

Nach intensiver Auseinandersetzung mit dem sinfonischen Werk Mozarts und Beethovens habe ich meine Liebe zu Haydns Musik zugegebenermaßen erst relativ spät entdeckt. Seither ist es mir ein Anliegen, „Papa Haydn“ den Zopf abzuschneiden, den ihm das 19. und 20. Jahrhundert haben wachsen lassen. Die Gesamteinspielung der Haydn-Sinfonien ist für meine Musiker und mich eine höchst interessante Aufgabe und eine große Herausforderung, bietet sich doch mit diesem ehrgeizigen Projekt die einmalige Chance, die Entwicklung der klassischen Sinfonie hautnah nachzuerleben. In Zeiten musikalischen (und gesellschaftlichen) Wandels war Haydn Stürmer, Dränger, Sucher und Finder zugleich. Dies dem heutigen Hörer zu vermitteln, ihn mit dem Experimentator Joseph Haydn und mit der Kühnheit und der Schönheit seiner affektgeladenen Kontrast-Musik bekannt zu machen, sehen wir als unsere Aufgabe an.

Unseren Interpretationen liegen die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis zu Grunde. In Besetzungsfragen orientieren wir uns an den Bedingungen, die Haydn vorfand bzw. erwarten konnte. Im Gegensatz zu den „modernen“ Streich- und Holzblasinstrumenten habe ich mich im Falle der Blechbläser für historische Instrumente entschieden. Besonders deren Klang entspricht Haydns Vorstellungen weit mehr als der heutiger Instrumente. Ähnliches gilt auch für die Pauke, bei der wir ein Instrument verwenden, welches mit Kalbsfell bezogen ist.

Ich freue mich, für „unseren Haydn“ in hänsler CLASSIC einen ebenso kompetenten wie engagierten Partner gefunden zu haben.

Thomas Fey

Wer sich über einen längeren Zeitraum vom unwiderstehlichen Flügelschlag des Genies hat mitreißen und dahintragen lassen, der sollte in mehr oder minder regelmäßigen Abständen einen Blick auf die Bezugspunkte werfen, damit er nicht eines schönen Tages so weit vom Kurse abgekommen ist, dass er sich in irgendwelchen fernen Eselskopfnebeln der reinen Phantasie verliert. Diese Einsicht, die einen wenigstens phasenweise an die Lehrbücher und Propädeutika zurückführt, und das damit einhergehende Bemühen um die materiellen Grundlagen selbst des größten Geistes, wird der generellen Bereitschaft, die Reise auch fürderhin mitzumachen, keineswegs abträglich, sondern im Gegenteil durchaus förderlich sein – da sie als eine von vielen angenehmen Begleiterscheinungen eine tiefere Gewissheit erzeugt und die Bewunderung, die wir dem Genie zu zollen allzeit bereit sein sollten, desto größer und begeisterter werden lässt.

Wenn sich solche Selbst-Erkenntnis auch noch genau zu einer markanten Etappe stellt, so ist das sicherlich eine jener Fügungen, die ungenutzt nicht verstreichen sollten. Weshalb denn auch zur zwanzigsten Folge unserer Serie der Blick auf eine der bedeutenden wissenschaftlichen Untersuchungen fällt, die das Kölner Joseph Haydn-Institut im Laufe seiner unermüdeten Forschungs- und Editionstätigkeit publizierte: auf die beiden ersten Hefte des siebten Bandes der Haydn-Studien, in denen Sonja Ger-

lach, die jahrzehntelange Mitarbeiterin des Instituts, 1996 eine Chronologie zu „Joseph Haydns Sinfonien bis 1774“ präsentierte, dank derer in erhellender Weise das Durcheinander der traditionellen Nummerierung durchleuchtet wurde. Anstelle der (gleichwohl zu generellen Identifikationszwecken beibehaltenen) Zählung von 1 bis 105 respektive 108 finden wir jetzt eine zeitliche Abfolge, die desto überzeugender wirkt, als sie auf der Basis genauester Untersuchungen nie vergisst, dass wir es nicht mit fossilen Präparaten einstiger Herrlichkeiten, sondern mit einer lebendigen Tonkunst zu tun haben, die auch nach zweieinhalb Jahrhunderten keines magischen Spruches bedarf, um uns wieder in ihrer ganzen Lebhaftigkeit zu umfassen.

