

JOSEPH HAYDN
3
COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC

JOSEPH HAYDN
LONDON SONATAS



RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO

HAYDN, [Franz] Joseph (1732-1809)**Sonata No. 59 in E flat major, Hob. XVI/49 ('Genzinger Sonata') 22'45**

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 10'34 |
| [2] | II. <i>Adagio e cantabile</i> | 8'04 |
| [3] | III. <i>Finale. Tempo di Minuet</i> | 3'56 |
-

London Sonatas**Sonata No. 60 in C major, Hob. XVI/50 19'08**

- | | | |
|-----|---------------------------|-------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 11'40 |
| [5] | II. <i>Adagio</i> | 5'18 |
| [6] | III. <i>Allegro molto</i> | 1'59 |

Sonata No. 61 in D major, Hob. XVI/51 5'28

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [7] | I. <i>Andante</i> | 3'52 |
| [8] | II. <i>Finale. Presto</i> | 1'33 |

Sonata No. 62 in E flat major, Hob. XVI/52 18'44

- | | | |
|------|----------------------------|------|
| [9] | I. <i>Allegro</i> | 8'02 |
| [10] | II. <i>Adagio</i> | 6'00 |
| [11] | III. <i>Finale. Presto</i> | 4'32 |
-

Ronald Brautigam, fortepiano

A smile of contentment crossed his face. The races at Royal Ascot had indeed lived up to their reputation, and the subsequent journey by carriage to Slough, near Windsor, had passed quickly and pleasantly in the fine summer weather. For a moment he thought of his young colleague Mozart, for whom gambling had been an obsession: how Mozart would have loved to be with him today at Ascot! But the date was now 15th June 1792, and six months had passed since the poor fellow had passed away, before his time. Today, though – even without Mozart – he could converse in his mother tongue, as William Herschel, whom he was on his way to visit, originally came from Germany, where he had used the forenames Friedrich Wilhelm. Herschel was a fine example of the combination of artist and scientist so frequently encountered at that time. The son of an impoverished musician, he had studied music and languages, found employment as an oboist with a Hanover-based regiment; he had come to England in 1757, at the age of 19, and soon won fame – not least as a composer, teacher and organist in Bath. Without any prior training he took up astronomy, constructing four hundred mirrors and numerous telescopes. Herschel was one of the greatest astronomers ever; he catalogued 2,500 nebulae and, on 13th March 1781, discovered the planet Uranus. The King of England had then awarded him an annual income and, with it, the freedom to practise science as he pleased.

The two men had talked in Herschel's observatory; wine and a meal had been served, and now they went to the huge, 40-foot-long telescope, where Herschel invited him to look out into the universe. He hesitated for a moment, slightly disconcerted by thoughts of the Great Unknown, but then dared to look. Taken aback by the myriad of stars, he grew slightly dizzy. – This is reputed to have been the moment when **Joseph Haydn** decided to compose *The Creation*.

The epithet 'Papa Haydn' has had a decisive impact on the traditional image of Haydn. Along with the image of him as a conscientious 'musical civil servant' employed by Count Esterházy, this has even led many of us to assume him – despite his mastery of musical craftsmanship – to have been a slightly boring person (!). Admittedly it is hard to imagine Haydn crawling clumsily under a table, or in other such situations brought to the stage and screen by Shaffer/Forman – as in *Amadeus* – but nothing could be further from the truth than to describe him as boring. We may give an example of his rich vein of genuine humour: in 1805, a rumour spread in the international musical community that Haydn – who was by then 73 – had passed away. In Paris, especially, his passing was to be marked with due honour; Rodolphe Kreutzer

(famous from the *Kreutzer Sonata*) immediately wrote a funeral sonata, the great Cherubini tearfully composed the funeral cantata *Chant sur la Mort de Joseph Haydn*, and the Archbishop of Paris prepared to read a mass in Notre-Dame. When Haydn learned of all of this, he remarked: 'What fine gentlemen! I am sincerely grateful to them for this unexpected honour. If only I had known about the celebrations – I would have gone there myself to conduct the mass in person.'

The story that began this article demonstrates that Haydn was a man of great spiritual depth; his knowledge may not have been encyclopædic, nor his erudition overwhelming, but he possessed unique curiosity and receptivity which, combined with his religious nature, could be harnessed to produce musical works of exceptionally wide range. Haydn lived more than twice as long as Mozart: when he was born, Bach and Handel were in the middle of their creative careers, and, when he died, Ludwig van Beethoven had already produced his '*Pastoral*' *Symphony*. It would be hard to overestimate Haydn's importance in the development of music: he not only perfected the string quartet form, but also made similar contributions to the genres of symphony and piano sonata.

It is often claimed that Joseph Haydn's piano music, at least the works from his early years, was strongly influenced by Bach – but it should be stressed that this refers not to Johann Sebastian but to Carl Philipp Emanuel, a much admired and imitated composer for the keyboard. In fact the real influence on Haydn was not Bach but the Viennese composer Georg Christoph Wagenseil (1715-77), who made important contributions to the development of sonata form, and with whom Haydn moreover enjoyed close contact. Haydn later freed himself from this influence, and his piano sonatas serve as a kaleidoscopic representation of this process. The musicologist Hermann Abert has pointed out that the classical sonata developed from the earlier, baroque forms – especially the suite – in two directions, which he labelled 'North German' (represented by C.P.E. Bach) and 'South German/Austrian' (Wagenseil). The North German route diverged radically from suite form by excluding all the dance movements of the classical suite (the basic dances Allemande, Courante, Sarabande and Gigue, and others too). The most important South German/Austrian route – the Viennese one – was influenced by the serenades common in that area, and thus included the minuet in the new form. Abert saw this as the result of a difference in temperament between north and south – strict logic as opposed to imaginative freedom – remarking: 'By no means did Haydn [...] start off as a pupil of C.P.E. Bach, as is [...] believed, but, on the contrary, he started as an Austrian [...]'

