



LINZ • AUSTRIA

www.lorfeo.com • office@lorfeo.com

---

## **con brio e spiritoso - L'Orfeo Barock 1765-1815**

**Joseph Haydn (1732-1809)**

**Sinfonie Nr. 104 D-Dur „London“ Hob. I:104 (1795)**

*Adagio - Allegro*

*Andante*

*Menuet. Allegro - Trio*

*Finale. Spiritoso*

**Antonio Rosetti (1750-1792)**

**Konzert für Oboe und Orchester G-Dur Murray C36 (um 1780)**

*Allegro maestoso*

*Adagio*

*Rondeau. Allegretto moderato*

Pause

**Joseph Haydn**

**Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 C-Dur Hob. VIIIb:1 (vor 1765)**

*Moderato*

*Adagio*

*Allegro molto*

**Franz Schubert (1797-1828)**

**Sinfonie Nr. 3 D-Dur „Italienische“ D 200 (1815)**

*Adagio maestoso - Allegro con brio*

*Allegretto*

*Menuetto. Vivace - Trio*

*Presto vivace*

Carin van Heerden, Oboe

N.N., Violoncello

L'Orfeo Barockorchester

Dirigentin: Michi Gaigg

Besetzung: 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr, 2 Trp, Pk, Streicher 65322, Oboe solo, Violoncello solo, Dirigentin

**Spiritoso** - keine bessere Satzbezeichnung ließe sich wohl für das Finale jenes Werkes finden, mit dem **Joseph Haydn**, die vielzitierte Vaterfigur der „Wiener Klassik“, einst zu London sein an die vierzig Jahre gewachsenes sinfonisches Schaffen beschließen sollte: eine geistreiche Verbindung aus Rondoform und Sonatensatz, von der bordununtermalten Eröffnung bis zur wirbelnden Stretta.

Unter den zwölf Sinfonien, die Haydn für seine Reisen nach England schrieb, ragt sein Opus ultimum in mehrfacher Weise hervor: Zum einen wurde sie, wie auch die Sinfonien Nr. 102 und 103, nicht in der Veranstaltungsreihe des Johann Peter Salomon in den Hannover Square Rooms, sondern für die vergleichsweise größer dimensionierten *Opera Concerts* am King's Theatre, Haymarket zur Aufführung gebracht. Zum anderen ist die Musik von einer Erhabenheit und Tiefe

der Empfindung erfüllt, die selbst bei Haydn ihresgleichen sucht.

Eine Besonderheit stellt auch jenes elegische Moment dar, das die gesamte Komposition wie ein roter Faden durchzieht, ungewöhnlich bei einem Werk, dem die glänzende Tonart D-Dur vorgeschrieben steht. „Geradezu suggestiv“, so der Musikschriftsteller Jörg Handstein, wirke etwa „die Stelle, an der die gemessene Bewegung des [im subdominantischen G-Dur ertönenden *Andante*] „in langgezogenen, grüblerischen Akkorden“ zum Stillstand komme: „In der zweiten Variation tasten sich diese Akkorde, sehnsüchtiges Zerdehnen der Zeit, bis ins ferne Des-Dur, das die Holzbläser nachsinnend in cis-Moll verwandeln. Hörte man die Passage ohne Kontext, würde man wohl eher auf Schubert[!] tippen“, an „dessen jäh in melodienselige Idyllen brechende Mollpartien“ man sich „übrigens gleich zu Beginn der ersten Variation“ erinnern würde. „So dramatisch und überwältigend“ habe Haydn jedenfalls „noch nie eine Moll-Variation begonnen.“ Ein Komponist blickt in die Zukunft ...

„Schon lange sehe ich denen mir allhier gütigst versprochen Oboe Concerten entgegen...“ Mit diesen Worten beginnt ein Brief von Johann Friedrich Kiesewetter seines Zeichens Musiker am markgräflichen Hof zu Ansbach. Der Empfänger dieses Schreibens war ein gewisser Franz Anton Rösler, geboren um 1750 im nördböhmischen Leitmeritz. Ursprünglich für die Laufbahn eines Geistlichen bestimmt, entschied sich Rösler Anfang der 1770er Jahre als Kontrabassist in die Dienste eines russischen Grafen namens Orlow zu treten. Während dieser Zeit italienisiert er seinen Namen und taucht gegen Ende des Jahres 1773 als **Antonio Rosetti** in den Akten des Fürstentums Öttingen-Wallerstein auf. Dort avanciert er bald zum hoch angesehenen Komponisten, was seine spätere Beförderung zum Kapellmeister bekräftigt.

Das **Konzert für Oboe und Orchester G-Dur** Murray C36 wurde um 1780 für den aus Salzburg stammenden Johann Markus Perwein zu Papier gebracht, der erst wenige Jahre zuvor Mozarts hochvirtuoses Konzert in F-Dur KV 293 aus der Taufe gehoben hatte.

Aus einem weitgreifenden Orchesterritornell erhebt sich die Solistin mit klarem Ton. Abgelöst wird das *Allegro* - in dem die übrigen Instrumente bald diskret zur Seite treten - durch ein von Vorhalten und harmonischen Raffinessen geprägtes *Andante*, worauf sich ein verspielt klingendes *Rondo* anschließt.

