

JOSEPH HAYDN
JÉRÔME HANTAÏ
SONATES POUR PIANOFORTE





JOSEPH HAYDN

JÉRÔME HANTAI

SONATES POUR PIANOFORTE

- 1 ▶ 2 *Sonate en sol mineur Hob. XVI: 44*
Moderato
Allegretto
- 3 ▶ 5 *Sonate en si bémol majeur Hob. XVI: 2*
Moderato
Largo
Menuet
- 6 ▶ 7 *Sonate en mi bémol majeur Hob. XVI: 25*
Moderato
Tempo di menuet
- 8 ▶ 10 *Sonate en la bémol majeur Hob. XVI: 46*
Allegro Moderato
Adagio
Finale: Presto
- 11 ▶ 12 *Sonate en si bémol majeur Hob. XVI: 18*
Allegro Moderato
Moderato
- 13 ▶ 15 *Sonate en mi bémol majeur Hob. XVI: 28*
Allegro Moderato
Menuet
Finale: Presto

Enregistré en novembre 2004
à la Cité de la Musique, Paris.
Direction artistique & prise de son
Montage & mastering
Jiri Heger
Jiri Heger pour NUMERICA

© 2005 Sound Arts AG
www.ambroisiemusic.com
AMB 9975 Fabriqué en U.E.

SOUND ARTS AG

Commentaires en français à l'intérieur
English commentary inside
Mit Deutscher Textbeilage
Comentarios en español en el interior

Une coproduction



Traductions
Photos du pianofor
Mary Pardoe, Pablo Galonce, Jan Kunold

© Musée de la musique / Cité de la musique, cliché Jean-Marc Anglès.
Autres photos D.R.
Photo couverture & conception graphique
Jean-Baptiste Levée



JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

SONATES

Deux numérotations existent actuellement pour les sonates de Haydn : celle de Karl Päsler (1920), reprise en 1957 dans le groupe XVI du catalogue Hoboken (cinquante-deux sonates plus huit perdues), et celle, désormais la plus utilisée, de l'édition de 1963-1966 réalisée par Christa Landon (soixante-deux sonates dont sept perdues). Ces oeuvres peuvent se diviser en quatre groupes d'importance inégale : 1) les sonates de jeunesse, pour la plupart courtes et légères et composées dans les années 1750 et au début des années 1760 (n°1 à 18) ; 2) un groupe de sonates «prémantiques» et «difficiles» où se manifeste l'influence de Carl Philipp Emanuel Bach, de vastes dimensions, composées de 1766 à 1773 environ mais que Haydn conserva longtemps par-devers soi, sans les faire publier (n°19 à 33, parmi lesquelles les sept perdues) ; 3) plus de vingt sonates à la fois ambitieuses et populaires composées de 1773 à 1784 et publiées durant cette période en plusieurs groupes, en général avec l'assentiment du compositeur (n°34 à 56) ; 4) les cinq ultimes sonates, composées pour piano-forte à Eszterháza et à Londres de 1789 à 1794-1795 (n°58 à 62). La sonate n°57 est une sorte de *pasticcio* réalisé par on ne sait qui

et dont seuls les deux derniers mouvements, issus de la sonate n°19, à l'origine en mi majeur et transposés fa majeur, sont de Haydn.

Quand Haydn commença à écrire des sonates pour clavier (en l'occurrence pour clavecin), le genre était de naissance assez récente. Il s'appuya alors sur une tradition essentiellement viennoise illustrée notamment par Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) et par son élève Joseph Anton Steffan (1726-1797), ainsi que sur des sonates de compositeurs italiens bien oubliés aujourd'hui. La chronologie des sonates «de jeunesse» de Haydn est très incertaine, et leur authenticité pas toujours garantie au même degré. La *Sonate en si bémol majeur n°11* (Hob.XVI.2), sans doute de 1760 au plus tard, est la plus vaste et la plus imposante de ce premier groupe. Elle s'ouvre par un *Moderato* brillant et contrasté, et se poursuit par un superbe *Adagio* en sol mineur, sans équivalent dans les sonates de jeunesse et dans le répertoire viennois de l'époque par son dramatisme et son souffle. On est tenté d'y voir l'influence de Carl Philipp Emanuel Bach, mais c'est peu probable étant donné la date de l'ouvrage. Il existe chez Wagenseil des pages de ce type dont Haydn put fort bien s'inspirer. L'œuvre se termine par un Menuet en si bémol majeur avec trio central en si bémol mineur.

Dans le deuxième groupe se trouvent notamment six sonates isolées, particulièrement expressives et novatrices, que Haydn conserva par-devers soi et qui ne furent publiées que beaucoup plus tard par l'éditeur viennois Artaria : n°20

et n°29-33 (Hob.XVI.18, 45, 19, 46, 44 et 20). Ces six sonates connurent sur le moment une diffusion pratiquement nulle, ce qui n'avait pas été le cas des précédentes, ni ne devait l'être des suivantes. Il s'agit en effet d'œuvres difficiles, destinées davantage aux connaisseurs qu'aux amateurs. Quatre sont en trois mouvements, les deux autres - en si bémol majeur n°20 (Hob.XVI.18) et en sol mineur n°32 (Hob.XVI.44) - en deux mouvements seulement. Elles forment indiscutablement une paire. Datée de 1771-1773, la *Sonate en si bémol majeur n°20* (Hob.XVI.18) se distingue par son caractère presque «de chambre». L'*Allegro moderato*, bien que débutant sur un rythme de marche, n'est ni spectaculaire ni virtuose, mais rassemble et oppose avec une grande délicatesse rythmes pointés, triples croches, triolets de doubles croches, syncopes, écriture en imitations, silences soudains et surprises harmoniques : musique frémissante, pouvant apparaître comme du Carl Philipp Emanuel Bach sublimé. Suit un *Moderato* de même climat, commençant comme un menuet lent mais perdant vite tout caractère de danse.

Composée à la même époque, la *Sonate en sol mineur n°32* (Hob.XVI.44) baigne dans le même lyrisme intime, mais avec davantage de mélancolie. Le discours semble parfois improvisé, avec pour compenser, à certains endroits stratégiques, un contrepoint très serré. Le *Moderato* initial apparaît aussi capricieux et sensible que celui de la sonate précédente, mais son développement central témoigne d'un haut degré d'organisation et conduit avec aisance et ma-

trise vers un sommet expressif. L'*Allegretto* à 3/4 adopte un rythme de menuet, mais sa forme est très particulière : A-B-A'-B', les sections A étant en sol mineur et les sections B en sol majeur. Les quatre sont apparentées, mais les sections A et B' se révèlent comme des variations non seulement ornementales, mais aussi structurelles, de A et B. En résulte une extrême complexité architecturale. Avec ses deux cadences appuyées de dominante ré majeur, la vaste section B joue un rôle de développement de forme sonate, et on ne peut qu'admirer l'art avec lequel Haydn, déjouant tous les pronostics, subvertit ici les «règles» aussi bien de la double variation que du menuet avec trio central, pour parvenir à un véritable développement perpétuel.

En 1773, Haydn composa six sonates qui parurent l'année suivante à Vienne chez Joseph von Kurzböck avec une dédicace au prince Nicolas Esterházy : n°36-41 (Hob.XVI.21-26). Ce sont les premières œuvres dont Haydn suscita lui-même l'édition. La plus célèbre des six est celle en fa majeur n°38 (Hob.XVI.23). En deux mouvements seulement, la *Sonate en mi bémol majeur n°40* (Hob.XVI.25) s'ouvre par un *Moderato* à assise solide, mais agile et ponctué par de fréquents retours du thème initial : au relatif ut mineur dès la mesure 12 (juste avant l'établissement de la dominante), puis trois fois dans le développement. Suit un *Tempo di Menuetto* en canon (sans trio central) où quelques années plus tard, un critique crut à tort déceler une attaque visant le «Bach de Hambourg» (Carl Philipp Emanuel). Or ce dernier, dans ses

pages pour clavier seul, n'écrivit que très peu de canons, et aucun menuet en canon. Haydn ne manquait pas de modèles viennois, y compris dans sa propre production.

