

JOSEPH HAYDN

Piano Sonatas

Hob. XVI:6, 20 & 48

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

fortepiano



JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Piano Sonatas

Sonata in C minor Hob. XVI:20

Ut mineur / c-Moll

- | | | | |
|---|--|----------------------|------|
| 1 | | I. Allegro moderato | 8'07 |
| 2 | | II. Andante con moto | 5'23 |
| 3 | | III. Finale. Allegro | 4'39 |

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 4 | | Variations on the theme 'Gott erhalte Franz, den Kaiser' Hob. i, 430
Poco Adagio from the String Quartet Hob. III:77 'Emperor' (op. 76, no. 3, II)
G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur | 6'00 |
|---|--|---|------|

Partita (Divertimento) in G major Hob. XVI:6

Sol majeur / G-Dur

- | | | | |
|---|--|---------------------------|------|
| 5 | | I. Allegro | 5'33 |
| 6 | | II. Menuet - Trio | 4'02 |
| 7 | | III. Adagio | 3'31 |
| 8 | | IV. Finale. Allegro molto | 2'54 |

Sonata in C major Hob. XVI:48

Ut majeur / C-Dur

- | | | | |
|----|--|----------------------------|------|
| 9 | | I. Andante con espressione | 8'40 |
| 10 | | II. Rondo. Presto | 4'19 |

- | | | | |
|----|--|---|-------|
| 11 | | Variations (Sonata, Un piccolo divertimento) in f minor Hob. XVII:6
<i>Fa mineur</i> / f-Moll | 15'07 |
|----|--|---|-------|

Kristian Bezuidenhout, *fortepiano* Paul McNulty
(Divisov, Czech Republic, 2009) after Anton Walter & Sohn (Vienna, 1805),
from the collection of Alexander Skeaping, tuned and prepared by Simon Neal

Variations fantasques, fantaisies variées

Lorsque Joseph Haydn écrivit les deux œuvres tardives pour clavier interprétées au début de cet enregistrement, sa souveraine maîtrise du métier de compositeur était acclamée depuis longtemps dans toute l'Europe. Aussi pouvait-il s'autoriser un certain nombre de libertés, tant dans le domaine formel qu'au niveau expressif, qui auraient valu à d'autres musiciens (tel le jeune Beethoven) d'être molesté par la critique. Le premier mouvement de la *Sonate en ut majeur* Hob. XVI:48 (1789) n'obéit plus à aucun schéma formel traditionnel : à mi-chemin entre variations et fantaisie libre, il développe un seul thème ou plus exactement une simple et brève idée musicale qui, présentée dans les deux premières mesures, se contente de circonscrire les harmonies fondamentales. Malgré la présence de deux sections comportant respectivement dix et seize mesures, lesquelles, dans le respect des exigences formelles, font chacune l'objet d'une reprise, l'auditeur ne perçoit plus une "mélodie" mais plutôt un développement – sans cesse réamorcé, tantôt dans un esprit ludique, tantôt à la manière d'un essayiste – de ce modeste matériau de départ, dont les intervalles et les enchaînements harmoniques sont soumis à un travail expérimental de distanciation. Deux vastes sections en *ut* mineur reprennent le thème, suivant un procédé formel qui rappelle tout d'abord le principe des doubles variations si cher à Haydn ; elles demeurent cependant de simples épisodes au milieu des variations en majeur qui, de leur côté, ne cessent de conquérir une plus grande liberté. Tout en arborant une forme régulière, le deuxième mouvement opère avec la même hardiesse et la même soif d'aventure : il s'agit d'un fulgurant Rondo, marqué *presto*, dont le thème semble réapparaître par vagues successives retombant l'une sur l'autre.

Composées en 1793, les *Variations en fa mineur* (Hob XVII:6) sont qualifiées de "sonate" dans le manuscrit autographe de Haydn ; une copie réalisée par son serviteur Johann Elßler comporte la mention, peut-être ironique : "*Un piccolo divertimento, Scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer da me giuseppe Haydn 793*" (Une petite pièce de divertissement, écrite et composée pour la très estimée Madame de Ployer [1793]). La "très estimée Madame de Ployer" n'était sans doute pas Margrabe Ployer, l'élève virtuose de Mozart, mais Antonia von Ployer, née von Spaun, qui avait épousé Gottfried Ignaz von Ployer, le représentant de la cour de Salzbourg à Vienne : le musicien emploie en effet le terme de "Signora", alors qu'il aurait certainement retenu celui de "Signorina" pour nommer Barbara Ployer. Quoi qu'il en soit, ce *piccolo divertimento* requièrent une dose importante de virtuosité, à condition toutefois de concevoir le terme *Andante* dans l'acceptation de l'époque : un tempo non point lent, mais modéré, "allant". Malgré tout, l'exploitation dramatique de cette virtuosité revêt une dimension exceptionnelle : rarement le traitement harmonique se sera révélé aussi différencié, tandis que la configuration des phrases musicales laisse transparaître une irrégularité dont on trouve guère la trace dans le genre du thème varié. Du point de vue formel, il s'agit bel et bien ici d'un cycle de doubles variations : le premier thème, en mineur, est suivi par un second, cette fois en majeur. Pour autant, cette œuvre ne saurait être réduite à une "petite pièce de divertissement". Un compte-rendu critique de l'époque cerne mieux sa dimension lorsqu'il évoque "*un Andante mélancolique en fa mineur, varié, comme seul un maître sait le faire, tant et si bien qu'il s'écoute quasiment comme une fantaisie libre*". Cette perception est renforcée notamment par la conclusion de l'œuvre qui, malgré le retour au mode majeur, déploie des accents presque tragiques : elle ne fut composée que dans un second temps, en remplacement des cinq mesures qui formaient la coda initiale. Cette nouvelle fin, empreinte de désolation, aurait pu être écrite sous l'emprise du choc éprouvé par le compositeur lors du décès de son amie intime Marianne von Genzinger (le 26 janvier 1793). Même si aucune preuve documentaire ne vient l'étayer, cette hypothèse ne peut être exclue. Les *Variations en fa mineur* de Haydn durent attendre 1799 pour être publiées.

La *Sonate en sol majeur* (Hob XVI:6) nous ouvre un tout autre univers. Cette œuvre de jeunesse constitue peut-être la plus ancienne de toutes les sonates pour clavier : malgré sa publication tardive en 1766, Haydn a très certainement dû l'écrire vers 1760. Elle était probablement destinée à l'un(e) de ses élèves, qui contribuèrent dans une large mesure à forger sa gloire précoce. L'œuvre montre à quel point le jeune compositeur maîtrisait dès cette époque l'art d'écrire des pièces pleines de charme, pétillantes d'esprit, et donc susceptibles, sans la moindre démarche de leur auteur en ce sens, de se retrouver bientôt disponibles sur le marché par des éditeurs perspicaces. Le premier mouvement nous rappelle que la musique pour clavier de Domenico Scarlatti était tout sauf inconnue dans la Vienne de cette époque : les brusques modulations de majeur en mineur, les extravagances rythmiques et les guirlandes virtuoses, mais surtout la structure du morceau, qui s'apparente davantage à la forme de la suite qu'à la forme sonate, dans la mesure où la reprise n'intervient qu'avec le groupe thématique secondaire, constituent autant d'hommages au virtuose du clavecin dont les talents se déployaient dans la lointaine Espagne. Cette profusion de tourments aussi spontanés qu'inattendus imprègne également le menuet, dont le trio en *sol* mineur se livre à un jeu piquant avec les montées et descentes chromatiques dessinées par la basse et les soupirs ornant la voix de dessus. Dans la même tonalité, le mouvement

lent présente à la main droite une aria richement ornementée, qu'accompagnent de simples accords. Le robuste finale, animé par le même plaisir du jeu virtuose, jette également, sur le plan formel, un pont vers le premier mouvement, tout en déployant les fastes d'une irrésistible danse finale. Wilhelm Heinrich Riehl, sans doute le seul musicologue du XIX^e siècle à professer son admiration pour les sonates de jeunesse du compositeur, remarque à juste titre que l'interprète doit prendre en compte "*la structure ramassée*" de ces pièces, qui "*trouve son expression dans de brèves périodes et dans l'alternance brusque de contrastes*"; selon lui, le pianiste a pour mission de nous aider à "*entendre plus rapidement*".

