

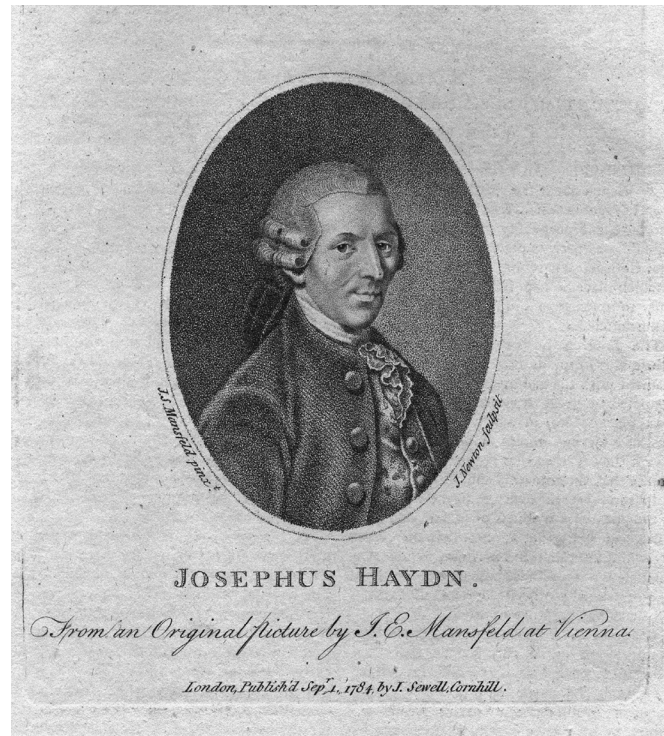
CHANDOS

IVAN ILIĆ
PLAYS HAYDN

SYMPHONIES

TRANSCRIBED BY
CARL DAVID STEGMANN





Engraving after an original painting by Johann Ernst Mansfeld (1738 – 1796) / Peter Joslin / ArenaPAL

Franz Joseph Haydn, Vienna, c. 1784

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Symphonies transcribed for solo piano by Carl David Stegmann (1751 – 1826)

premiere recordings

	Symphony No. 92 ‘Oxford’ (1789) (Hob. I: 92)	23:25
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
1	Adagio – Allegro spirito	7:14
2	Cantabile	5:54
3	Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto Da Capo	4:29
4	Presto	5:38
	Symphony No. 75 (1779) (Hob. I: 75)	22:50
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
5	Grave – Presto	8:12
6	Andante con variazioni	7:15
7	Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto Da Capo	3:22
8	Vivace	3:52

	Symphony No. 44 'Trauer' (1770 – 71) (Hob. I: 44)	22:07
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur (Mourning)	
9	Allegro con brio	6:31
10	Menuetto, Allegretto – Trio – Menuetto Da Capo	3:32
11	Adagio ma non troppo	7:05
12	Presto	4:50
		TT 68:42

Ivan Ilić piano



Ivan Il'ic

Steinway & Sons
Florence Laroche

Haydn / Stegmann: Symphonies Nos 44 'Mourning', 75, and 92 'Oxford'

Introduction

Transcription was widely practised in Haydn's time and throughout the nineteenth century. One could define this term – or its near-synonym, 'arrangement' – as the conversion of a pre-existing work from one instrumental formation to another, generally smaller, while leaving largely intact its harmonic and melodic substance. At a time when neither recordings nor radio existed, the transcription of a work for fewer, and easily assembled, numbers of performers was for a music lover often the only way to get to know it and, particularly, to deepen that knowledge through playing it at home, alone or in company. Publishers seized the opportunity of a supplementary source of distribution and income, and practiced it freely. Generally speaking they would effectively change the genre, so that a symphony would be turned for instance into a quartet for flute and strings with keyboard *ad libitum*. Rarer and less significant for our purposes were changes within a single genre: two versions of a symphony, differently orchestrated, or a vocal piece given a new

text. Haydn transcribed several of his own works, a special instance being *The Seven Last Words of Christ* – which exists in three, even four, versions – as well as some works by others, in particular excerpts from contemporaneous operas. Most of the transcriptions in which he is involved are those of his own work realised by others.