Lässt man sich von der In-Augenscheinahme derartiger Studien nicht durch den Dschungel der Fußnoten und Parenthesen von der Lektüre abhalten und ist man bereit, sich über bestimmte Wunderlichkeiten der sprachlichen Absicherung („es scheint wahrscheinlich“) kommentarlos hinwegzugeben, dann erweist sich die Begegnung mit der gleichsam nackten Materie als äußerst nützlich und anregend. Allein der nachdrückliche Hinweis auf die Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst, mit denen der Oberösterreicher Joseph Riepel (1709–1782) sich in geradezu platonischen Dialogen zwi-

schen Lehrer und Schüler über „Tactordnung“, „Tonordnung“, „Harmonisches Silbenmass“ und andere substantielle Fragen der Kompositionskunst verbreitete – schon dieser Fingerzeig hätte hingereicht, der Autorin mit anerkennendsten Worte zu danken, und das desto mehr, als sie andeutete, dass sich (zumindest) die 1755 erschienene Tonordnung in Haydns Bibliothek befand: ein Musterbuch gewissermaßen der musikalischen Wissenschaft, das zu konsultieren sich nicht einmal das Genie scheute.

Oder besser: Gerade der überragende Geist beherrscht die „große Zahl von formalstilistischen Möglichkeiten und Kompositionstechniken [...] die er vermutlich bisweilen bewusst – um seine Zuhörer mit immer Neuem zu überraschen – in jeweils anderen Kombinationen ausspielte“, er schüttelt „Begleitfiguren, Schlussfloskeln oder bestimmte harmonische Wendungen, aber auch gewisse Konventionen in den Satzformen“ (Gersch) aus dem Ärmel, weil er sie von der Pike auf gelernt und durch tägliche Übung absorbiert hat. Der Unterschied zum Duodez-Kapellmeisterlein besteht eben darin, dass dieses sich in der Reihung und sauberen Ausführung der Formeln erschöpft, während der Meister sogar dem „Handbuch für den allzeit fertigen Polonaisen- und Menuettenkomponisten“ ein Motiv entnehmen und daraus ein Ereignis machen könnte. Einsichten dieser Art führten nachmals einen Erik Satie zum intensiven Kontrapunktstudium an Vincent d'Indy's Schola Cantorum und den

ebenso originellen wie selbstkritischen Nikolai Rimsky-Korsakoff aus dem anti-akademischen „Häuflein“ auf die Schulbank des St. Petersburger Konservatoriums, obwohl er doch selbst bereits dort lehrte ...

All dessen nach näherer Inspektion der lobenswerten Haydn-Studien wieder einmal innegeworden, ist es nunmehr ein Nächstliegend-Leichtes, ohne alle Spekulation die Datierungsfragen für die drei hier eingespielten Sinfonien zu beantworten. Demnach spiegelt die numerische Reihenfolge im vorliegenden Falle tatsächlich die Chronologie dergestalt, dass die als Nr. 25 gezählte C-Dur-Sinfonie mit gehöriger Sicherheit auf 1760/61 einzugrenzen ist und die erste der beiden gegenwärtigen Es-Dur-Sinfonien (Nr. 36) im zweiten Halbjahr 1761 oder spätestens im nachfolgenden Lenz entstand. Die in derselben Tonart stehende Nummer 43 überspringt dann ein glattes Jahrzehnt: Als sie 1772 von Breitkopf als Neuheit annonciert wird, hat der mittlerweile gerade vierzigjährige Haydn mehr als zwei Dutzend sinfonischer Werke von einer Originalität geschaffen, deren immenser Facettenreichtum durch die verwirrende Zählweise völlig verschleiert wird: Der Philosoph (Nr. 22), Mit dem Hornsignal (Nr. 31) und La passione (Nr. 49) sind drei willkürlich aus der überbordenden Fülle jener sinfonischen Jahre herausgegriffene Kreationen, die heute jede zahlenmäßig sortierte Gesamteinspielung als die größte historische Absurdität ausweisen.

Bemerkenswerterweise ist das jüngste der versammelten Werke, dem offenbar in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der nicht recht erklärliche Beiname „Merkur“ angeheftet wurde, die am wenigsten aus dem Rahmen fallende Schöpfung. Die zwei Sonensätze nebst dem berückenden Adagio und dem Menuett überraschen weit mehr durch die unmittelbar benachbarte Gefährtin – die völlig andere Regionen aufreibende Trauersinfonie e-Moll (Nr. 44), mit der sie nach Erkenntnis der vorhin mehrfach zitierten Autorin eines jener Gegensatzpaare bildete, die sich auch in späteren Zeiten zu besonderen Gedankenspielen eigne(te)n: Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzerte d-Moll und C-Dur etwa, Ludwig van Beethovens sinfonische Konflikte (Sinfonien Nr. 5 und 6 beziehungsweise 7 und 8), die Akademische Festouvertüre und die Tragische Ouvertüre von Johannes Brahms – all das sind unüberhörbare Erinnerungen daran, dass selbst die ernstesten musikalischen Unternehmungen noch genügend Spielgeist in sich tragen, um ihre Kehrseite zu weisen.

