

Joseph Haydn (1732–1809)

IF HAYDN HAD WRITTEN FOR OBOE

ALEXEI UTKIN / HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA



volume 2

ALEXEI UTKIN



Konzert F-Dur für Violine, Oboe und Orchester Im Original für Violine, Cembalo und Orchester (Hob.XVIII:6)

Concerto in F major for violin, oboe and orchestra
Originally for violin, harpsichord and orchestra (Hob. XVIII:6)

1	<i>Allegro moderato</i>	[6:25]
2	<i>Largo</i>	[6:45]
3	<i>Presto</i>	[3:45]

Quartett F-Dur, Op.50 Nr.5, „Der Traum“ Im Original für Streicher (Hob.III:48)

Quartet in F major, Op.50 No.5, “The Dream”
Originally for strings (Hob.III:48)

4	<i>Allegro moderato</i>	[7:59]
5	<i>Poco adagio</i>	[3:01]
6	<i>Menuetto. Allegretto</i>	[3:48]
7	<i>Finale. Vivace</i>	[3:47]

Pyotr Nikiforov (violin), Alexei Utkin (oboe),
Zoya Nevolina (viola), Tigran Muradyan (cello),
Anna Karpenko (harpsichord)

Konzert G-Dur für Oboe und Orchester Im Original für Violine und Orchester (Hob.VIIa:4)

Concerto in G major for oboe and orchestra
Originally for violin and orchestra (Hob.VIIa:4)

8	<i>Allegro moderato</i>	[7:04]
9	<i>Adagio</i>	[4:52]
10	<i>Finale. Allegro</i>	[3:43]

Total
Time
[51:43]



There's hardly anyone not familiar with Haydn's canonical image, omnipresent in his popular biographies: the endlessly jovial old man, 'Papa Haydn', pious, amiable, easy-going and industrious, without a hint of a tortured soul, that hallmark of genius in new European culture since Romanticism. This deliberately contrast-free, and yet remarkably truthful image of the great master, created towards the end of his life, corresponds well to his artistic career, also apparently devoid of storms and crises. In the composer's lifetime, his music was greeted with enthusiasm not in Europe alone, but in overseas colonies as well. He died a venerable old man, having known in full the sweetness of recognition and the love of his contemporaries. A telling example of the attitude towards Haydn in the classical age are the words by Ernst Ludwig Gerber that introduce the master in his *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* from 1790: "Our greatest man, great in every small thing and even greater in big things, the pride of our times."



It's amazing how fast the attitude changed after Haydn's death. Sincere devotion gave way to much less enthusiastic approach, sometimes bordering on indifference. The composer was by no means forgotten, but few people now were prepared to see the universal genius in him. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann expressed the now common feeling in 1810 when he said that "Haydn's music is permeated by childish joy", "his symphonies lead us to vast green groves, to the merry motley commotion of happy people." Hoffmann's tone is quite benevolent, and he might agree that Haydn was "great in small things", but there's no chance now that his claim for greatness in big things could be acknowledged. Later Romantics were even more sweeping in their judgment; Schumann called him "a well-known house guest, always warmly welcomed but not especially interesting for our time". During the romantic era, the composer's oratorios were still performed, but his symphonies no longer elicited interest. They were now regarded as a kind of old-fashioned light music, only fit for the intervals in drama theatres and during scenery changes (that is, when the audience is at its least attentive). At the end of the century, Haydn's legacy was ironically valued by Tchaikovsky, otherwise a keen lover of Viennese classics: "I greatly respect the services rendered by this good-natured old man to symphony and chamber music – they were admirable, great even", but "he did not go beyond the *little things* and *pretty things*".

These days, we have witnessed another change of heart as regards Haydn, even though only a limited part of his legacy remains in current repertoire. And yet, it is good to see that mo-



der listeners are no longer content with Haydn's established masterpieces. They discover those of his compositions, which did not go beyond *little pretty things* for Tchaikovsky, but whose absence would make one's idea of Haydn incomplete.

One of the pieces recorded in this album features the oboe taking over the part of the harpsichord, two other ones – of the violin. The idea to put these opuses together belongs to the brilliant oboe player Alexei Utkin. He tried to think how Haydn himself would have written a piece for the oboe (he didn't actually leave any pieces for that instrument). One should keep in mind that in the 18th century such arrangements were numerous, oboe *virtuosi* in high demand; it is not a huge stretch of imagination to think that Utkin's transcriptions could have appeared 250 years ago.

Both concertos were written in the late 1760's. At that time, Haydn continued to work at the court of the Esterházy counts. Count Paul Anton, who hired the composer as the court's vice-Kapellmeister, was succeeded by his younger brother Nikolaus (Miklós). Haydn's new patron, called Miklós the Magnificent, spent a substantial part of the family's vast riches to hurriedly set up Esterháza, his new family residence on the shore of Neusiedler Lake. Awe-struck visitors compared the palace to a fairy kingdom. In the meantime, Haydn was promoted: in 1766 he became the Kapellmeister in charge of all musical events of the count's court. Haydn was busy: he wrote operas for Esterháza's court theatre, church music for the chapel, instrumental pieces for private recitals. Some chamber pieces were written specially for Nikolaus Esterházy, who was one of the most avid amateur musicians of his time. The count's musical prefer-



ences were unusual, even exotic: he loved to play the baryton, a viol-like string instrument, obsolete even at that time.