They are innumerable, and many were made after his death. Ulrich Leisinger estimates that of around 2,300 publications of Haydn which appeared during his lifetime or shortly afterwards, approximately a third are transcriptions by others. The originals were taken more or less exclusively from the instrumental domain, at least until *Die Schöpfung* (The Creation) and *Die Jahreszeiten* (The Seasons) at the turn of the century. As far as the symphonies are concerned, almost all of those published from the middle of the 1770s onwards reappear in transcriptions, although before 1800 rarely for solo keyboard. That was the scenario when in this form in 1783 Preston of London published Symphonies Nos 63, 75, and 69, or in September 1786 Artaria of Vienna

published isolated movements, more or less abridged, of Symphonies Nos 81, 79, 85 (even before the orchestral original), and 53. Much more common at the time, notably from English publishers, were transcriptions for keyboard and instruments (strings in various numbers, flute). In Paris in 1783, Boyer & Le Menu published, in a transcription for keyboard, two violins, and bass, and without some of their movements, Symphonies Nos 63, 68, 71, 77, and 75. In 1796–97 Johann Peter Salomon arranged the release of the twelve London symphonies, Nos 93–104, by Corri, Dussek & Co. in a transcription for piano with the accompaniment of violin and of cello *ad libitum*, which he himself had prepared: this was their first publication in any form whatsoever. These transcriptions played a fundamental role in the dissemination of Haydn's symphonies beyond the concert hall.

After 1800 the situation evolved. The piano assumed primacy with the sonatas of Beethoven and the rising trend of pianist-composers, and with that also transcriptions for solo piano, two or four hands. This was evidenced by the publication by Simrock of Bonn, in two batches, of twenty-five symphonies (numbered 1 to 25) 'arranged for the Piano Forte by C.D. Stegmann'.

The symphonies in the two batches were numbered respectively from 1 to 16 and from 17 to 25. Simrock and Stegmann did not by the way restrict themselves to that. The three symphonies transcribed for solo piano on this CD derive from these twenty-five. Born in Mainz in 1751 and dying in Bonn in 1832, Nikolaus Simrock began his career as a horn player, engaged from 1775 at the orchestra in Bonn. He was acquainted with Beethoven, born in that city and nineteen years his junior, who served as court organist from June 1784, and later as viola and keyboard player in the orchestra. In 1785 Simrock opened a music shop and in 1793, a year after Beethoven had left for Vienna, founded his publishing house. It was to Simrock, with whom he shared his ideas, that Beethoven wrote his celebrated letter of 2 August 1794, describing the atmosphere in Vienna at the time of the repression of the 'Jacobin conspiracy', and it was in this year that Simrock began to publish Beethoven's works. He and Beethoven maintained their business relationship for the remainder of Beethoven's life. As for Haydn, in October 1797 Simrock notably produced Salomon's versions for piano trio of Symphonies Nos 99–104 and in 1801, as Op. 98, the first edition (in separate parts) of the original orchestral versions of Symphonies

Nos 99, 102, and 104. He subscribed in 1799 to two copies of *Die Schöpfung*.

Tenor, harpsichordist, orchestral conductor, and composer, Carl David Stegmann was born in 1751 near Meißen in Saxony and died in Bonn in 1826. He studied principally in Dresden with Gottfried August Homilius and from 1772 held posts in various theatres in Breslau, Königsberg, Danzig, Bonn, and, in particular, Hamburg. In 1789 he sang in one of the first stagings in German of Mozart's *Don Giovanni*, and his own opera *Heinrich der Löwe* (Henry the Lion) was given in Frankfurt on 15 July 1792, the day after the coronation of Emperor Franz II, no doubt with Haydn in attendance. In 1811 he left Hamburg for Bonn, where he spent the last fifteen years of his life. Here he composed incidental music and instrumental works, and for his friend Nikolaus Simrock undertook numerous transcriptions, of Haydn but also of Mozart and Beethoven (chamber works for strings). Those, highly intriguing, of our twenty-five symphonies were very probably made between 1811 and 1814. Until that latter date, Bonn had been the capital of a French *département* [since 1794 it had been part of France], and our 'Collection des Simphonies de Joseph Haydn' carries on its flyleaf the indication 'chez N. Simrock, éditeur de musique à Bonn,

