

 **BIS**  
CD-1163 DIGITAL

# JOSEPH HAYDN

## ESTERHÁZY SONATAS – II

JOSEPH HAYDN  
7  
COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC



RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO

**HAYDN, [Franz] Joseph** (1732-1809)**Esterházy Sonatas (II)****Sonata No. 39 in D major, Hob. XVI/24** (*Wiener Urtext Edition*) **12'57**

- |   |                            |      |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i>          | 7'12 |
| 2 | II. <i>Adagio</i>          | 3'32 |
| 3 | III. Finale. <i>Presto</i> | 2'09 |

**Sonata No. 40 in E flat major, Hob. XVI/25** (*Wiener Urtext Edition*) **10'59**

- |   |                            |      |
|---|----------------------------|------|
| 4 | I. <i>Moderato</i>         | 8'49 |
| 5 | II. <i>Tempo di Menuet</i> | 2'05 |

**Sonata No. 41 in A major, Hob. XVI/26** (*Wiener Urtext Edition*) **11'45**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 6 | I. <i>Allegro moderato</i>                  | 8'33 |
| 7 | II. Menuet al rovescio – Trio (al rovescio) | 2'21 |
| 8 | III. Finale. <i>Presto</i>                  | 0'44 |

**Sonata No. 33 in C minor, Hob. XVI/20** (*Wiener Urtext Edition*) **25'56**

- |    |                             |       |
|----|-----------------------------|-------|
| 9  | I. <i>Moderato</i>          | 11'52 |
| 10 | II. <i>Andante con moto</i> | 7'29  |
| 11 | III. Finale. <i>Allegro</i> | 6'21  |

**Ronald Brautigam**, fortepiano**INSTRUMENTARIUM**

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

Instrument technician: Paul McNulty

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 epithet 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 spreading 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.’

Haydn was a man of great spiritual depth; his knowledge may not have been encyclopaedic, nor his erudition overwhelming, but he possessed a 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 of the South German/Austrian routes – 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 six sonatas Nos. 36-41 are generally known as ‘Esterházy Sonatas’ because, when the Viennese publisher Kurzböck issued them in a volume in February 1774, they bore the dedication ‘Six Sonatas for Prince Nikolaus Esterházy’. This was the very first edition to have been authorized by Haydn himself, and it is possible that the Prince may have contributed part of the printing costs. The sonatas subsequently appeared in Amsterdam, Berlin, London and Paris too. They had been composed a year earlier, in 1773 (and are thus some years earlier than No. 35) and the majority of the first three (Nos. 36-38), along with the outer movements of No. 41, are preserved in manuscript. Starting with these works, Haydn consistently used the term ‘sonata’ rather than the term ‘divertimento’ that is occasionally encountered in the

earlier works. The style, like the title, was new: they are sonatas in the court style, (with one exception) three-movement works in which the first movement is in sonata form, the third is extremely fast and the middle movement (and this is the innovation) is a 'proper' slow movement, an *Adagio*.

The *Sonata No. 39 in D major*, Hob. XVI/24, begins with an essentially monothematic movement in rapid 3/4-time, coloured by the extensive use of the minor key and of other harmonic nuances; its thematic structure is such that the movement's centre of gravity is in the reprise. There follows an *Adagio* in D minor, composed in an almost baroque style; finally there is an extremely short but masterful *Presto* in 3/4, which represents a sort of three-part variation form without excursions into the minor.

The *Sonata No. 40 in E flat major*, Hob. XVI/25, differs from the other Esterházy Sonatas in that it has only two movements: a moderately paced movement in 4/4-time and a minuet. The first movement is in sonata form, with a main theme that delights in dotted rhythms and is reminiscent of late baroque style. The second movement is a minuet – not in the familiar form with a trio, but rather in sonata form (Haydn subtly indicates the difference by writing 'Tempo di Menuet' instead of just 'Menuet'). As there is no trio, the movement is not especially long, thus forming a contrast to the long-drawn *Moderato* of the first movement.

The *Sonata No. 41 in A major*, Hob. XVI/26, also begins with an idea in dotted rhythm; this theme is remarkably wide-ranging and serves as one of the points of departure for a development section that, with its fantasia-like passages, is very extensive. The minuet that follows is in traditional form, with a trio; it is a keyboard version of the minuet from Haydn's *Symphony No. 47*. The finale is a whirling *Presto* in the form of a scherzo; László Somfai calls it 'grotesquely short' and point out that the entire movement is no longer than a rondo theme!

