

JOSEPH HAYDN BOSSLER SONATAS



RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO

HAYDN, [Franz] Joseph (1732-1809)**Sonata No. 53 in E minor, Hob. XVI/34** **12'50**

- | | | |
|-----|--------------------------|------|
| [1] | I. <i>Presto</i> | 4'45 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 4'51 |
| [3] | III. <i>Vivace molto</i> | 3'07 |
-

Bossler Sonatas**Sonata No. 54 in G major, Hob. XVI/40** **10'08**

- | | | |
|-----|--------------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegretto innocente</i> | 7'25 |
| [5] | II. <i>Presto</i> | 2'41 |
-

Sonata No. 55 in B flat major, Hob. XVI/41 **10'40**

- | | | |
|-----|-----------------------------|------|
| [6] | I. <i>Allegro</i> | 8'31 |
| [7] | II. <i>Allegro di molto</i> | 2'06 |
-

Sonata No. 56 in D major, Hob. XVI/42 **11'32**

- | | | |
|-----|-----------------------------------|------|
| [8] | I. <i>Andante con espressione</i> | 8'52 |
| [9] | II. <i>Vivace assai</i> | 2'40 |
-

Sonata No. 57 in F major, Hob. XVI/47 **16'27**

- | | | |
|------|----------------------|------|
| [10] | I. <i>Moderato</i> | 6'56 |
| [11] | II. <i>Larghetto</i> | 4'32 |
| [12] | III. <i>Allegro</i> | 4'52 |
-

Sonata No. 58 in C major, Hob. XVI/48 **10'55**

- | | | |
|------|-----------------------------------|------|
| [13] | I. <i>Andante con espressione</i> | 7'22 |
| [14] | II. <i>Rondo. Presto</i> | 3'30 |
-

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.'

Sonatas Nos. 54-56 have the common name of *Bossler Sonatas*, as they were published together by the publishing house of Bossler in Speyer in 1784. It is presumed that they were composed in 1783 as a wedding present for a marriage held on 15th September of that year (some scholars give the time of composition as the spring of 1784). The dedication reads: 'Princesse Marie Esterházy née Princesse de Lichtenstein', a reference to the bride of the future Prince Nicholas II, and the works also exist as trios for violin, viola and cello (1788).

This CD begins, however, with a work that is independent of any collection. The *Sonata No. 53 in E minor*, Hob. XVI/34, was written in the early 1780s; opinions differ sharply as to the exact date of composition, and the only certainty is that the piece was published without Haydn's consent in London in 1783. Haydn wrote only a few minor-key sonatas, and this one is remarkable for its intimate, extremely likeable atmosphere. The unusual beginning – a *Presto* in 6/8 – has been compared with Scarlatti, not least because the opening rhythm is maintained virtually throughout the movement. Like the first movement, the second – a dreamy *Adagio* in the parallel key of G major – is in sonata form, and the lively concluding rondo alternates elegantly between E minor and E major.

Next comes the first of the *Bossler Sonatas*, the *Sonata No. 54 in G major*, Hob. XVI/40. In 1770 Carl Philipp Emanuel Bach had coined the term 'ladies' sonatas', by which he meant sonatas composed 'à l'usage des dames'. The Haydn specialist László Somfai also classifies

the *Bossler Sonatas* as ladies' sonatas, meaning works which are dedicated to women and which 'may have contained delicate personal messages'. He does, admittedly, add that these three works are still 'abstract', as required by the social situation. Like the first sonata on this disc, the first of the *Bossler Sonatas* begins in 6/8, but its tempo marking, *Allegro innocente*, immediately reveals that its character is wholly different. The movement is not in sonata form, but a ABA'B'A" structure – a mixture of rondo and variations. All of the *Bossler Sonatas* are two-movement pieces, and here the second movement is a *Presto* in ABA' form with an effective middle section in E minor.

The *Sonata No. 55 in B flat major*, Hob. XVI/41, the first edition of which is labelled 'pianoforte' (this applies to all three in this series), begins with a traditional sonata-form movement. The effective second movement is reminiscent of the finale of the preceding sonata; it is similar in form, having a three-part structure with a modified reprise.

The last piece in the set, the *Sonata No. 56 in D major*, Hob. XVI/42, has a first movement that is formally similar to that of *Sonata No. 54* – in other words not sonata form, but a mixture of rondo and variations. The finale comes as a great surprise, not so much because it is a scherzo, *Vivace assai* in 2/4, but because its theme runs a daredevil course: the listener keeps thinking that the main key has been reached, and then the melody takes off again in another direction – an elegant joke from a great master craftsman.!