It was apparently for the court “academies” that Haydn’s concertos were intended. The **Double Concerto in F major (Hob. XVIII:6)** was composed not later than 1766 for violin and harpsichord – two instruments which do not often have solo parts in the same composition. In this transcription, the melodic component of the keyboard part is taken over by the oboe. *Allegro moderato* opens with a sprightly march-like theme, focused and energetic, but not alien to delicate feeling – in development, its motifs reappear in minor. The subtle tender *Largo* joins two richly ornamental solo parts into a kind of an amorous duo, unwrapping itself against the background of gentle string pizzicato. Like in most slow movements of classical concertos, sonatas and symphonies, the influence of operatic cantilena is obvious. The most graphic, extravert movement of the concerto is the closing *Presto*: the main theme in the character of a fast minuet is set off by a handful of ‘golden’ sequences reminding of baroque instrumental music.

The **Violin Concerto in G major (Hob.VIIa:4)** was written not later than 1769. Most likely, Haydn composed it for the first violinist, later the concertmaster of Esterháza’s court orchestra, Luigi Tomasini (1741–1808). Tomasini studied composing with Haydn himself and probably took violin lessons in Salzburg with Leopold Mozart. The Italian violinist was the virtuoso of the highest calibre; this fact is amply testified by the concerto’s first movement, *Allegro moderato*. The solo part played by the oboe in our version requires great skill; the abundance of triplets and sextu-



plets adds capricious suppleness and prettiness to the free-flowing, subtle melody, not depriving it of knightly splendour and dignity. The slow movement opens with a theme of a rather ceremonious minuet, which gains lyrical warmth and expression in the solo part. The closing *Allegro* has all best features of Haydn's finales: it's compelling, fresh, radiant.

Haydn had accumulated many pompous nicknames which his younger contemporaries started to invent. The most famous one, "the father of symphony", lived as long as the 20th century, only to be found incorrect: the symphony had 'fathers' in earlier eras of musical history. Even stranger is the title of "the father of instrumental music", bestowed on Haydn by Stendhal. As for "the father of string quartet", that title is well-deserved: Haydn's role in the formation of the genre was indeed pivotal.

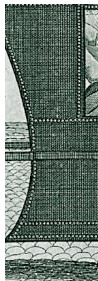
Haydn's quartet legacy is enormous, about seventy pieces. The composer kept returning to the genre during his career that had spun half a century and quartet opuses reflected many significant changes of his style. Six quarters Op.50, including the **Quartet in F major (Op.50 No.5)** on this disk are known under the name of "Prussian Quartets". They were written from February to September of 1787. Just as the early 1780's "Russian" quartets dedicated to the Great Prince Pavel Petrovitch (the future Russian Emperor Paul I), the Opus 50 quartets owe its name to a king, namely Frederick William II, who in 1786 replaced one of the most famous crowned music-lovers of Europe on the Prussian throne, Frederick the Great. Frederick William II could scarcely rival his august uncle's love for music, but he was not a stranger to the world of musical merriment. He played the cello, and



Haydn was not the only composer to have dedicated his works to him (for instance, in 1789 and 1790 Mozart dedicated three quartets to the Prussian monarch). The cello part, which must have been especially important to the king, is rather modest in Haydn's quartets. However, the king was generous; he always had been. When the composer sent him an edition of his "Paris" symphonies, Frederick William granted him a diamond ring. Haydn valued the regal gift: memoir authors tell us that he always donned it before work, as some kind of amulet.

It cannot be ruled out that the second dedicatee, whose name was not mentioned on the title page, was Wolfgang Amadeus Mozart. The friendship of many years, sincere sympathy and mutual professional interest of the two composers had several times incited something of a creative dialogue. In 1785, Mozart dedicated Six string quartets to the senior colleague, which were written under the impression of Haydn's quartets Op.33; in 1788, Mozart's last three symphonies were a response to Haydn's "Paris" symphonies, published shortly before. Mozart's influence, in its turn, can be felt in Haydn's "Prussian" quartets.

The quartet was originally written for two violins, viola and cello. Alexei Utkin plays the part of the second violin on oboe. This substitution provides orchestral colours to the timbre palette of the quartet. The presence of the oboe reminds us of the possible predecessor of the quartet genre – baroque chamber music which held the expressive powers of that instrument in high esteem; it hints on the entertainment music of the classics played in the open air: divertimentos, cassations, serenades where wind instruments always featured prominently. Concerto traits are



stressed in this transcription by the participation of harpsichord, which was de rigueur in orchestral music but absent from string chamber ensembles.

The F major quartet is known as “The Dream” (“Der Traum”). This name is actually only applicable to its middle motion, *Poco adagio*; the flanking ones seem to be quite removed from dreams and reveries. The first movement, *Allegro moderato*, is full of Haydn’s musical humor, which combines good-natured wit with the composer’s ingenious treatment of musical themes. The jokingly amiable main theme is one of those “avian” themes which Haydn had gladly developed in his earlier quartets and in one of the “Paris” symphonies; it’s called “The Hen”. Short repetitive notes, twittering appoggiaturas wedge into the pauses of the main melody or, scattered across different parts, produce a comical dialogue, or add a sly counterpoint to the theme. And yet, the funny “bird” music is written with exquisite charm and mastery. Independence of the main theme’s voices, graceful modulations, playful counterpoint techniques – all that gives the movement (and the quartet as a whole) a special delicate quality. The small slow movement is written in the pastoral genre, but fancy melodies, full of triplets, scale-like passages and repetitions, make it sound like more of a fine nocturne rather than a rural idyll. The third movement is a gracious sunny minuet in F major, framing the melancholic F minor trio based on the minuet’s main theme. The quartet is concluded with a rapid, vigorous *Vivace*.

Comparing works belonging not just to two different genres, but to two different periods in Haydn’s life helps understand that the composer’s language kept changing throughout his life.