The final work on this CD, the *Sonata No. 33 in C minor*, Hob. XVI/20, does not belong to the Esterházy Sonatas and was also composed somewhat earlier, in 1771; it was published by Artaria in Vienna in 1780 as the last of the Auenbrugger Sonatas. It is described as a 'sonata in concert style', and its first movement – which is otherwise in sonata form – includes a long, fantasia-like passage. Somfai has pointed out the influence of Carl Philipp Emanuel Bach on the slow movement (the main theme, syncopated *cantabile* writing, sequence in the exposition), and after this A flat major *Andante*, a rapid minuet in the main key, C minor, concludes the piece.

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.

---

„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.“

Außerdem war 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, Sarabande 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 sechs Sonaten Nr. 36-41 werden allgemein als „Esterházy-Sonaten“ bezeichnet, denn als der Wiener Verleger Kurzböck sie im Februar 1774 in einem Heft druckte, trugen sie die Widmung: „Sechs Sonaten für Fürst Nikolaus Esterházy“. Dies war die erste Ausgabe jemals, die von Haydn selbst autorisiert worden war, und es kann sein, daß der Fürst einen Teil der



Druckkosten übernommen hatte. Später erschienen die Sonaten auch in Amsterdam, Berlin, London und Paris. Sie waren ein Jahr zuvor, also 1773 (somit um einige Jahre früher als Nr. 35) komponiert worden, und der Großteil der ersten drei (36-38) sowie die Ecksätze von Nr. 41 sind als Autograph erhalten. Mit Beginn bei diesen Werken verwendete Haydn durchwegs den Titel „Sonata“ anstatt des früher gelegentlich gebrauchten „Divertimento“. Nicht nur der Titel, sondern auch der Stil war neu; man spricht von Sonaten im höfischen Stil, mit einer Ausnahme dreisätzigte Werke, bei denen der erste Satz in Sonatenform ist, der dritte ein sehr rasches Tempo aufweist, der Mittelsatz – und das ist das Neue – ein richtiger langsamer Satz, ein *Adagio* ist.

Die **Sonate Nr. 39 D-Dur**, Hob. XVI/24, beginnt mit einem monothematisch geprägten Satz in schnellen 3/4, gefärbt durch fleißiges Verwenden von Moll und anderen harmonischen Feinheiten; die thematische Anlage führt dazu, daß das Schwergewicht des Satzes bei der Reprise liegt. Es folgt ein *Adagio* in d-moll, das fast im Barockstil komponiert ist; schließlich ein extrem kurzes aber meisterhaftes *Presto* in 3/4, das eine Art dreigeteilte Variationsform ohne Abweichungen nach Moll darstellt.

Die **Sonate Nr. 40 Es-Dur**, Hob. XVI/25, unterscheidet sich von den übrigen Esterházy-Sonaten, indem sie nur zwei Sätze hat: einen Satz in 4/4 im mäßigen Tempo und ein Menuett. Der erste dieser Sätze ist in Sonatenform, mit einem Hauptthema, das eine Freude am Punktieren entwickelt, die an den Spätbarockstil erinnert. Der zweite ist ein Menuett, aber nicht in der wohl bekanntesten Form mit Trio, sondern in Sonatenform (Haydn markiert diesen Unterschied feinfühlig dadurch, daß er nicht „Menuet“ sondern „Tempo di Menuet“ schreibt.), und da das Trio fehlt, ist der Satz von mäßiger Länge, wodurch ein schöner Kontrast zum langgezogenen *Moderato* des ersten Satzes entsteht.

Die **Sonate Nr. 41 A-Dur**, Hob. XVI/26, hat ebenfalls ein punktiertes Anfangsthema, das durch ihren großen Umfang auffallend ist und einen der Ausgangspunkte für eine Durchführung bildet, deren Länge durch phantasierende Abschnitte sehr beträchtlich wird. Das dann folgende Menuett hat die Grundform mit einem Trio; es ist eine Klavierfassung des Menuetts aus den *Symphonie Nr. 47*. Das Finale ist ein wirbelndes *Presto* in der Form eines Scherzos; László Somfai nennt es „grotesk kurz“ und weist darauf hin, daß der ganze Satz nicht länger als ein Rondothema ist!

Das letzte Werk der CD, die **Sonate Nr. 33 c-moll**, Hob. XVI/20, gehört wie gesagt nicht zu den Esterházy-Sonaten und wurde auch etwas früher als diese komponiert, nämlich 1771;

sie wurde 1780 als letzte der Auenbrugger-Sonaten bei Artaria in Wien gedruckt. Sie wird als Konzertstil-Sonate bezeichnet und hat einen langen phantasierenden Abschnitt im ersten Satz, der ansonsten in normaler Sonatenform aufgebaut ist. Im langsamen Satz weist Somfai auf den Einfluß Carl Philipp Emanuel Bachs hin (Hauptthema, synkopiertes Cantabile, Sequenz in der Exposition), und nach diesem *Andante* in As-Dur folgt als Finale ein schnelles Menuett in der Haupttonart c-moll.

