

JOSEPH HAYDN
ANNO 1776 SONATAS – I

JOSEPH HAYDN
4
COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC



RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO

HAYDN, [Franz] Joseph (1732-1809)**Anno 1776 Sonatas – I****Sonata No. 42 in G major, Hob. XVI/27** **12'11**

- | | | |
|------------|----------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 5'00 |
| [2] | II. Menuet & Trio | 4'20 |
| [3] | III. Finale. <i>Presto</i> | 2'46 |

Sonata No. 43 in E flat major, Hob. XVI/28 **15'33**

- | | | |
|------------|----------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro moderato</i> | 9'00 |
| [5] | II. Menuet & Trio | 3'17 |
| [6] | III. Finale. <i>Presto</i> | 3'07 |

Sonata No. 44 in F major, Hob. XVI/29 **17'53**

- | | | |
|------------|-----------------------------|------|
| [7] | I. <i>Moderato</i> | 8'16 |
| [8] | II. <i>Adagio</i> | 5'08 |
| [9] | III. <i>Tempo di Menuet</i> | 4'17 |

Sonata No. 32 in G minor, Hob. XVI/44 **14'03**

- | | | |
|-------------|-----------------------|-------|
| [10] | I. <i>Moderato</i> | 10'15 |
| [11] | II. <i>Allegretto</i> | 3'42 |

Sonata No. 34 in D major, Hob. XVI/33 **17'49**

- | | | |
|-------------|-----------------------------|------|
| [12] | I. <i>Allegro</i> | 8'22 |
| [13] | II. <i>Adagio</i> | 5'01 |
| [14] | III. <i>Tempo di Menuet</i> | 3'52 |

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.'

The first three sonatas on this CD belong to the group once published as Op. 14 but generally known as the 'Anno 1776 Sonatas'. This name is based on the circumstance that Haydn himself referred to the works as 'Sechs Sonaten erschienen 1776' ('Six sonatas that appeared in 1776'); the date thus refers not to the year of composition, but the year in which they were made available. It is to be presumed that Haydn intended to disseminate the works in professionally prepared copies, and an edition published by Hummel in Berlin in 1778 appeared without Haydn's consent or even knowledge; within a few years, further editions followed in other European cities. Strangely we have no information concerning the order in which Haydn wanted to present the six sonatas, or even whether he had considered the question.

By that time Haydn was already a respected figure internationally, but at the same time his work situation bound him so closely to Prince Esterházy that, for example, he could not travel to Vienna as often as he would have liked. Nevertheless, he had close contact with the capital city, and received the commission from the Emperor himself to compose the opera *La vera Costanza* for the Vienna Theatre. Machinations at the theatre then prevented him from having the work performed in Vienna, and the première did not take place until three years later, in Esterház. At that time his output of keyboard works was extensive – partly because he was no longer obliged to write for the baryton: the Prince's interest in the baryton had waned, and Haydn's final work for the instrument dates from 1775.

Absurd though it may seem, it is exceptionally difficult to determine the chronological order of these sonatas in particular, even though the title by which they are commonly known specifies an exact year! Depending on which of the relevant works of reference comes to hand, we can discover that the *Sonata No. 42 in G major*, Hob. XVI/27, was written in 1776, or one or two years earlier, or in the late 1760s. In the case of the *Sonata No. 43 in E flat major*, Hob. XVI/28, the choice is limited to 1776 or one or two years earlier, whilst we know almost nothing about the date of the *Sonata No. 44 in F major*, Hob. XVI/29 – although a fragment of the first movement exposition has survived from 1774 and, principally for stylistic reasons, one is tempted to assume that this is the earliest of the six pieces. All of the sonatas in the group are three-movement works, and their style confirms what we might anyway have deduced from Haydn's above-mentioned plan to distribute them: that they were intended for Viennese amateur circles (for this reason they have sometimes been called 'dilettante sonatas'). The compositional style is anything but dilettantish, but here Haydn presents fewer challenges to the performer. In the first two of the sonatas on this disc, for example, he composed minuets instead of the slow movements that were usual in sonata form. From a purely technical point of view, a minuet is not necessarily any easier to play but, in order to do justice to an *Adagio*, the performer must have a thorough knowledge of the practice of ornamentation that was then in use, and Haydn did not believe that the amateurs of Vienna would possess such insights. The first movements of these two sonatas are essentially in traditional form, but the last movements are in strophic variation form. *No. 44* is structurally different from the first two: here, too, there is a minuet, but it is placed last and is in fact a sort of hybrid form with variations. In this work the second movement is slow. The Haydn scholar László Somfai takes the view that these sonatas can be performed on either the harpsichord or the clavichord or the fortepiano; amateurs of the period might have had access to any of these three instruments.