Not even the most recent research has succeeded in establishing how many piano sonatas Haydn composed; some of his early works are lost, and the authenticity of other manuscripts has been called into question. This series will include the 62 sonatas that are regarded as undeniably genuine by present-day musicologists, as well as some piano works in other genres. The correct instrument for the authentic performance of these works has been a matter of frequent and heated debate; Haydn knew all the keyboard instruments of his time, from the harpsichord to a relatively modern grand piano. Many musicologists, however, believe that this question is of secondary importance, because Haydn (like most composers of his period) did not necessarily wish to specify a particular instrument. As Abert says: 'It is moreover important that early editions of some of the sonatas – like those from Mozart's youth – contain the subtitle "avec violon ad libitum", and this with Haydn's consent. If we also bear in mind that Haydn's piano trios mostly appeared as "sonatas", these works stand as the last examples of a centuries-old tradition among composers: they provided the music alone, and left various possibilities open for its actual performance.'

This CD contains sonatas that Haydn wrote at a rather advanced age – when he was around 60. The *Sonata No. 59 in E flat major*, Hob. XVI/49, was composed in 1789/90 and is generally known as the 'Genzinger Sonata', for which there is a special reason. The first edition contains the remark: 'Composta per la Stimatissima Signora Anna de Jerlischek', but the manuscript original names Marianne von Genzinger as the dedicatee. As this change can certainly be ascribed to the publisher, Artaria, the original manuscript may be regarded as 'authentic', especially because Haydn's contact with the Genzingers was not confined to his period in Vienna. As Dr. Genzinger was the personal physician of Prince Esterházy, the couple often visited the palace. Moreover, he remained in regular contact by letter with Marianne von Genzinger until her death in 1793.

For the ageing and sometimes extremely lonely Haydn, this link with a lady almost a quarter of a century younger, an excellent singer and the happy mother of six children, was a beacon of light in his humdrum existence, and in a sense she was his 'mother confessor'. The degree to which he felt unhappy in Esterház becomes evident from the following quotation from a letter which, with a humour that is timeless, provides fascinating glimpses into the relationships of the time. After spending some time in Vienna in January 1790 – where he met Mozart, whose operas *The Marriage of Figaro* and *Così fan tutte* he saw – Haydn had been called back to the palace:

‘Well, then – there I sit in my isolation – abandoned – like a poor waif – almost totally without human contact – sad – full of memories of noble days past – yes, sadly past – and who knows when these pleasant days will return? this agreeable company? in which a whole circle of people is of One Heart and One Soul – all these splendid musical soirées – which one can only reflect upon and not describe – where are all these enthusiasms? – Gone – and gone for a long time. Do not be surprised, Your Grace, that I have not written to thank you! At home I encountered total confusion; for three days I didn’t know whether I was the Kapellmeister or a mere servant, I was inconsolable, my rooms were in complete disarray, my fortepiano – which I normally loved dearly – was moody, disobedient, rousing more irritation than calmness within me, I could hardly sleep, even my dreams pursued me because, when I was dreaming most sweetly that I was listening to the opera *Nozze di Figaro*, the fateful North Wind woke me up and almost blew the nightcap from my head. In three days I lost 20lb. in weight, as the good Viennese snacks had been consumed on the way here. Yes, yes, I thought to myself when, at the place I usually eat, I had to eat a chunk of a fifty-year-old cow instead of fine beef, an old sheep with yellow carrots instead of ragout with little dumplings, a leather roast instead of Bohemian pheasant, a ‘Dschabl’ or big salad instead of good and delicate Seville oranges, thin slices of apple and hazelnuts instead of pastries – and so forth. [...] Here in Estorás [sic!], if I order chocolate, nobody asks me whether I want it with or without milk; if I order coffee, black or with cream; how can I help you, my dear Mr. Haydn, would you like ice cream with vanilla or with pineapple? If only I had a piece of good Parmesan cheese, especially during Lent, to help down the black dumplings and noodles; this very day I paid our porter to send me down a couple of pounds of it.’

Even though he found the food somewhat disagreeable, Haydn succeeded in composing one of his most beautiful (and popular) sonatas, a work full of warmth and originality. After a large-scale sonata form *Allegro* comes a slow movement that is reminiscent of Mozart (Haydn wrote to Frau von Genzinger that he would explain the meaning of this movement to her in person), and the work ends with a fascinating hybrid of minuet and rondo.

Later that year, 1790, Count Esterházy died, ending Haydn’s four decades of service, and the composer could therefore begin to allocate his time as he pleased; moreover, from the new Count he received a generous annual pension of 1,400 guilders. Shortly afterwards, during a personal visit by the concert promoter Johann Peter Salomon, Haydn received an invitation to visit England, and in 1791/92 he stayed in London (his visit to Herschel, mentioned at the

beginning of this essay, took place during this period). After spending some time in Vienna, he returned to England in 1794, where he composed his last three piano sonatas (the so-called ‘London Sonatas’) in 1794/95. As is so often the case, we cannot determine their dates of composition with precision except in the case of the last of them, for which the original manuscript is preserved and bears the date 1794. The first and last of these pieces – and probably also the second – were written for the keyboard virtuoso Therese Jansen Bartolozzi; it is uncertain whether they were actually composed in the order in which they appeared. The second piece might, alternatively, have been written for Rebecca Schroeter, who was in love with Haydn: she was an excellent and serious pianist, the widow of the Queen’s music teacher. All three sonatas are generously proportioned.

The *Sonata No. 60 in C major*, Hob. XVI/50, begins with an *Allegro* in sonata form. The extremely versatile main theme is constantly transformed into new guises which form the basis for a long, bold development section. The slow movement is an *Adagio* which has on occasion been interpreted as a memorial tribute to Mozart: its theme is reminiscent of Mozart’s *Sonata in A minor*, K. 310. The work is rounded off by a finale that is full of surprising twists and turns, a masterpiece of elegant wit.

The *Sonata No. 61 in D major*, Hob. XVI/51, has only two movements – which moreover adhere to no rules or standards. The freedom with which Haydn handles the major/minor contrasts and the melodic ideas in the *Andante* calls to mind later composers such as Schubert or even Mendelssohn. After this rondo-like structure there is a *Presto* which seems to look even further into the future: do we not even catch a glimpse of the great Romantic, Schumann?

The very opening of the *Sonata No. 62 in E flat major*, Hob. XVI/52, sounds symphonic, and the idea that Ludwig van Beethoven might have drawn inspiration from it is eminently credible. Structurally it differs slightly from traditional sonata form, in that that development section of the opening *Allegro* is based almost exclusively on the second theme. The *Adagio* contains extremely expressive writing which is further intensified by the original, indeed daring choice of key: E major (with a middle section in E minor) in a sonata in E flat major – greater harmonic distance would be hard to attain! Finally there is a furious *Presto* – not the rondo usually found in such a position, but a movement in sonata form, albeit with only one theme, which brings the sonata to an extremely brilliant conclusion.