Nicht weniger interessant als die Nachbarschaft des sogenannten „Merkur“ ist die sinfonische Umgebung, in der rund zehn Jahre früher die „Nummer 36“ das Licht der esterházyschen Räumlichkeiten erblickte und wohl noch die Ohren des bald darauf verblichenen Fürsten Paul Anton erreichte: Die Tageszeiten (Nr. 6–8), deren Stimmungsbilder Joseph Haydn mit mancherlei instrumentalen Soli zeichnete, scheinen in der Es-

Dur-Sinfonie eine ganz direkte Nachfolgerin gefunden zu haben, denn im Adagio lösen sich ein „Violino principale“ und ein „Violoncello solo“ aus dem Verbund des Streicherapparates, um selbender durch die ruhige, kantable Landschaft zu promenieren. Dazu das vorherige, von fröhlich-schmetterndem Hörnergetön durchsetzte Vivace, das dem konzertanten Zwiesgespräch sich anschließende, erfrischend freche Menuett sowie die imitatorisch abgefeuerten Es-Dur-Raketen des Finales, in deren Gleißeln Haydn einige seiner unnachahmlichen piano-Plaudereien unterbringt – man wäre leicht versucht, hier eine ähnlich „programmatische“ Tendenz zu vermuten wie in den drei poetischen Tableaux, die wir als Morgen, Mittag und Abend kennen. Hätte am Ende gar die Nacht noch gefehlt?

Sehr viel älter ist die C-Dur-Sinfonie (Nr. 25) zwar nicht. Der Eindruck jedoch, es könne sich bei diesem vermeintlich „altertümlichen“ Werk um eine ganz besonders vergnügte Auseinandersetzung mit der noch längst nicht festgeschriebenen Form handeln, verstärkt sich von Takt zu Takt und von Satz zu Satz kontinuierlich. Schon die langsame Einleitung, in der der Komponist wie ein Tabulettkrämer sein eigentümliches Sammelsurium an Motiven, Figuren und Gesten vor uns ausbreitet, lässt Denk- und Merkwürdiges erahnen: Wird das ein „Satz“ oder bleibt es eine Introdution, aus der alsdann das funkelnd-gedrängte Allegro molto herausfährt? Der Zweifel wird ebensowenig

zerstreut wie die Frage, wann denn die reguläre Reprise einsetzte – wobei wir freilich konzidieren sollten, dass dieses Problem dem modernen Formenlehrer schwerer auf der Seele lastet als dem fürstlichen Hörer des 18. Jahrhunderts. Außerdem ist zu bedenken, dass in jedem Falle auch die zweite Hälfte des Allegro wiederholt wurde und so die Möglichkeit bestand, sich vom Gegenteil zu überzeugen ...

Die damals für Haydn noch ungewohnt hohen Bläseranteile vermehren sich im Menuett und ganz besonders in dem zauberhaften, von den gezupften Streichern getönten Trio desselben, bevor dann der „fliegende Händler“ noch einmal seinen Bauchladen aufschlägt, um uns mit seinen schrägen Phrasenbildungen, seinen kontrapunktischen Miniatur-Imitationen und den vorzüglich behandelten „blasenden Instrumenten“ zu zeigen, dass das Genie selbst aus den gängigsten Modeartikeln was Unverwechselbares fertigbringt. Wenn's keiner will – wie beispielsweise die Terzfiguren der Oboen, aus denen nachher der junge homme Wolfgang Amadeus Mozart einen Konzertsatz macht? Gut, dann kommt es halt zurück ins Kästchen, und wir ziehen was anderes hervor.

Eckhardt van den Hoogen

Heidelberger Sinfoniker

Die Heidelberger Sinfoniker wurden im Herbst 1993 aus der Taufe gehoben und debütierten am 1. Januar 1994 mit Beethovens neunter Sinfonie. Ihre Geschichte beginnt jedoch bereits wesentlich früher.