Haydn could be earnest; he was not always the smiling philosopher; some of his works are marked with passionate and almost rebellious pathos instead of joyful bonhomie. And still, the most important features which had early developed in his style, did not disappear; if anything, they became deeper rooted. Liveliness and immediacy of feeling is happily combined in his music with subtle and charismatic wit; his wisdom and optimism, his clear and profound concentration, never lose their charm. That's why the words of composer, pianist and conductor Ferdinand Hiller, written 130 years ago, have not lost their force: "Recently, I've been starting my day's work with a beautiful prayer. I study one of Haydn's quartets every day. A passage from the Bible cannot do more good to the most devoted of Christians."

Sergei Khodnev, translation by Viktor Sonkin





Вряд ли кому-то не знаком канонический образ Гайдна, растиражированный популярными биографиями: бесконечно приветливый старец, «папа Гайдн», благочестивый, благодушный, веселый и трудолюбивый, вовсе без трудных черт характера, полагающихся гению в новоевропейской культуре начиная с эпохи романтизма. Этот намеренно бес-теневого, однако весьма правдивый образ великого классика, созданный на закате его жизни, гармонично соотнобразуется с его творческой судьбой, которая кажется совершенно лишней бурь и кризисов. При жизни композитора его музыку с восторгом слушали не только во всей Европе, но и в заокеанских колониях; он умер маститым старцем, сполна вкусив радость признания и любви своих современников. Свидетельством того, с каким почтением относились к Гайдну в классическую эпоху, могут стать слова Эрнста Людвиг Гербера, которыми он представил маэстро в своем «Историко-биографическом словаре композиторов» в



1790 году: «Наш величайший человек, великий в малом и еще более великий в большом; честь нашего века».

Впрочем, удивительно то, как быстро переменялось отношение к Гайдну после его смерти. На смену искреннему почитанию пришло куда менее восторженное отношение, граничащее подчас с безразличием. Разумеется, композитора не забыли, но уже мало кто соглашался видеть в нем универсального гения. Общее настроение выразил в 1810 году Эрнст Теодор Амадей Гофман, заметив, что «в музыке Гайдна господствует выражение детского радостного настроения», «его симфонии ведут нас в необозримые зеленые дубравы, в веселую, пеструю сутолоку счастливых людей». Тон Гофмана вполне благожелателен, и он соглашается признать, что Гайдн «велик в малом», но о «величии в большом» речь уже не идет. Позже романтики высказывались еще более решительно. По словам Шумана, Гайдн «как хорошо знакомый друг дома, который не представляет глубокого интереса для нашего времени, хотя принимаем всегда охотно и со вниманием». В романтический век на концертах еще звучали оратории композитора, но его симфонии практически перестали вызывать интерес. Теперь их расценивали только как легкую, старомодно-развлекательную музыку и могли исполнять в драматических театрах во время антрактов и при переменах декораций (то есть тогда, когда о серьезном и сосредоточенном внимании со стороны публики не могло быть и речи). В конце столетия о наследии Гайдна с явной насмешливостью отзывался Чайковский, человек вообще-то довольно чуткий к музыкальной эстети-



ке венской классики: «Я очень уважаю почтенные, великие даже услуги, оказанные этим добродушным старичком симфонической и камерной музыке», однако «он не пошел дальше “маленького” и “хорошенького”».

Сегодня отношение к Гайдну снова переменялось, хотя по-прежнему остается репертуарной лишь ограниченная часть его наследия. И все же отрадно видеть, что современные слушатели уже не склонны довольствоваться только хрестоматийными гайдновскими шедеврами: они с интересом открывают для себя те его сочинения, в которых Чайковский мог бы услышать лишь «маленькое» и «хорошенькое», но без которых представление о Гайдне остается неполным.

В одной из пьес, записанных в этом альбоме, гобоею переделана партия клавесина, в двух других – скрипки. Идея объединить эти сочинения принадлежит замечательному современному исполнителю на гобое Алексею Уткину. Он вообразил, как мог бы писать для гобоя сам Гайдн, который практически не оставил произведений для этого инструмента. Заметим, что в XVIII веке практика аранжировок была широко распространена, искусство гобоистов-виртуозов невероятно востребовано, а значит, легко представить, что переложения Алексея Уткина могли бы появиться на свет не сейчас, а пару с половиной столетий назад.

Оба концерта созданы в конце 1760-х годов. В это время Гайдн продолжал работать при дворе князей семьи Эстерхази. Князю Паулю Антону, принявшему композитора на службу в качестве вице-капельмейстера, в 1762 году



наследовал его младший брат Николай (Миклош). Новый патрон Гайдна, прозванный Миклошем Великолепным, истратил немалую часть колоссальных фамильных богатств на спешное обустройство Эстерхазы – своей новой фамильной резиденции на берегу озера Нойзидлерзее, которую восхищенные посетители уподобляли царству фей. Тем временем Гайдна повысили в должности: в 1766-м он стал капельмейстером, ответственным за все музыкальные события княжеского двора. Жизнь Гайдна бурлила: для дворцового театра Эстерхазы он писал оперы, для княжеской капеллы – духовную музыку, для частных концертов – инструментальные произведения. Некоторые камерные сочинения создавались специально для Николая Эстерхази, ведь тот был одним из самых увлеченных музыкантов-любителей своего времени. Музыкальные предпочтения князя были оригинальны, а в чем-то даже экзотичны: он любил музицировать на баритоне – струнном инструменте из семейства виол, к тому времени уже вышедшем из употребления.