L'*Adagio* extrait du *Quatuor à cordes en ut majeur* op. 76 n°3 (Hob. III:77) se présente sous la forme d'un thème et variations sur la mélodie la plus célèbre que Haydn ait jamais écrite : le chant "Gott erhalte Franz, den Kaiser" (Dieu protège l'empereur François), composé en 1797 pour le vingt-neuvième anniversaire de François II, souverain du Saint-Empire romain germanique, continua d'être employé lorsque celui-ci devint en 1806 François I^{er}, empereur d'Autriche, avant que la république de Weimar ne se l'approprie et le dote d'un nouveau texte pour en faire l'hymne national allemand. Haydn ne pouvait deviner l'usage – voire le mésusage – que l'histoire ferait de sa composition ; en revanche, il était parfaitement conscient d'avoir écrit une pièce rendant explicitement hommage à la maison des Habsbourg. Le mouvement de quatuor repose donc sur la fameuse mélodie empreinte de solennité et de grandeur : traité à la manière d'un *cantus firmus* sacré, ce thème se voit sans cesse enrobé différemment par les autres voix, jusqu'à la singulière transformation harmonique de la variation finale. Haydn transcrivit lui-même ce mouvement pour clavier seul, afin que chaque sujet de sa majesté impériale puisse accomplir au piano son devoir patriotique. Ce faisant, le compositeur fut contraint de remodeler la partition originale, surtout dans la première variation.

Wilhelm Heinrich Riehl, dont l'œuvre musicographique a déjà été saluée ci-dessus, considérait la *Sonate pour clavier en ut mineur* Hob. XVI:20 comme l'exemple même d'œuvres imprégnées "*d'un sentiment de pathétique si élevé, que l'on croirait renaître l'antique esprit de Gluck, traduit dans le langage de la musique purement instrumentale*". Riehl faisait l'éloge du caractère "*fier et grandiose de cette simplicité, qui conduit en quelques notes notre esprit dans les contrées du sublime*". De fait, cette sonate occupe une place à part parmi les œuvres pour clavier composées par le jeune Haydn, tant elle déploie une éloquente gravité. Commencée en 1771, la pièce resta tout d'abord à l'état de fragment – phénomène très inhabituel chez le compositeur : celui-ci attendit 1776 pour élaborer le développement du premier mouvement de cette sonate, qui, réunie à cinq autres comparses écrites entre-temps, ne fut publiée qu'en 1780. Le cycle était dédié à Franziska et Marianne von Auenbrugger, deux pianistes viennoises très réputées : "*Le suffrage des demoiselles von Auenbrugger m'est plus important que n'importe quel autre, tant leur manière de jouer et la pénétration qu'elles ont de l'art musical égale celles des grands maîtres*", écrivait Haydn à son éditeur Artaria.

La *Sonate en ut mineur* constitue de toute évidence le pendant pianistique le plus significatif des sombres œuvres pour orchestre composées vers 1770 – les symphonies "Funèbre" et "Les Adieux". Du point de vue de l'écriture pour clavier, elle nous immerge dans un tout autre univers que celui de la *Sonate en sol majeur* (Hob XVI:6) : il suffit de se laisser happer par le contraste qui traverse les sombres ruminations du thème principal, lorsque le conséquent reprend le motif initial une octave plus bas, pour saisir combien Haydn s'emploie désormais à tirer parti des ressources sonores qu'offre le nouveau pianoforte ; la transition vers la dominante, qui aboutit à une brève cadence jouée par la main droite pour se figer sur un accord de septième de dominante (!) précédé d'un silence, manifeste clairement l'influence de Carl Philipp Emanuel Bach. Le développement tourmenté et l'élargissement expressif de la réexposition nous montrent un compositeur en train de découvrir le potentiel dramatique de la forme sonate. Dans le "monologue" du mouvement lent, l'accompagnement régulier des croches soutient presque sans interruption le soliloque, qui, avec ses syncopes très présentes, semble déployer son chant à la manière des mélodies infinies de Johann Sebastian Bach. Ce mouvement ainsi que le finale rugueux révèlent à quel point Haydn, dans sa musique pour clavier, est parvenu à rendre plus incisive son écriture instrumentale, tout en y approfondissant les vertiges de la sensibilité.

WOLFGANG FUHRMANN
Traduction : Bertrand Vacher

Il est juste de dire, pour être tout à fait honnête, que je n'ai jamais eu le même type de rapports avec la musique de Haydn qu'avec celle de Mozart. Pendant mon enfance, c'était le Mozart de la maturité que nous écoutions à la maison, en particulier ses dernières symphonies, ses concertos pour piano et les opéras sur des livrets de Da Ponte. Il m'est devenu clair aujourd'hui que ces œuvres ont pénétré jusqu'au plus profond de moi, si bien que lorsque j'ai retrouvé cette musique pendant mes études au conservatoire, j'ai eu le sentiment d'une affinité secrète qui a fini par trouver son instrument idéal dans le pianoforte. La grâce irrésistible et la beauté quasi surréelle de la musique de Mozart est quelque chose qui m'émeut encore d'une manière presque inégalée par aucun autre compositeur : à son apogée, Mozart est vraiment le "sourire à travers les larmes", pour reprendre l'expression de Rothko. Je pense que si vous m'aviez posé la question il y a quelques années, j'aurais sans doute avoué que j'étais secrètement d'accord avec ce qu'écrivait Richard Wigmore : "Mais même aujourd'hui, les aficionados de Haydn ont encore tendance à parler de leur héros avec une sorte de ton défensif ou de plaidoyer spécial, bien conscients qu'après du grand public, Mozart gagne toujours haut la main. Ses plus belles œuvres instrumentales, malgré toute leur virtuosité intellectuelle et expressive, n'ont pas grand-chose de l'allure sensuelle de Mozart."

Quand harmonia mundi m'a demandé si j'étais disposé à enregistrer un disque de musique pour piano de Haydn, j'ai décidé d'affronter ces préjugés une fois pour toutes et de trouver une voie d'accès dans ce remarquable corpus musical.

Quelques études musicologiques novatrices m'ont grandement aidé non seulement à réévaluer la musique pour piano de Haydn mais aussi à redéfinir l'acte même consistant à "exécuter" la musique de la fin du XVIII^e siècle. La première est un article de Tom Beghin intitulé "Delivery, Delivery, Delivery!": Crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas". L'auteur y aborde la rhétorique classique (dont il est inutile de rappeler la popularité au XVIII^e siècle) et établit des parallèles entre l'art de l'interprétation musicale et celui de prononcer un discours. D'après Grétry (1797), la sonate est un discours et Beghin développe cette idée étrange du pianiste comme orateur : le modèle auquel il pense est celui du "compositeur-interprète en tant qu'orateur, et de la sonate comme vaste récit rhétorique, équivalent peut-être à un discours"³. D'une certaine manière, en l'imaginant, je n'avais jamais pensé à Haydn en tant qu'interprète : après tout, il était réputé pour sa modestie à propos de ses propres talents pour jouer des instruments à clavier, surtout en comparaison de ces véritables virtuoses qu'étaient Mozart et Beethoven. Mais nous savons que l'idée d'une bonne exécution était très importante à ses yeux et qu'il était lui-même un remarquable interprète. En 1781, il écrivait à son éditeur : "Mais je vous prie tout particulièrement, très honoré monsieur, de ne laisser auparavant personne copier ou chanter ou même défigurer intentionnellement ces lieder, car moi-même, quand ils seront achevés, je les chanterai dans les maisons au goût difficile : un maître doit affirmer son bon droit par sa présence et la vraie manière d'exécuter son œuvre"⁴.

Haydn affirme donc bien que le succès de sa musique ne dépend pas simplement de la partition effectivement composée – comme l'écrit Beghin, "les partitions de Haydn sont une étape dans le processus rhétorique" –, mais aussi, et de manière cruciale, de la façon dont elle est exécutée. En un sens, la musique de Haydn est indissolublement associée dans son esprit avec sa façon de la jouer. Haydn est sa musique, sa musique est Haydn, et je crois que c'est quelque chose d'essentiel pour notre compréhension de la manière de bien le jouer : la beauté secrète de sa musique n'est en grande partie révélée que pendant l'acte concret de son exécution. Dans ma réflexion, je dus ainsi réviser mon image de Haydn, le concevoir comme un interprète-compositeur, d'une manière tout à fait analogue à Mozart et Beethoven.