Im März 1987 gründete der Dirigent Thomas Fey noch während seines Musikstudiums ein Ensemble für Alte Musik, das Schlierbacher Kammerorchester. Die Besetzung bestand aus besonders begabten und ambitionierten jungen Musikerinnen und Musikern aus ganz Deutschland. Der ungewöhnlich spannungsreiche und differenzierte Aufführungsstil des Orchesters wurde entscheidend mitgeprägt durch eine intensive Schulung in „Historischer Aufführungspraxis“ bei Nikolaus Harnoncourt in Salzburg. „Ein großer Klangkörper auf dem Weg in eine ruhmreiche Zukunft“, schrieb die Süddeutsche Zeitung nach einem von mehreren hundert Konzerten der folgenden Jahre.

Im Zuge einer planvollen, quasi chronologischen Erarbeitung der Orchesterliteratur beschäftigten sich Thomas Fey und seine Musiker zunächst besonders eingehend mit Händel (u. a. den großen Oratorien) und mit Mozart. Ihm widmeten sie ab seinem 200. Todesjahr 1991 das Musikfestival Heidelberger Mozartwochen. Als schließlich die großen Sinfonien der Wiener Klassik erreicht waren – Werke, welche die Kammerorchester-Besetzung sprengten –, entschloss man sich zur Gründung der Heidelberger Sinfoniker.

Heidelberger Sinfoniker

Violine/Violin: Johannes Krampen (Konzertmeister), Christoph Boerner, Friedemann Kienzle, Luis Martinez-Eisenberg, Jochen Steyer, Ariane Volm (Stimmführerin), Britta Zeus, Ulrich Zimmer

Viola: Thomas Gerlinger, Tobias Teuffel

Violoncello: Jutta Neuhaus, Konstantin Malikin

Kontrabass/Double bass: Michael Tkacz

Oboe: Andrius Puskunigis, Antoine Tcattin

Fagott/Bassoon: Aleksandra Radesic

Horn: Bolko Kloostermann, Thorsten Hagedorn

Cembalo/Harpsichord: Wilke Lahmann

Das neue Sinfonieorchester feierte erste Erfolge mit einem umjubelten Beethoven-Zyklus und begann zugleich die regelmäßige Zusammenarbeit mit weltweit renommierten Solisten, darunter Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Cyprien Katsaris, Bernd Glemser und Nelson Freire. Es folgten Gastspiele in vielen Ländern Europas, in Südamerika und Japan sowie Aufnahmen für Rundfunk, Fernsehen und CD. Mittlerweile enthält das Repertoire der Heidelberger Sinfoniker – neben vielen Kompositionen der Wiener Klassik – auch Werke des 19. Jahrhunderts, mit Schwerpunkt auf der frühen deutschen Romantik und bis hin zu Johann Strauß.

Besonders durch ihre CD-Aufnahmen für das Label hänssler CLASSIC haben die Heidelberger Sinfoniker in den letzten Jahren Aufsehen erregt. Die internationale Fachpresse

feiert in seltener Einmütigkeit die ebenso fulminanten wie ungewöhnlichen Interpretationen des Orchesters. Neben der derzeit entstehenden Einspielung aller Haydn-Sinfonien liegt die Gesamteinspielung aller Sinfonien Mendelssohns vor sowie mehrere CDs mit Sinfonien von Beethoven und Klavierkonzerten und Sinfonien Mozarts. Etliche Aufnahmen erhielten internationale Auszeichnungen zur „CD des Monats“ oder „CD des Jahres“, darunter auch die Nominierung für den „Cannes Classical Award“ für Beethovens Sinfonien Nr. 4 & 6. 2011 wurden die Heidelberger Sinfoniker sowie der Deutsche Kammerchor unter der Leitung von Thomas Fey mit der Aufnahme von Mendelssohns Sinfonie Nr. 2 für den „International Classical Music Award“ (ICMA) in der Kategorie „Sinfonische Musik“ vorgeschlagen.

Thomas Fey

Thomas Fey studierte Klavier und Dirigieren an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim und „Aufführungspraxis der Alten Musik“ bei Nikolaus Harnoncourt am Salzburger Mozarteum. Im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals nahm er an Dirigierkursen bei Leonard Bernstein teil.

Schon während seines Studiums gründete er den Heidelberger Motettenchor (1985) und das Schlierbacher Kammerorchester (1987), aus dem 1993 die Heidelberger Sinfoniker hervorgingen, die – mit Schwer-

punkt „Wiener Klassik“ – mittlerweile von der internationalen Fachpresse zur Spitze historisch orientierter Klangkörper der Gegenwart gezählt werden.

