte Ouvertüre etwa war zuvor bereits bei „Aureliano in Palmira“ (1813) und (überarbeitet) in „Elisabetta, regina d’Inghilterra“ (1815) zum Einsatz gekommen. Dies ist umso bemerkenswerter, da von der Barbier-Ouvertüre kein Autograph überliefert ist und die genannten Werke ernste Opern sind. Wem die Ouvertüre mit ihrer gravitätischen, langsamen Einleitung also zu tiefsinnig für eine komische Oper erscheint, wird hier eine Erklärung finden. Das Sujet der Oper basiert auf der Komödie „Le Barbier de Séville“ von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, die mit dem Untertitel „Die unnütze Vorsicht“ versehen war. Da der Stoff bereits von Giovanni Paisiello vertont war und Rossini eine Konkurrenzsituation vermeiden wollte, wurde mit Cesare Sterbini ein alternativer Librettist engagiert, der den Barbier in neue Verse fasste und dem „modernen“ dramatischen

Geschmack anpasste. Zudem wurde der Titel geändert in „Almaviva oder die unnütze Vorsicht“. Die Uraufführung am 20. Februar 1816 glich im Übrigen einem Desaster. Unter anderem stürzte der Darsteller des Bartolo und musste seine erste Arie blutüberströmt mit vorgehaltenem Taschentuch hinter sich bringen. Außerdem verirrte sich angeblich eine Katze auf die Bühne und sträubte sich hartnäckig gegen ihre Vertreibung. Doch bei diesem einmaligen Malheur sollte es bleiben – die Oper genoss in der Folgezeit einen überwältigenden Erfolg und übertraf damit Paisiellos Version... (chg)

#### Joseph Haydn: Symphonie Nr.101 D-Dur, Hob.I:101 „Die Uhr“

Im Rahmen der Einladung des Konzertdirektors Johann Peter Salomon nach London entstanden Haydns letzte zwölf Symphonien (Nr.93-104), darunter die D-Dur-Symphonie Nr.101. Ihr Beinamen „Die Uhr“ stammt freilich nicht von Haydn und taucht zunächst 1798 in einer Klavierbearbeitung des Wiener Verlegers Traeg auf. Er spielt auf das metrische „Ticken“ einer stetig pendelnden Begleitfigur der Fagotte und gezupften Streicher-Pizzicati an, die fast den gesamten Andante-Satz durchzieht, wo sie dem jeweiligen Kontext entsprechend naiv, verzierend, erhaben, farbig, ja sogar extravagant gestaltet sind. Neben einer eigentümlichen Instrumentation mit zweiten Geigen, Celli im pizzicato und Fagotten fällt hier die groß angelegte Liedform auf, eine Kombination von Rondo und Variation, bei der das immer wiederkehrende Hauptthema nie in genau der gleichen Weise auftritt. Vor allem aber demonstriert Haydn die bewusste musikalische Gestaltung von Zeit, des rhythmisch-metrischen Wesensmerkmals des Wiener klassischen Satzes. So kann die einzige Generalpause dieses Satzes nicht als musikalischer „Witz“ Haydns gelten, sondern führt dem Hörer vor Ohren, dass diese Zeitordnung hergestellt und nicht selbstverständlich ist. Haydn erhebt so gewissermaßen Einspruch gegen das zerstreute Hören. Die das Andante umrahmenden Sätze sind dagegen gänzlich anders (komponierte Haydn wie bei einigen anderen Londoner Symphonien zunächst den langsamen Satz?). Dem Kopfsatz in betriebsamem 6/8-Takt ist eine düstere, langsame Einleitung vorangestellt, die insbesondere in der eröffnenden tonleiterartigen Episode voller subtiler Anspielungen auf die Themen des

gegensätzlichen, unbekümmerten Prestos D-Dur ist, welches unverhofft in die scheinbar finstere Atmosphäre einbricht. Der Trio-Abschnitt des flinken Menuetts hingegen ist so frech, eine falsche Note, besser gesagt, einen falschen Akkord zu bringen: Als die Soloflöte den Höhepunkt ihrer Tonleiter erlangt, „vergessen“ die Streicher – wie schlechte Straßenmusikanten – die Harmonie zu wechseln; ähnlich ergeht es den Hörern am Ende dieses Abschnitts, die mit einem langgehaltenen Orgelpunkt zu früh einzusetzen scheinen. Bei der Reprise wird der „Patzler“ korrigiert. Das Finale durchläuft wie zuvor der Andante-Satz eine Unmenge verschiedener Stimmungen, obwohl es fast ausschließlich auf dem Einleitungsthema, genau genommen auf den ersten drei Noten aufbaut. Ein genialer Geistesblitz ist auch, die Themenwiederholung (Reprise) als eine Fuge im pianissimo für Streicher beginnen zu lassen. „It was Haydn; what can we, what need we say more?“, stellte bereits ein Rezensent nach der Uraufführung lakonisch fest. Dem ist nichts hinzuzufügen. (chg)