Le morceau suivant de la mosaïque a été pour moi le livre d'Annette Richards intitulé *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*⁵, que j'avais déjà lu bien plus tôt, mais auquel je suis revenu pour y puiser une nouvelle inspiration. Elle y propose un réexamen du style de la fantaisie à partir de l'esthétique anglaise contemporaine du dessin de paysage et de l'idée du *pittoresque*. À la différence de l'usage moderne du terme, le *pittoresque* au XVIII^e siècle "englobe et encourage la fragmentation et les perturbations, les contrastes et la variété, et remet en question les limites de la forme et des attentes conventionnelles"⁶.

Richards propose de concevoir la fantaisie et le style de la fantaisie comme un voyage à travers un jardin à l'anglaise – délibérément irrégulier, avec ses bosquets, ses grottes et ses cascades magiques. Elle consacre une grande partie du livre à parler de C. P. E. Bach : cette nouvelle façon de voir les choses permet de rendre très bien compte de sa musique, dont le charme tient en grande partie à son irrégularité, à ses effets de surprise ou de chocs et à ses écarts. Avec cette nouvelle conception à l'esprit, on peut jouer ses œuvres – même des pièces relevant d'un genre stable comme sonates et rondos – comme si on faisait une sorte de voyage métaphorique, où on ne sait pas ce qui vous attend au prochain tournant.

1 Richard Wigmore, "Haydn - The Poor Man's Mozart?", *Gramophone Magazine*, Londres, octobre 2010.

2 Tom Beghin et Sandler M. Goldberg (éditeurs), *Haydn and the Performance of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 131-171.

3 *Ibid.*, p. 159.

4 "Besonders aber bitte ich Euer Hoch Edlen diese Lieder niemanden zuvor abspielen oder singen oder gar aus Absicht verunzeln zu lassen, indem ich selbst nach deren Verfertigung dieselbe in den kritischen Häusern absingen werde : durch die Gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meister sein Recht behaupten", lettre à Artaria de Vienne, 20 juillet 1781 (Dénes Bartha, *Joseph Haydn - Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Bärenreiter, Kassel, 1965, p. 101, citée et traduite par Beghin, *opus cit.*, p. 144).

5 Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

6 *Ibid.*, p. 5.

Qu'est-ce qui réunit ces idées de différents musicologues ? J'ai toujours su que Haydn avait de l'estime et de l'admiration pour la musique de C. P. E. Bach – et *vice versa* – mais ce que je n'avais pas encore réalisé, c'est à quel point cette ressemblance de style et d'esthétique était liée à l'idée même d'improvisation⁷. C. P. E. Bach était bien sûr un improvisateur célèbre et brillant, et un interprète extrêmement doué aux instruments à clavier. Il est évident qu'il a intégré ses idées improvisatrices folles – normalement réservées exclusivement au monde extravagant de la fantaisie – dans des genres ostensiblement cohérents et équilibrés comme la sonate voire la symphonie. Mais il est clair que le processus suivant lequel Haydn composait reposait lui aussi beaucoup sur l'idée d'improvisation : "Haydn composait toujours ses œuvres au piano. 'Je m'asseyais et commençais à laisser aller mon imagination [...]. Quand j'avais attrapé une idée, tout mon effort était consacré à la développer et à l'étayer selon les règles de l'art'." Haydn découvrirait donc ou inventait ses "idées" musicales – concept plus varié et protéiforme que le simple "thème" – en "fantasiant" au clavier, c'est-à-dire en improvisant⁸.

Cela peut sembler subtil, mais pour moi, c'était une façon extraordinairement nouvelle de considérer Haydn. Ce dernier devint associé dans mon esprit à la culture de l'*Empfindsamkeit* d'Allemagne du Nord et à ce que James Webster décrit si justement comme l'"improvisation compositionnelle" ou, quand on conduit ce raisonnement jusqu'à son terme, à l'idée de "style d'improvisation comme procédé rhétorique"⁹. Cela signifie que l'on peut imaginer jouer la musique de Haydn comme un récit rhétorique qui se déroule en temps réel, se déployant sous nos yeux comme si – pour reprendre l'idée de Richards – on voyageait à travers un paysage imaginaire. Ou encore, dans les termes d'Elaine Sisman, comme s'il s'agissait d'une "œuvre qui s'invente elle-même en cours de route"¹⁰. Toutes les œuvres enregistrées sur ce disque, à l'exception peut-être de la *Sonate en sol majeur*, révèlent un Haydn explorateur et improvisateur au plus haut point. Qu'il s'agisse d'une simple série de variations (comme celles sur "Gott erhalte") ou de l'extraordinaire premier mouvement en forme de doubles variations de la *Sonate en do majeur*, ou encore des *Variations en fa mineur*, également une série de doubles variations, encore plus audacieuses et troublantes, toutes ces pièces explorent une "sorte d'écart entre le compositeur, le personnage et l'interprète, entre improvisation et œuvre achevée"¹¹. L'aspect peut-être le plus dramatique de tous est la sorte de "rupture avec la réalité" composée que l'on perçoit en certains passages du premier mouvement de la *Sonate en do mineur* : "Tout se passe comme si l'on entendait Haydn [...] perdre le fil [...]. L'important n'est pas simplement qu'il ait pu avoir composé ce mouvement suivant un procédé d'improvisation et avoir soudain changé de direction au beau milieu. [...] Dans ce cas, j' imagine plutôt qu'il a intégré l'effet de cette inspiration soudaine dans la musique, si bien qu'elle est devenue une partie de l'œuvre elle-même" au même titre que les notes, les rythmes et les nuances.¹²

Le défi pour les interprètes est de faire naître une atmosphère d'exécution qui brouille les distinctions entre l'improvisation, la composition et l'acte même de l'interprétation, créant un univers de gestes et de rythme qui soit délibérément changeant et instable. Dans son merveilleux article cité plus haut, Beghin mentionne une remarque fascinante de Daniel Gottlob Türk (1789), qui, dans sa méthode pour le piano, recommande à ses lecteurs d'écrire dans un premier temps leurs cadences, mais de les exécuter ensuite "comme s'il s'agissait d'idées [...] que le musicien venait d'avoir à l'instant"¹³. Je comprends à présent que ce genre d'"écart" est ce qui m'attirait tant dans la musique du milieu et de la fin du XVIII^e siècle, et j'essaie autant que faire se peut de plonger cette musique, qui paraît cohérente, logique et structurée, dans cette même atmosphère d'improvisation simulée. Haydn, plus encore sans doute que Mozart et Beethoven, exige ce genre d'émerveillement cultivé et enfantin dans l'exécution, où chaque tournant, au cours du voyage où nous entraîne sa musique, révèle des endroits inattendus. La préparation de cet enregistrement m'a rappelé avec force à quel point il est difficile de bien jouer Haydn, mais aussi qu'avec assez de soin et d'attention au détail, sa musique est capable de bondir littéralement hors de la page. Il serait présomptueux de prétendre avoir tant soit peu réussi à révéler certains de ses secrets, mais la pure beauté, l'humanité, l'esprit et la délicate ironie de cette musique m'ont rendu assez humble pour éprouver un irrésistible désir de continuer.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Traduction : Laurent Cantagrel

7 Je dois beaucoup à James Webster pour avoir mis cette relation en lumière de manière très convaincante dans son article publié dans le volume *Haydn and the Performance of Rhetoric* (voir note 8).

8 James Webster, "The Rhetoric of Improvisation", article cité, p. 174. Le texte cité par Webster est de Georg August Griesinger : "Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren [...]. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu soutenerien", *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810, p. 114.

9 *Ibid.*, p. 174 et p. 190.

10 *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 191. Sisman se réfère ici au premier mouvement de la *Sonate en do majeur* Hob. XVI:48.

11 Webster, "The Rhetoric of Improvisation", article cité, p. 208.

12 *Ibid.*, p. 208 (les mots en gras sont de moi).

13 "... als wären es blas [...] Gedanken, welche dem Spieler eben erst einflehen", Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig, 1789, p. 313 (cité par Beghin, "Delivery, Delivery, Delivery!", article cité, p. 154).