© Julius Wender 1999

The booklet notes for this series consistently refer to 'piano music', 'piano sonatas' etc. This is done in the full knowledge that some of Haydn's works in this genre were written for other instruments, the early ones even for harpsichord. It might be more correct to use the term 'keyboard instrument' but, as this could easily have led to stylistic inelegance, I have chosen to retain the generally accepted, if not wholly accurate term 'piano'. One should thus not understand 'piano music' as 'music for a [modern] piano', but as 'music for a keyboard instrument'.

Ronald Brautigam was born in 1954 in Amsterdam, where he studied at the Sweelinck Conservatory with Jan Wijn. He continued his studies with John Bingham in London and with Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Netherlands Music Prize. Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras throughout the world under such distinguished conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen and many others. Ronald Brautigam tours widely as a recitalist and chamber musician, regularly partnering the violinist Isabelle van Keulen. In recent years he has also developed a reputation as a leading exponent of the fortepiano with a particular interest in Mozart's music for the instrument. His acclaimed BIS recordings include Mendelssohn concertos and a complete cycle of Mozart's solo keyboard music.

Ein zufriedenes Lächeln streifte sein Gesicht. Die Pferderennen des Royal Ascot hatten ihrem Ruhm alle Ehre gemacht, und die anschließende Kutschenfahrt nach Slough bei Windsor war beim schönen Sommerwetter schnell und angenehm vergangen. Er dachte einen Augenblick lang an seinen jungen, von der Spielleidenschaft besessenen Kollegen Mozart: wie gerne wäre der doch heute mit ihm in Ascot dagebewesen! Aber man schrieb jetzt den 15. Juni 1792, und ein halbes Jahr war also schon vergangen, seit der arme Kerl verfrüht gestorben war. Heute abend würde er sich allerdings auch ohne Mozart in seiner Muttersprache unterhalten können, denn William Herschel, den er jetzt besuchen sollte, stammte ursprünglich aus Deutschland, wo seine Vornamen Friedrich Wilhelm gelaute hatten. Herschel war ein glänzendes Beispiel der damals so häufigen Kombination von Künstler und Naturwissenschaftler. Der Sohn eines armen Musikers lernte Musik und Sprachen, begann als Oboist bei einem hannoverschen Regiment und ging 1757 mit neunzehn Jahren nach England, wo er unter anderem als Komponist, Musikpädagoge und Organist in Bath berühmt wurde. Völlig ohne Ausbildung begann er mit der Astronomie, baute selbst vierhundert Spiegel und zahlreiche Teleskope. Herschel wurde einer der größten Astronomen aller Zeiten, katalogisierte 2500 Nebulosen und entdeckte am 13. März 1781 den Planeten Uranus, woraufhin ihm der englische König ein jährliches Gehalt und somit wissenschaftliche Freiheit gewährte.

In Herschels Observatorium hatten sich die beiden Herren unterhalten, es war ein Souper mit Wein gereicht worden, und nun gingen sie zusammen zum riesigen, zwölf Meter langen Teleskop, wo Herschel ihn einlud, ins Weltall zu blicken. Er zögerte, es überfiel ihn ein leichter Schauer beim Gedanken an das große Unbekannte, aber dann wagte er doch den Blick; angesichts der Myriaden Sterne taumelte er und es wurde ihm leicht schwindlig. – Dies soll der Augenblick gewesen sein, in dem **Joseph Haydn** beschloß, *Die Schöpfung* zu schreiben.

„Papa Haydn.“ Dieses Epitheton hat das herkömmliche Bild von Haydn entscheidend beeinflusst. Zusammen mit der Vorstellung eines pflichtbewußten „Musikbediensteten“ des Fürsten Esterházy bewegte es viele von uns gar dazu, ihn zwar als einen Meister des kompositorischen Handwerks zu bezeichnen, gleichzeitig aber für einen leicht langweiligen (!) Menschen zu halten. Sicher stellt man sich Haydn schwer unter einem Tisch kriechend oder in anderen Situationen vor, die Shaffer/Forman – wie bei Amadeus – lechzend auf Bühne und Leinwand gebracht hätten, aber nichts wäre ungerechter als ihn als langweilig zu beschreiben, denn er besaß ein reiches Maß an echtem Humor, von dem ein kleines Beispiel zitiert werden

darf: 1805 verbreitete sich in der internationalen Musikwelt das Gerücht, der inzwischen 73-jährige Haydn sei gestorben. Besonders in Paris wollte man seiner auf würdige Weise gedenken; Rodolphe Kreutzer (durch die *Kreutzer-Sonate* bekannt) schrieb gleich eine Trauer-sonate, der große Meister Cherubini komponierte tränenüberströmt die Trauerkantate *Chant sur la Mort de Joseph Haydn*, und der Pariser Erzbischof bereitete sich vor, in der Notre-Dame die Messe zu lesen. Als Haydn von alledem erfuhr, war sein Kommentar: „Die guten Herren! Ich bin ihnen recht zu Dank verpflichtet für die ungeahnte Ehre. Wenn ich nur die Feier gewußt hätte, ich wäre selbst dahin gereist, um die Messe in eigener Person zu dirigieren.“

Wie man anhand der anfangs geschilderten Szene versteht, war außerdem Haydns geistige Tiefe beachtenswert – nicht etwa so, daß sein Wissen enzyklopädisch oder seine Belesenheit überwältigend waren, aber er besaß eine einzigartige Neugier und Rezeptivität, die in Kombination mit seiner Religiosität in eine künstlerische Aussage mit besonders breitem Spektrum umgesetzt werden konnten. Haydn wurde mehr als doppelt so alt wie Mozart: als er geboren wurde, standen Bach und Händel mitten in ihrer schöpferischen Tätigkeit, und als er starb, hatte Ludwig van Beethoven bereits die „Pastorale“ zur Uraufführung gebracht. Seine Bedeutung für die Entwicklung der Musik kann kaum überschätzt werden, denn er brachte nicht nur die Form des Streichquartetts zur Vollendung, sondern leistete ähnliches auch auf den Gebieten der Symphonie und der Klaviersonate.