Auch in der Kapelle des Fürsten Esterházy gab es hervorragende Solisten, darunter Joseph Weigl, für den Haydn noch vor 1765 das **Konzert für Violoncello und Orchester in C-Dur** Hob. VIIIb:1 schrieb. Seit seiner Wiederentdeckung im Jahr 1961(!) wurde selbiges zu einer Art überzeitlichem Klassiker der Konzertliteratur, was angesichts der ihm innewohnenden, besonderen Kompositionswissenschaft allerdings kaum verwundert.

Weigl zählte neben dem Geiger Luigi Tomasini zu jener Auswahl vorzüglicher Musiker, die Anfang der 1760er Jahre in die Hofkapelle des Fürsten Esterhazy aufgenommen wurden. Später wirkte er sogar bei den in Wien stattfindenden Aufführungen der Streichquartette Haydns mit.

Der Kopfsatz des Cellokonzerts, der in mäßigem Tempo gehalten ist und mit Punktierungen, Synkopen und lombardischen Rhythmen anhebt, schafft sogleich eine höfische Atmosphäre.

Die folgenden hohen Anforderungen an den Solisten erinnern - vor allem was die abrupten Lagenwechsel betrifft - an die Solopartien der Sinfonien Nr. 6-8 (»Le Matin«, »Le Midi«, »Le Soir«). Im *Adagio*, wo die Oboen und Hörner schweigen, setzt das Cello, gleich dem Sänger einer Arie, mit einer wunderbaren *Messa di voce* (Schwellton) ein, aus der heraus sich - wie mit einem seidenen Faden - die Musik fortspinn. Das *Allegro molto* drängt schließlich in kaum ausführbare Höhen, ist daneben brillant strukturiert und stellt einen absoluten Höhepunkt unter den Finalsätzen Haydn'scher Konzerte (nicht nur aus jener frühen Periode) dar.

Ihren (inoffiziellen) Beinamen trägt die von musikdramatischem Geist beseelte dritte unter den Sinfonien von **Franz Schubert** nicht zuletzt aufgrund ihres *Presto vivace*, dessen Einzigartigkeit und musikgeschichtliche Tragweite erst unlängst erkannt wurde: Die durch den Tanzrhythmus der Tarantella erzielte Italianità greift nicht nur der Uraufführung des *Barbiere di Siviglia*, sondern auch dem Taumel, in den Wien einst durch das Gastspiel einer italienischen Operntruppe geraten sollte, um ein ganzes Jahr voraus.

Dazu Heinrich Kreißle von Hellborn, in: *Franz Schubert*, Verlag von Carl Gerold's Sohn: Wien, 1865:

„Schubert besuchte öfters das Theater, und es darf nicht Wunder nehmen, daß der liederreiche Tondichter sich von dem Melodienstrom Rossinischer Musik angeregt fühlte, wobei freilich Niemand weniger als er die schwachen Seiten des genialen *Maestro* übersehen konnte. Als er nun eines Abends mit mehreren Bekannten (darunter auch Herr [Josef] Doppler, der Gewährsmann dieses Geschichtchens) aus der Oper „Tancred“ nach Hause wanderte, ergingen sich diese derart in Lobeserhebungen über Rossini's Musik und insbesondere über seine Opernouverturen, daß Schubert, dem des Lobes zu viel sein mochte, zum Widerspruch gereizt, erklärte, es würde ihm ein Leichtes sein, derlei Overturen, in ähnlichem Styl gehalten, binnen kürzester Zeit niederzuschreiben. Seine Begleiter nahmen ihn beim Wort, und versprachen ihrerseits die That durch ein Glas guten Weins zu belohnen. Schubert machte sich sogleich an die Arbeit und componirte eine Overture für Orchester, welcher später noch eine zweite folgte, und die unter dem Namen: „Overturen im italienischen Styl“ bekannt, bei seinen Lebzeiten in Concerten mit Beifall aufgeführt wurden.“

Wäre die in der „klassischen Tonart par excellence“ gesetzte **Sinfonie Nr. 3** noch zu Lebzeiten ihres Komponisten und nicht erst viereinhalb Jahrzehnte nach ihrer nur neuntägigen [!] Entstehungsphase im Juli 1815 und (nahezu?) publikumslosen Erstaufführung im Spätsommer oder Frühherbst selbigen Jahres ans Licht der Öffentlichkeit geraten, um wie viel unmittelbarer hätte der „italienische Stil“ - der im Finale der „Dritten“ ja noch um ein vieles ausgeprägter erscheint als in den beiden Overtüren - sich auf sein kulturelles Umfeld auswirken können? So jedenfalls blieb den Herren von der Musikkritik, die sich schon längst über den Pathos der „Tragischen“, den „Klassizismus“ der „Fünften“, den kompositorischen Fleiß der „Sechsten“ oder die „Größe“ der „Achten“ äußern dürfen, nicht mehr als über „ihres vergnügt lärmenden Thatendrangs, der sich regt und bewegt ohne sich noch um Ziel und Erfolg zu kümmern“ (Eduard Hanslick, 1860) zu berichten.

Dabei kommen auch die weiteren Bestandteile dieses „Werk[s] der Jugend“ alles andere als unspektakulär daher: Ein feuriges *Allegro* mit akrobatisch anmutendem Klarinettenhema, ein *Andante molto* mit „doppeltem Boden“ sowie ein *Menuetto vivace* mit metrisch verschobenen Forzato-Akzenten und ländlerischem Trio.

Christian Moritz-Bauer