Fantastic Variations, Varied Fantasies

When Joseph Haydn created the two late keyboard works that open this recording, his compositional sovereignty had long since been celebrated throughout Europe. Hence he could permit himself formal and expressive liberties for which others (such as the young Beethoven) would have been mauled by the critics. The first movement of the Sonata in C major Hob. XVI:48 (1789) no longer follows any conventional form at all: half variation, half free fantasy, it unfolds a single theme, or rather a single brief motif, presented in the first two bars, which simply outlines the basic harmonies. In spite of two sections of ten and sixteen bars duly repeated as form requires, we do not hear a 'melody' here, but a constantly renewed, sometimes playful, sometimes almost essayistic development of this modest initial material, whose intervals and harmonic relationships are distorted in experimental fashion. Two extended sections in C minor take up the material and at first call to mind the typically Haydnesque concept of the double variation, but they remain only episodes between the major-key variations, which themselves become increasingly free. The second movement, a racy Rondo: Presto with a theme that virtually rushes itself off its feet, proceeds quite regularly, but is just as uninhibited and adventurous in the use it makes of its resources.

Joseph Haydn described his Variations in F Minor, composed in 1793, as a 'Sonate' in his autograph manuscript; in a copy made by his factotum Johann Elßler, he calls the work, perhaps ironically, 'Un piccolo divertimento, Scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer da me giuseppe Haydn 793' (A little divertimento, written and composed for the highly esteemed Signora von Ployer by me, Joseph Haydn [1793]). The 'highly esteemed Signora von Ployer' was probably not Barbara Ployer, a virtuoso pupil of Mozart, but Antonia von Ployer, née von Spaun, the wife of *Hofagent* Ignaz von Ployer.¹⁴ Haydn calls her 'Signora', whereas he would probably have addressed Barbara Ployer as 'Signorina'! However that may be, this 'piccolo divertimento' presupposes a certain virtuosity in its dedicatee, if one understands the marking Andante in the sense of the period not as a slow tempo, but a medium-fast, forward-moving one. But the dramatic use made of this virtuosity is unusual; and equally unusual are the rich, sophisticated harmonies and the irregular phrase structure, something particularly rare in variation themes. Formally speaking, this is actually a cycle of double variations: a first theme in the minor is followed by a second in the major. But the work is hardly a 'little divertimento'. A contemporary review hit the nail on the head: 'A melancholy Andante in F minor, varied, as only a master can vary, so that it sounds almost like a free fantasy.' A key element in this impression is the conclusion, which dies away in downright tragic fashion despite its turn to the major; Haydn composed it later to replace the original five-bar coda. The notion that this sad new ending was written in reaction to the death of his intimate friend Marianne von Genzinger (26 January 1793) may be only speculation – but it is not inconceivable. The piece was not printed until 1799.

The Sonata in G major Hob. XVI:6 takes us into a quite different world. It is possibly the earliest of Haydn's piano, or rather harpsichord sonatas – printed in 1766, but probably written around 1760, certainly for the composer's keyboard students, who made a not inconsiderable contribution to his early fame. The piece shows that even as a young man Haydn was capable of writing music of great charm and wit, which was soon marketed – without his cooperation – by enterprising publishers. The first movement reminds us that Domenico Scarlatti's keyboard music was well known in Vienna at that time: the sudden switches from major to minor, the rhythmic extravagances and virtuoso garlands, and not least the structure, closer to 'suite form' than to 'sonata form', in which the reprise only begins with the second group, all pay homage to the harpsichord virtuosos active in distant Spain. Spontaneous inflections are equally prominent in the Minuet, whose minor-key Trio with chromatic ascents and descents in the bass and sighs in the treble plays a piquant game. The slow movement too is in the minor: a richly ornamented 'aria' for the right hand, accompanied by simple chords. And the robust finale, again driven along by sheer joy in virtuosity, harks back to the first movement (in terms of form too) and yet also acts as an irresistibly high-spirited 'last dance'. Wilhelm Heinrich Riehl, perhaps the only nineteenth-century writer on music to admire Haydn's early sonatas, rightly remarked that the player had to take into account 'the succinct structure' of these pieces, 'which expresses itself in brief periods, rapidly alternating contrasts'; as he put it, the performer has to help us 'hear faster'.

The Adagio from the String Quartet Hob. III:77 (op. 76 no. 3) is a set of variations on the most famous melody Haydn ever created: the song 'Gott erhalte Franz, den Kaiser' (God preserve Emperor Franz), which was composed in 1797 for the twenty-ninth birthday of Franz II, the Emperor of the Holy Roman Empire, was later sung (from 1806 onwards) in honour of the same ruler, now Emperor Franz I of Austria, and in the twentieth century, fitted out with a new text, became the German national anthem. Haydn could not have foreseen the history of its political use and indeed abuse, but he was well aware that he was writing an explicitly political homage to the House of Habsburg. The quartet movement treats the famous, solemn and hymn-like melody like a sacred *cantus firmus*, which is constantly presented in different garb by the other voices, right up to the peculiar harmonic transformation of the final variation. Haydn himself made the keyboard arrangement, so that each subject could accomplish his or her patriotic devotions at the piano. In so doing, the composer also had to transform his model extensively, especially in the first variation.

W. H. Riehl, whom we have quoted above, also adduced the Piano Sonata in C minor Hob. XVI:20 as one example among others of works 'of such high pathos that one believes Gluck's antique spirit to have been translated into the language of pure instrumental music'. Riehl praised the 'proud and grandiose simplicity which here with only a few notes transports us to an atmosphere of sublimity'. And indeed, among Haydn's early keyboard works this sonata is extraordinary in its expressive seriousness. Begun in 1771, the piece initially remained – most unusually for Haydn – in a fragmentary state: he worked out the development of the first movement in 1776, and only in 1780 did he publish the sonata, along with five others composed later. The dedicatees were the highly gifted Viennese pianists Franziska and Marianne von Auenbrugger: 'The approval of the Misses von Auenbrugger is most important to me, for their manner of playing and their genuine insight into the art of music equals that of the greatest masters', Haydn wrote to his publisher Artaria.

The Sonata in C minor is surely the most outstanding keyboard counterpart to the sombre 'Trauer' and 'Farewell' symphonies of the years around 1770. In pianistic terms too it introduces us into a completely different world from the early Sonata Hob. XVI:6: Already the contrast in the darkly brooding main theme, whose varied consequent sounds an octave lower, indicates how Haydn now makes use of the tonal possibilities of the new fortepiano, and when the transition to the dominant leads into a brief cadenza in the right hand and then pauses on a dominant-ninth chord (!), the influence of Carl Philipp Emanuel Bach is clearly perceptible. The restless development and the expressive expansion of the main theme in the recapitulation show Haydn discovering the dramatic potential of sonata form. The 'monologue' in the slow movement, which is conceived over an almost continuous striding quaver accompaniment and sings over long stretches in syncopations, almost like an endless melody by Johann Sebastian Bach, and the gruff finale are testimony not only to the expanded keyboard technique but also to the deepened affectivity of Haydn's piano music.

WOLFGANG FUHRMANN
Translation: Charles Johnston

¹⁴ The *Hofagent* was the Salzburg court's representative in Vienna; Gottfried was Barbara's uncle, with whom she lived in the capital. (Translator's note)

It is fair to say – in a spirit of total honesty – that I have never had the same sort of relationship with Haydn's music as I have had with Mozart's. Growing up, it was mature Mozart that we heard in the house, particularly the late symphonies, piano concertos and Da Ponte operas. What has become clear to me now is that those pieces somehow made their way into my bone marrow, so that when I returned to this music as a conservatory student, I could sense a latent affinity that then found its ideal match in the fortepiano. The irrepressible grace and almost surreal beauty of Mozart's music is still something that moves me in a way that almost no other composer can: at his best, Mozart truly is 'smiling through tears', to borrow Rothko's words. I think perhaps if you had asked me a few years ago, I might have secretly agreed with Richard Wigmore's words: 'Yet even today Haydn aficionados still tend to speak of their man with a hint of defensiveness or special pleading, aware that for the wider musical public Mozart still wins hands down. His finest instrumental works, for all their intellectual and expressive virtuosity, have relatively little of Mozart's sensuous allure.'¹⁵

When *harmonia mundi* sounded me out about the possibility of recording a disc of Haydn piano music, I decided to confront these prejudices once and for all and to find a way into this remarkable body of music.