Es wurde häufig behauptet, daß Joseph Haydns Klavierschaffen zumindest in jungen Jahren unter erheblichem Einfluß Bachs stand, aber es muß betont werden, daß dabei nicht Johann Sebastian, sondern Carl Philipp Emanuel gemeint war, ein bewunderter und nachgeahmter Klaviermeister. Haydns wirklicher Einfluß war allerdings nicht Bach, sondern eher der Wiener Komponist Georg Christoph Wagenseil (1715-77), der ansehnliche Beiträge zur Entwicklung der Sonatenform leistete, und den Haydn außerdem aus der Nähe erleben konnte. Später machte sich Haydn von diesem Einfluß frei, und seine Klaviersonaten sind eine Art kaleidoskopischer Darstellung dieser Entwicklung. Der Musikwissenschaftler Hermann Abert wies darauf hin, daß sich die klassische Sonate aus den ehemaligen Formen des Barocks, vor allem der Suite, entlang zweier Linien entwickelte, die er als norddeutsch (vertreten durch Ph.E.Bach) beziehungsweise süddeutsch-österreichisch (Wagenseil) bezeichnete. Dabei entfernte sich die norddeutsche Richtung radikal von der Suitenform, indem sie sämtliche Tanzsätze der klassischen Suite (sowohl die Grundtänze Allemande, Courante, Sara-

bande und Gigue als auch andere) ausschied, während die wichtigste süddeutsch-österreichische Richtung, der Wiener Typus, unter dem Einfluß der lokalen Serenadenmusik das Menuett in die neue Form einbaute. Abert sah dies als Ergebnis eines Temperamentsunterschiedes zwischen nord- und süddeutsch – straffe Logik gegen ein freies Spiel der Phantasie – und er sagte: „Haydn hat /.../ zunächst keineswegs als Schüler Ph.E.Bachs begonnen, wie /.../ geglaubt wird, sondern als Österreicher /.../“.

Nicht einmal die jüngste Forschung hat feststellen können, wie viele Klaviersonaten Haydn insgesamt komponierte, denn etliche der frühesten Werke gingen verloren, und die Echtheit anderer Manuskripte wurde bezweifelt. Die vorliegende Serie umfaßt jene 62 Sonaten, die von der heutigen Wissenschaft mit Sicherheit als echt bezeichnet werden, dazu noch einige Klavierwerke anderer Gattungen. Auf welchen Instrumenten diese Werke authentisch zu spielen sind, ist häufig und heftig diskutiert worden, denn im Laufe seines Lebens kannte Haydn alle damalige Tasteninstrumente, vom Cembalo bis zu einem relativ modernen Flügel. Zahlreiche Musikwissenschaftler meinen allerdings, daß dies eine untergeordnete Frage ist, da Haydn (wie die meisten Komponisten seiner Zeit) nicht unbedingt ein bestimmtes Instrument vorschreiben wollte. Dazu Abert: „Wichtig ist ferner, daß manche Sonaten, wie auch in Mozarts Knabenzeit, in alten Ausgaben den Beisatz »avec violon ad libitum« tragen, und zwar unter Haydns Billigung. Nimmt man hinzu, daß auch die Haydnschen Klaviertrios meist als »Sonaten« erschienen, so ergeben sich diese Werke als die letzten Ausläufer des mehrere Jahrhunderte alten Brauches der Komponisten, ihrerseits nur die Musik zu geben, für die Ausführung dagegen verschiedene Möglichkeiten offen zu lassen.“

Die vorliegende CD bringt Sonaten, die Haydn in ziemlich fortgeschrittenem Alter – um 60 Jahre herum – komponierte. Die *Sonate Nr. 59 Es-Dur*, Hob. XVI/49, entstand 1789/90 und wird meistens „Genzinger Sonate“ genannt, womit es eine besondere Bewandnis hat. Die Erstausgabe trägt nämlich den Vermerk „Composta per la Stimatissima Signora Anna de Jerlischek“, aber das handschriftliche Original gibt Marianne von Genzinger als Widmungsträgerin an. Da die Änderung sicherlich auf den Artaria-Verlag zurückzuführen ist, darf das Original als „echt“ betrachtet werden, zumal Haydn nicht nur in Wien mit dem Ehepaar verkehrte: da Dr. Genzinger Leibarzt des Fürsten Esterházy war, besuchten sie häufig das Schloß. Bis zu ihrem Tod 1793 stand er außerdem mit Marianne von Genzinger in reger brieflicher Verbindung.

Diese Verbindung mit der um fast ein Vierteljahrhundert jüngeren Frau, einer ausgezeichnet-

neten Sängerin und glücklichen Mutter von sechs Kindern, brachte dem alternden, manchmal recht einsamen Haydn Licht ins tägliche Leben, und sie war gewissermaßen seine „Beichtmutter“. Wie unwohl er sich häufig in Esterházy fühlte, geht aus dem folgenden Briefzitat hervor, das mit zeitlosem Humor äußerst interessante Einblicke in die damaligen Verhältnisse gewährt; nach einiger Zeit im Januar 1790 in Wien, wo er Mozart getroffen und dessen Opern *Figaro* und *Così* gesehen hatte, war Haydn zum Schloß zurückgerufen worden:

„Nun – da sitz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer Waiß – fast ohne menschliche Gesellschaft – traurig – voll der Erinnerung vergangener edlen Tage – ja leider vergangen – und wer weiß, wann diese angenehme Tage wieder kommen werden? diese schönen Gesellschaften? wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist – alle diese schöne musicalische Abende – welche sich nur denken und nicht beschreiben lassen – wo sind alle diese Begeisterungen? – Weg sind sie – und auf lange sind sie weg. Wundern sich Euer Gnaden nicht, daß ich von meiner Danksagung nichts geschrieben habe! ich fand zu Haus alles verwirrt, 3 Tage wußte ich nicht, ob ich Capellmeister oder Capelldiener war, nichts konnte mich trösten, mein ganzes Quartier war in Unordnung, mein Fortepiano, das ich sonst liebte, war unbeständig, ungehorsam, es reizte mich mehr zum Ärgern als zur Beruhigung, ich konnte wenig schlafen, sogar die Träume verfolgten mich, denn da ich am besten die Opera *Nozze di Figaro* zu hören träumte, weckte mich der fatale Nordwind auf und blies mir fast die Schlafhauben vom Kopf. Ich wurde in 3 Tagen um 20 Pfd magerer, denn die guten Wiener Bisslerl verloren sich schon unterwegs. Ja, ja, dachte ich bei mir selbst, als ich in meinem Kosthaus statt dem kostbaren Rindfleisch ein Stück von einer 50jährigen Kuh, statt dem Ragout mit kleinen Knödeln einen alten Schöpsen mit gelben Murken, statt dem böhmischen Fasan ein ledernes Rostbrätl, statt den guten und delikaten Pomeranzen einen Dschabl oder so genannten Gros-Salat, statt der Backerei dürre Äpfelspätzl und Haselnuß – und so weiter speisen mußte. (...) Hier in Estorás (!) fragt mich niemand, schaffen Sie Chokolade – mit oder ohne Milch, befehlen Sie Caffè, schwarz oder mit Obers, mit was kann ich Sie bedienen, bester Haydn, wollen Sie Gefrornes mit Vanille oder mit Ananas? Hätte ich jetzt nur ein Stück guten Parmesan Käse, besonders in der Fasten, um die schwarzen Nocken und Nudeln leichter hinab zu tauchen, ich gab eben heute unserm Portier Commission, mir ein paar Pfund hinabzuschicken.“

Trotz der ihm nicht ganz genehmen Verpflegung gelang es Haydn, eine seiner schönsten (und beliebtesten) Sonaten zu komponieren, voll von Wärme und Originalität. Nach einem

Allegro in großartig angelegter Sonatenform folgt ein an Mozart erinnernder langsamer Satz (von welchem Haydn der Frau von Genzinger schrieb, er würde ihr den Sinn der Musik persönlich erklären), und das Werk endet mit einer faszinierenden Kreuzung von Menuett und Rondo.

Später im selben Jahre, 1790, starb der Fürst Esterházy, wodurch Haydns vier Jahrzehnte lange Dienstzeit beendet wurde, und er frei über seine Zeit zu verfügen beginnen konnte; vom neuen Fürsten erhielt er außerdem eine großzügige Pension von 1400 Gulden jährlich. Kurze Zeit später wurde Haydn bei einem persönlichen Besuch des Konzertunternehmers Johann Peter Salomon eingeladen, England zu besuchen, und er hielt sich 1791-92 in London auf (der anfangs geschilderte Besuch bei Herschel fand während dieser Zeit statt). Nach einiger Zeit in Wien reiste er 1794 abermals ins Inselreich, wo nun die letzten drei Klaviersonaten (als „Londoner Sonaten“ bekannt) 1794-95 komponiert wurden – wie so häufig sind allerdings die Entstehungszeiten nicht genau feststellbar, bis auf die letzte der drei Sonaten, deren Originalhandschrift erhalten und mit 1794 datiert ist. Die erste und die dritte, vermutlich aber auch die zweite, wurden für die Klaviervirtuosin Therese Jansen Bartolozzi geschrieben; es ist unsicher, ob sie in der Reihenfolge komponiert wurden, in welcher sie erschienen. Die zweite kann aber eventuell für die in Haydn verliebte Rebecca Schroeter geschrieben worden sein, eine ausgezeichnete und seriöse Pianistin, Witwe des Musiklehrers der Königin. Die großzügige Anlage ist ein wichtiges Merkmal sämtlicher drei Sonaten.

Die *Sonate Nr. 60 C-Dur*, Hob. XVI/50, beginnt mit einem *Allegro* in Sonatenform, dessen ausgesprochen wandlungsfähiges Hauptthema immer wieder neue Gestalten annimmt, die die Grundlage einer langen, kühnen Durchführung bilden. Der langsame Satz ist ein *Adagio*, das gelegentlich als Trauermusik für Mozart interpretiert worden ist, an dessen *Sonate in a-moll*, K 310 das Thema erinnert. Schließlich ein Finale, voll von überraschenden Wendungen aller Arten, ein Meisterstück des eleganten Witzes.

Nur zwei Sätze hat die *Sonate Nr. 61 D-Dur*, Hob. XVI/51, und sie halten sich ferner an überhaupt keine Regeln oder Maßstäbe. Die freie Art, auf welche Haydn im *Andante* mit den Gegensätzen Dur/Moll und den melodischen Ideen umgeht, läßt uns an spätere Komponisten denken, wie Schubert oder gar Mendelssohn. Nach diesem wie ein Rondo anmutenden Gebilde folgt ein *Presto*, das noch weiter in die Zukunft schauen läßt: erblicken wir dort nicht sogar den großen Romantiker Schumann?

Bereits der Anfang der *Sonate Nr. 62 Es-Dur*, Hob. XVI/52, mutet geradezu symphonisch

an, und es ist durchaus denkbar, daß sich Ludwig van Beethoven von ihr inspirieren ließ. Die Form weicht leicht von der traditionellen Sonatenform ab, indem die Durchführung des einleitenden *Allegrosatzes* fast ausschließlich auf dem zweiten Thema basiert. Das *Adagio* bringt eine extreme Expressivität, die durch die originelle, geradezu kühne Tonart noch verstärkt wird: E-Dur (mit einem Mittelteil in e-moll) in einer Es-Dur-Sonate – viel weiter kann man sich nicht entfernen! Schließlich ein rasantes *Presto*, nicht das an solcher Stelle „übliche“ Rondo, sondern ein Satz in Sonatenform, allerdings mit nur einem Thema, der die Sonate in höchster Brillanz beendet.

© Julius Wender 1999

In den Texten zur vorliegenden Serie wird durchwegs von „Klaviermusik“, „Klaviersonaten“ etc. gesprochen. Dies geschieht im vollen Bewußtsein dessen, daß Haydns Schaffen auf diesem Gebiet zum Teil für andere Instrumente komponiert wurde, am Anfang sogar für Cembalo. Richtiger wäre daher vielleicht das Wort „Tasteninstrument“, aber da dies zu sprachlichen Unförmigkeiten geführt hätte, blieb ich bei dem allgemein akzeptierten, obwohl nicht ganz korrekten Ausdruck „Klavier“. „Klaviermusik“ ist also z.B. nicht als Musik für ein (modernes) Klavier zu verstehen, sondern als Musik für ein Tasteninstrument.