2003 gründete er das Barockorchester Ensemble La Passione, das sich mit historischem Instrumentarium vornehmlich den Werken Georg Friedrich Händels und des italienischen Barocks widmet. Sein Debüt gab das Ensemble La Passione im Oktober 2003 im Rahmen des von Thomas Fey ins Leben gerufenen gleichnamigen Musikfestivals. Im gleichen Jahr gründete Thomas Fey im Hinblick auf das Mozart-Jubiläum 2006 das Mannheimer Mozartorchester.

Hunderte von Konzerten führten Thomas Fey mit seinen Ensembles in viele deutsche Städte, europäische Länder, in die USA, nach Südamerika und Japan.

Viele seiner CD-Einspielungen, mit Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven, erhielten internationale Auszeichnungen, bis hin zu einer Nominierung für den begehrten Cannes Classical Award. Im Jahre 2011 wurde Thomas Feys zweite Aufnahme von Werken Antonio Salieris mit dem Mannheimer Mozartorchester für den Grammy nominiert. Produktionen für Rundfunk und Fernsehen runden seine musikalische Tätigkeit ab.

Thomas Feys Repertoire reicht von Bach bis Brahms. Im Mittelpunkt seiner interpretatorischen Arbeit stehen die Sinfonien und Solokonzerte von Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn. Mit Vorliebe widmet er sich auch der Musik Georg Friedrich Händels,

den Ouvertüren Rossinis, den großen Waldzern von Johann Strauß sowie der Wiederentdeckung von Werken Antonio Salieris.

After grappling intensely with the symphonic works of Mozart and Beethoven, I admit that I rather belatedly discovered my love of Haydn's music. Since then, it has been my concern to dust the antiquated traditions off "Papa Haydn" that the nineteenth and twentieth centuries loaded onto him.

For my musicians and me, the playing of Haydn's symphonies is both an extremely interesting task and a major challenge. However, this ambitious project offers a unique chance to experience at first hand the development of the classic symphony. In times of musical (and social) change, Haydn was a man of the " Sturm and Drang" age, a highly emotional person as well as a seeker and finder. Conveying this to the listener, acquainting him with Joseph Haydn the experimenter, and with the boldness and beauty of his impassioned musical contrasts, will be our task.

Our interpretations are based on the knowledge of historical performance practices. On questions of instrumentation, we will orient ourselves to the conditions that Haydn found or could expect. As opposed to "modern" string and woodwind instruments I have decided for historical instruments in the case of the brass. Their sound, in particular, corresponds with Haydn's concept much more than that of today's instruments. The case is similar for the timpani, where the instrument we use is spanned with calfskin. I am very happy to have found, in hänsler CLASSIC, a partner for "our Haydn" which is just as competent as it is committed.

Thomas Fey

Anyone who has let themselves be caught up and borne away by the beating pinions of genius for a while should take a look at the reference points at more or less regular intervals so as not to find themselves so far off course one fine day that they lose themselves in some faraway Donkey-Head nebula of pure fantasy. This insight, which leads one back at least sporadically to the textbooks and introductory courses, and the accompanying efforts for the material foundation of even the greatest mind, will not be a hindrance to the general willingness to continue the journey, but on the contrary thoroughly conducive to it – since one of many pleasant by-products it creates is a deeper certainty, allowing the admiration we should always be ready to show the genius to become that much greater and more enthusiastic.

When this sort of self-awareness also ensues at a remarkable juncture, then this is certainly one of those coincidences which should not be allowed idly to pass. Which is also why, in this twentieth part of our series, we look at one of the major scholarly investigations which the Cologne Josef Haydn Institute has published in the course of its untiring research and editing work: the two first issues of the seventh volume of the *Haydn Studies*, which Sonja Gerlach, one of the institute's staff of many years' standing, presented in a chronology of "Joseph Haydn's Symphonies up to 1774" in 1996, thanks to which the confusion of the trad-

itional numbering was illuminated. Instead of the traditional numbering from 1 to 105 or 108, respectively (although this is retained for purposes of general identification), we now find a chronological sequence which is that much more convincing in that it is based on an extremely close examination and never forgets that we are not dealing here with fossilized preparations of former majesty, but with a vibrant musical art, which, even after two centuries, needs no magic incantation to once more unfold us in its full vivacity.