A few pieces of ground-breaking scholarship have helped me enormously, not only in my reevaluation of Haydn's keyboard music but also as a way of redefining the very act of 'performing' music of the late eighteenth century. The first of these is an article by Tom Beghin entitled 'Delivery, Delivery, Delivery! - Crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas'¹⁶. In it, Beghin turns to classical rhetoric (its popularity in the eighteenth century needs no introduction) and draws parallels between the art of musical performance and the delivery of an oration. According to Grétry (1797), the sonata is an oration, and Beghin posits the intriguing idea of the pianist-orator: the paradigm he has in mind is of 'the performer-composer as orator, and the sonata as a larger rhetorical narrative, equivalent perhaps to one oration'.¹⁷ Somehow, in my imagination, I had never really considered Haydn the *performer*: after all, he was famously modest about his own keyboard abilities, especially in comparison to true virtuosos like Mozart and Beethoven. We know, however, that the idea of good execution was deeply important to Haydn and that he was a gifted performer in his own right. In 1781 he writes to his publisher: 'I particularly pray you, good Sir, not to let anyone copy, sing or tamper with these songs, because after they're finished I will sing them myself in the best houses: a master must see to his rights by his presence and true performance.'¹⁸

What Haydn is saying is that the success of his music depends not merely on the actual composed text – as Beghin puts it 'Haydn's texts are one stage in the rhetorical process' – but also, and most crucially, on the manner of performance. In a certain sense, Haydn's music is inexorably linked in his mind with *his* manner of its presentation. Haydn is his music, his music is him and I now believe that is central to our understanding of how to play him well, that so much of the secret beauty of this music is revealed only during the actual act of performance. In my thinking, I now had to reassess my image of Haydn, to reimagine him as a *performer/composer* in much the same way as Mozart and Beethoven.

What I consider to be the next part of the puzzle was a monograph by Annette Richards that I had read much earlier, but now returned to for renewed inspiration, entitled *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*.¹⁹ In it, she proposes a reassessment of the fantasia style based on contemporary English aesthetics of landscape design and the idea of the *picturesque*. In contrast to the modern use of the word, the *picturesque* in the eighteenth century 'encompasses and encourages fragmentation and disruption, contrast and variety, and problematises the limits of form and conventional expectation'.²⁰

Richards proposes that the fantasy and the fantasy style might be thought of more like a journey through an English landscaped garden – deliberately irregular, with its wooded areas, grottos and magical waterfalls. Richards spends a great deal of the book discussing C. P. E. Bach, and for his music, which delights so much in irregularity, surprise, shock and displacement, this new way of thinking makes enormous sense. Armed with this new idea, one can play his works – even genre-stable pieces like sonatas and rondos – as if on some kind of figurative journey, where one is unaware of what the next turn in the road will bring.

So what brought these strands of scholarship together? I'd always known of Haydn's respect and admiration for the music of C. P. E. Bach – and vice versa – but what had not dawned on me yet was how much this similarity of style and aesthetic was linked to the very idea of improvisation.²¹ C. P. E. Bach was, of course, a famously brilliant improviser and a tremendously gifted keyboard player, and there is no doubt that his improvisatory flights of fancy – normally reserved exclusively for the disruptive domain of the fantasy – find their way into ostensibly coherent and stable genres like the sonata and even the symphony. Now it is clear that Haydn's compositional process also relied heavily on the idea of improvisation: 'Haydn always composed at the keyboard. "I sat down and began to fantasize . . . Once I had seized upon an idea, my whole effort was to develop and sustain it, according to the rules of the art."' That is, Haydn discovered or invented his musical 'idea' – a more varied and protean concept than a mere 'theme' – by 'fantasizing' at the keyboard, that is, by improvising.²²

It might seem subtle, but for me, this was a dramatically new way of looking at Haydn. Haydn now becomes allied in my mind with the north German culture of *Empfindsamkeit* and to what James Webster so aptly describes as 'compositional improvisation' or, led to its logical conclusion, the idea of 'improvisatory style as a rhetorical device'.²³ It means that one might imagine playing Haydn's music as a rhetorical narrative that occurs in real time, unfolding before our very eyes as if – enriched by Richards's theories – on a journey through an imaginary landscape. As Elaine Sisman describes it, as if it is a 'work inventing itself as it goes along'.²⁴ All of the pieces on this disc, with the exception perhaps of the G major Sonata, reveal Haydn at his most exploratory and improvisatory. Whether it be a simple set of variations (like those on 'Gott erhalte'); or the extraordinary double-variation first movement of the Sonata in C major; or indeed the more bold and troubling Variations in F minor (also a set of double-variations); all of these pieces explore a 'kind of slippage between composer, persona, and performer, between improvisation and finished work'.²⁵ Possibly most dramatic of all, is the kind of written-out 'break with reality' that we see in certain moments of the first movement of the C minor Sonata: 'It is as if we could hear Haydn . . . **losing the thread** . . . The point is not merely that he might have been composing in an improvisatory mode and suddenly have changed direction in the middle of the movement . . . Rather, in this case, I imagine him composing the *effect* of this sudden inspiration into the music, so that it becomes as much a part of 'the work itself' as the pitches and rhythms and dynamics.'²⁶ The challenge for performers is to conjure a performance environment that blurs the distinction between improvisation, composition, and the act of performance, creating a world of gesture and timing that is deliberately mercurial and unstable. Beghin, in that marvellous article cited earlier, mentions a fascinating remark from Türk (1789), who recommends that his readers write out a cadenza but then play it 'as if it were merely invented on the spur of the moment'.²⁷ I realise now that this kind of 'slippage' is what attracted me so much to the music of the middle to late eighteenth century in the first place, and I try as much as possible to imbue music that is seemingly coherent, logical, and ordered, with the same sense of simulated improvisation. Haydn, arguably even more so than Mozart and Beethoven, demands this kind of cultivated, childlike wonder in performance, where every new turn in the voyage reveals hitherto unexpected locations. Preparing for this recording has been a vivid reminder that it is remarkably difficult to play Haydn's music well, but that with enough care, and attention to detail, his music has the potential to come jumping from the page. It would be hubris to suggest that I am even close to unlocking any of its secrets, but I am so humbled by the sheer beauty, humanity, wit and delightful irony of this music, that the desire to continue is irresistible.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

²¹ I am very much indebted to James Webster for elucidating this connection so cogently in his article in *Haydn and the Performance of Rhetoric* (see below).

²² James Webster, 'The Rhetoric of Improvisation', *Haydn and the Performance of Rhetoric*, p. 174 (see full details above); Text in Italics from Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, translated by Vernon Gottwald as *Joseph Haydn: Eighteenth-Century Gentleman and Genius* (Madison: University of Wisconsin Press, 1810/1963), pp. 114/61.

²³ *Ibid.*, pp. 174 and 190.

²⁴ *Haydn and the Classical Variation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 191. Sisman here is referring to the opening movement of the Sonata in C major, Hob. XVI:48.

²⁵ Webster, 'The Rhetoric of Improvisation', p. 208.

²⁶ *Ibid.*, p. 208 (boldface is mine).

²⁷ Beghin, 'Delivery, Delivery, Delivery!', *op. cit.*, p. 154.

¹⁵ Richard Wigmore, 'Haydn - The Poor Man's Mozart?', *Gramophone Magazine* (London: October, 2010).

¹⁶ Tom Beghin and Sandler M. Goldberg (eds), *Haydn and the Performance of Rhetoric* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), pp. 131-171.

¹⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸ Letter to Artaria of Vienna, dated 20 July 1781: Dénes Bartha, ed.: *Joseph Haydn - Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel: Bärenreiter, 1965), p. 101, quoted and translated by Beghin, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ Cambridge University Press, 2001.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

Phantastische Variationen, variierte Phantasien

Als Joseph Haydn die beiden späten Klavierwerke zu Beginn dieser Aufnahme schuf, wurde seine kompositorische Souveränität längst in ganz Europa gefeiert. So konnte er sich formale und expressive Freiheiten erlauben, für die andere (wie der junge Beethoven) von der Kritik zerzaust worden wären. Der erste Satz der Sonate in C-Dur Hob. XVI:48 (1789) folgt überhaupt keiner herkömmlichen Form mehr: Halb Variation, halb freie Phantasie, entfaltet er ein einziges Thema oder eigentlich eher einen einzigen kurzen Gedanken, der in den beiden ersten Takten präsentiert wird, und einfach nur die Grundharmonien umschreibt. Trotz zweier formgerecht wiederholter Abschnitte von zehn und sechzehn Takten hören wir hier keine „Melodie“ mehr, sondern eine immer wieder neu ansetzende, mal spielerische, mal fast essayistische Entwicklung dieses bescheidenen Ausgangsmaterials, dessen Intervalle und harmonischen Zusammenhänge experimentell verfremdet werden. Zwei ausgedehnte Abschnitte in c-Moll greifen das Material auf und erinnern anfangs an die typische Haydn'sche Idee der Doppelvariation, doch bleiben sie nur Episoden zwischen den, ihrerseits zunehmend freier werdenden, Dur-Variationen. Ganz regelmäßig, aber genauso ungeniert und abenteuerlustig in seinen Mitteln verfährt der zweite Satz, ein rasantes Presto-Rondo mit einem sich selbst quasi überstürzenden Thema.