Ronald Brautigam wurde 1954 in Amsterdam geboren, wo er bei Jan Wijn am Sweelinck-Konservatorium studierte. Er setzte die Studien bei John Bingham in London und Rudolf Serkin in den USA fort. 1984 erhielt er den Niederländischen Musikpreis. Ronald Brautigam spielt regelmäßig mit führenden Orchestern in aller Welt unter hervorragenden Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen und vielen anderen. Ronald Brautigam unternimmt weite Reisen als Solist und als Kammermusiker, wobei er regelmäßig mit der Violinistin Isabelle van Keulen spielt. In den letzten Jahren errang er auch einen Ruf als führender Ausübender des Fortepiano, mit einem Sonderinteresse für Mozarts Musik für dieses Instrument. Seine gelobten Aufnahmen für BIS umfassen Konzerte von Mendelssohn und einen kompletten Zyklus von Mozarts Musik für Soloklavier.

Un sourire de contentement traversa son visage. Les courses au Royal Ascot étaient vraiment à la hauteur de leur réputation et le voyage suivant en diligence vers Slough près de Windsor s'était rapidement et bien passé par le beau temps d'été. Il pensa un instant à son jeune collègue Mozart pour qui le jeu avait été une obsession: comme Mozart aurait aimé être avec lui aujourd'hui à Ascot! Mais c'était maintenant le 15 juin 1792 et six mois s'étaient écoulés depuis le décès du pauvre hère. Aujourd'hui pourtant – même sans Mozart – il pouvait converser dans sa langue maternelle, puisque William Herschel, à qui il s'en allait rendre visite, venait originellement d'Allemagne où il avait employé les prénoms Friedrich Wilhelm. Herschel était un bon exemple de la combinaison d'artiste-scientiste si souvent rencontrée en ce temps-là. Fils d'un musicien appauvri, il avait étudié la musique et les langues, trouvé emploi comme hautboïste dans un régiment de Hanovre; il était venu en Angleterre en 1757 à l'âge de 19 ans et s'était rapidement fait une renommée – surtout comme compositeur, professeur et organiste à Bath. Sans l'avoir étudiée auparavant, il se mit à l'astronomie, construisant quatre cents miroirs et de nombreux télescopes. Herschel fut l'un des plus grands astronomes de tous les temps; il catalogua 2,500 nébuleuses et, le 13 mars 1781, il découvrit la planète Uranus. Le roi d'Angleterre lui avait alors accordé un revenu annuel et, avec lui, la liberté de s'adonner à la science comme il lui plaisait.

Les deux hommes avaient parlé dans l'observatoire de Herschel; on avait servi du vin et un repas et il se rendirent au grand télescope de 40 pieds de long où Herschel l'invita à regarder dans l'univers. Il hésita un moment, légèrement déconcerté à l'idée du "Grand Inconnu" mais il osa regarder. Décontenancé par la myriade d'étoiles, il fut un peu étourdi. – Ce serait alors que **Joseph Haydn** décida de composer *La Création*.

L'épithète "Papa Haydn" a eu un impact décisif sur l'image traditionnelle de Haydn. Avec l'image de lui de "fonctionnaire musical" consciencieux utilisée par le comte Esterházy, elle a poussé plusieurs d'entre nous à l'imaginer – malgré sa maîtrise de l'art musical – comme quelqu'un d'un peu ennuyeux (!) Il est évidemment difficile d'imaginer Haydn à quatre pattes sous une table ou dans d'autres situations mises en scène et sur l'écran par Shaffer/Forman – comme dans *Amadeus* – mais rien n'était plus loin de la vérité que de le décrire comme ennuyeux. Voici un exemple de son riche humour: en 1805, une rumeur se répandit dans la communauté musicale internationale que Haydn, qui avait alors 73 ans, était mort. A Paris surtout, son décès devait être souligné avec de dus honneurs; Rodolphe Kreutzer (célèbre par la *Sonate à Kreutzer*) écrivit immédiatement une sonate funèbre, le grand Cherubini composa

avec la larme à l'œil la cantate funèbre *Chant sur la Mort de Joseph Haydn* et l'archevêque de Paris se prépara à dire une messe pour lui à Notre-Dame. Quand Haydn apprit tout cela, il dit: "Quels grands gentilshommes! Je leur suis sincèrement reconnaissant pour cet honneur inattendu. Si seulement j'avait été informé de ces célébrations – je me serais rendu en personne pour diriger la messe."

L'histoire au début de cet article montre que Haydn était un homme à la grande profondeur spirituelle; son savoir n'a peut-être pas été encyclopédique ni son érudition renversante mais il possédait une curiosité et réceptivité uniques qui, en combinaison avec sa nature religieuse, pouvaient être exploitées pour produire des œuvres musicales d'une étendue exceptionnellement grande. Haydn vécut plus de deux fois la longueur de vie de Mozart: à sa naissance, Bach et Haendel étaient au milieu de leur carrière et, à sa mort, Ludwig van Beethoven avait déjà composé sa *Symphonie "Pastorale"*. Il serait difficile de surestimer l'importance de Haydn dans le développement de la musique; non seulement il perfectionna la forme de quatuor à cordes mais encore apporta-t-il des contributions semblables aux genres de la symphonie et de la sonate pour piano.

On a souvent soutenu que la musique pour piano de Joseph Haydn, au moins les œuvres de ses jeunes années, fut fortement influencée par Bach – mais il devrait être souligné qu'il ne s'agit pas de Johann Sebastian mais de Carl Philipp Emanuel, un compositeur pour clavier très admiré et imité. En fait, la véritable influence sur Haydn n'était pas Bach mais le compositeur viennois Georg Christoph Wagenseil (1715-77) qui apporta d'importantes contributions au développement de la forme de sonate et avec lequel Haydn entretenait un contact très amical. Haydn se libéra ensuite de cette influence et ses sonates pour piano servirent de représentation kaléidoscopique de ce processus. Le musicologue Hermann Abert a fait remarquer que la sonate classique se développa à partir de formes baroques antérieures – surtout la suite – dans deux directions qu'il étiqueta de "allemande du nord" (représentée par C.P.E. Bach) et "allemande du sud/autrichienne" (Wagenseil). La route allemande du nord divergea radicalement de la forme de suite en excluant tous les mouvements de danse de la suite classique (les danses fondamentales Allemande, Courante, Sarabande et Gigue, ainsi que d'autres). La route la plus importante, allemande du sud/autrichienne – la viennoise – fut influencée par les sérénades communes dans cette région et inclut ainsi le menuet dans sa nouvelle forme. Abert vit cela comme le résultat d'une différence de tempérament entre le nord et le sud – la logique stricte opposée à la liberté imaginative – en faisant remarquer: "Haydn ne commença absolu-

ment pas [...] comme élève de C.P.E. Bach ainsi qu'on [...] le croit mais, au contraire, il commença en autrichien [...]"