The *Sonata No. 57 in F major*, Hob. XVI/47, is regarded by many musicologists as being of slightly doubtful authenticity; it has been suggested that the *Sonata No. 19 in E minor*, Hob. XVI:47, was its earlier, probably original version. It has been claimed that the sonata was composed around 1765, but Haydn makes no mention of it in this context. The piece appears in the Vienna Urtext edition, and the last two movements are unquestionably the work of Haydn; nevertheless, no manuscript exists, and the first movement – a *Moderato* in 3/4 – is in Somfai's view certainly not by Haydn. He calls the entire work, slightly spitefully, a 'pot-pourri sonata', although its publication seems to have been authorized by Haydn.

No such doubts surround the authenticity of the *Sonata No. 58 in C major*, Hob. XVI/48, which Somfai numbers among the 'ladies' sonatas' even though, in this case, there is no dedication to support such a classification. This piece forms a worthy introduction to the composer's last five sonatas, and Haydn wrote the two-movement work in response to a commission he had received on 10th January 1789 from Breitkopf; he delivered the finished work on 5th April of the same year. In view of Somfai's comment on the preceding sonata it is inter-

esting that Breitkopf actually used this one for what he called a ‘musical potpourri’, a volume containing pieces by various different composers. The opening *Andante con espressione* in 3/4 once again displays the varied form with two themes, alternating between major and minor, whilst the powerful rondo (marked *Presto*) recalls the proportions of a symphonic finale.

© *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 Spieleidenschaft 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 Haydnischen 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 *Sonaten Nr. 54-56* werden gemeinsam als *Bossler-Sonaten* bezeichnet, da sie 1784 vom Verleger Bossler in Speyer herausgegeben wurden. Man vermutet, daß sie 1783 komponiert wurden, und zwar als Hochzeitsgeschenk für eine Hochzeit, die am 15. September dieses Jahres stattfand (manche Wissenschaftler geben die Entstehungszeit mit Frühling 1784 an). Die Widmung lautet „Princesse Marie Esterházy née Princesse de Lichtenstein“, wobei es sich um die Gattin des künftigen Fürsten Nikolaus II. handelte, und die Werke existieren auch in einer Fassung als Trios für Violine, Bratsche und Cello (1788).

Die vorliegende CD beginnt aber mit einem einzelnen Werk, das zu keiner Sammlung gehört. Die *Sonate Nr. 53 e-moll*, Hob. XVI/34, wurde in den ersten 1780er Jahren komponiert; über die genaue Zeit gehen die Meinungen stark auseinander, und sicher ist nur, daß die Sonate 1783 ohne Haydns Einwilligung in London gedruckt wurde. Haydn schrieb nur wenige

Sonaten in Moll, und diese fällt durch ihre intime und äußerst sympathische Stimmung auf. Der originelle Beginn mit einem *Presto* in 6/8 ist mit Scarlatti verglichen worden, nicht zuletzt weil der Anfangsrhythmus praktisch im ganzen Satz beibehalten bleibt. Wie der erste Satz ist auch der zweite, ein träumerisches *Adagio* in der Paralleltonart G-Dur, in Sonatenform, und das lebhafte abschließende Rondo pendelt elegant zwischen e-moll und E-Dur.

Nun folgt also die erste der *Bossler-Sonaten*, **Sonate Nr. 54 G-Dur**, Hob. XVI/40. 1770 hatte Carl Philipp Emanuel Bach den Ausdruck „Damensonaten“ gemünzt, womit er Sonaten meinte, die „à l'usage des dames“ komponiert waren. Der Haydnspezialist László Somfai will unter anderem auch die *Bossler-Sonaten* als Damensonaten bezeichnen, wobei er Werke meint, die Damen gewidmet wurden und „delikate persönliche Mitteilungen enthalten haben könnten“. Allerdings fügt er hinzu, daß diese drei Werke „noch“ abstrakt sind, der gegebenen sozialen Situation entsprechend. – Wie die vorige, beginnt auch diese Sonate im 6/8-Takt, aber bereits die Vortragsbezeichnung *Allegretto innocente* besagt, daß der Charakter ganz anders ist. Es handelt sich übrigens auch nicht um eine Sonatenform, sondern um ein ABA'B'A", also um eine Kreuzung zwischen Rondo und Variationen. Sämtliche *Bossler-Sonaten* haben nur zwei Sätze, und hier ist der zweite Satz ein *Presto* in ABA'-Form, dessen Mittelteil effektiv in e-moll ist.