Seine 1793 komponierten Variationen in f-Moll hat Joseph Haydn in seiner eigenhändigen Niederschrift als „Sonate“ bezeichnet; in einer Kopie, die sein Diener Johann Elßler anfertigte, nennt er sie, vielleicht ironisch. „Un piccolo divertimento, Scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer da me giuseppe Haydn 793“ (ein kleines Unterhaltungsstück, geschrieben und komponiert für die hochgeschätzte Frau von Ployer von mir, Joseph Haydn [1793]). Die „hochgeschätzte Frau von Ployer“ war wohl nicht Barbara Ployer, Mozarts virtuose Schülerin, sondern Antonia von Ployer, geborene von Spaun, die Frau des Hofagenten Gottfried Ignaz von Ployer: Haydn nennt sie „Signora“, während er Barbara Ployer wohl als „Signorina“ angesprochen hätte! Wie dem auch sei, dieses „piccolo divertimento“ setzt bei der Widmungsträgerin eine gewisse Virtuosität voraus, wenn man das Andante im Sinne der damaligen Zeit nicht als langsames, sondern als mittelschnelles, schreitendes Tempo versteht. Doch ungewöhnlich ist die dramatische Nutzung dieser Virtuosität; ungewöhnlich sind die reich differenzierte Harmonik und die gerade bei Variationsthemen seltene unregelmäßige Phrasenbildung. Formal gesehen handelt es sich hier nun tatsächlich um einen Zyklus von Doppelvariationen: Auf ein erstes Thema in Moll folgt ein zweites in Dur. Ein „kleines Unterhaltungsstück“ aber ist dieses Werk wohl kaum. Eine zeitgenössische Rezension traf eher die Sache: „Ein schwermüthiges Andante aus f moll, variirt, wie ein Meister nur variiren kann, dass sichs beynahe als freye Phantasie anhört“. Nachhaltig trägt dazu der trotz seiner Durwendung geradezu tragisch verhallende Schluss bei, der erst nachträglich hinzukomponiert wurde und eine fünftaktige Coda ersetzt. Dass dieser neue und traurige Schluss unter dem Eindruck des Todes von Haydns vertrauter Freundin Marianne von Genzinger (am 26. Januar 1793) geschrieben wurde, mag Spekulation bleiben – undenkbar ist es nicht. Gedruckt wurde das Stück erst 1799.

In eine ganz andere Welt führt uns die Sonate in G-Dur Hob. XVI:6. Sie ist möglicherweise die früheste der Klavier – oder eigentlich Cembalosonaten Haydns – 1766 gedruckt, aber wohl schon um 1760 entstanden, gewiss für Haydns Klavierschüler, die nicht unbeträchtlich zu seinem frühen Ruhm beitrugen. Das Stück zeigt, dass Haydn schon als junger Mann Musik von großem Charme und Witz schreiben konnte, die sich bald auch – ohne sein Zutun – von geschäftstüchtigen Verlegern vermarkten ließ. Der erste Satz erinnert daran, dass die Klaviermusik von Domenico Scarlatti im Wien jener Zeit sehr bekannt war: Die plötzlichen Umschwünge von Dur nach Moll, die rhythmischen Extravaganzen und virtuoson Girlanden, nicht zuletzt auch der eher der „Suitenform“ als der „Sonatenform“ nahestehende Aufbau, bei dem die Reprise erst mit der Seitengruppe einsetzt, sind eine Hommage an den im fernen Spanien tätigen Cembalovirtuoson. Voll spontaner Wendungen auch das Menuett, dessen Trio in Moll mit chromatischen Auf- und Abstiegen im Bass und Seufzern im Diskant ein pikantes Spiel treibt. Ebenso in Moll steht der langsame Satz, eine reich ornamentierte „Arie“ für die rechte Hand, die von schlichten Akkorden begleitet wird. Und das robuste, wiederum von Freude an der Virtuosität vorangetriebene Finale schlägt, auch formal, den Bogen zum Kopfsatz zurück und wirkt doch als unwiderstehlicher Kehraus. Wilhelm Heinrich Riehl, vielleicht der einzige Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts, der Haydns frühe Sonaten bewunderte, bemerkte zu Recht, dass der Spieler „den kurz gepackten Bau“ dieser Stücke berücksichtigen müsse, „der sich in knappen Perioden, rasch wechselnden Gegensätzen“ ausspreche; der Pianist müsse uns helfen, „schneller zu hören“.²⁸

Das Adagio aus dem Streichquartett Hob. III:77 (op. 76, 3) variiert die bekannteste Melodie, die Haydn je geschaffen hat: das Lied „Gott erhalte Franz, den Kaiser“, das 1797 zum 29. Geburtstag von Franz II., des Kaisers des Heiligen Römischen Reichs, entstand, das seit 1806 demselben Herrscher, nun als Franz I. Kaiser von Österreich, galt und im 20. Jahrhundert mit neuem Text zur deutschen Nationalhymne wurde. Die Geschichte des politischen Ge- und auch Missbrauchs konnte Haydn noch nicht ahnen, doch dass er eine explizit politische Huldigung des Hauses Habsburg schrieb, war ihm sehr wohl bewusst. Der Quartettsatz behandelt die berühmte, feierlich-hymnische Melodie wie einen geistlichen Cantus firmus, der von den anderen Stimmen immer wieder anders eingekleidet wird, bis hin zu der eigenartigen harmonischen Transformation der Schlussvariation. Von Haydn selbst stammt die Bearbeitung für Klavier, sodass jeder Untertan seine patriotische Andacht am Flügel verrichten konnte. Dabei musste Haydn, vor allem in der ersten Variation, seine Vorlage auch produktiv umformen.

Der oben zitierte W. H. Riehl hat unter anderen auch die Klaviersonate in c-Moll Hob. XVI:20 angeführt als Beispiel für Werke „von so hohem Pathos, daß man den antiken Geist Gluck's in die Sprache der reinen Instrumentalmusik übersetzt glaubt“. Riehl rühmte die „stolze, großartige Einfachheit, welche hier mit wenigen Noten uns in eine erhabene Stimmung versetzt“.²⁹ Und in der Tat ist diese Sonate innerhalb Haydns frühem Klavierwerk außergewöhnlich in ihrem ausdrucksvollen Ernst. Begonnen 1771, blieb das Stück – sehr ungewöhnlich für Haydn – erst einmal ein Fragment: 1776 arbeitete er die Durchführung des ersten Satzes aus und erst 1780 publizierte er die Sonate, mit fünf weiteren, später komponierten. Widmungsträgerinnen sind die hochbegabten Wiener Pianistinnen Franziska und Marianne von Auenbrugger: „Der beyfall deren Freilen v. Auenbrugger ist mir der allerwichtigste, indem Ihre spielarth und die Ächte einsicht in die Tonkunst denen grösten Meister gleichkomt“, schrieb Haydn an seinen Verleger Artaria.

Die c-moll-Sonate ist das wohl herausragendste pianistische Gegenstück zu den düsteren Sinfonien der Jahre um 1770, der „Trauer“- und der „Abschieds“-Sinfonie. Auch pianistisch führt es in eine ganz andere Welt als die frühe Sonate Hob. XVI:6: Schon der Kontrast im düster-brütenden Hauptthema, dessen variiertes Nachsatz eine Oktave tiefer erklingt, zeigt an, wie Haydn die klanglichen Möglichkeiten des neuen Klaviers nun nutzt, und wenn die Überleitung zur Dominante in eine kleine Kadenz der rechten Hand mündet und dann auf einem Dominantseptnonakkord (!) innehält, ist der Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs deutlich spürbar. Die unruhige Durchführung und die expressive Erweiterung des Hauptthemas in der Reprise zeigen, wie Haydn das dramatische Potenzial der Sonatenform entdeckt. Der über einer fast durchgängig in Achteln dahinschreitenden Begleitung entworfene, über weite Strecken in Synkopen fast wie eine unendliche Melodie von Johann Sebastian Bach singende „Monolog“ im langsamen Satz und das ruppige Finale sind Zeugnis nicht nur der erweiterten Klaviertechnik, sondern auch der vertieften Affektivität von Haydns Klaviermusik.