Pas même la recherche la plus récente a réussi à établir combien de sonates pour piano Haydn a composées; certaines de ses premières œuvres sont perdues et l'authenticité d'autres manuscrits a été mise en question. Cette série inclura les 62 sonates qui sont considérées comme indéniablement authentiques par les musicologues de l'heure, ainsi que certaines œuvres pour piano dans d'autres genres. L'instrument correct pour l'exécution authentique de ces œuvres a été un sujet de discussions fréquentes et passionnées; Haydn connaissait tous les instruments à clavier de son temps, du clavecin au piano à queue relativement moderne. Plusieurs musicologues, cependant, croient que cette question est d'importance secondaire parce que Haydn (comme la plupart des compositeurs de son époque), ne souhaitait pas nécessairement préciser un instrument en particulier. Abert dit: "De plus, il est important que les premières éditions de quelques-unes des sonates – comme aussi celles de la jeunesse de Mozart – contiennent le sous-titre 'avec violon ad libitum', et ceci avec le consentement de Haydn. En se rappelant que les trios pour piano de Haydn sortirent en majeure partie comme des 'sonates', ces œuvres sont les derniers exemples d'une tradition vieille de plusieurs siècles chez les compositeurs: ils fournissaient la musique seule et laissaient plusieurs possibilités quand à l'exécution même."

Ce CD présente des sonates que Haydn a écrites à un âge assez avancé, soit autour de la soixantaine. Composée en 1789/90, la *Sonate no 59 en mi bémol majeur* Hob.XVI/49 est généralement connue sous le nom de "Sonate de Genzinger" et ce, pour une raison spéciale. La première édition renferme la remarque suivante: "Composta per la Stimatissima Signora Anna de Jerlischek" mais le manuscrit original donne Marianne von Genzinger comme dédicataire. Comme ce changement peut certainement être attribué à l'éditeur, Artaria, le manuscrit original serait considéré comme "authentique", surtout parce que le contact de Haydn avec les Genzinger n'était pas restreint à sa période de vie à Vienne. Comme le docteur Genzinger était le médecin personnel du prince Esterházy, le couple venait souvent en visite au palais. De plus, il resta en contact régulier par lettre avec Marianne von Genzinger jusqu'à la mort de celle-ci en 1793.

Pour Haydn qui prenait de l'âge et qui se trouvait parfois extrêmement seul, ce lien avec une dame de presque vingt-cinq ans plus jeune, excellente chanteuse et heureuse mère de six enfants, était une balise lumineuse dans son existence monotone et, dans un sens, elle était sa

“mère confesseur”. Son manque de bonheur à Esterházy devient évident grâce à la citation d’une lettre qui, avec un humour intemporel, donne des aperçus fascinants sur les relations de cette époque. Après avoir passé quelque temps à Vienne en janvier 1790 – où il avait rencontré Mozart et vu les opéras *Les Noces de Figaro* et *Così fan tutte* – Haydn avait été rappelé au palais:

“Eh bien – me voici dans ma désolation – abandonné – comme un pauvre enfant abandonné – presque totalement sans contact humain – triste – rempli de souvenirs de nobles jours révolus – oui, tristement révolus – et qui sait quand ces jours plaisants reviendront? cette agréable compagnie? dans laquelle tout un cercle de gens n’ont qu’un seul cœur et une seule âme – toutes ces splendides soirées musicales – sur lesquelles on ne peut que réfléchir et non pas décrire – où est tout cet enthousiasme? – Partis – et partis pour longtemps. Ne soyez pas surprise, Votre Grâce, que je n’aie pas écrit pour vous remercier! A la maison, j’ai rencontré une confusion totale: pendant trois jours, je ne savais pas si j’étais le Kapellmeister ou un simple domestique, j’étais inconsolable, mes chambres étaient en désordre, mon piano-forte – que j’aime tendrement en temps normal – était maussade, désobéissant, soulevant plus d’irritation que de calme en moi, je pouvais difficilement dormir, même mes rêves me poursuivaient parce que, quand je faisais le beau rêve que j’écoutais l’opéra *Nozze di Figaro*, le fatidique vent du nord me réveillait et soufflait au point de presque m’enlever mon bonnet de nuit. En trois jours j’ai perdu 20 livres [9 kilos] car les bons casse-croûte viennois ont été mangés en route ici. Oui, oui, ai-je pensé, quand, à ma place habituelle à table, j’ai dû manger un gros morceau d’une vache de cinquante ans au lieu d’un bon bœuf, un vieux mouton avec des carottes jaunes au lieu d’un ragoût de boulettes, un rôti en semelle de botte au lieu d’un faisan bohémien, un “Dschabl” ou grosse salade au lieu de bonne et délicates oranges de Séville, de minces tranches de pommes ou de noisettes au lieu de pâtisseries – et ainsi de suite. [...] Ici à Estorás [sic!], si je commande un chocolat, personne ne me demande si je le veux avec ou sans lait; si je commande du café, noir ou avec crème; comment puis-je vous aider, mon cher M. Haydn, désirez-vous de la crème glacée avec de la vanille ou des ananas? Si seulement j’avais un morceau de bon fromage Parmesan, surtout pendant le carême, pour aider les boulettes noires et les nouilles à descendre; aujourd’hui même j’ai payé notre porteur pour qu’il m’en envoie quelques livres.”

Même s’il trouvait la nourriture un peu désagréable, Haydn réussit à composer une des plus belles (et plus populaires) de ses sonates, une œuvre remplie de chaleur et d’originalité.

Un *Allegro* en grande forme de sonate est suivi d'un mouvement lent rappelant Mozart (Haydn écrit à Frau von Genzinger qu'il lui expliquerait la signification de ce mouvement en personne) et l'œuvre se termine par un hybride fascinant de menuet et de rondo.