По-видимому, именно для дворцовых «академий» предназначались и гайдновские концерты. **Двойной концерт фа мажор (Hob.XVIII:6)** сочинен не позднее 1766 года для скрипки и клавира – инструментов, крайне редко солирующих вместе. В настоящей транскрипции мелодическая часть клавирной партии исполняется на гобое. *Allegro moderato* открывает подвижная маршевая тема, собранная и энергичная, которая, впрочем, не исключает и деликатной чувствительности – в разработке ее мотивы звучат в миноре. В изы-



РУССКИЙ



сканном мягком Largo две богато орнаментированные сольные партии складываются в своеобразный дуэт *amoroso*, который разворачивается на фоне бережного пиццикато струнных. Как и в большинстве медленных частей классических концертов, сонат и симфоний, здесь очевидно влияние оперной кантилены. Самая выпуклая, экстравертная часть концерта – заключительное Presto; главная тема в духе быстрого менуэта оттенена россыпью «золотых» секвенций, напоминающих о страницах барочной инструментальной музыки.

Скрипичный концерт соль мажор (Hob.VIIa:4) написан не позднее 1769 года. По всей вероятности, Гайдн сочинил его для первого скрипача, позднее концертмейстера дворцового оркестра Эстерхазы, Луиджи Томазини (1741–1808). Томазини брал уроки композиции у самого Гайдна, а игре на скрипке, возможно, учился в Зальцбурге у Леопольда Моцарта. Итальянский скрипач был виртуозом высочайшего класса – об этом можно судить уже по первой части концерта, *Allegro moderato*. Сольная партия, переданная в этой записи гобою, требует большого мастерства; обилие триолей и секстолей придает свободной, изощренной мелодике капризную гибкость, нарядность, при этом не лишая ее рыцарственного блеска и горделивого достоинства. Медленная часть открывается темой в духе несколько церемонного менуэта, при проведении у солиста приобретающей большую лирическую теплоту и экспрессивность. Заключительное *Allegro* обладает лучшими чертами гайдновских финалов – увлекательных, свежих, улыбчивых.



Гайдн заслужил немало пышных прозвищ, которыми его начали награждать уже младшие современники. Самое знаменитое из них – «отец симфонии» – мирно дожило до XX столетия, пока не было признано все-таки не вполне корректным: у симфонии обнаружилось «отцы» в предшествующей историко-музыкальной эпохе. Еще более странным кажется сейчас титул «отца инструментальной музыки», которым, скажем, награждал композитора Стендаль. Однако «отцом струнного квартета» Гайдна можно именовать с полным основанием: его роль в формировании жанра была действительно ключевой.

Как известно, квартетное наследие Гайдна огромно – около семи десятков произведений. Композитор многократно обращался к этому жанру на протяжении своей полувековой карьеры, и в квартетных опусах отразились многие существенные изменения его стиля. Шесть квартетов Op.50, к которым принадлежит представленный на диске **фа-мажорный квартет (Op.50 №5)**, известны как «Прусские». Они создавались с февраля по сентябрь 1787 года. Как и в случае с написанными в начале 1780-х годов «Русскими» квартетами, посвященными великому князю Павлу Петровичу (будущему российскому императору Павлу I), квартеты Op.50 обязаны своим названием августейшей особе. Ею был король Фридрих Вильгельм II, в 1786 году сменивший на прусском троне одного из самых знаменитых коронованных меломанов Европы – Фридриха Великого. В страстной любви к музыке Фридрих Вильгельм II вряд ли мог бы тягаться со своим венценос-



РУССКИИ







HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA

ным дядей, но в целом музыкальным увеселениям он был вовсе не чужд. Он играл на виолончели, и Гайдн – не единственный композитор, посвятивший ему произведения (к примеру, в 1789–90-х годах прусскому монарху адресовал три квартета Моцарт). В гайдновских квартетах партия виолончели, к которой король по понятным причинам был особенно внимателен, достаточно скромна. Тем не менее трудно усомниться в благодарности монарха. Он отличал Гайдна и прежде: когда композитор прислал ему в дар издание своих «Парижских» симфоний, Фридрих Вильгельм одарил его бриллиантовым перстнем. Гайдн высоко оценил этот подарок: по свидетельству мемуаристов, он, приступая к работе, непременно надевал королевский перстень, словно некий талисман.

Впрочем, не исключено, что вторым адресатом квартетов, чье имя не значилось на их титульном листе, был Вольфганг Амадей Моцарт. Многолетняя дружба, искренняя симпатия и взаимный профессиональный интерес двух композиторов несколько раз возбуждали что-то вроде творческого диалога. В 1785 году Моцарт посвятил старшему коллеге Шесть струнных квартетов, написанных под впечатлением от гайдновских квартетов Op.33, а в 1788-м три последние моцартовские симфонии стали ответной репликой на «Парижские» симфонии Гайдна, изданные незадолго до этого. Существовало и обратное влияние, осязаемое в том числе и в «Прусских» квартетах Гайдна.

Оригинальный состав струнного квартета – две скрипки, альт и виолончель. Алексей Уткин исполняет партию вто-



рой скрипки на гобое. Эта замена придает тембровой палитре квартета оркестровую красочность. Присутствие гобоя напоминает о вероятных предшественниках квартетного жанра – камерной музыке барокко, высоко ценившей выразительные возможности этого инструмента; намекает оно и на развлекательно-гленэрную музыку классиков – исполнявшиеся на свежем воздухе дивертисменты, кассации, серенады, в которых духовым всегда отводилась важная роль. В свою очередь, концертные черты придает этой транскрипции участие клавесина, который был обязателен в оркестровой музыке и отсутствовал в струнных камерных ансамблях.