If we refuse to let ourselves be daunted by the jungle of footnotes and parentheses from a visual inspection, and if we are prepared to overlook without commentary the quaintness of certain linguistic safeguards ("it would seem probable"), then encountering the material thus naked, as it were, can prove to be very useful and exhilarating. The emphatic reference to the *Fundamentals of Musical Composition*, albeit not according to the outmoded conceits of harmonists with compass and straight edge, but drafted rather with visible examples throughout in which the Upper Austrian Joseph Riepel (1708–1782) expatiates in virtually Platonic dialogues between teacher and pupil on "order of the measures", "order of the tones", "syllabic meter of the harmonies" and other substantial questions of the art of composition – these pointers would have sufficed to thank the author in the most appreciative words, and this all the more in that she hinted that

Haydn had the *Tonordnung* of 1755 (at least) in his library: an exemplary book, so to speak, of musical science, which this genius did not once shy away from consulting.

Or better yet: the outstanding mind in particular is a master of the "large number of formal-stylistic possibilities and compositional techniques ... which he presumably on occasion intentionally played out in other combinations to keep surprising his listeners anew," he effortlessly came up with "accompanying figures, concluding phrases or specific harmonic twists, as well as certain conventions in the movement forms" (Gerlach) because he had learned them from scratch and absorbed them through daily practice. The difference compared to the little duodecimo kapellmeister is precisely that the latter exhausts himself in putting formulaic ideas into well-executed order, while a master can even take a motif from the "Handbook for the Ever-Ready Polonaise and Minuet Composer" and make it into a sensation. Insights of this kind later led none other than Eric Satie to an intensive study of counterpoint at Vincent d'Indy's *Schola Cantorum*, and the original as well as self-critical Nikolai Rimsky-Korsakov away from the anti-academic "Mighty Handful" to go back to school at the St. Petersburg Conservatory, even though he already taught there ...

Considering all this once again after a closer inspection of the laudable *Haydn Studies*, the answer to the question of the dating of the symphonies recorded here is

now obviously straightforward. Accordingly, the numerical order in this case in fact replicates the chronology such that the C Major Symphony bearing the number 25 can be restricted with scrupulous certainty to 1760–61, and the first of the two E flat Major symphonies (No. 36) to the second half-year of 1761 or, at the latest, the following spring. The Symphony Number 43 in the same key then skips an entire decade. When it was announced by Breitkopf as a new work in 1772, the then forty-year-old Haydn had created more than two dozen symphonic works of an immensely multifaceted originality which is completely veiled by the confusing numeration: The *Philosopher* (No. 22), the *Hornsignal* (No. 31) and *La Passione* (No. 49) are three creations chosen at random from the exuberant abundance of those symphonic years, which today exhibit the greatest historic absurdity in any complete recording arranged by number.

Remarkably, the youngest of the works collected here, to which the appellation "Mercury" was rather unexplainably attached in the first half of the nineteenth century, is the creation which least breaks ranks. The two sonata movements along with the entrancing *Adagio* and the *Minuet* are surprising more as a consequence of their directly adjacent companion – the *Trauer* (*Mourning*) *Symphony* in E Minor (no. 44), which wrenches open entirely dissimilar regions and, according to the insights of the above oft-cited author, forms one of those con-

trasting pairs which invite(d) singular intellectual games later on: Wolfgang Amadeus Mozart's piano concertos in D Minor and C Major, for instance, Ludwig van Beethoven's symphonic conflicts (symphonies no. 5 and 6, or 7 and 8), the Academic Festival Overture and the Tragic Overture by Johannes Brahms – all these are unmistakable reminders that even the most serious musical undertakings contain a spirit sufficiently playful to indicate their opposite.

No less interesting than the neighborhood of the so-called "Mercury" is the symphonic environment in which around ten years earlier the "Number 36" saw the light of day at the Esterházy Palace and probably reached the ears of the soon-to-be-deceased Prince Paul Anton: the "Times of Day" (No. 6–8), whose atmospheric pictures were drawn by Joseph Haydn with many an instrumental solo, appeared to have found a very direct successor in the E flat Major Symphony, for in the Adagio a "violino principale" and a "violoncello solo" sever from the assemblage of strings to stroll together through the tranquil, cantabile landscape. Add to this the earlier Vivace, interspersed with the merry blaring of horns, the refreshingly brash Minuet following the concertante dialogue and the rockets imitatively fired off in the E Flat Major finale, in whose gleam Haydn accommodates a few of his inimitable piano confabulations, and we might easily be tempted to suspect a similarly "programmatic" tendency here as in

the three poetic tableaux we know as morning, noon and evening. Could this in the end have been night have been missing?