Les six sonates suivantes – n°42-47 (Hob. XVI.27-32) – furent diffusées sous forme de copies en 1776 et publiées chez Hummel à Berlin en 1778. Puissante et virtuose, la *Sonate en mi bémol majeur n°43* (Hob.XVI.28) débute par un *Allegro moderato* au premier thème assez massif et comprenant aussi deux mesures marquées *Adagio*, une courte cadence confirmant la dominante et un épisode conclusif doté d'un bref épilogue. Le Menuet se déroule largement en triolets, avec un trio en mi bémol mineur parsemé de zones d'ombre. Dans le finale, un thème suivi de cinq variations, les deux mains dialoguent avec esprit. Seules les variations I, II et IV sont contruites comme le thème (en deux parties de respectivement 12 et 10 mesures). La variation III, sans reprises et partiellement en mineur, fait 40 mesures et agit à la fois comme un refrain de rondo et comme un développement. Dans la brillante variation V, les deux reprises sont écrites et elles-même variées.

Datée de 1768-1770 et justement admirée, la *Sonate en la bémol majeur n°31* (Hob.XVI.46) est – comme celle en ut mineur n°33 (Hob.XVI.20) de 1771 – le type même de la grande sonate de concert. L'*Allegro moderato* initial est une page étincelante, contrastée, heurtée même par endroits, et pleine de surprises. On y remarque

d'impressionnants battements de main gauche dans le grave et de main droite dans l'aigu, ainsi qu'à la main droite d'agiles sextolets de doubles croches. Le développement central est d'une longueur inusitée, car prolongé de façon inattendue, dans un style presque improvisé et principalement en fa mineur. L'*Adagio* en ré bémol majeur, au magnifique contrepoint linéaire, est d'une densité expressive digne des plus grands quatuors à cordes de l'époque (opus 17 de 1771 et opus 20 de 1772). Peu avant la fin, six mesures aux harmonies aventureuses (profusion de doubles bémols) débouchent sur un point d'orgue, plus précisément sur une cadence improvisée. Le finale (*Presto*) est une forme sonate virtuose.

Marc Vignal



LE POINT DE VUE DE L'INTERPRÈTE

S'il est presque impossible de trouver l'«instrument idéal» pour l'ensemble des Sonates de Joseph Haydn (leur composition s'étale sur quarante ans, et les instruments à clavier, le piano-forte surtout, ont connu de nombreuses

évolutions pendant la vie du compositeur), il est parfois tout aussi difficile pour l'interprète d'arrêter son choix sur un petit nombre d'œuvres pour un concert ou un enregistrement : chacune est source d'émerveillement et chaque page tournée invite à jouer la sonate qui suit ! Après vingt-cinq ans de fréquentation assidue, et buissonnière à la fois, de ces pièces, elles réservent toujours des surprises, leur qualité n'ayant d'égale que leur variété. Souvent, dans la confrontation de cette musique avec tel ou tel piano, c'est l'instrument qui aide à faire un choix, en fonction de sa «couleur», de son «caractère», mais aussi de ses possibilités techniques ou de sa date de fabrication. Dans le cas du présent enregistrement, on peut s'amuser à imaginer que les «nouvelles» Sonates fraîchement gravées par Artaria en 1788 (bien que composées depuis longtemps) soient arrivées en France juste avant la Révolution, grâce au correspondant parisien de l'éditeur, et qu'elles aient été jouées sur le piano de Taskin l'année même

de sa construction ; très ornées, elles contrastent fortement avec les Sonates en mi bémol de 1774 et 1776, plus «modernes», qui donnent l'occasion de jouer avec les limites techniques de l'instrument, et d'admirer le renouvellement de l'inspiration de Haydn : l'une (Hob.XVI.25) est ramassée et quasi orchestrale dans son premier mouvement, tandis que l'autre (Hob.XVI.28) fait véritablement penser à un quatuor à cordes. Quant à la Sonate en si bémol (Hob.XVI.2), elle s'impose comme une des grandes réussites de la jeunesse du compositeur, son magnifique mouvement lent étant ici joué sur le jeu de céleste. La sonorité rare de l'instrument de Taskin conservé au Musée de la musique à Paris – un des premiers pianos à queue de facture française qui soit parvenu jusqu'à nous – pourra surprendre l'auditeur plus habitué au piano du XX^e siècle ou même à certains instruments anciens des années 1800. J'espère que la poésie toute particulière de son timbre unique fera vite oublier quelques bruits de mécanique et défauts d'étouffoirs dus à son grand âge.

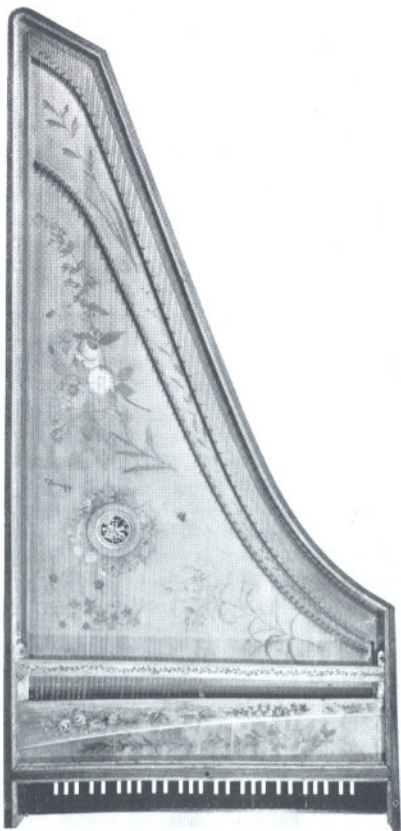
Jérôme Hantaï

JÉRÔME HANTAÏ

Jérôme Hantaï étudie la viole de gambe auprès de Wieland Kuijken au Conservatoire Royal de Bruxelles, où il obtient un Premier Prix en 1984. Parallèlement, il s'intéresse aux instruments à clavier anciens, en particulier au pianoforte. Ses activités de concertiste le conduisent à jouer sous la direction de Jean-Claude Malgoire, René Jacobs et Sigiswald Kuijken. Fréquemment demandé comme soliste (récitals, «passions» de Bach), il se consacre surtout à la musique de chambre et à l'enseignement. Il fait partie du Trio Hantaï avec ses frères Marc et Pierre, anime des ensembles de violes, un trio avec piano, et accompagne des chanteurs. Il fonde l'ensemble Jérôme Hantaï en 2003. Ses enregistrements, à la viole comme au pianoforte, font l'objet d'éloges unanimes de la critique.

Discographie récente

- John Jenkins (1592-1678)
Fantaisies, In Nomine, suites
Ensemble Jérôme Hantaï
Airs populaires de Beethoven
Astrée-Naïve E 8850
- *Pièces de viole, volume 2*, Marin Marais
Virgin Classics « Veritas » 5 45448 2
- *Trios avec piano* de Joseph Haydn
Astrée-Naïve E 8811
- *Pièces à 2 et à 3 violes*, Marin Marais
Virgin Classics « Veritas » 5 45358 2



PIANOFORTE EN FORME DE CLAVECIN

Paris, 1788

Pascal Joseph Taskin

(Theux, 1723 - Paris, 1793)

Dépôt du musée du Louvre

au Musée de la musique, D.OA.10298

Dans les années 1780, le pianoforte s'impose peu à peu dans la vie musicale française et les facteurs de clavecin doivent adapter leur production à une demande de plus en plus importante de la part des musiciens, amateurs ou professionnels, à disposer d'instruments à clavier permettant des nuances expressives. Tout en explorant la voie des clavecins à genouillères qui offrent un semblant de modulation sonore, Pascal Taskin, «facteur de clavecin du Roi, élève et successeur de M. Blanchet», construit à partir de 1776 des pianoforte dont les quatre exemples actuellement répertoriés reflètent parfaitement, tant par le décor que par la sonorité, les goûts artistiques qui prévalent à cette époque, ainsi que les recherches menées par les facteurs européens pour faire évoluer l'instrument.