Фа-мажорный квартет известен под названием «Мечта» («Der Traum»). Это название скорее можно отнести к его средней части, Poco adagio, крайние же кажутся весьма далекими от мечтательности и грез. Первая часть, Allegro moderato, полна гайдновского музыкального юмора, в котором простодушное веселье приправлено изобретательным, остроумным обращением композитора с музыкальными темами. Добродушно-шутливая главная тема – одна из «птичьих» тем, которые Гайдн охотно разрабатывал и в своих более ранних квартетах, и в одной из «Парижских» симфоний, прозванной «Курица». Короткие мотивы-репетиции, чирикающие форшлаги то вклиниваются в паузы основной мелодии, то, разбросанные по разным партиям, образуют комический диалог, то звучат эдаким лукавым контрапунктом к теме. Но при этом забавная «птичья» музыка оформлена с изысканным, иногда даже изощрен-



ным мастерством. Исключительная самостоятельность голосов главной темы, изящество модуляций, ненавязчиво примененные контрапунктические приемы – все это придает части, как, впрочем, и квартету в целом, особую тонкость отделки. Небольшая медленная часть написана в жанре пасторали, однако прихотливое мелодическое движение голосов, изобилующее триолями, гаммообразными пассажами и репетициями, уподобляет ее скорее утонченному ноктюрну, нежели сельской идиллии. Третья часть – грациозно-безоблачный менуэт в фа мажоре, обрамляющий меланхолическое фа-минорное трио, построенное на главной теме менуэта. Завершает квартет стремительное, жизнерадостное Vivace.

Сопоставление произведений, относящихся не только к двум разным жанрам, но и к двум разным периодам творчества Гайдна, помогает лишний раз ощутить, что язык композитора подвергался на протяжении его жизни значительным изменениям. Гайдн умел быть серьезным и не всегда таким уж улыбчивым философом; иные из его произведений отмечены не веселым благодушием, а страстной, почти бунтарской патетикой. И все же самые характерные, самые важные черты, проявившиеся у него еще в ранний период, со временем не исчезали, а только углублялись. Живость и непосредственность чувства органично сочетаются в его музыке с тонким и обаятельным остроумием; его мудрость и оптимизм, его сосредоточенность, ясная и глубокая, неизменно сохраняют свою притягательность. Думается, именно поэтому не утратили своей актуальности



слова, написанные 130 лет назад композитором, пианистом и дирижером Фердинандом Хиллером: «В последнее время я начинаю свои дневные труды с прекрасной молитвы – изучаю ежедневно один из квартетов Гайдна, – самому набожному христианину глава из Библии не принесет больше пользы».

Сергей Хогнев



РУССКИЙ





Wer kennt es nicht, das in populären Biografien kolportierte kanonische Haydn-Bild des herzensguten Alten, „Papa Haydn“, gottesfürchtig, gutmütig, vergnügt und arbeitsam, frei von allen komplizierten Wesenszügen, die seit der Romantik unabdingbar sind für ein Genie in der europäischen Kultur der Moderne. Dieses bewusst holzschnittartige und dabei durchaus treffende Bild des großen Klassikers, das in seinem letzten Lebensabschnitt entstand, harmoniert mit seinem Künstlerschicksal, das keinerlei Turbulenzen und Krisen gekannt zu haben scheint. Zu Lebzeiten des Komponisten nahm man seine Musik nicht nur in ganz Europa, sondern auch in den Kolonien in Übersee begeistert auf. Haydn starb als ehrwürdiger Greis, hoch angesehen und geliebt von seinen Zeitgenossen. Als Beleg für das Ansehen, das Haydn in der Klassik genoss, mögen die Worte Ernst Ludwig Gerbers dienen, der den Meister in seinem „Historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler“ aus dem Jahre 1790 vorstellte als „einen unserer größten



Männer; groß im Kleinen und noch größer im Großen; die Ehre unseres Zeitalters.“

So kann es nur verwundern, wie schnell sich das Verhältnis zu Haydn nach dessen Tod wandelte. Auf die Zeit aufrichtiger Verehrung folgte eine deutliche Abkühlung, die bisweilen fast an Gleichgültigkeit grenzte. Natürlich fiel er nicht dem Vergessen anheim, allerdings wollte kaum noch jemand ein Universalgenie in ihm erblicken. E.T.A. Hoffmann brachte das allgemeine Empfinden im Jahre 1810 mit seiner Feststellung auf den Punkt: „Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen.“ Der Tonfall Hoffmanns ist durchaus wohlwollend, er erkennt auch an, dass Haydn „groß im Kleinen“ war, von „Größe im Großen“ ist allerdings nicht mehr die Rede.

Die Romantiker äußerten sich später noch kategorischer. Schumann zufolge ist Haydn „wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr“. In der Romantik kamen Haydns Oratorien noch zur Aufführung, seine Sinfonien fanden jedoch kaum noch Beachtung. Sie galten nur mehr als leichte, altmodische Unterhaltungsmusik und wurden allenfalls in Schauspielhäusern während der Pausen oder beim Kulissenwechsel gespielt (also in Situationen, wo von echter, konzentrierter Aufmerksamkeit seitens des Publikums keine Rede sein kann). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts äußerte sich Tschaikowski, dem überhaupt eine hohe Sensibilität für die musikalische Ästhetik der Wiener Klassik bescheinigt werden



kann, mit unverhohlenem Spott über das Erbe Haydns: „Ich schätze die beträchtlichen, sogar großen Dienste, die von diesem gutmütigen Alten der Sinfonie und der Kammermusik erwiesen wurden, sehr hoch ein.“ Doch „er [ging] nicht weiter als bis zu 'klein' und 'niedlich'“.