The C Major Symphony (no. 25) is not much older. Yet the impression that this presumably "old-fashioned" work could be a quite especially jovial altercation with the not yet firmly established form becomes continuously stronger from measure to measure and from movement to movement. The slow introduction, in which the composer unfurls before us his peculiar collection of motifs, figures and gestures, makes us expect strange and remarkable things to come: will this be a "movement" or will it remain a mere introduction, from which a sparkling-compressed Allegro molto is then released? This doubt is no more dispelled than the question concerning when the regular reprise begins – although we should concede, of course, that this problem lies more heavily on the mind of a modern teacher of form than on the princely listener of the eighteenth century. What is more, we must remember that the second half of the Allegro was repeated in all cases, as well, and thus the possibility was given to convince oneself of the contrary ...

The sizeable share given to the wind instruments, unusual for Haydn at that time, increases in the Minuet and especially in its magical Trio with its plucked strings, before the "traveling hawker" once again opens his vendor's tray to show us, using his oblique phrasings, miniature contrapuntal imita-

tions and exquisitely treated "winding instruments", that a genius can even turn the most common articles of fashion into something unmistakable. And if no one wants it – as for instance the figures in thirds played by the oboes, from which the jeune homme Wolfgang Amadeus Mozart later makes a concerto movement? Fine, then we return it to its box and take out something else.

Eckhardt van den Hoogen

Heidelberger Sinfoniker

The Heidelberger Sinfoniker came into being in the autumn of 1993 and debuted on January 1, 1994 with Beethoven's Ninth Symphony. Its history begins much earlier, however.

In March 1987, conductor Thomas Fey founded an ensemble for early music, the Schlierbach Chamber Orchestra, while still a student. It was composed of especially talented and ambitious young musicians from all over Germany. The orchestra's unusually exciting and differentiated performing style of strongly bore the mark of detailed instruction in "historical performance practice" with Nikolaus Harnoncourt in Salzburg. "A great musical ensemble on the way to an illustrious future", wrote the Süddeutsche Zeitung newspaper after one of the several hundred concerts in the following years.

In the course of meticulously, in effect chronologically working through the literature for

orchestra, Thomas Fey and his musicians occupied themselves at first with Handel (the great oratorios, among other things) and Mozart. Starting on the 200th anniversary of the year of Mozart's death, 1991, they dedicated the "Heidelberger Mozartwochen" festival to him. When they finally reached the great symphonies of Viennese Classicism – works which go beyond the scope of a chamber orchestra – they decided to found the Heidelberg Symphony.

This new symphony orchestra celebrated its first success with a highly acclaimed Beethoven cycle and at the same time began regularly working together with renowned soloists, including Rudolf Buchbinder, Thomas Zehetmair, Cyprien Katsaris, Bernd Glemser and Nelson Freire. Guest appearances in many countries of Europe, South America and Japan followed, as well as recordings for radio, television and CD. Now, the repertoire of the Heidelberg Symphony also includes – along with a large number of compositions of the Viennese Classical period – works of the nineteenth century, with the emphasis on early German Romanticism up to Johann Strauss.

The Heidelberg Symphony has attracted a great deal of attention in the last few years, particularly for their CD recordings on the händsler CLASSIC label. Even the specialized international press is of one mind for a change, pouring out a flood of acclaim for the orchestra's fiery, unusual interpretations. Along with the recordings of all Haydn symphonies currently in progress, the complete recording of Mendelssohn's symphonies is now available,

as well as CDs featuring symphonies by Beethoven and piano concertos and symphonies by Mozart. A number of the recordings have received international awards as "CD of the Month" or "CD of the Year", including a nomination for the "Cannes Classical Award" for Beethoven's symphonies nos. 4 and 6. Thomas Fey's second recording with the Mannheim Mozart Orchestra of Antonio Salieri's works was nominated for a Grammy Award in 2011.

Thomas Fey

Thomas Fey studied piano and conducting at the Heidelberg-Mannheim School of Music and "the performing practice of ancient music" with Nikolaus Harnoncourt at the Salzburg "Mozarteum". He took part in conducting courses given by Leonard Bernstein as part of the Schleswig-Holstein Music Festival. While still studying, he founded the Heidelberger Motettenchor (1985) and the Schlierbach Chamber Orchestra (1987), which grew into the Heidelberg Symphony in 1993. With their focus on the "Viennese Classical Period", the international press counts them among the top historically oriented musical ensembles of the present day.