© *Julius Wender 2001*

In den Texten zur vorliegenden Serie wird durchwegs von „Klaviermusik“, „Klaversonaten“ 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.

---

L'épithète "Papa Haydn" a eu un impact décisif sur l'image traditionnelle de Haydn. L'image de lui comme "fonctionnaire musical" consciencieux utilisée par le comte Esterházy 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."

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 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 d’époque 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 six sonates nos 36-41 sont généralement connues comme les “sonates Esterházy” parce que, quand l’éditeur viennois Kurzböck les publia en un volume en février 1774, elles portaient la dédicace de “Six Sonates pour le Prince Nikolaus Esterházy”. Ce fut la toute première édition autorisée par Haydn lui-même et il est possible que le prince ait contribué au coût de l’impression. Les sonates sortirent ensuite à Amsterdam, Berlin, Londres et Paris. Elles

avaient été composées un an plus tôt, en 1773 (et précèdent ainsi de quelques années la *sonate no 35*), et la majeure partie des trois premières (nos 36-38), de même que les mouvements extérieurs du no 41, sont préservés en manuscrits. A partir de ces œuvres, Haydn employa régulièrement le terme “sonate” plutôt que “divertimento” rencontré à l’occasion dans les œuvres précédentes. Le style, tout comme le titre, était nouveau: ce sont des sonates dans le style de cour, des compositions en trois mouvements (sauf une exception) dont le premier est de forme sonate, le troisième extrêmement rapide et le mouvement central (et c’est la nouveauté) est un mouvement lent “en règle”, un *Adagio*.

La *Sonate no 39 en ré majeur* Hob. XVI/24 commence avec un mouvement essentiellement monothématique en mesures à 3/4 rapides, coloré par un usage abondant de la tonalité mineure et d’autres nuances harmoniques; sa structure harmonique est telle que le centre de gravité du mouvement se trouve dans la réexposition. Suit un *Adagio* en ré mineur, composé dans un style presque baroque; finalement, un *Presto* en 3/4 extrêmement bref mais magistral représente une sorte de forme de variations en trois parties sans excursion en mineur.

La *Sonate no 40 en mi bémol majeur* Hob. XVI/25 diffère des autres sonates Esterházy en ce qu’elle ne compte que deux mouvements: un en mesures à 4/4 en tempo modéré et un menuet. Le premier mouvement est de forme sonate avec un thème principal qui se complait en rythmes pointés et rappelle le dernier style baroque. Le second mouvement est un menuet – non pas dans la forme familière accompagnée d’un trio, mais plutôt de forme sonate (Haydn indique subtilement la différence en écrivant “Tempo di Menuet” au lieu de juste “Menuet”). Comme il n’y a pas de trio, le mouvement n’est pas tellement long, formant ainsi un contraste au *Moderato* étiré du premier mouvement.

La *Sonate no 41 en la majeur* Hob. XVI/26 commence aussi avec un thème en rythme pointé; ce thème est remarquablement étendu et forme l’un des points de départ pour une section de développement qui, avec ses passages qu’on dirait sortir d’une fantaisie, est très prolongée. Le menuet qui suit garde la forme traditionnelle avec un trio; c’est une version pour piano du menuet de la *Symphonie no 47* de Haydn. La finale est un *Presto* tourbillonnant dans la forme de scherzo; László Somfai le qualifie de “court à en être grotesque” et fait remarquer que le mouvement en entier n’est pas plus long qu’un thème de rondo!

L’œuvre finale sur ce disque, la *Sonate no 33 en do mineur* Hob. XVI/20, n’appartient pas aux sonates Esterházy et fut composée un peu plus tôt, en 1771; elle fut publiée par Artaria à Vienne en 1780 comme la dernière des Sonates d’Auenbrugger. Elle est décrite comme une

“sonate en style de concert” et son premier mouvement – autrement en forme sonate – renferme un long passage de fantaisie. Somfai a souligné l’influence de Carl Philipp Emanuel Bach dans le mouvement lent (le thème principal, l’écriture *cantabile* syncopée, les séquences dans l’exposition) et, après cet *Andante* en la bémol majeur, un rapide menuet dans la tonalité principale, do mineur, termine la pièce.

© *Julius Wender 2001*

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 souvent 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.

---



**The instrument used on this recording**

Recording data: August 2000 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

2 Neumann TLM 50 microphones, microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Genex GX 8000 MOD recorder, Stax headphones

**Producer: Ingo Petry**

Digital editing: Michael Silberhorn

Cover text: © Julius Wender 2001

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

Front cover: Cruikshank's Humorous Illustrations: *The Self-Playing Organ*

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:**

**BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden**

**Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: [info@bis.se](mailto:info@bis.se) • Website: <http://www.bis.se>**

**© 2000 & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.**



RONALD BRAUTIGAM

Photo: © Maarten Corbÿn