Il invente notamment un système à crochets mobiles remplaçant les chevilles, destiné, ainsi qu'il le mentionne dans ses écrits, à faciliter l'accord. L'instrument conservé au Musée de la musique est par ailleurs muni d'un sillet harmonique qui permet la résonance par sympathie de la partie des cordes comprise entre le chevalet et les pointes d'accroche, le son résultant évoquant celui d'un tympanon.

Le décor de ce pianoforte est particulièrement représentatif de cette période de changements où la tradition, perceptible ici dans la décoration intérieure composée de motifs floraux, côtoie le style émergent qui imposera l'acajou dans le mobilier.

Pascal Taskin, «garde des instruments de la musique de la chambre du Roi», représentant le marquisat de Franchimont, son pays natal, à la Convention, s'éteint le 9 février 1793, quelques jours seulement après l'exécution de Louis XVI.

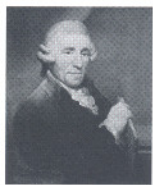
Jean-Claude Battault

étendue : EE-f3 (mi à fa), 62 notes
mécanique à simples pilotes, avec leviers intermédiaires
marteaux recouverts de peau
étouffoirs en peau de buffle

fixés sur les manches des marteaux,
un jeu de céleste et un jeu de forte
actionnés par genouillères

sillet harmonique
deux cordes par note
système d'accord à crochets mobiles
diapason : a1 = 410 Hz

instrument restauré en 1973 par Michel Robin
accord : tempérament égal, réalisé par Patrick Yègre
préparation de l'instrument et assistance technique :
Jean-Claude Battault



JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

KEYBOARD SONATAS

There are at present two numbering systems for Joseph Haydn's keyboard sonatas. That of Karl Päsler (1920) was adopted by Anthony van Hoboken: group XVI of the latter's catalogue (1957) lists 52 sonatas, plus 8 now lost. That of Christa Landon's Wiener Urtext edition (1963-66) is more generally used nowadays; she gives 62 sonatas, including 7 now lost. These works may be divided into four groups, of varying importance. 1) Sonatas 1-18, those of Haydn's youth, composed in the 1750s and early 1760s, are mostly short and light. 2) Sonatas 19-33 (including the 7 that have been lost) were composed sometime between about 1766 and 1773; these are very large-scale works, 'difficult' and 'pre-Romantic', and they show the influence of Carl Philipp Emanuel Bach; for a long time Haydn kept them to himself, i.e. he did not have them published. 3) Nos 34-56, ambitious but popular works, were composed between 1773 and 1784 and published in several batches during that period, generally with the composer's assent. 4) Nos 58-62, the last five sonatas, were composed for the forte-piano at Eszterháza and in London between 1789 and 1794/5. Sonata no. 57 is a sort of pasticcio by an

unknown author; only the last two movements, taken from Sonata 19 and transposed from E major to F, are by Haydn.

Haydn's early keyboard sonatas (for harpsichord), written when the genre was still quite recent, were based on an essentially Viennese tradition, illustrated notably by Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) and his pupil Joseph Anton Steffan (1726-1797), and also on sonatas by Italian composers who have now faded into oblivion. The chronology of these early sonatas is very uncertain, and their authenticity cannot always be fully vouched for either. Sonata No. 11 in B flat major (Hob.XVI:2), no doubt composed in 1760 at the latest, is the longest and most impressive work in this first group. It opens with a bright Moderato making fine use of contrast, and continues with a superb Adagio in G minor, whose dramatic qualities and inventiveness are without equal in Haydn's early sonatas or indeed in the Viennese repertoire of that time. We are tempted to see the influence of Carl Philipp Emanuel Bach in this movement, but that is made somewhat unlikely by the date. In the works of Wagenseil there are pieces of this type that may well have inspired Haydn. The sonata ends with a Menuet in B flat major with a central Trio in B flat minor.

The second group of sonatas includes six isolated pieces – Nos 20 and 29-33 (Hob. XVI:18, 45, 19, 46, 44 and 20) – that are remarkably expressive and original. As we have mentioned, Haydn kept them to himself: they

were not published until much later, by Artaria in Vienna, and even then, unlike the previous and the following sonatas, they did not sell at all well. For these are very difficult works, intended for connoisseurs rather than amateurs. Four of them are in three movements; the other two – No. 20 in B flat major (Hob.XVI:18) and No. 32 in G minor (Hob.XVI:44) – are in just two movements and undoubtedly form a pair, dating from the same period.

Composed between 1771 and 1773, Sonata No. 20 in B flat major (Hob.XVI:18) uses a distinctive 'chamber' style. The Allegro moderato begins with a march rhythm, but it is neither spectacular nor virtuosic. Dotted rhythms, demisemiquavers, semiquaver triplets, syncopations, imitations, sudden rests and harmonic surprises are brought together and contrasted with great delicacy; this music, quivering with sensitivity, could be seen as a sublimation of Carl Philipp Emanuel Bach. The other movement, a Moderato in similar mood, begins as a slow minuet but soon loses its dance character.

Composed during the same period, Sonata No. 32 in G minor (Hob.XVI:44), while sharing the same intimacy and lyricism, is more melancholic. Sometimes the discourse has an improvised quality, but the dense counterpoint used at strategic points acts as a counterbalance. The Moderato is as unpredictable and as sensitive as the opening movement of the previous sonata, but its development shows a high degree of organisation and leads with ease and control to an expressive climax. The

Allegretto in 3/4 adopts a minuet rhythm but its form is very unusual – A-B-A'-B' – with the A sections in G minor and the B sections in G major. The four sections are related, but A' and B' turn out to be ornamental but also structural variations on A and B. With its two cadences clearly of the dominant (D major), the vast B section acts as a development in sonata form, and we have to admire Haydn's skill in unexpectedly subverting the 'rules' not only of the double variation but also of the Minuet with central Trio, thus achieving a perpetual development.

In 1773 Haydn composed six sonatas, Nos 36-41 (Hob.XVI:21-26), which were published in Vienna the following year by Joseph von Kurzböck with a dedication to Prince Nicolas Esterházy. These are the first works that were published at Haydn's own request. The most famous of the six is No. 38 in F major (Hob.XVI:23). The two-movement Sonata No. 40 in E flat major (Hob.XVI:25) opens with a Moderato that is nimble, despite a firm bass line, and punctuated by frequent recurrences of the initial theme: in the relative C minor from bar 12 (just before the establishment of the dominant), then three times in the development. The second movement is a Tempo di Menuetto in canon (without the central Trio), which one critic, some years later, mistook for an attack on the 'Hamburg Bach' (Carl Philipp Emanuel). The latter's keyboard works contain very few canons, let alone a minuet in canon, and Haydn was not short of Viennese models, even in his own output.

The next six sonatas – Nos 42-47 (Hob.XVI:27-32) – were circulated as copies in 1776 before being published in Berlin by Hummel in 1778. Strong and virtuosic, Sonata No. 43 in E flat major (Hob.XVI:28) begins with an Allegro moderato with a rather heavy first theme and also comprising two bars marked 'Adagio', a short cadence confirming the dominant and a final episode with a brief epilogue. The Menuet unfolds mainly in triplets, with a Trio in E flat minor scattered with darker colours. In the Finale, which takes the form of a theme with five variations, the two hands engage in a witty dialogue. Only variations I, II and IV have the same structure as the theme (in two parts, of 12 and 10 bars respectively). Variation III, without repeats and partly in minor, is 40 bars long and behaves in the manner not only of a recurring rondo theme but also of a development. In the brilliant variation V, the two repeats are written out and themselves include variations.