WOLFGANG FUHRMANN

²⁸ Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische charakterköpfe: Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Band 2, J. G. Cotta, 1860, S. 334-335.

²⁹ Ebd., S. 324.

Wenn ich ehrlich bin, muss ich gestehen, dass ich zu Haydns Musik nie dieselbe Art von Beziehung entwickelt habe wie zu der von Mozart. Als ich aufwuchs, hörten wir zuhause den reifen Mozart, vor allem die späten Sinfonien, die Klavierkonzerte und die Da-Ponte-Opern. Inzwischen ist mir klar, dass diese Werke irgendwie in mein Knochenmark eingedrungen waren, so dass ich, als ich in meiner Studienzeit am Konservatorium zu dieser Musik zurückkehrte, eine latente Affinität spürte, die ihren idealen Partner im Fortepiano fand. Die allgegenwärtige Anmut und geradezu überirdische Schönheit von Mozarts Musik berührt mich immer noch auf eine Weise, wie es kein anderer Komponist vermag – im Idealfall trifft es immer noch zu, dass Mozart „unter Tränen lächelt“, um eine Formulierung von Mark Rothko aufzugreifen. Ich denke, dass, wäre ich vor einigen Jahren gefragt worden, ich wohl heimlich Richard Wigmores Worten zugestimmt hätte: „Doch selbst heute noch neigen Haydn-Verehrer dazu, von ihrem Idol mit einer Spur von Defensivität zu sprechen oder um Zustimmung zu heischen in dem Bewusstsein, dass bei einem Großteil des musikalischen Publikums Mozart ihn immer noch um Längen schlägt. Haydns beste Instrumentalwerke enthalten trotz all ihrer intellektuellen und expressiven Virtuosität vergleichsweise wenig von Mozarts sinnlichem Zauber.“³⁰ Als harmonia mundi mit mir die Möglichkeit sondierte, eine CD mit Haydns Klaviermusik aufzunehmen, beschloss ich, mich diesen Vorurteilen ein für alle Mal zu stellen und einen Zugang zu diesem bemerkenswerten Oeuvre zu finden.

Einige grundlegende wissenschaftliche Studien haben mir enorm geholfen – nicht nur bei meiner Neubeurteilung von Haydns Klaviermusik, sondern auch bei meinem Versuch, zu einer neuen Definition dessen zu finden, was das „Aufführen“ von Musik des späten 18. Jahrhunderts eigentlich bedeutet. Die erste dieser Schriften ist ein Aufsatz von Tom Beghin mit dem Titel „Delivery, Delivery, Delivery! – Crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas“.³¹ Darin beschäftigt Beghin sich mit der klassischen Rhetorik (auf deren Popularität im 18. Jahrhundert nicht eigens hingewiesen werden muss) und zieht Parallelen zwischen der Kunst der musikalischen Darbietung und dem Vortrag einer Rede. Nach André-Ernest-Modeste Grétry (1797) ist die Sonate nichts anderes als eine Rede. Beghin nun postuliert die faszinierende Idee vom Pianisten-Redner; dabei denkt er an den „Interpreten-Komponisten als Redner und die Sonate als größeres rhetorisches Narrativ, das in etwa dem Umfang einer Rede entspricht“.³² Irgendwie hatte ich in meiner Vorstellung nie an Haydn als *Interpreten* gedacht, und er war ja auch bekannt für seine Bescheidenheit in Bezug auf seine eigenen Fähigkeiten als Klaviervirtuose, vor allem im Vergleich mit solch wahren Virtuosen wie Mozart und Beethoven. Wir wissen allerdings, dass der Gedanke einer exzellenten Ausführung Haydn sehr am Herzen lag und dass er selbst auch ein begabter Spieler war. 1781 schrieb er an seinen Verleger: „Besonders aber bitte ich Euer Hochedlen, diese Lieder niemanden zuvor abschreiben oder singen oder gar aus Absicht verhungern zu lassen, indem ich selbst nach deren verfertigung, die selben in den kritischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren vortrag muß der Meister sein Recht behaupten.“³³ Was Haydn hier zum Ausdruck bringt, ist, dass der Erfolg seiner Musik nicht allein von dem eigentlichen komponierten Text abhängt – wie Beghin es formuliert, „Haydns Texte befinden sich auf dem Podium in einem rhetorischen Prozess“ –, sondern vor allem auch von der Qualität der Aufführung. In gewissem Sinne ist Haydns Musik in seinem Kopf untrennbar mit seiner Art der Darbietung verbunden. Haydn ist seine Musik, seine Musik ist er, und ich glaube heute, dass dies ein zentraler Faktor unseres Verständnisses davon ist, wie er gut zu spielen ist, dass so viel von der geheimen Schönheit dieser Musik erst während des tatsächlichen Akts der Aufführung zutage tritt. Ich musste nun also meine Vorstellung von Haydn neu überdenken, ihn mir ganz neu als *Interpreten /Komponisten* vergegenwärtigen, ähnlich wie Mozart und Beethoven. Für mich der nächste Teil des Puzzles war eine Monografie von Annette Richards mit dem Titel *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*,³⁴ die ich schon vor längerer Zeit gelesen hatte, von der ich mich nun aber erneut inspirieren ließ. Basierend auf der zeitgenössischen englischen Ästhetik der Landschaftsarchitektur und dem Konzept des *Pittoresken* nimmt Richards hier eine Neubewertung des Fantasiestils vor. Im Gegensatz zur modernen Bedeutung des Begriffs „beinhaltet und befördert [das *Pittoreske* im 18. Jahrhundert] Fragmentierung und Brüche, Kontrast und Vielfalt, und es problematisiert die Grenzen von Form und konventioneller Erwartung“.³⁵ Richards regt an, dass man sich die Fantasie und den fantastischen Stil als eine Art Spaziergang durch einen englischen Landschaftsgarten vorzustellen habe, der bewusst unregelmäßig angelegt ist mit seinen waldigen Arealen, seinen Grotten und magischen Wasserfällen. Richards Buch enthält eine ausführliche Diskussion von C. P. E. Bachs Fantasien, und für seine Musik, deren Reiz gerade in Unregelmäßigkeit, Überraschungsmomenten, schockierenden Wendungen und Verfremdung liegt, erscheint dieser neue Denkansatz überaus sinnvoll. Ausgestattet mit dieser neuen Sichtweise kann man seine Werke – selbst streng definierte Gattungen wie Sonaten und Rondos – spielen, als befände man sich auf einer Art imaginärer Reise, in deren Verlauf man nie weiß, was einen hinter der nächsten Wegbiegung erwartet. Was verband nun diese verschiedenen Forschungsansätze miteinander? Haydns Respekt und Bewunderung für die Musik von C. P. E.

Bach – und umgekehrt – war mir schon lange bekannt, doch erst jetzt wurde mir bewusst, wie sehr diese Ähnlichkeit in Stil und Ästhetik mit dem Konzept der Improvisation zusammenhing.³⁶ C. P. E. Bach war natürlich weithin bekannt für seine brillante Kunst des Improvisierens und ein unendlich begabter Klavierspieler, und es besteht kein Zweifel daran, dass seine improvisatorischen Höhenflüge – die normalerweise ausschließlich für die disruptive Domäne der Fantasie reserviert waren – ihren Weg auch in solch vorgeblich stabile Gattungen wie die Sonate und selbst die Sinfonie fanden. Doch nun wird deutlich, dass auch Haydns kompositorischer Prozess wesentlich auf dem Konzept der Improvisation gründete: „Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren ... Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu soutainieren.“³⁷ Mit anderen Worten: Haydn entdeckte oder erfand seinen musikalischen „Gedanken“ – ein vielseitigeres und proteischeres Konzept als ein schlichtes „Thema“ –, indem er am Klavier „phantasierte“, mithin improvisierte.³⁷