The *Sonata No. 32 in G minor*, Hob. XVI/44, is remarkable in that Haydn wrote very few minor-key sonatas. In this case the suggested date of composition ranges from 1768 to 1773. It was published by Artaria in Vienna in 1789 along with the *Sonatas No. 29* and *No. 31* and, compared with his earlier sonatas, these works are considerably larger in scale. We do not know who Haydn wrote these pieces for, or how he had originally planned to distribute them; we do not even know whether they were written for Vienna or for the Esterházy court. On the other hand, musicologists regard it as certain that this particular sonata was intended to be

played on the harpsichord. Somfai describes this two-movement work as a 'sonata in the chamber style', a lyrical piece related to the 'empfindsamer Stil' ('sensitivity' or 'sentimental style'); the second movement is in a minuet-like 3/4 time.

It is hard to determine when the *Sonata No. 34 in D major*, Hob. XVI/33, was written. Various sources give its date of composition as 1771-73, or contemporary with the 'Anno 1776 Sonatas', or before 17th January 1778. It is also possible, however, that the piece originally belonged with the 'Esterházy Sonatas' of 1773, but that its place was taken by the *Sonata No. 39 in D major*. It was published in a collection by Beardmore & Birchall in London in 1783, and Somfai describes the piece as an attempt at the fortepiano style. It has stylistic affinities with the 'Esterházy Sonatas'; strikingly, the finale starts *attacca* after the slow movement (which, like the first movement, is in sonata form), and is a double variation form in *Tempo di Menuet*.

© *Julius Wender 2000*

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 dagegewesen! 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 beeinflussen. 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 ersten drei Sonaten auf dieser CD gehören zur Gruppe, die einmal als Opus 14 herausgegeben wurde, aber allgemein als Anno 1776-Sonaten bekannt ist. Dieser Name basiert darauf, daß Haydn selbst die Werke als „Sechs Sonaten erschienen 1776“ bezeichnete; das Jahr bezieht sich also nicht auf den Zeitpunkt der Entstehung, sondern auf jenen des Erscheinens. Man vermutet, daß Haydn die Werke durch professionell angefertigte Abschriften verbreiten wollte, und eine Ausgabe bei Hummel in Berlin 1778 entstand ohne Haydns Einwilligung oder gar Wissen; im Laufe weniger Jahre folgten weitere Ausgaben in anderen europäischen Städten. Kurioserweise haben wir keine Ahnung davon, in welcher Reihenfolge Haydn die sechs Sonaten bringen wollte, oder ob er es sich überhaupt überlegt hatte.

Zu jener Zeit war Haydn auf der internationalen Ebene bereits ein geachteter Mann, aber er war gleichzeitig durch sein Dienstverhältnis so eng an den Fürsten Esterházy gebunden,

daß er nicht so häufig beispielsweise nach Wien reisen konnte, wie er es eigentlich hätte wollen. Trotzdem stand er mit der Hauptstadt in enger Verbindung, und vom Kaiser selbst erhielt er den Auftrag, die Oper *La vera Costanza* für das Wiener Theater zu komponieren. Intrigen am Theater hinderten ihn dann daran, das Werk in Wien aufzuführen, und die Premiere sollte erst drei Jahre später in Esterház stattfinden. Daß er um die damalige Zeit so viel für Klavier schrieb, hing wohl auch damit zusammen, daß er keine Werke mehr für Baryton schreiben mußte: der Fürst hatte sein Interesse dafür verloren, und Haydns letztes Werk für das Instrument stammt aus dem Jahre 1775.