The admirable Sonata No. 31 in A flat major (Hob.XVI:46), dating from 1768-70, is typical of the great concert sonata, a feature it shares with Sonata No. 33 in C minor (Hob.VI:20). The opening Allegro moderato is a sparkling piece, full of surprises and contrasts, and with occasional clashes. Note the impressive batteries from the left hand in the low register and from the right in the high, and also the semiquaver sextuplets played deftly by the right hand. The central development is unusually long: the composer prolongs it unexpectedly in an almost improvised style, mainly in F minor. The Adagio

in D flat major, with its magnificent linear counterpoint, is worthy in its density of expression of Haydn's greatest string quartets, which were composed around that time (Opus 17 dates from 1771 and Opus 20 from 1772). Shortly before the end, six bars displaying bold harmonies (a profusion of double flats) lead to an improvised cadenza. The Finale (Presto) is a virtuosic piece in sonata form.

Marc Vignal



THE MUSICIAN'S POINT OF VIEW

Finding the 'ideal' instrument for the performance of Joseph Haydn's Sonatas as a whole is well nigh impossible – they were composed over a period of forty years, and keyboard instruments, especially the fortepiano, under-

went many changes during the composer's lifetime. And choosing just a few of the sonatas for a concert or a recording is sometimes just as difficult: each piece is a source of wonderment, and when you have finished playing one, you find yourself sorely tempted to turn over the page and go on to the next! After twenty-five years of (mostly) assiduous frequentation, these pieces still hold surprises: their quality is equalled only by their variety. When trying out this music on this or that piano, it is often the instrument that helps in making the choice of pieces, depending on its 'colour' and 'character', but also on its technical possibilities and when it was built. Where this recording is concerned, it is interesting to imagine the 'new' Sonatas, recently engraved by Artaria in 1788 (but which had been composed much earlier), arriving in France just before the Revolution, via the publisher's correspondent in Paris, and being played on Taskin's piano in the very year it was built. The latter Sonatas are very elaborate and contrast strongly with the more

'modern' ones in E flat of 1774 and 1776, which give the musician an opportunity to make the most of the instrument's technical limitations and also to admire the way Haydn renewed his inspiration. Hob.XVI:25 is concise and almost orchestral in its first movement, while Hob.XVI:28 irresistibly calls to mind a string quartet. As for the Sonata in B flat (Hob.XVI:2), it stands out as one of the composer's most successful early works; its magnificent slow movement is played here on the *jeu de céleste*. The extraordinary tone of Taskin's instrument, now in the Musée de la Musique in Paris (it is one of the earliest French-built grand pianos to have survived), may come as a surprise to listeners who are more accustomed to the twentieth-century piano or even to some of the early instruments dating from the 1800s. I hope that its unique timbre and very distinctive poetic quality will make up for the occasional noises from the action and the imperfections of dampers on this very old instrument.

Jérôme Hantaï

JÉRÔME HANTAÏ

Jérôme Hantaï studied the viola da gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatory in Brussels, where he was awarded a premier prix in 1984. At the same time he also took a keen interest in early keyboard instruments, in particular the fortepiano.

As a concert artist he often played under the direction of Jean-Claude Malgoire, René Jacobs and Sigiswald Kuijken. Greatly in demand as a soloist (recitals, the Passions of J. S. Bach...), Jérôme Hantaï nevertheless devotes much of his time to teaching and to chamber music. He and his brothers Marc and Pierre form the Trio Hantaï. He also plays with other violists, provides the pianoforte part in trio, and accompanies vocalists. In 2003 he created the Jérôme Hantaï Ensemble.

His recordings, whether on the viol or the fortepiano, have been received with unanimous enthusiasm by the critics.

Recent recordings:

- John Jenkins (1592-1678)

Fantasies, In Nomine, suites
with the Jérôme Hantaï Ensemble

- *Popular airs* by Beethoven

Astrée-Naïve E 8850

- *Pieces for viol (volume 2)* by Marin Marais
Virgin Classics « Veritas » 5 45448 2

- *Piano trios* by Joseph Haydn

Astrée-Naïve E 8811

- *Pièces for 2 and 3 viols* by Marin Marais

Virgin Classics « Veritas » 5 45358 2



CLAVECIN FORTE-PIANO, PARIS, 1788

Pascal Joseph Taskin

(Theux, 1723 - Paris, 1793)

Musée de la Musique, Paris; property of the
Musée du Louvre, D.OA.10298

In the 1780s the forte-piano gradually made its way into French musical life and harpsichord builders were obliged to adapt their production to take into account the growing demand from amateur and professional musicians for keyboard instruments that were capable of greater flexibility in tonal variety and nuance. While exploring the possibilities of harpsichords with knee-levers (*genouillères*) for changing the registration (allowing the registers to be turned on and off without lifting the hands from the keyboards), Pascal Taskin, 'harpsichord builder to the King, and pupil and successor of Monsieur Blanchet', constructed forte-pianos from 1776 onwards. In both their decoration and the sound they produce, the four examples at present listed show the prevailing tastes of that time and also the efforts that were then being made by European instrument makers to develop and improve the instrument. Taskin's inventions included a system in which the wrest pins were replaced by threaded hooks mounted horizontally in the wrest plank and actuated by a nut. This, as he mentions in his writings, was intended to facilitate tuning. The instrument now in the Musée de la Musique in Paris also possesses a harmonic nut permitting

sympathetic resonance of the part of the strings between the nut and the hitch pins, the resulting sound being similar to that of a dulcimer. The decoration on this forte-piano is particularly representative of that period of change in which tradition, perceptible here in the floral motifs on the soundboard, is found alongside the emerging style that imposed the use of mahogany in casework.

Pascal Taskin, 'court instrument maker and keeper of the King's instruments', died on 9 February 1793, just a few days after the execution of Louis XVI.

Jean-Claude Battault

range: EE-f₃, 62 notes

action with a single action, and with intermediate levers

leather-covered hammers

buff-leather dampers fixed to the hammer shanks

knee-lever damper lift and moderator

harmonic nut

two strings per note

tuning by means of mobile hooks

pitch: a1 = 410 Hz

instrument restored in 1973 by Michel Robin

tuning (equal temperament) by Patrick Yégre

preparation and technical assistance: Jean-Claude Battault



JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

SONATEN

Für Haydns Sonaten sind gegenwärtig zwei Nummerierungssysteme in Gebrauch: Das von Karl Päsler (1920), welches 1957 in die Gruppe XVI des Hoboken-Kataloges übernommen wurde (52 Sonaten plus 8 verlorene) und das der Herausgabe von 1963-1966 durch Christa Landon erstellte und seitdem führende Verzeichnis (62 Sonaten, davon 7 verloren). Diese Werke können in vier Gruppen von unterschiedlicher Bedeutung untergliedert werden, 1) die Jugend-Sonaten, meist kurz und in leichtem Stil gearbeitet mit einem Entstehungszeitraum von ungefähr 1750 – 1760 (Nr.1 bis 18); 2) eine Gruppe großangelegter Sonaten, die „empfindsam“ und „schwierig“ sind, deutlich von Karl Philipp Emanuel Bach beeinflusst. Sie wurden in einem Zeitraum von ungefähr 1766-1773 komponiert, blieben jedoch lange Zeit unveröffentlicht, da Haydn sie für sich behielt (Nr.19 bis 33, darunter auch die 7 verlorenen Sonaten); 3) mehr als zwanzig ehrgeizige und populäre Sonaten, zwischen 1773-1784 komponiert und in diesem Zeitraum mit der Zustimmung des Komponisten in mehreren Gruppen veröffentlicht (Nr.34 bis 56); 4) die fünf letzten Sonaten für Pianoforte

komponiert von 1789 – 1794/1795 in Esterháza und in London (Nr.58 bis 62). Die Sonate Nr.57 ist eine Art Pasticcio, unbekannten Ursprungs. Lediglich die letzten zwei Sätze, der Sonate Nr.19 entnommen und von der Originaltonart E-Dur nach F-Dur transponiert, stammen von Haydn.