In 2003 he founded the Baroque orchestra Ensemble La Passione, which devotes itself with its historical instruments primarily to the works of George Frederick Handel and the Italian Baroque. The Ensemble La Passione debuted in October 2003 at the music festival of the

same name created by Thomas Fey himself. In the same year, with an eye to the Mozart anniversary year in 2006, Thomas Fey founded the Mannheim Mozart Orchestra. Hundreds of concerts have taken Thomas Fey along with his ensembles to many German cities, European countries, to the U.S.A., South America and Japan.

Many of his CD recordings, with symphonies by Haydn, Mozart and Beethoven, have won international awards, including a nomination for the sought-after "Cannes Classical Award". In 2011, the Heidelberg Symphony and the Deutsche Kammerchor directed by Thomas Fey were nominated for the "International Classical Music Award" (ICMA) in the category "Symphonic Music" with their recording of Mendelssohn's Symphony No.2. Productions for radio and television round off his musical activities.

Thomas Fey's repertoire ranges from Bach to Brahms. His interpretations focus on the symphonies and solo concertos of Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn. He also likes to devote himself to the music of George Frederick Handel, the overtures of Rossini, the great waltzes of Johann Strauss and the rediscovery of Antonio Salieri's works.

Außerdem erschienen / Also available

Heidelberger Sinfoniker/Schlierbacher Kammerorchester/Mannheimer Mozartorchester & Thomas Fey

Joseph Haydn

Konzerte für Klavier und Orchester
HOB XVIII:3 / XVIII:4 / XVIII:11
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.354

Sinfonien Nr. 94, 104
Ouvertüre Acide e Galatea
CD-No. 98.340

Sinfonien Nr. 45, 64
CD-No. 98.357

Sinfonien Nr. 82, 88, 95
CD-No. 98.265

Sinfonien Nr. 34, 39, 40, 50
CD-No. 98.407

Sinfonien Nr. 83 La Poule, 84, 85
CD-No. 98.425

Sinfonien Nr. 49 La Passione, 52, 58
CD-No. 98.236

Sinfonien Nr. 69 Laudon, 86, 87
CD-No. 98.268

Sinfonien Nr. 41, 44 Trauersinfonie, 47
CD-No. 98.238

Sinfonien Nr. 70, 73 La Chasse, 75
CD-No. 98.517

Sinfonien Nr. 60, 61
Ouvertüre in D Hob. Ia:7
CD-No. 98.522

Sinfonien Nr. 57, 59 Feuer, 65
CD-No. 98.526

Sinfonien Nr. 48 Maria Theresia, 56
CD-No. 98.535

Sinfonien Nr. 93, 96, 97 The Miracle
CD-No. 98.595

Sinfonien Nr. 1, 2 (Hornkonzerte),
31 Mit dem Hornsignal
CD-No. 98.611

Sinfonien Nr. 53 L'Impériale, 54
CD-No. 98.626

Sinfonien Nr. 90, 92 Oxford
CD-No. 98.629

Sinfonien Nr. 1, 4, 5, 10
CD-No. 98.633

Sinfonien Nr. 89, 102, Sinfonia
Concertante Nr. 105
CD-No. 98.582

Sinfonien Nr. 26 Lamentatione, 27,
42
CD-No. 98.005

W. A. Mozart

Konzerte für Klavier und Orchester
KV 37, 39, 40, 41
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.192

Konzerte für Klavier und Orchester
KV 238, 246, 271
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.378

Sinfonien KV 114, 134, 201
CD-No. 98.335

W. A. Mozart

Johann Christian Bach

Konzerte für Klavier und Orchester
KV 107/1, 107/2, 107/3
Klaviersonaten op. 5/2, 5/3, 5/4
Gerrit Zitterbart, Klavier
CD-No. 98.149

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sinfonie Nr. 1
Streichersinfonien Nr. 8, 13
CD-No. 98.275

Sinfonie Nr. 2 Lobgesang
CD-No. 98.577

Sinfonie Nr. 3 Schottische
Streichersinfonie Nr. 11
CD-No. 98.552

Sinfonie Nr. 4 Italienische
Streichersinfonien Nr. 7, 12
CD-No. 98.281

Sinfonie Nr. 5 Reformation
Streichersinfonien Nr. 5, 6 & 10
CD-No. 98.547

Streichersinfonien Nr. 1, 2, 3, 4
& 9
CD-No. 98.536

Antonio Salieri

Ouvertüren & Ballettmusik
CD-No. 98.506

Ouvertüren & Bühnenmusik
CD-No. 98.554