Die **Sonate Nr. 55 B-Dur**, Hob. XVI/41, in der Erstausgabe mit der Bezeichnung „Piano-forte“ gedruckt (wie übrigens die ganze Serie), beginnt mit einem Satz in herkömmlicher Sonatenform. Der effektvolle zweite Satz erinnert an das Finale der vorigen Sonate, mit ähnlicher Form, dreiteilig mit variierten Reprise.

Das letzte Werk der Gruppe, die **Sonate Nr. 56 D-Dur**, Hob. XVI/42, hat eine ähnliche Form im ersten Satz wie die *Sonate Nr. 54*, also keine Sonatenform, sondern die erwähnte Kreuzung zwischen Rondo und Variationen. Wirklich überraschend ist das Finale, nicht etwa weil es ein Scherzo, *Vivace assai* in 2/4 ist, sondern weil das Thema einen halbscherzhaften Verlauf nimmt, wo man als Hörer immer wieder meint, die tatsächliche Tonart gehört zu haben, bis die Melodie doch eine andere Richtung nimmt – der elegante Scherz eines großen Meisters und Könners!

Die **Sonate Nr. 57 F-Dur**, Hob. XVI/47, wird von manchen Wissenschaftlern als leicht suspekt bezeichnet, denn man hat gemeint, die *Sonate Nr. 19 in e-moll*, Hob. XVI:47, sei ihre frühere und vermutlich ursprüngliche Fassung. Es ist behauptet worden, die Sonate sei um 1765 komponiert worden, aber Haydn erwähnte sie in diesem Zusammenhang niemals. Das Werk

scheint in der Wiener Urtextausgabe auf, und die letzten beiden Sätze sind zweifellos von Haydn, aber kein Manuskript liegt vor, und der erste Satz, ein *Moderato* in 3/4, ist laut Somfai sicherlich nicht von Haydn; er nennt das ganze Werk mit leichter Gehässigkeit eine „potpourri sonata“, obwohl der Druck der Sonate allem Anschein nach autorisiert worden war.

Kein Zweifel an der Echtheit besteht aber hinsichtlich der *Sonate Nr. 58 C-Dur*, Hob. XVI/48, die Somfai zu den „Damensonaten“ zählt, allerdings ohne eine Widmung als Indiz zu haben. Dieses Werk ist eine würdige Einleitung der letzten fünf Sonaten des Meisters, und Haydn schrieb das zweisätzige Werk in Breitkopfs Auftrag, den er am 10. Januar 1789 erhalten hatte; die Sonate wurde am 5. April desselben Jahres geliefert. Angesichts der Äußerung über die vorige Sonate ist es interessant, daß Breitkopf dieses Werk tatsächlich für etwas brauchte, das er „musikalisches Potpourri“ nannte, und das Werke verschiedener Komponisten enthielt. Das einleitende *Andante con espressione* in 3/4 weist wieder einmal die variierte Form mit zwei Themen auf, die zwischen Dur und Moll pendelt, während das kraftvolle Rondo (mit der Bezeichnung *Presto*) an die Ausmaße eines symphonischen Finales erinnert.

© **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. Le 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'avais 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 était 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."

Les *Sonates nos 54-56* du milieu sur ce disque portent le nom commun de *Sonates de Bossler* parce qu'elles ont été publiées ensemble par la maison d'édition Bossler à Speyer en 1784. On croit qu'elles furent composées en 1783 comme cadeau de noce pour un mariage célébré le 15 septembre de cette année (certains spécialistes portent la composition au printemps de 1874). La dédicace "Princesse Marie Esterházy née Princesse de Lichtenstein" est une référence à l'épouse du futur prince Nicolas II et les œuvres existent aussi comme trio pour violon, alto et violoncelle (1788).

Ce CD commence cependant avec une œuvre indépendante de toute collection. La *Sonate no 53 en mi mineur* Hob. XVI/34 date du début des années 1780; les opinions diffèrent considérablement en ce qui concerne la date exacte de composition et tout ce qui est certain est que la pièce fut publiée sans le consentement de Haydn à Londres en 1783. Haydn n'écrivit que quelques sonates en tonalités mineures et celle-ci est remarquable pour son atmosphère intime, extrêmement agréable. Le début inhabituel – un *Presto* en 6/8 – a été comparé à ceux de Scarlatti, surtout parce que le rythme d'ouverture est maintenu pratiquement tout au long du

mouvement. Comme le premier mouvement, le second – un *Adagio* rêveur dans la tonalité parallèle de sol majeur – est en forme de sonate et l'animé rondo final alterne élégamment entre mi mineur et mi majeur.