Als Haydn sich der Komposition von Klavier-Sonaten (im vorliegenden Fall für das Cembalo) zuwandte, war dieses Genre noch sehr jung. Er stützte sich auf eine stark von Wien beeinflusste Tradition, die im besonderen Maße von Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) und dessen Schüler Joseph Anton Steffan (1726-1797) geprägt wurde, aber auch durch Sonaten heute in Vergessenheit geratener italienischer Komponisten. Über die zeitliche Zuordnung der Jugend-Sonaten besteht große Unklarheit, ähnlich verhält es sich mit ihrer Authentizität. Die spätestens 1760 komponierte Sonate in B-Dur Nr.11 (Hob.XVI.2), ist die am größten dimensionierte und imposanteste dieser ersten Gruppe. Sie öffnet mit einem brillanten und kontrastreichen Moderato, von einem wunderbaren Adagio in g-Moll gefolgt, dessen Dramatik und Weite im ganzen Jugendwerk und dem gesamten Wiener Repertoire einzigartig ist. Man glaubt den Einfluss Karl Philipp Emanuel Bachs zu spüren, was aber auf das Entstehungsdatum des Werkes bezogen wenig wahrscheinlich ist. Wahrscheinlicher ist es, dass Haydn durch ähnliche Kompositionen von Wagenseil inspiriert wurde. Das Werk schließt mit einem Menuett in B-Dur dessen Trio in b-Moll steht.

In der zweiten Gruppe heben sich sechs besonders ausdrucksstarke und neuartige Sonaten ab, die Haydn für sich behielt und die erst sehr viel später im Wiener Artaria-Verlag veröffentlicht wurden. Es handelt sich um Nr.20 und Nr.29-33 (Hob.XVI.18, 45, 19, 46, 44 und 20). Diese sechs Sonaten erfuhren zu jener Zeit kaum Verbreitung, was bei den vorhergehenden Sonaten nicht der Fall war und auch bei den folgenden Sonaten nicht der Fall sein sollte. Es sind schwierige, eher für den Kenner, als den Liebhaber bestimmte Werke. Vier bestehen aus drei Sätzen, die anderen zwei – in B-Dur Nr.20 (Hob.XVI.18) und in g-Moll Nr.32 (Hob.XVI.44) – nur aus zwei Sätzen. Sie sind ohne Zweifel als Paar angelegt. Die aus den Jahren 1771-1773 stammende Sonate in B-Dur Nr.20 (Hob.XVI.18) zeichnet sich durch ihren fast kammermusikalischen Charakter aus. Das Allegro moderato ist, obwohl es im Marschrhythmus beginnt, weder spektakulär noch virtuos. Vielmehr vereint es mit großer Feinfühligkeit punktierte Rhythmen, Achteltriolen, Sechzehnteltriolen, Synkopen, imitierende Stimmführungen, plötzliche Pausen und überraschende harmonische Wendungen. Eine empfindsame Musik, die als Sublimierung der Musik eines Karl Philipp Emanuel Bach wirken könnte. Es folgt ein Moderato ähnlicher Art, das als langsames Menuett beginnt, dann aber bald jeglichen tänzerischen Charakter verliert.

Die im gleichen Schaffenszeitraum entstandene Sonate in g-Moll Nr.32 (Hob.XVI.44), atmet

eine ähnliche intime lyrische Atmosphäre, ist jedoch von stärkerer Melancholie geprägt. Die Stimmführung erscheint gelegentlich improvisiert, um die in einigen entscheidenden Momenten sehr strenge Kontrapunktik auszugleichen. Das einleitende Moderato wirkt genauso kapriziös und sensibel, wie das der vorhergehenden Sonate. Seine motivisch-thematische Entwicklung bezeugt einen hohen Grad an Organisation und führt mit großem Können und Meisterschaft zu einem ausdrucksstarken Höhepunkt. Das Allegretto steht zwar im 3/4-Takt eines Menuetts, ist aber von bemerkenswerter Struktur, A-B-A-B, wobei die A-Teile in g-Moll und die B-Teile in G-Dur stehen. Die vier Teile sind miteinander verwandt, jedoch stellen A und B Variationen dar, nicht nur in der Ornamentik sondern auch in der Struktur von A und B, was zu einer extrem komplexen Bauweise des Satzes führt. Mit seinen zwei, auf der Dominante D-Dur basierenden Kadenzen, bilden große Teile von B eine Ausweitung der Sonatenform. Bewundernswert ist die Kunstfertigkeit Haydns mit den Erwartungshaltungen zu spielen und sowohl die „Regeln“ der Variation als die des Menuetts mit Trio außer Kraft zu setzen, um so eine schier unbegrenzte Entwicklung zu erreichen.

1773 komponierte Haydn sechs Sonaten, die im Jahr darauf, dem Prinzen Nicolas Esterházy gewidmet, in Wien bei Joseph von Kurzbock erschienen, Nr. 36-41 (Hob.XVI.21-26). Dies sind die ersten Werke Haydns, deren Herausgabe von ihm selbst initiiert wurde. Die berühmteste von

den sechs ist die in F-Dur Nr.38 (Hob.XVI.23). Die nur aus zwei Sätzen bestehende Sonate in Es-Dur Nr.40 (Hob.XVI.25) beginnt mit einem Moderato, das einerseits grundsollide, aber auch beweglich ist und durch häufiges Wiedererscheinen des Hauptthemas punktiert wird, von Takt 12 an in einem relativen C-Dur (kurz vor Etablieren der Dominante), dann dreimal in der Durchführung. Es folgt ein kanonartig gearbeitetes Tempo di Menuetto (ohne Trio), das einige Jahre später von einem Kritiker fälschlicherweise als ein Angriff auf den „Hamburger Bach“ (Karl Philipp Emanuel) gedeutet wurde. Jedoch schrieb dieser in seinen Kompositionen für Klavier solo nur sehr wenige Kanons und kein einziges kanonartig gearbeitetes Menuett und Haydn fehlte es nicht an Wiener Vorlagen, die in sein Schaffen einflossen.

Die sechs Folgesonaten – Nr.42-47 (Hob.XVI.27-32) – fanden 1776 als Kopien Verbreitung und wurden 1778 in Berlin bei Hummel veröffentlicht. Die eindrucksvolle und virtuose Sonate in Es-Dur Nr.43 (Hob.XVI.28) beginnt in einem Allegro moderato mit markanten Hauptthema, beinhaltet auch zwei Takte mit der Tempobezeichnung Adagio, eine kurze, die Dominante bestätigende Kadenz und einen Schlussteil mit einem knappen Epilog. Das Menuett läuft weitgehend in Triolen, mit einem von Schatten durchzogenen Trio in es-Moll. Im Finale, eine Thema gefolgt von fünf Variationen, führen beide Hände einen geistvollen Dialog. Nur die Variationen I,II und IV gleichen im Aufbau dem Thema (zweigeteilt, Wiederholungen von entsprechend 12 oder 10 Takt). Die Variation III, ohne Wiederholungen

und teilweise in Moll, umfasst 40 Takte und ist einerseits einen Refrain des Rondos, als auch eine musikalisch-thematische Weiterführung. In der brillanten Variation V, sind die zwei Wiederholungen ausgeschrieben und in sich variiert.