Heute hat sich das Verhältnis zu Haydn ein weiteres Mal gewandelt, wenngleich immer noch nur ein Teil seines Vermächtnisses zum Repertoire gehört. Dabei ist es erfreulich, dass das heutige Publikum sich nicht mehr nur mit den kanonischen Meisterwerken Haydns zufrieden geben will. Es entdeckt gespannt eben jene Kompositionen für sich, in denen Tschaikowski nur das „Kleine“ und „Niedliche“ gehört haben mag, ohne die das Haydn-Bild aber unvollständig bleiben muss.

In einem der auf dieser CD enthaltenen Stücke wird der Cembalo-Part von der Oboe übernommen, in den beiden anderen die Violinstimme. Die Idee, diese Stücke so zu vereinen, stammt von dem hervorragenden zeitgenössischen Oboisten Alexej Utkin. Er hat versucht sich vorzustellen, wie Haydn, von dem praktisch keine Werke für Oboe überliefert sind, für dieses Instrument komponiert haben würde. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass im 18. Jahrhundert Arrangements weit verbreitet und Oboenvirtuosen sehr gefragt waren. So hätten Alexej Utkins Bearbeitungen durchaus nicht erst in unseren Tagen erscheinen müssen, sie sind auch schon ein paar Jahrhunderte früher vorstellbar.

Die beiden Konzerte entstanden Ende der 1760er Jahre. Haydn arbeitete damals am Hofe der Fürsten Eszterházy. Auf Fürst Paul Anton, der den Komponisten zum Vizekapellmeister



DEUTSCH



berufen hatte, folgte im Jahre 1762 dessen jüngerer Bruder Nikolaus (Miklós). Haydns neuer Herr mit dem Beinamen „der Prachtliebende“ verausgabte einen beträchtlichen Teil der enormen Reichtümer seiner Familie für einen eiligen Umbau von Eszterháza, der neuen Familienresidenz am Ufer des Neusiedler Sees, die begeisterte Besucher mit dem Feenreich verglichen. Haydn wurde in dieser Zeit befördert. Im Jahre 1766 wurde er Kapellmeister und war damit für alle musikalischen Ereignisse am Fürstenhof verantwortlich.

Sein Leben verlief turbulent: Für das Eszterházy'sche Hoftheater schrieb er Opern, für die fürstliche Kapelle geistliche Musik und für Privatkonzerte Instrumentalstücke. Einige kammermusikalische Werke wurden eigens für Nikolaus Eszterházy komponiert, war dieser doch einer der enthusiastischsten Laienmusiker seiner Zeit. Die musikalischen Vorlieben des Fürsten waren originell, in gewisser Weise sogar exotisch: Er spielte gern Baryton, ein Streichinstrument der Violenfamilie, das schon damals nicht mehr in Gebrauch war.

Offenbar waren auch Haydns Konzerte für die Hof- „Akademien“ bestimmt. Spätestens 1766 wurde das **Doppelkonzert F-Dur (Hob.XVIII:6)** für Violine und Cembalo geschrieben, zwei Instrumente, die nur äußerst selten gemeinsam solistisch auftreten. In der vorliegenden Transkription wird die Melodiestimme des Cembalos von der Oboe ausgeführt. Das Allegro moderato wird von einem munteren Marschthema eröffnet, dem bei aller Fröhlichkeit und Energie auch eine zarte Sensibilität nicht fremd ist – in der Durchführung erscheinen die Motive in Moll. Im kunstvollen, sanften Largo verbinden sich die



beiden reich verzierten Solopartien zu einer Art Amoroso-Duett, das vor dem Hintergrund eines behutsamen Pizzikatos der Streicher erklingt. Wie bei den meisten langsamen Sätzen klassischer Konzerte, Sonaten und Sinfonien ist auch hier der Einfluss der Opern-Kantilene offensichtlich. Der prominenteste und am stärksten extravertierte Satz ist das abschließende Presto. Sein als schnelles Menuett gestaltetes Hauptthema wird durch eingestreute „goldene Sequenzen“ abgetönt, die an Seiten barocker Instrumentalmusik gemahnen.

Das **Violinkonzert G-Dur (Hob.VIIa:4)** entstand spätestens 1769. Vermutlich hat Haydn es für seinen ersten Geiger, den späteren Konzertmeister des Eszterházy'schen Hoforchesters Luigi Tomasini (1741–1808) geschrieben. Tomasini nahm Kompositionsstunden bei Haydn höchstpersönlich, das Violinspiel hat er möglicherweise bei Leopold Mozart in Salzburg erlernt. Der italienische Geiger war ein Virtuose ersten Ranges, das wird bereits im ersten Satz des Konzerts, im Allegro moderato deutlich. Die in dieser Aufnahme von der Oboe ausgeführte Solopartie erfordert höchste Perfektion. Die Fülle an Triolen und Sextolen verleiht der frei fließenden, raffinierten Melodie eigenwilligen Schwung und Eleganz, ohne sie ihres edlen Glanzes und ihrer stolzen Würde zu berauben. Der langsame Satz eröffnet mit einem etwas förmlichen Menuett-Thema, das in der solistischen Ausführung an lyrischer Wärme und Ausdruck gewinnt. Ein Haydn-Finale im besten Sinne ist das abschließende Allegro – mitreißend, spritzig und vergnügt.