Es mag absurd anmuten, aber es ist besonders schwer, ausgerechnet diese Sonaten zeitlich einzuordnen, obwohl ihr allgemein gebräuchlicher Titel ein genaues Entstehungsjahr festnagelt! So erfährt man in der einschlägigen Literatur, je nachdem welches Buch man gerade in der Hand hat, daß die **Sonate Nr. 42 G-Dur**, Hob. XVI/27 1776, oder aber ein oder zwei Jahre früher, oder in den späten 1760er Jahren komponiert wurde. Bei der **Sonate Nr. 43 Es-Dur**, Hob. XVI/28 beschränken sich die Angaben auf 1776, oder ein oder zwei Jahre früher, während man von der **Sonate Nr. 44 F-Dur**, Hob. XVI/29 praktisch gar nichts weiß – es liegt allerdings ein Fragment aus dem Jahre 1774 von der Exposition des ersten Satzes vor, und vornehmlich aus stilistischen Gründen ist man zur Annahme geneigt, dies sei das früheste der sechs Werke. Sämtliche Sonaten der Serie sind dreisätzig, und der Stil bestätigt was man anhand der von Haydn geplanten, bereits erwähnten Verbreitung annehmen könnte: sie waren für die Wiener Liebhaberkreise gedacht (und sind daher gelegentlich als „Dilettantensonaten“ bezeichnet worden). Der Kompositionsstil ist alles andere als dilettantisch, aber Haydn stellt geringere Forderungen an den Interpreten. In den ersten beiden der vorliegenden drei Sonaten komponierte er beispielsweise Menuette anstelle der gebräuchlichen langsamen Sätze in Sonatenform; rein technisch ist ein Menuett nicht unbedingt leichter zu spielen, aber für ein *Adagio* müßte der Interpret mit den damals gebräuchlichen Verzierungen bestens bekannt sein, was Haydn wohl den Wiener Liebhabern nicht zutraute. Die Anfangssätze dieser beiden Sonaten sind im Wesentlichen in herkömmlicher Form, aber die Finalsätze sind in strophischer Variationsform. *Nr. 44* unterscheidet sich im Aufbau von den beiden ersten: auch hier gibt es ein Menuett, aber es steht an letzter Stelle und ist eigentlich eine Art Hybridform mit Variationen. Der zweite Satz ist bei diesem Werk langsam. Der Haydnforscher László Somfai meint, die Sonaten seien sowohl auf dem Cembalo als auch auf dem Klavichord oder dem Fortepiano spielbar, da sämtliche drei Instrumente damals bei den Laien vorkamen.

Die *Sonate Nr. 32 g-moll*, Hob. XVI/44, ist insofern bemerkenswert, als Haydn nur ganz wenige Sonaten in Molltonarten schrieb. Bei ihr schwanken die Angaben des Entstehungsjahres zwischen 1768 und 1773. Sie wurde 1789 zusammen mit den *Sonaten Nr. 29 und 31* von Artaria in Wien gedruckt, und diese Werke unterscheiden sich insofern von seinen früheren Sonaten, als der Umfang beträchtlich gewachsen ist. Hier weiß man aber nicht, für wen sie komponiert waren, oder wie Haydn sich ursprünglich ihre Verbreitung gedacht hatte, nicht einmal ob sie für Wien oder für den Hof der Esterházy vorgesehen waren. Hingegen meint die Musikwissenschaft, es sei sicher, daß die vorliegende Sonate für Cembalo gedacht war. Somfai bezeichnet das zweisätziges Werk als „Sonate im Kammerstil“, lyrisch und mit dem „empfindsamen Stil“ verwandt; der zweite Satz ist in einem menuettähnlichen 3/4-Takt.