Dies mag manch einem spitzfindig erscheinen, doch für mich tat sich hier eine völlig neue Sichtweise auf Haydn auf. Denn nun verband der Komponist sich in meinem Verständnis mit der norddeutschen Strömung der *Empfindsamkeit* und mit dem, was James Webster so passend als „kompositorische Improvisation“ oder, in der logischen Folgerung, als das Konzept eines „improvisatorischen Stils als rhetorisches Mittel“ bezeichnet hat.³⁸ Dies bedeutet, dass man sich vorstellen könnte, Haydns Musik als rhetorisches Narrativ zu spielen, das sich in Echtzeit direkt vor unseren Augen entfaltet wie – um zu Richards' Thesen zurückzukehren – auf einer Reise durch eine imaginäre Landschaft. Elaine Sisman beschreibt diesen Prozess als eine Art „Werk, das sich erfindet, während es voranschreitet“.³⁹ Alle Werke auf dieser CD – vielleicht mit Ausnahme der G-Dur-Sonate – zeigen Haydn von seiner experimentier- und improvisationsfreudigsten Seite. Sei es eine einfache Serie von Variationen (wie die über „Gott erhalte“) oder die außergewöhnliche Doppelvariation im ersten Satz der Sonate in C-Dur, oder auch die kühneren und aufwühlenden Variationen in f-Moll (auch diese eine Reihe von Doppelvariationen) – alle diese Stücke erkunden eine „Art Hin- und Hergleiten zwischen Komponist, Persona und Interpret, zwischen Improvisation und vollendetem Werk“.⁴⁰ Insgesamt am dramatischsten ist wohl die Art von auskomponiertem „Bruch mit der Realität“, den wir an bestimmten Stellen des ersten Satzes der c-Moll-Sonate wahrnehmen: „Es ist als könnten wir hören, wie Haydn ... **den Faden verliert** Es ist nicht einfach so, als hätte er auf improvisatorische Art komponiert und dann vielleicht mitten im Satz die Richtung gewechselt Vielmehr stelle ich mir in diesem Fall vor, dass er den *Effekt* dieser plötzlichen Inspiration in die Musik hinein komponierte, so dass dieser ebenso Teil des „Werkes selbst“ wird wie die Tonhöhen, Rhythmen und Dynamik.“⁴¹

Die Herausforderung, die sich dem Interpreten stellt, ist, ein Aufführungsklima zu etablieren, in dem die Unterschiede zwischen Improvisation, Komposition und dem Akt der Darbietung verwischen, und damit ein Welt der Gesten und des Timings zu schaffen, die absichtlich schwer zu fassen und instabil ist. In seinem bereits zitierten wunderbaren Artikel erwähnt Beghin eine faszinierende Bemerkung von Daniel Gottlob Türk (1789), der seinen Lesern empfiehlt, eine Kadenz auszusprechen und diese sodann zu spielen, „als wäre sie der Eingebung des Augenblicks folgend erfunden“.⁴² Ich verstehe jetzt, dass es eben diese Art von Hin- und Hergleiten ist, die mir die Musik des mittleren bis späten 18. Jahrhunderts ursprünglich so attraktiv erscheinen ließ, und ich bemühe mich immer, Musik, die scheinbar kohärent, logisch und geordnet ist, mit demselben Gefühl von simulierter Improvisation auszustatten. Wohl mehr noch als Mozart und Beethoven verlangt Haydn diese Art von kultivierter kindlicher Verwunderung bei der Ausführung, wo auf der Reise jede neue Wegbiegung den Blick auf unerwartetes Terrain freigibt. Die Vorbereitungsarbeiten für diese Einspielung riefen mir lebhaft in Erinnerung, dass es erstaunlich schwierig ist, Haydns Musik gut zu spielen, dass aber, wenn man hinreichende Sorgfalt anwendet – und auch den Details die gebührende Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt –, seine Musik das Potential hat, einem vom Notenblatt entgegenzuspringen. Es wäre Hybris zu behaupten, dass ich auch nur nahe daran wäre, dieser Musik eines ihrer Geheimnisse zu entlocken, aber ich bin so fasziniert von dem schieren Maß an Schönheit, Menschlichkeit, Esprit und wunderbarer Ironie, die ihr innewohnen, dass der Wunsch fortzufahren unwiderstehlich ist.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Übersetzung: Stephanie Wollny

³⁶ Ich bin James Webster zu Dank verpflichtet, der diese Verbindung in seinem Aufsatz „The Rhetoric of Improvisation“ so überzeugend dargelegt hat (siehe Fußnote 8).

³⁷ James Webster, „The Rhetoric of Improvisation“, in Beghin, *Haydn and the Performance of Rhetoric*, S. 174 (siehe Fußnote 2); kursiver Text aus Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*; englische Übersetzung von Vernon Gottwald unter dem Titel *Joseph Haydn: Eighteenth-Century Gentleman and Genius* (Madison: University of Wisconsin Press, 1810/1963), S. 114/61.

³⁸ Ebenda, S. 174 und 190.

³⁹ *Haydn and the Classical Variation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), S. 191. Sisman bezieht sich hier auf den Eröffnungssatz der Sonate in C-Dur Hob. XVI:48.

⁴⁰ Webster, „The Rhetoric of Improvisation“, S. 208.

⁴¹ Ebenda, S. 208 (Hervorhebung von mir).

⁴² Beghin, „Delivery, Delivery, Delivery!“, S. 154.

³⁰ Richard Wigmore, „Haydn - the Poor Man's Mozart?“, *Gramophone Magazine* (London, Oktober 2010).

³¹ Tom Beghin (Hrsg.), *Haydn and the Performance of Rhetoric* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), S. 131-171.

³² Ebenda, S. 159.

³³ Brief an Artaria in Wien, 20. Juli 1781; zitiert nach Dénes Bartha (Hrsg.), *Joseph Haydn - Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel: Bärenreiter, 1965), S. 101 (englische Übersetzung bei Beghin, a.a.O., S. 144).

³⁴ Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

³⁵ Ebenda, S. 5.

MOZART

Complete Piano Sonatas in 7 volumes

VOLUME 1

In F major K.533 • B flat major K.570
Fantasy in C minor K.475 • Variations in G major K.455
CD HMU 907497 • DIGITAL

VOLUME 2

Sonata in C major K.330 in C minor K.457
Adagio in B minor K.540
Rondos K.511 in A minor, K.485 in D major
CD HMU 907498 • DIGITAL

VOLUME 3

Variations in F major K.613 • Sonata in F major K.332
Sonata in B flat major K.333 • Fantasie in C minor K.396
CD HMU 907499 • DIGITAL

VOLUME 4

Sonata in G major K.283 • Sonata in D major K.311
Fantasia in D minor K.397
Prelude & Fugue in C major K.394
12 Variations on "Je suis Lindor" in E flat major K.354
CD HMU 907528 • DIGITAL ONLY

VOLUMES 5 & 6

Variations K.265, K.353, K.398, K.500
Sonatas K.309, K.331, K.281-82
Romanze K.Anh.205 • Adagio K.Anh.206
2 CD HMU 907529.30 • DIGITAL ONLY

VOLUME 7

9 Variations on "Lison dormait" in C major K.264
Sonata in A minor K.310
6 Variations on "Mio caro Adone" in G major K.180
Sonata in D major K.284
CD HMU 907531 • DIGITAL

VOLUMES 8 & 9

Sonatas K.279, 280, 545 & 576
Variations K.179, 352 & 393
Suite K.399, Kleiner Trauermarsch K.453a, etc.
2 CD HMU 907532.33 • DIGITAL



Kristian Bezuidenhout – Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

- MOZART
Piano Concertos K. 453 & 482
Freiburger Barockorchester
Petra Müllejans
CD HMC 902147
- Piano Concertos K. 413, 414, 415**
Freiburger Barockorchester
CD HMC 902218
- Violin Sonatas K. 296, 379, 454**
With Petra Müllejans, violin
CD HMU 907494
- BACH
Sonatas for violin and harpsichord
With Isabelle Faust, violin
2 CD HMC 902256.57
- SCHUBERT
Winterreise
Le Voyage d'hiver
With Mark Padmore, tenor
CD HMC 902264
- MENDELSSOHN
Concerto for piano and strings
Freiburger Barockorchester
Gottfried von der Goltz
CD HMC 902082
- BEETHOVEN / HAYDN / MOZART
And die ferne Geliebte
With Mark Padmore, tenor
CD HMU 907611
- SCHUMANN
Dichterliebe op. 48, Liederkreis op. 24
With Mark Padmore, tenor
CD HMU 907521





harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019
Enregistrement : Septembre 2017, Doopsgezinde Kerk Haarlem
Direction artistique : Robina Young
Prise de son et montage : Brad Michel
Photos Kristian Bezuidenhout : © Marco Borggreve
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com