Die auf 1768-1770 zu datierende und zu Recht bewunderte Sonate in As-Dur Nr.31 (Hob.XVI.46) ist – wie die 1771 entstandene in c-Moll Nr.33 (Hob.XVI.20) – ein Paradebeispiel für die große Konzertsone. Das einleitende Allegro moderato ist eine funkelnde, von Gegensätzen bis zu starken Kontrasten reichende Komposition, voller Überraschungen. Beeindruckend sind die vollen Klänge der linken Hand in der tiefen Lage, die der rechten Hand in der hohen Lage und zusätzlich die schnellen Sechzehntel-Sextolen in der rechten Hand. Die großteils in f-Moll gehaltene Durchführung ist von einer ungewöhnlichen Länge, da sie auf unerwartete Weise in einem fast improvisiert wirkenden Stil ausgeweitet wird. Das Adagio in Des-Dur ist mit seinem wunderbaren, linear geführten Kontrapunkt von einer ausdrucksstarken Dichte und den größten Streichquartetten der Epoche ebenbürtig (Opus 17 von 1771 und Opus 20 von 1772). Kurz vor Schluss münden sechs Takte voller abenteuerlicher Harmonik (ein Übermaß der doppelten b-Vorzeichen) in einen Orgelpunkt, genauer gesagt in eine improvisierte Kadenz. Das Finale (Presto) steht in der Tradition der virtuoson Sonate.

Marc Vignal



DER INTERPRET ÜBER DIE HAYDN- SONATEN

Es mag unmöglich erscheinen, für die Gesamtheit der Haydn-Sonaten das „ideale Instrument“ zu finden, ihr Entstehungszeitraum erstreckt sich über vierzig Jahre, und zu Haydns Lebzeiten

erfuhren die Tasteninstrumente – das Piano forte in besonderem Maße – zahlreiche Entwicklungen. Gleich schwer mag es dem Interpreten gelegentlich fallen, seine Auswahl an Werken für Konzerte oder Aufnahmen auf eine kleine Anzahl zu begrenzen, jede Sonate hat ihren eigenen Zauber und jedes Umblättern bringt neue, unwiderstehliche Schätze ans Licht. Auch nach zwanzig Jahren, in denen sich Phasen der intensiven Beschäftigung mit Phasen des Nichtbefassens abwechselten, sind sie noch immer voller Überraschungen und ihre Qualität steht ihrer Vielfalt in nichts nach. Oftmals, wenn sich die Frage nach der Sonatenwahl stellt, ist es das Instrument selbst, das durch seine „Farbe“, seinem „Charakter“ aber auch durch seine technischen Möglichkeiten oder sein Baujahr bei der Entscheidungsfindung hilft. Bei den vorliegenden Sonaten mag es durchaus reizvoll sein, sich vorzustellen, wie die „neuen“ Sonaten noch druckfrisch vom Artaria-Verlag, durch den Korrespondenten des Herausgebers 1788 – nur kurz vor der Fran-

zösischen Revolution – in Paris erschienen, und wie sie auf dem Klavier von Taskin, noch in seinem Baujahr selbst, gespielt wurden. Diese stark ausgezeigten Sonaten stehen in Kontrast zu den „moderner“ Sonaten in Es der Jahre 1774 und 1776, die es erlauben, die technischen Möglichkeiten des Instrumentes voll auszuspielen und den schier unbegrenzten Ideenreichtum Haydns zu bewundern. Die eine (Hob.XVI.25) ist in ihrem ersten Satz sehr dicht und nahezu orchestral gearbeitet, wohingegen die andere (Hob.XVI.28) an ein Streichquartett erinnert. Die Sonate in B (Hob.XVI.2) ist eines der gelungensten Jugendwerke des Komponisten, ihr wunderbarer langsamer Satz wird in der vorliegenden Aufnahme auf dem „jeu de céleste“ des Instrumentes gespielt. Der selten volle und sonore Klang des Instrumentes von Taskin kann den Zuhörer, der an den Klavierklang des XX Jahrhunderts oder auch vielleicht an den Klang einiger Instrumente des XIX Jahrhunderts gewöhnt ist, in Staunen versetzen. Das Instrument wird im Pariser „Musée de la Musique“ aufbewahrt und ist einer der frühesten, noch erhaltenen Flügel des französischen Klavierbaues. Ich hoffe, dass die ganz eigene, besondere Schönheit seines Timbres einige Nebengeräusche der Mechanik und Mängel der Dämpfer, die aufgrund des hohen Alters unvermeidbar sind, schnell vergessen lässt.

Jérôme Hantai

Jérôme Hantaï hat bei Wieland Kuijken am Königlichen Konservatorium Brüssel Viola da Gamba studiert und erhielt dort 1984 einen Ersten Preis.

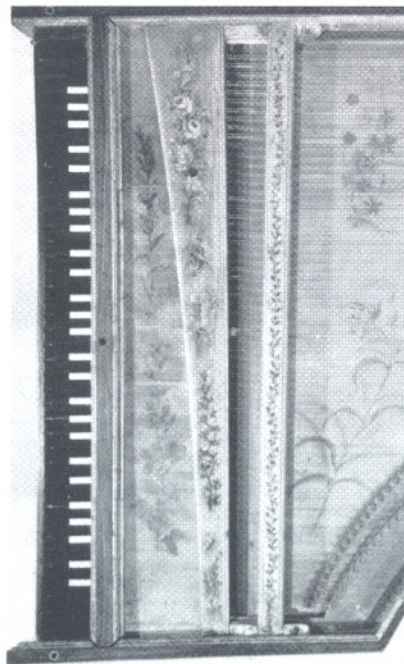
Parallel zu seiner Ausbildung interessierte er sich für alte Tasteninstrumente, namentlich für das Pianoforte.

Im Rahmen seiner Konzerttätigkeiten spielte er unter der Leitung von Jean-Claude Malgoire, René Jacobs und Sigiswald Kuijken.

Der gefragte Solist (Rezitals, die Bachschen Passionen) widmet sich hauptsächlich der Kammermusik und dem Musikunterricht.

Mit seinen Brüdern Marc und Pierre bildet er das Trio Hantaï. Daneben spielt er in Gamben-Ensembles und einem Klaviertrio und begleitet Sänger.

2003 gründete er das Ensemble Jérôme Hantaï. Seine Aufnahmen, an der Gambe wie auch am Pianoforte, stossen bei der Kritik stets auf begeistertes Echo.



DAS PIANOFORTE IN DER TRADITION DES CEMBALO, PARIS 1788

Pascal Joseph Taskin

(Theux, 1723 – Paris, 1793)

Depot des Louvre im „Musée de la Musique“,
D.OA.10298

In dem Zeitraum um 1780 gewinnt das Pianoforte im französischen Musikleben mehr und mehr an Bedeutung. Die Cembalobauer müssen ihre Produktion einer wachsenden Erwartung der Musiker anpassen. Sowohl Amateure als auch Berufsmusiker fordern Tasteninstrumente, die expressive Ausdrucksnuancen erlauben. In der Tradition der Cembali mit Kniezügen, welche am ehesten eine sonore Modulation ermöglichten, beginnt Pascal Taskin, „königlicher Cembalobauer, Schüler und Nachfolger von M. Blanchet“, ab 1776 mit dem Bau solcher Pianoforte. Die vier aufbewahrten Instrumente geben sowohl durch ihre Verzierung als auch durch ihren vollen Klang sehr genau Zeugnis über die zu jener Zeit herrschenden künstlerischen Verhältnisse ab, wie auch über die Bemühungen der europäischen Klavierbauer, das Instrument weiterzuentwickeln.