Die *Sonate Nr. 34 D-Dur*, Hob. XVI/33, ist zeitlich schwer einzustufen. Die verschiedenen Angaben lauten: 1771-73, gleichzeitig mit Anno 1776, oder vor dem 17. Januar 1778. Es ist auch möglich, daß sie ursprünglich zu den Esterházy-Sonaten des Jahres 1773 gehörte, dort aber durch die *Sonate Nr. 39 in D-Dur* ersetzt wurde. Sie wurde 1783 von Beardmore & Birchall in London als Teil einer Sammlung gedruckt, und Somfai bezeichnet das Werk als Versuch im Fortepiano-Stil. Es ist im gleichen, höfischen Stil komponiert wie die Esterházy-Sonaten, und auffallende Merkmale sind, daß das Finale nach dem langsamen Satz (der ebenso wie der erste Satz in Sonatenform ist) *attacca* gespielt wird, sowie daß dieses eine doppelte Variationsform im *Tempo di Menuet* ist.

© **Julius Wender 2000**

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 Unformigkeiten 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 entreprend de longues voyages en soliste et en musicien de chambre, où il joue régulièrement avec la violoniste Isabelle van Keulen. Dans les dernières années il a également obtenu un grand succès en tant que chef d'orchestre du Fortepiano, avec une spécialité pour la musique de Mozart pour cet instrument. Ses enregistrements pour BIS comprennent des concertos de Mendelssohn et un cycle complet de la musique pour clavier de Mozart.

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'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 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 absolument 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 quant à l’exécution même.”

Les trois premières sonates sur ce CD appartiennent au groupe publié une fois comme l’opus 14 mais elles sont généralement connues sous le nom de “Sonates Anno 1776”. Ce nom provient du fait que Haydn lui-même parlait des œuvres comme des “Sechs Sonaten erschienen 1776” (“Six sonates sorties en 1776”); la date ne se réfère donc pas à l’année de composition mais à celle de leur publication. On peut présumer que Haydn voulait propager les œuvres dans des copies à la préparation professionnelle mais une édition publiée par

Hummel à Berlin en 1778 sortit sans le consentement de Haydn et même à son insu; en l'espace de quelques années, d'autres éditions suivirent dans d'autres villes européennes. Chose étrange, nous ne savons pas dans quel ordre Haydn voulait présenter les six sonates ni même s'il a considéré la question en somme. A cette époque, Haydn était déjà une figure respectée internationalement mais, en même temps, sa situation de travail l'attachait tellement au prince Esterházy que, par exemple, il ne pouvait pas voyager à Vienne aussi souvent qu'il l'aurait souhaité. Quoi qu'il en soit, il était en étroit contact avec la capitale et reçut la commande de l'empereur lui-même de composer l'opéra *La vera Costanza* pour le Théâtre de Vienne. Des complots au théâtre empêchèrent la représentation de l'œuvre à Vienne et la création n'eut lieu que trois ans plus tard, à Esterház. Il avait alors une longue liste d'œuvres pour le piano – en partie parce qu'il n'était plus obligé d'écrire pour le baryton: l'intérêt du prince pour le baryton avait diminué et la dernière œuvre de Haydn pour l'instrument date de 1775.