Dépt. du Rhin et Moselle, et à Paris [...] Place des Victoires [...] Déposée à la Direction de la Bibliothèque Impériale' (Published by N. Simrock, music publisher at Bonn in the department of Rhine and Moselle, and at Paris [...] Place des Victoires [...] Deposited at the instruction of the Imperial Library). Simrock, whose sympathies were pro-French, maintained a branch of his publishing house in Paris, of which his younger brother, Heinrich, was in charge. The twenty-five symphonies, three of them from among the twelve London symphonies, come from very different periods. The oldest is No. 48 in C (1769), later named 'Maria Theresa' and here numbered 15. The latest is No. 97 in C (1792), here numbered 21. The transcriptions were not intended to be performed in concert – for which the repertoire was different – but for private use, by music lovers. As evidence for this there is a description provided by Simrock to promote the sales of another series of transcriptions, but which could equally apply to this collection: 'Symphonies brillantes et facilement jouables' (Brilliant symphonies, easily playable). We are not here in the realm of the transcriptions of Beethoven by Liszt.

In the course of examining the twenty-five symphonies, each here labelled 'Sinfonia',

Ivan Ilić found that the piano transcription was not always completely convincing, and that in some of them it was only so in certain movements. In the three symphonies selected here, No. 44 in E minor, the 'Mourning' (here numbered 20), No. 75 in D major (numbered 8), and No. 92 in G major, the 'Oxford' (numbered 16), he did, however, find the transcription convincing, though, for all that, without always maintaining the same level of correspondence with the orchestral original. These symphonies derive from three different periods in Haydn's career.

Symphony No. 44 in E minor 'Mourning'

The date of composition of Symphony No. 44 in E minor can be traced to 1770, or more probably the beginning of 1771, the original scored for oboe, horns, and strings (with bassoon doubling the bass), but without flute or independent bassoon parts. Its slow movement was played in September 1809 in Berlin at a memorial service for Haydn, but the label 'Mourning' was not attached to it until 1868. It is one of the most beautiful jewels from the time period known, rightly or wrongly, as 'Sturm und Drang', identified in the case of Haydn by a heightened sensibility and dramaticism and by more frequent use than before or afterwards of the

minor mode. The opening *Allegro con brio*, in 4 / 4 time and somewhat violent, begins with a four-bar unison passage in which the first four notes (two bars), strongly asserted (strings and oboe), are marked *forte*, and the six notes following (two bars), in two groups of three, are marked *piano* (strings alone). The immediate response (strings and horns) is a more mellifluous idea extending over eight bars and dying out on the dominant B, *pianissimo*. There, as often elsewhere, the unison octaves are reinforced in the transcription by a further octave in the low register. This opening brings, in the course of only twelve bars, contrasts of all kinds. Soon there arrives a surge of semiquavers, and the opening unison, distilled to its first four notes, will play an essential part in the unfolding of the argument. The central development, dominated by the semiquavers, is dramatic to an extraordinary degree. In the middle of the recapitulation, after a general pause, the four notes of the opening are heard in the strings in canon, played *piano*, inaugurating a kind of coda.

The *Menuetto (Allegretto)*, still in E minor, does nothing to reduce the tension, thanks not least to its being written in canon. But this tension is here synonymous less with violence than with disquiet mixed with

melancholy. The transcription is highly pianistic, strictly in separated notes, all traces of doubling at the third having disappeared. The central Trio in E major offers contrast by means of its melodic suppleness and a luminosity achieved above all by the rise of the horn to the top of its register, a delicate effect to recreate in the transcription. The atmosphere and the key of this trio return in the wonderful *Adagio (ma non troppo)* in the transcription), a meditation characterised by warmth and serenity, thanks notably to the use of muted strings. The finale (*Presto* in 2/2), a hot-headed and determinedly monothematic score, is a worthy complement to the first movement. Its opening seven-note motif (unison strings) hardly ever goes away; from the very beginning of the development it underlies an implacable progression from the bottom to the top register. At the end of the transcribed version, the long bass notes of the original are replaced by a supple line of quavers in the left hand.