Voici maintenant la première des *Sonates de Bossler*, la **Sonate no 54 en sol majeur** Hob. XVI/40. En 1770, Carl Philipp Emanuel Bach immortalisa l'épithète de "sonates de dames", avec laquelle il voulait dire sonates composées "à l'usage des dames". Le spécialiste de Haydn László Somfai appelle aussi les *Sonates de Bossler* sonates de dames, voulant dire des œuvres dédiées à des femmes et qui "pourraient avoir contenu de délicats messages personnels". Il faut reconnaître qu'il ajoute que ces trois sonates sont toujours "abstraites" ainsi que requis par la situation sociale. Comme la première sonate sur ce disque, la première des *Sonates de Bossler* commence en 6/8 mais son indication de tempo, *Allegro innocente*, révèle immédiatement que son caractère est entièrement différent. Le mouvement n'est pas en forme de sonate mais montre une structure ABA'B'A", un mélange de rondo et de variations. Toutes les *Sonates de Bossler* sont des pièces à deux mouvements et ici, le second mouvement est un *Presto* de forme ABA' avec une section intermédiaire frappante en mi mineur.

La **Sonate no 55 en si bémol majeur** Hob. XVI/41 dont la première édition est étiquetée "pianoforte" (ceci s'applique aux trois de cette série), commence par un mouvement traditionnel de sonate. Le saisissant second mouvement rappelle le finale de la sonate précédente; il lui ressemble dans sa forme, une structure tripartite avec une reprise modifiée.

La dernière pièce de la série, la **Sonate no 56 en ré majeur** Hob. XVI/42, a un premier mouvement formellement semblable à celui de la *Sonate no 54*, en d'autres termes pas une forme de sonate mais un mélange de rondo et variations. Le finale surprend beaucoup, pas tellement parce que c'est un scherzo, *Vivace assai* à 2/4, mais parce que son thème court une épreuve casse-cou: l'auditeur croit toujours que la tonalité principale vient d'être atteinte mais la mélodie repart dans une autre direction – une farce élégante d'un grand maître de son art!

La **Sonate no 57 en fa majeur** Hob. XVI/47 est considérée par plusieurs musicologues comme d'une authenticité légèrement douteuse; on a suggéré que la *Sonate no 19 en mi mineur*, Hob. XVI/47 était sa version première, probablement originale. On a soutenu que la sonate a été composée vers 1765, ce que Haydn pourtant ne mentionne pas dans ce contexte. La pièce apparaît dans l'édition *Urtext* de Vienne et les deux derniers mouvements sont indubitablement l'œuvre de Haydn; cependant, il n'existe pas de manuscrit et, selon Somfai, le premier mouvement – un *Moderato* en 3/4 – n'est certainement pas de Haydn. Il traite

l'œuvre en entier, un peu méchamment, de "sonate pot-pourri" quoique sa publication semble avoir été autorisée par Haydn.

De tels doutes n'entourent pas l'authenticité de la *Sonate no 58 en do majeur* Hob. XVI/48 que Somfai porte au nombre des "sonates de dames" même si, dans ce cas, il n'y a pas de dédicace pour appuyer une telle classification. Cette pièce forme une introduction digne des cinq dernières sonates du compositeur et Haydn écrit les deux mouvements de l'œuvre en réponse à une commande reçue le 10 janvier 1789 de Breitkopf; il livrait l'œuvre finie le 5 avril suivant. Vu le commentaire de Somfai sur la sonate précédente, il est intéressant de voir que Breitkopf utilisa en fait celle-ci pour ce qu'il appela un "pot-pourri musical", un volume renfermant des pièces de plusieurs compositeurs différents. L'œuvre commence par un *Andante con espressione* en 3/4 qui présente encore une fois la forme variée avec deux thèmes, alternant entre le mode majeur et le mineur, tandis que le rondo énergique (marqué *Presto*) rappelle les proportions d'un finale symphonique.

© **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 poursuit 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 piano 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

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: Jens Jamin

Cover text: © Julius Wender 1999

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

Front cover: Cruikshank's Humorous Illustrations: *Jealousy*

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