Même si cela semble absurde, il est exceptionnellement difficile de déterminer l'ordre chronologique de ces sonates en particulier, même si le titre par lequel elles sont généralement connues spécifie une année exacte! Selon l'œuvre pertinente de référence que nous consulterons, nous découvrons que la *Sonate no 42 en sol majeur* Hob. XVI/27 fut écrite en 1776, ou un ou deux ans plus tôt, ou à la fin des années 1760. Dans le cas de la *Sonate no 43 en mi bémol majeur* Hob. XVI/28, le choix est limité à 1776, ou un ou deux ans plus tôt, tandis que nous ne savons presque rien de la date de la *Sonate no 44 en fa majeur* Hob. XVI/29 – quoiqu'un fragment de l'exposition du premier mouvement ait survécu de 1774 et, en principe pour des raisons stylistiques, on est tenté croire que c'est la plus ancienne des six pièces. Toutes les sonates du groupe sont en trois mouvements et leur style confirme ce que nous aurions de toute façon déduit du plan de distribution de Haydn mentionné ci-haut: qu'elles étaient destinées à des cercles d'amateurs viennois (c'est pourquoi elles ont parfois été appelées "sonates de dilettantes"). Le style est pourtant loin d'être dilettante mais Haydn présente ici moins de défis à l'exécutant. Dans les deux premières sonates sur ce disque par exemple, il composa des menuets au lieu des mouvements lents usuels dans la forme de sonate. Du point de vue purement technique, un menuet n'est pas nécessairement plus facile à jouer mais, pour faire justice à un *Adagio*, l'exécutant doit avoir une connaissance complète de l'ornementation alors en usage et Haydn ne croyait pas que les amateurs de Vienne possédaient un tel savoir. Les premiers mouvements de ces deux sonates sont essentiellement de forme tradition-

nelle mais les derniers mouvements sont en forme de variation strophique. La structure du *no 44* diffère de celle des deux premières sonates: il y a ici aussi un menuet mais il est placé en dernier et c'est en fait une sorte de forme hybride avec variations. Dans cette œuvre, le second mouvement est lent. Le spécialiste de Haydn, László Somfai, est d'avis que ces sonates peuvent être jouées sur le clavecin, le clavicorde ou le piano-forte; les amateurs de la période pourraient avoir eu accès à l'un ou l'autre de ces instruments.

La *Sonate no 32 en sol mineur* Hob. XVI/44 est remarquable car Haydn a écrit très peu de sonates en tonalité mineure. Dans ce cas-ci, la date de composition suggérée varie de 1768 à 1773. Elle fut publiée par Artaria à Vienne en 1789 en compagnie des *Sonate no 29* et *Sonate no 31* et, comparées à ses sonates antérieures, ces œuvres sont sur une plus grande échelle. On ignore pour qui Haydn écrivit ces pièces ou comment il avait d'abord pensé les distribuer; on ne sait même pas si elles furent écrites pour la cour de Vienne ou pour celle d'Esterházy. D'un autre côté, les musicologues sont certains que cette sonate particulière ne devait pas être jouée au clavecin. Somfai décrit cette œuvre en deux mouvements comme une "sonate dans le style de chambre", une pièce lyrique reliée à "l'empfindsamer Stil" ("style sensible" ou "sentimental"); le second mouvement est dans un chiffage de 3/4 de menuet.

Il est difficile de déterminer quand la *Sonate no 34 en ré majeur* Hob. XVI/33 fut écrite. Diverses sources la datent de 1771 à 73, ou contemporaine aux "Sonates Anno 1776", ou avant le 17 janvier 1778. Il est aussi possible pourtant que la pièce ait d'abord fait partie des "Sonates d'Esterházy" de 1773 mais que sa place fût prise par la *Sonate no 39 en ré majeur*. Elle fut publiée dans une collection par Beardmore & Birchall à Londres en 1783 et Somfai décrit la pièce comme un essai au style de piano-forte. Elle a des affinités stylistiques avec les "Sonates d'Esterházy"; chose renversante, le finale commence *attacca* après le mouvement lent (qui, comme le premier mouvement, est de forme sonate) et le dernier mouvement est une forme double de variations en *Tempo di Menuet*.

© Julius Wender 2000

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 reçoit 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.

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: Martin Nagomi

Cover text: © Julius Wender 2000

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

Front cover: Cruikshank's Humorous Illustrations: *November – St. Cecilia's Day*

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

Colour origination: Studio Colour, 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 & © 2000, BIS Records AB



INSTRUMENTARIUM

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

RONALD BRAUTIGAM