Hervorzuheben ist ein von ihm entwickeltes, die Stimmnägel ersetzendes System beweglicher Haken, das den Stimmvorgang erleichtert. Das im „Musée de la Musique“ erhaltene Instrument ist zudem mit einem „sillet harmonique“ versehen, das zum Mitschwingen

der Saitenabschnitte zwischen Steg und Stimmstiften führt und so einen Klang erzeugt, der dem eines Hackbrettes ähnelt. Das Dekor des Pianofortes ist besonders typisch für diese Periode des Umbruchs. Hier grenzt die nach der Tradition in floralen Motiven ausgeführte Innenverzierung an den vom neuartigen Stil bei allen Möbeln geforderten Mahagoni. Pascal Taskin, der „garde des instruments de la musique de la chambre du Roi“ und der Konvention nach zum Vertreter seiner Geburtsregion - dem „marquisat de Franchimont“ - ernannt, stirbt am 9. Februar 1793, wenige Tage nach der Hinrichtung Ludwig XVI.

Jean-Claude Battault

Umfang der Klaviatur : E₁ – f₃, 62 Töne
Stoßmechanik mit Zwischenhebel
lederüberzogene Hämmer
auf den Hammerstielen befestigte
Dämpfer aus Büffelleder
durch Kniezug
ein „jeu de céleste“ und ein „jeu de forte“
„sillet harmonique“
zwei Saiten pro Ton
ein System beweglicher Haken
Diapason: a₁ = 410 Hz

Instrument 1973 restauriert von Michel Robin

Stimmung : Gleichschwebende Stimmung, Patrick Yègre
Vorbereitung des Instrumentes und technische Assistenz :
Jean-Claude Battault



JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

SONATES

Dos numeraciones existen actualmente para las sonatas de Haydn : la de Karl Päsler (1920), reproducida en 1957 en el grupo XVI del catálogo Hoboken (cincuenta y dos sonatas más ocho perdidas) y, más utilizada actualmente, la de la edición de 1963-1966 realizada por Christa Landon (sesenta y dos sonatas de las cuales siete perdidas). Estas obras pueden dividirse en cuatro grupos de importancia desigual : 1) las sonatas de juventud, la mayoría cortas y ligeras y compuestas en la década de 1750 y a principios de la de 1760 (n° 1 a 18); 2) un grupo de sonatas "prerrománticas" y "difíciles" en las que se manifiesta la influencia de Carl Philipp Emmanuel Bach, de vastas dimensiones, compuestas entre 1766 y 1773 aproximadamente pero que Haydn conservó durante mucho tiempo sin hacerlas publicar (n° 19 a 33, entre las cuales las siete perdidas); 3) más de veinte sonatas, ambiciosas y populares al mismo tiempo, compuestas entre 1773 y 1784 y publicadas durante este periodo en diversos grupos en general con el acuerdo del compositor (n° 34 a 56); 4) las cinco últimas sonatas, compuestas para pianoforte en Esterhaza y en Londres entre 1789 y 1794-95 (n° 58 a 62). La sonata n° 57 es una especie de pasticcio rea-

lizado no se sabe por quién y de la que sólo los dos últimos movimientos, tomados de la sonata n° 19, originalmente en mi mayor y transpuestos en fa mayor, son de Haydn.

Cuando Haydn comenzó a escribir sonatas para teclado (en este caso para clave), el género era un recién nacido. Se apoyó en una tradición esencialmente vienesa ilustrada sobre todo por Georg Christoph Wagenseil (1715 - 1777) y por su discípulo Joseph Anton Steffan (1726 - 1797), así como en las sonatas de compositores italianos hoy olvidados. La cronología de las sonatas "de juventud" de Haydn es muy incierta y su autenticidad no siempre garantizada. La Sonata en si bemol mayor n° 11 (Hob.XVI.2), sin duda de 1760 como mucho, es la más vasta y la más imponente de este grupo. Se abre con un Moderato brillante y contrastado y prosigue con un soberbio Adagio en sol menor, sin equivalente entre las sonatas de juventud y en el repertorio vienés de la época por su dramatismo y su aliento. Se podría ver la influencia de Carl Philipp Emmanuel Bach pero ello es poco probable dada la fecha de la obra. Wagenseil ha compuesto obras de este tipo que habrían podido inspirar a Haydn. La obra se cierra con un Menuett en si bemol mayor con trío central en si bemol menor.

En el segundo grupo se encuentran sobre todo seis sonatas aisladas, particularmente expresivas e innovadoras que Haydn conservó para sí mismo y que fueron publicadas sólo muchos más tarde por el editor vienés Artaria : n° 20 y n° 29-33 (Hob.XVI.18, 45, 19, 46, 44 y 20). Estas seis sonatas fueron al principio poco difundidas

lo cual no había sido el caso de las sonatas precedentes ni debería ser el caso de las siguientes. Se trata en efecto de obras difíciles, destinadas más bien a los iniciados que a los simples aficionados. Cuatro son en tres movimientos, las otras dos -en si bemol mayor n° 20 (Hob.XVI.18) y en sol menor n° 32 (Hob.XVI.44)- en sólo dos movimientos. Estas últimas forman sin duda una pareja. Fechada en 1771-1773, la Sonata en si bemol mayor n° 20 (Hob.XVI.18) se distingue por su carácter casi "de cámara". El Allegro moderato, aunque empieza con un ritmo de marcha, no es ni espectacular ni virtuosístico pero reúne con un gran delicadez ritmos con puntillo, triples corcheas, tresillos de semicorcheas, síncopas, escritura en imitación, silencios repentinos y sorpresas armónicas : música estremecedora que podría parecer como de Carl Philipp Emmanuel Bach sublimado. Sigue un Moderato con la misma atmósfera, comenzando como un minueto lento que pierde pronto todo carácter de danza.

Compuesta en el misma época, la Sonata en sol menor n° 32 (Hob.XVI.44) se mece en el mismo lirismo íntimo pero con más melancolía. El discurso parece a veces improvisado, con la compensación, en ciertos lugares estratégicos, de un contrapunto muy ajustado. El Moderato inicial parece tan caprichoso y sensible como el de la sonata precedente pero su desarrollo central muestra un alto grado de organización y lleva con gracia y maestría hacia una cima expresiva. El Allegretto en 3/4 adopta un ritmo de minueto pero su forma es muy particular : A-B-A'-B', las secciones A están en sol menor y las seccio-

nes B en sol mayor. Las cuatro están emparejadas pero las secciones A' y B' aparecen como variaciones no sólo ornamentales sino también estructurales de A y B. El resultado es de una extrema complejidad arquitectónica. Con sus dos cadencias apoyadas de dominante re mayor, la amplia sección B juega un papel de desarrollo de forma sonata y sólo se puede admirar el arte con el que Haydn, en contra de todos los pronósticos, subvierte los "reglas" tanto de la doble variación como del minueto con trío central para conseguir un verdadero desarrollo perpetuo.

En 1773, Haydn compuso seis sonatas publicadas al año siguiente en Viena por Joseph von Kurzböck con una dedicatoria al príncipe Nicolás Esterházy : n° 36-41 (Hob.XVI.21-26). Son las primeras sonatas cuya publicación fue iniciada por Haydn. La más célebre de las seis es la Sonata en fa mayor n° 38 (Hob.XVI.23). En sólo dos movimientos, la Sonata en si bemol mayor n° 40 (Hob.XVI.25) se abre con un Moderato de bases sólidas, pero ágil y puntuado por frecuentes retornos del tema inicial : en el relativo do menor desde el compás 12 (justo antes de la afirmación de la dominante), más tarde tres veces en el desarrollo. Sigue un Tempo di Minuetto en canon (sin trío central) en el que algunos años más tarde un crítico ha creído sin fundamento detectar un ataque contra el "Bach de Hamburgo" (Carl Philipp Emmanuel). Ahora bien, éste último, en sus páginas para teclado solo, ha escrito pocos cánones y ningún minueto en canon. A Haydn no le faltaban los modelos vieneses incluso en su propia producción.