Plus tard cette année-là, le comte Esterházy mourut, mettant fin à quatre décennies de service, et le compositeur put alors commencer à disposer de son temps à sa guise; de plus, il reçut du nouveau comte une pension annuelle généreuse de 1400 guilders. Peu après, au cours d'une visite personnelle de l'organisateur de concerts Johann Peter Salomon, Haydn reçut une invitation à visiter l'Angleterre et, en 1791/92, il fit un séjour à Londres (sa visite à Herschel, mentionnée au début de cet essai, eut lieu au cours de cette période). Après avoir passé quelque temps à Vienne, il retourna en Angleterre en 1794 où il composa ses trois dernières sonates pour piano (les dites "Sonates de Londres") en 1794/95. Comme c'est si souvent le cas, nous ne pouvons pas en déterminer la date de composition avec précision sauf pour la dernière dont le manuscrit original est conservé et porte la date de 1794. La première et la dernière de ces pièces – et probablement aussi la seconde – furent écrites pour la virtuose du clavier Therese Jansen Bartolozzi; il n'est pas sûr qu'elles fussent composées dans l'ordre dans lequel elles apparurent. La seconde pièce pourrait bien avoir été écrite pour Rebecca Schroeter qui était éprise de Haydn: elle était une pianiste excellente et sérieuse, veuve du professeur de musique de la reine. Toutes les trois sonates ont des proportions généreuses.

La *Sonate no 60 en do majeur* Hob. XVI/50 commence par un *Allegro* de forme sonate. Le thème principal extrêmement changeant reçoit constamment de nouveaux traits pour former la base d'un long développement audacieux. Le mouvement lent est un *Adagio* qui a été interprété à l'occasion comme un hommage à Mozart: son thème rappelle la *Sonate en la mineur* K. 310 de Mozart. L'œuvre se termine par un finale rempli de tournants surprenants, un chef-d'œuvre d'esprit élégant.

La *Sonate no 61 en ré majeur* Hob. XVI/51 ne compte que deux mouvements – qui, de plus, n'adhèrent à aucune loi ni norme. La liberté avec laquelle Haydn traite les contrastes majeurs/mineurs et les idées mélodiques dans l'*Andante* fait penser à des compositeurs ultérieurs comme Schubert et même Mendelssohn. Cette structure de type rondo est suivie d'un *Presto* qui semble plonger son regard encore plus loin dans l'avenir: n'apercevriions-nous pas même le grand romantique, Schumann?

Le tout début de la *Sonate no 62 en mi bémol majeur* Hob. XVI/52 semble symphonique et l'idée que Ludwig van Beethoven aurait pu en être inspiré est tout à fait croyable. La struc-

ture diffère légèrement de celle de la sonate traditionnelle car le développement de l'*Allegro* d'ouverture repose presque exclusivement sur le second thème. L'*Adagio* renferme de l'écriture extrêmement expressive qui est encore intensifiée par le choix original, même audacieux, de la tonalité: mi majeur (avec une section intermédiaire en mi mineur) dans une sonate en mi bémol majeur – il serait difficile d'arriver à plus grande distance harmonique! Finalement, un *Presto* déchaîné – et non le rondo trouvé habituellement à une telle position – un mouvement de forme sonate quoiqu'à un thème seulement, mène la sonate à une fin extrêmement brillante.

© *Julius Wender* 1999

Les notes du livret pour cette série parlent constamment de “musique pour piano”, “sonates pour piano”, etc. Cela est fait en toute connaissance que certaines des œuvres de Haydn dans ce genre furent écrites pour d'autres instruments, les plus anciennes pour clavecin même. Il serait peut-être plus correct d'utiliser le terme “instrument à clavier” mais, pour des raisons d'élégance stylistique, j'ai choisi de garder le terme “piano” généralement accepté sinon entièrement juste. On ne devrait ainsi pas comprendre “musique pour piano” comme “musique pour un piano [moderne]” mais bien “musique pour un instrument à clavier”.

Ronald Brautigam est né en 1954 à Amsterdam où il a étudié au conservatoire Sweelinck avec Jan Wijn. Il poursuivit ses études avec John Bingham à Londres et avec Rudolf Serkin aux Etats-Unis. En 1984, il reçut le Prix de musique des Pays-Bas. Ronald Brautigam se produit régulièrement avec des orchestres majeurs partout au monde sous la direction de chefs distingués tels que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, sir Simon Rattle, Frans Brüggen et plusieurs autres. Ronald Brautigam fait de nombreuses tournées comme récitaliste et chambriste, accompagnant régulièrement la violoniste Isabelle van Keulen. Ces dernières années, il s'est acquis une réputation au pianoforte avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument. Ses enregistrements BIS salués incluent les concertos de Mendelssohn et un cycle complet de la musique pour instrument à clavier solo de Mozart.



INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty, Amsterdam 1992, after Anton Gabriel Walter, ca. 1795.
Instrument technician: Paul McNulty

Also available

BIS-CD-992

Joseph Haydn

Keyboard Sonatas, Volume 1

Auenbrugger Sonatas: No. 48 in C major, Hob. XVI/35;
No. 49 in C sharp minor, Hob. XVI/36; No. 50 in D major, Hob. XVI/37;
No. 51 in E flat major, Hob. XVI/38; No. 52 in G major, Hob. XVI/39

Ronald Brautigam, fortepiano

BIS-CD-993

Joseph Haydn

Keyboard Sonatas, Volume 2

Sonata No. 53 in E minor, Hob. XVI/34;
Bossler Sonatas (No. 54 in G major, Hob. XVI/40;
No. 55 in B flat major, Hob. XVI/41; No. 56 in D major, Hob. XVI/42);
Sonata No. 57 in F major, Hob. XVI/47; Sonata No. 58 in C major, Hob. XVI/48

Ronald Brautigam, fortepiano

Recording data: August 1998 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

2 Neumann KM 130 microphones, microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Tascam DA-30 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Thore Brinkmann, Martin Nagorni

Cover text: © Julius Wender 1999

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Cruikshank's Humorous Illustrations: *April – Sunshine and Showers*

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1998 & © 1999, BIS Records AB

RONALD BRAUTIGAM