Haydn hat sich mehrere prächtige Beinamen erworben, mit denen ihn schon seine jüngeren Zeitgenossen dekorierten. Am



bekanntesten wurde der „Vater der Sinfonie“, der sich bis ins 20. Jahrhundert ungestört behaupten konnte, bevor er für nicht ganz zutreffend befunden wurde. Bereits in der historisch-musikalischen Epoche vor der Haydn-Zeit fanden sich weitere „Väter“ der Sinfonie. Noch sonderbarer mutet heute der Titel „Vater der Instrumentalmusik“ an, den beispielsweise Stendhal dem Komponisten verlieh. Als „Vater des Streichquartetts“ darf Haydn jedoch mit Fug und Recht gelten, für die Herausbildung dieser Gattung kommt ihm tatsächlich eine Schlüsselrolle zu.

Haydn hat bekanntlich eine Unmenge an Quartetten hinterlassen, insgesamt etwa siebzig Werke. Im Laufe seiner ein halbes Jahrhundert währenden Karriere wandte er sich immer wieder dieser Gattung zu, so lassen sich an den Quartetten viele wesentliche Veränderungen seines Stils verfolgen.

Die sechs Quartette Op.50, zu denen auch das auf dieser CD vertretene **Quartett F-Dur (Op.50, Nr.5)** gehört, sind als „Preußische Quartette“ bekannt. Sie entstanden zwischen Februar und September 1787. Wie schon im Falle der Anfang der 1780er Jahre komponierten und Großfürst Pawel Petrowitsch (dem späteren russischen Zaren Paul I.) gewidmeten „Russischen Quartette“ geht auch die Bezeichnung der Quartette Op.50 auf einen Monarchen zurück; auf König Friedrich Wilhelm II., der im Jahre 1786 auf dem preußischen Thron einem der bekanntesten gekrönten Musikliebhaber Europas nachfolgte, Friedrich dem Großen. In seinen musikalischen Leidenschaften reichte Friedrich Wilhelm II. wohl kaum an seinen Onkel heran, doch auch er war musikalischen Zerstreuungen keineswegs abhold. Er selbst spielte Cello, und Haydn ist nicht der einzige Komponist,



der ihm Werke zugeeignet hat (beispielsweise hat Mozart in den Jahren 1789–90 dem preußischen Regenten drei Quartette gewidmet).

In Haydns Quartetten nimmt sich der Cello-Part, dem verständlicherweise die besondere Aufmerksamkeit des Königs galt, eher bescheiden aus. Und doch wird man die Dankbarkeit des Monarchen nur schwerlich in Zweifel ziehen können. Schon früher hatte er Haydn ausgezeichnet. Als der Komponist ihm eine Ausgabe seiner „Pariser Sinfonien“ schenkte, bedachte Friedrich Wilhelm ihn mit einem Brillantring. Haydn soll dieses Geschenk sehr geschätzt haben. Seine Biografen berichten, er habe den königlichen Ring wie einen Talisman stets angesteckt, bevor er sich an die Arbeit machte.

Und doch ist nicht auszuschließen, dass es noch einen zweiten Adressaten dieser Quartette gibt, dessen Name nicht auf dem Titelblatt vermerkt ist – Wolfgang Amadeus Mozart. Die langjährige Freundschaft, die offene Zuneigung und das gemeinsame professionelle Interesse hatten mehrfach zu einer Art schöpferischem Dialog geführt. Im Jahre 1785 hatte Mozart seinem älteren Kollegen sechs Streichquartette gewidmet, die unter dem Eindruck von Haydns Quartetten Op.33 entstanden waren, die drei letzten Mozart-Sinfonien aus dem Jahre 1788 gelten als Replik auf die kurz zuvor erschienenen „Pariser Sinfonien“ Haydns. Doch der Einfluss wirkte auch in umgekehrter Richtung, wie beispielsweise in Haydns „Preußischen Quartetten“ deutlich wird.

Die Originalbesetzung des Streichquartetts bilden zwei Geigen, Bratsche und Cello. Alexej Utkin interpretiert die



Stimme der zweiten Geige auf der Oboe. Dieser Eingriff verhilft dem Timbre des Quartetts zu orchestertraler Klangfülle. Die Oboe erinnert an mutmaßliche Vorläufer der Quartettform wie die Kammermusik des Barock, in der die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Instruments hoch geschätzt wurden. Sie verweist auch auf die klassische Unterhaltungsmusik unter freiem Himmel, auf Divertimenti, Kassationen und Serenaden, bei denen den Bläsern stets eine tragende Rolle zukam. Ihren Konzertcharakter erhält diese Transkription wiederum durch die Einbindung des Cembalos, das fester Bestandteil der Orchestermusik jener Zeit war, bei kammermusikalischen Streichensembles jedoch fehlte.

Das Quartett F-Dur ist unter dem Titel „Der Traum“ bekannt. Er lässt sich am besten mit dem mittleren Satz in Verbindung bringen, dem Poco adagio, die anderen beiden scheinen von träumerischen Phantasien himmelweit entfernt. Der erste Satz, Allegro moderato, sprüht nur so von Haydns Humor, der schlichte Heiterkeit mit einer einfallsreichen, klugen Behandlung musikalischer Themen würzt.

Das scherzhaft-gutmütige Hauptthema zählt zu den „Vogel“-Themen, die Haydn sowohl in seinen früher entstandenen Quartetten als auch in einer der „Pariser Sinfonien“ mit dem Beinamen „La Poule“ (Die Henne) gerne verwendete. Die kurzen Motiv-Repetitionen und die gackernden Vorschläge stoßen bald in die Pausen der eigentlichen Melodie hinein, bald führen sie zu einem über mehrere Partien verstreuten komischen Dialog oder klingen wie eine Art gewitzter Kontrapunkt zum Thema. Und doch ist diese vergnügliche „Vogel“-Musik mit kluger, bisweilen



geradezu raffinierter Meisterschaft angelegt. Die ausgeprägte Eigenständigkeit der Stimmen beim Hauptthema, die kunstvolle Modulation und die unaufdringliche, spielerisch umgesetzte kontrapunktische Arbeit verleihen dem Satz wie auch dem Quartett insgesamt ein besonderes Raffinement.