La seis sonatas siguientes -nº 42-47 (Hob.XVI.27-32)- fueron difundidas en forma de copias en 1776 y publicadas por Hummel en Berlín en 1778. Poderosa y virtuosística, la Sonata en mi bemol mayor nº 43 (Hob.XVI.28) empieza con un Allegro moderato con un primer tema compacto y con dos compases marcados Adagio, una corta cadencia confirmando la dominante y un episodio conclusivo dotado de un breve epílogo. El Menuet se desarrolla en gran parte en tresillos, con un trío en mi bemol menor salpicado por zonas de sombra. En el finale, un tema seguido de cinco variaciones, las dos manos dialogan con gracia. Sólo las variaciones I, II y IV están construidas como el tema (en dos partes repetidas de respectivamente 10 y 12 compases). La variación III, sin repeticiones y parcialmente en menor, tiene 40 compases y funciona al mismo tiempo como un estribillo de rondó y como un desarrollo. En la brillante variación V, las dos repeticiones están escritas y variadas ellas mismas.

Fechada en 1768-1770 y justamente admirada, la Sonata en la bemol mayor nº 31 (Hob.XVI.46) es -como la Sonata en do menor nº 33 (Hob.XVI.20)- el modelo de la gran sonata de concierto. El Allegro moderato inicial es una página brillante, contrastada, a veces incluso violenta, y llena de sorpresas. Son notables las impresionantes pulsaciones de la mano izquierda en los graves, así como los ágiles sextillos de semicorcheas en la mano derecha. El desarrollo central es de una extensión inusitada ya que prolongado de manera inesperada, con un estilo casi improvisado y

principalmente en fa menor. El Adagio en re bemol mayor, con un magnífico contrapunto lineal, es de una densidad expresiva digna de los grandes cuartetos de cuerdas de la época (opus 17 de 1771 y opus 20 de 1772). Poco antes del final, seis compases con armonías intrépidas (profusión de dobles bemoles) desembocan en un calderón, más precisamente en una cadencia improvisada. El finale (Presto) es una forma sonata virtuosística.

Marc Vignal



EL PUNTO DE VISTA DEL INTÉRPRETE

Si es casi imposible encontrar el "instrumento ideal" para el conjunto de las sonatas de Joseph Haydn (su composición se extiende durante más de cuarenta años y los instrumentos de tecla, especialmente el piano-forte, han sufrido nu-

merosos cambios durante la vida del compositor), a veces resulta casi tan difícil para el intérprete hacer la selección de un pequeño número de obras para un concierto o una grabación: cada una es una fuente de gozo y cada página vuelta una invitación a tocar la sonata siguiente. Tras venticinco años de frecuentación asidua y desordenada al mismo tiempo, estas piezas, cuya calidad sólo es igualada por su variedad, guardan todavía sorpresas. A menudo, en la confrontación de esta música con un determinado piano, es el instrumento quien ayuda a tomar una decisión, en función de su "color" y su "carácter" como también de sus posibilidades técnicas o de su fecha de fabricación. En el caso de esta grabación, se podría imaginar que las "nuevas" sonatas recién impresas por Artaria en 1788 (aunque compuestas desde hacía tiempo) hayan llegado a Francia justo antes de la Revolución, gracias al corresponsal parisino del editor y que hayan sido tocadas en el piano de Taskin en el mismo año de su construcción; muy adornadas, contrastan

con fuerza con las sonatas en mi bemol de 1774 y 1776, más "modernas", que permiten jugar con los límites técnicos del instrumento y admirar la renovación de la inspiración de Haydn: la primera (Hob.XVI.25) es concentrada y casi orquestal en el primer movimiento mientras que la segunda (Hob.XVI.28) nos hace pensar realmente en un cuarteto de cuerdas. Por lo que se refiere a la sonata en si bemol (Hob.XVI.2), aparece como uno de los logros de juventud del compositor; su magnífico movimiento lento es tocado en esta grabación en el registro de celesta. La sonoridad extraña del instrumento de Taskin conservado en el Museo de la Música de París (uno de los primeros pianos de cola de factura francesa conservados) podrá sorprender al auditor más acostumbrado al piano del siglo XX o incluso a ciertos instrumentos antiguos de hacia 1800. Espero que la poesía tan especial de su timbre único hará olvidar rápidamente ciertos ruidos del mecanismo y los defectos del apagador debidos a su edad.

Jérôme Hantaï

JÉRÔME HANTAÏ

Jérôme Hantaï estudia la viola de gamba con Wieland Kuijken en el Conservatorio Real de Bruselas donde obtiene el primer premio en 1984. Paralelamente se interesa por los instrumentos de teclados antiguos, especialmente el pianoforte.

Como concertista ha actuado bajo la dirección de Jean-Claude Malgoire, René Jacobs y Sigiswald Kuijken. Solicitado a menudo como solista (recitales, pasiones de Bach), se dedica especialmente a la música de cámara y a la enseñanza.

Forma parte del Trío Hantaï con sus hermanos Marc y Pierre, anima grupos de violas, un trío con piano y acompaña a cantantes. Ha fundado el conjunto Jérôme Hantaï en 2003.

Sus grabaciones, tanto de viola como de piano-forte, han sido elogiados de forma unánime por la crítica.

Discografía reciente

Melodías populares de Beethoven

Astrée Naïve E 8850

Obras de viola, volumen 2, Marin Marais

Virgin Classics « Veritas » 5 45448 2

Tríos con piano de Joseph Haydn

Astrée Naïve E 8811

Obras para 2 y 3 violas, Marin Marais

Virgin Classics « Veritas » 5 45358 2

Próximamente

John Jenkins (1592-1678)

Fantasías, In Nomine, suites

Ensemble Jérôme Hantaï



PIANOFORTE EN FORMA DE CLAVE,

PARÍS, 1788

Pascal Joseph Taskin

(Theux, 1723 - París, 1793)

Préstamo del Museo del Louvre al Museo de la Música, D.OA.10298

En la década de 1780, el pianoforte se impone gradualmente en la vida musical francesa y los constructores de claves deben adaptar su producción a una demanda cada vez más importante de los músicos, aficionados o profesionales, de instrumentos de teclado que hagan posibles los detalles expresivos. Aunque sigue explorando la vía de los claves con rodilleras que ofrecen una falsa impresión de modulación sonora, Pascal Taskin "constructor de claves del rey, discípulo y sucesor de M. Blanchet" construye a partir de 1776 pianofortes, de los que los cuatro primeros reflejan perfectamente, tanto por su aspecto como por su sonoridad, los gustos artísticos dominantes en la época así como las investigaciones llevadas a cabo por los constructores europeos para hacer progresar el instrumento. Taskin inventa en particular un sistema de atrapes móviles que remplazan las clavijas, destinado, como lo menciona en sus escritos, a facilitar la afinación. El instrumento conservado en el Museo de la Música de París por otra parte tiene una cejilla armónica que permite la resonancia por simpatía de la parte de las cuerdas comprendida entre el puente y las puntas de enganche, el sonido producido recuerda el de un salterio. El

aspecto del pianoforte es especialmente representativo de este periodo de cambio en el que la tradición, perceptible en la decoración interior compuesta de motivos florales, aparece al lado del nuevo estilo que impondrá la caoba en el mobiliario.

Pascal Taski, « guardián de los instrumentos de música de la cámara del Rey », representante del marquesado de Franchimont, su tierra natal, en la Convención, muere el 9 de febrero de 1793, pocos días solamente después de la ejecución de Luis XVI.

Jean-Claude Battault

Ambito : EE-f3 (mi a fa), 62 notas

Mecanismo de tornillos simples, con palancas

intermedias

macillos recubiertos de piel

apagadores en piel de búfalo fijados sobre los brazos

de los macillos

un juego de celesta y un juego de forte accionados

por rodilleras

cejilla armónica

dos cuerdas por nota

sistema de afinación por clavijas móviles

diapasón : la = 410 Hz

instrumento restaurado en 1973 por Michel Robin

afinación: temperamento igual,

realizado por Patrick Yègre

preparación del instrumento

y asistencia técnica : Jean-Claude Battault