Der kurze langsame Satz ist als Pastorale gehalten, die eigenwillige Melodieführung der Stimmen mit ihrer Fülle an Triolen, tonleiterartigen Passagen und Wiederholungen gemahnt eher an eine erlesene Nocturne als an eine ländliche Idylle. Der dritte Satz, ein graziöses, ungetrübtes F-Dur-Menuett, rahmt ein melancholisches, auf dem Hauptthema des Menuetts basierendes f-Moll-Trio ein. Abgeschlossen wird das Quartett von einem forschenden, lebensbejahenden Vivace.

Aus der Gegenüberstellung von Werken nicht nur verschiedener Gattungen, sondern auch unterschiedlicher Schaffensperioden des Komponisten geht einmal mehr hervor, dass Haydns Musiksprache sich im Laufe seines Lebens erheblich gewandelt hat. Haydn konnte auch ein ernsthafter, keineswegs allzeit vergnügter Philosoph sein. Andere Werke tun sich nicht durch heitere Sorglosigkeit hervor, sondern durch leidenschaftliche, fast aufbegehrende Pathetik.

Und doch sind die markantesten, bedeutsamsten Züge, die sich bereits im Frühwerk abzeichneten, mit den Jahren nicht etwa verschwunden, sie haben sich vielmehr stärker ausgeprägt. Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Gefühls verbinden sich in seiner Musik harmonisch mit scharfem, gewinnendem Verstand, seine Weisheit und sein Optimismus, die Klarheit und Tiefe seiner Konzentration verlieren nie ihren Charme. Eben deshalb



haben wohl die Worte, die der Komponist, Pianist und Dirigent Ferdinand Hiller vor 130 Jahren schrieb, nichts an Aktualität eingebüßt: „Seit einiger Zeit beginne ich mein Tagewerk mit einem reizenden Morgensegen, – ich lese täglich ein Quartett von Haydn, – dem frommsten Christen kann ein Capitel aus der Bibel nicht wohler thun.“

Sergei Chodnew, übersetzt von Thomas Weiler



Celebrated Russian oboist Alexei Utkin is the artistic director of the Hermitage Chamber Orchestra and a professor at the Moscow State Conservatoire.

Born in Moscow in 1957, he comes from a family of musicians. From 1962 he studied piano at the Moscow Conservatoire Central Music School and at the age of ten transferred to the oboe class. After graduating from the Moscow Conservatoire he continued postgraduate studies under Professor Anatoly Petrov. In 1983 he won first prize at the All-Union Contest for Wind Instrumentalists and was subsequently invited to join the Moscow Virtuosi State Chamber Orchestra led by Vladimir Spivakov as a soloist.

Utkin has performed with this orchestra for more than 20 years. Giving concerts in Europe, the USA, Japan, China and Singapore, he has played at New York's Carnegie Hall and Avery Fisher Hall, the Amsterdam Concertgebouw, the Palacio de la Música in Madrid, the Théâtre des Champs Élysées in Paris, the Gasteig Concert Hall in Munich and the Beethovenhalle in Bonn.

In 2000 Utkin formed the Hermitage Chamber Orchestra. String ensembles headed by an oboe player are quite unusual these days and despite the plethora of ensembles and chamber orchestras in the Russian capital, the Hermitage Orchestra quickly found a niche in the Moscow music scene and gained widespread acclaim. The orchestra tours extensively (with concerts in Estonia, Latvia, France, Germany, Poland, Spain and Turkey) and regularly participates in the Svyatoslav Richter Music Festival in Tarussa and the Bach Chamber Music Festival in Riga.

Compositions for oboe and strings are no great rarity, but Alexei Utkin often includes transcriptions in his concert pro-



grammes to vary the repertoire. Most have been arranged either by Utkin himself or with his brother, the cellist Mikhail Utkin.

Alexei Utkin plays an F. Lorée instrument specially created for him by renowned French oboe maker Alain de Gourdon. The oboe's compass has been extended one semitone and the lowest note is a small-octave A. This apparently minor increase in range enables the oboist to play such pieces as the violin solos in Bach's Concertos (BWV 1043 and BWV 1064) and the solo viola part in Mozart's Sinfonia concertante (KV 364).

Recordings by Alexei Utkin and the Hermitage Orchestra have been released on the Caro Mitis label since 2003 and feature works by various composers from the 18th to 20th centuries, from Johann Sebastian Bach to Britten and Shostakovich.



Alexei Utkin	solo oboe	(1–3, 8–10)
Pyotr Nikiforov	solo violin (1–3)	1st violin (8–10)
Ilya Norshtein	1st violin	(1–3, 8–10)
Igor Balashov	1st violin	(1–3, 8–10)
Anna Poletaeva	2nd violin	(1–3, 8–10)
Nadezhda Sergiyenko	2nd violin	(1–3, 8–10)
Pavel Starchenko	2nd violin	(1–3, 8–10)
Zoya Nevolina	viola	(1–3, 8–10)
Nadezhda Yarovaya	viola	(1–3, 8–10)
Tigran Muradyan	cello	(1–3, 8–10)
Olga Kazantseva	cello	(1–3, 8–10)
Gleb Chernobrovkin	double bass	(1–3, 8–10)
Anna Karpenko	harpsichord	(1–3, 8–10)



RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are
Polyhymnia International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing on Pyramix system
by Merging Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Recorded:

12–16.05.2007 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2009 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2009 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0012007



volume 2