Symphony No. 75 in D major

From the start of the second half of the 1770s, Haydn was very much taken up with Italian opera. Not only did he compose it, but he also conducted the work of many composers other than himself. That influenced the

symphonies of the period. Several adopted a theatrical, indeed comic tone, and a construction at times somewhat light in design, made to please, but not only. Haydn thus revealed himself to be a master of the synthesis of the erudite and the popular. One of the most typical and most remarkable of them is Symphony No. 75 in D major, composed at the end of 1779 for an orchestra of flute, two oboes, bassoon, two horns, and strings (parts for trumpets and timpani are of doubtful authenticity). It is one of the last written principally for Eszterháza. From 1781, Haydn wrote his symphonies for publishers or for concerts beyond the court. The slow introduction, marked *Grave* (a unique occurrence in Haydn), anticipates those of some of the London symphonies by means of its contrasts and its dramaticism: the juxtaposition of *fortissimo* unisons (in the transcription not just one octave, but two) and plaintive string motifs steeped in minor. A *Presto* in 4/4 is unleashed (Mozart noted the beginning of it in 1783), subtly structured, in which the main theme, highly original, combines four elements in as many bars (the first three played by strings alone, *piano*): a simple D in long note value (in the transcription *tremolandi* at the lower octave), a chromatic ascent, D sharp – E – E

(it was without doubt this that attracted Mozart's attention), a diatonic descent, and three forceful descending chords. The theme is repeated *forte*, the music modulates to the dominant, and a 'second theme' barely registers. After two statements of the theme, in B minor and E minor (its three chords now ascend), the development engages in contrapuntal games, mixing the theme with its own fourth element (always ascending). The recapitulation, *forte* from beginning to end, is soon interrupted by a lively perfect cadence in the tonic. What follows, the dramatic summit of the movement, continues the process of transformation, in a sophisticated manner, by way of taut yet transparent polyphony that is idiomatic to a transcription for piano, of the elements of the initial theme – a decidedly unique procedure.

The *Poco Adagio* (here, as in some sources, *Andante con variazioni*) in G is the first movement by Haydn the symphonist to be given the character of a hymn. The theme (strings only), perhaps taken from a popular song, is followed by four variations, all like the theme in two sections, each section repeated: Variation 1 is for strings only, the first violin ornamenting the theme; Variation 2 contains strongly rhythmic fanfares; Variation 3 presents the cello (here played by the left

hand) accompanied by two solo violins (the right hand); Variation 4 offers the theme on the full orchestra, dominated by the woodwind, semiquaver sextuplets in the second violins (beautifully transcribed). A short coda, still with sextuplets, brings the movement to a close. A vigorous *Menuetto (Allegretto)* with a Trio for strings, the flute doubling the first violins (an effect impossible to transcribe), leads to a *Vivace* in rondo form, the first episode in D minor and the very short and non-thematic second in B minor, the *tremolandi* of which are already pianistic. The final return of the rondo theme is transformed into a coda. A kind of chorale in long note values precedes an abrupt conclusion.

Symphony No. 92 in G major 'Oxford'

On 16 January 1788 Haydn received from the Prince of Oettingen-Wallerstein a commission for three completely new symphonies over which he would enjoy exclusive rights. A further commission for three symphonies came to him from the Count d'Ogny, Music Commissioner for the Société Olympique in Paris, for which, in 1785–86, he had already written his six Paris symphonies (Nos 82–87). It was a lot to undertake all at once. He wrote two of them in 1788 (Nos 90 and 91) and one in

1789: No. 92 in G major, called the 'Oxford' because Haydn conducted it in that town on 7 July 1791, on the eve of the day on which he was created Doctor of Music. In 1789 he sent the three works to both d'Ogny (in autographs) and Oettingen-Wallerstein (in copied manuscripts). The latter realised that he was not the sole owner of them, but magnanimously kept that from Haydn. The final symphony composed at Eszterháza, just before the London symphonies, the 'Oxford' Symphony, a work of great maturity, is justly one of the most valued and most frequently played of Haydn's symphonies. It calls for a flute, two oboes, two bassoons, two horns, two trumpets and timpani (parts missing from most of the early editions), and strings. Its performing forces, its scale, and its sonorities render it more challenging to transcribe than the others. Ideas recur from one movement to another. After an introductory *Adagio*, charged with melancholy, the *Allegro spirito* is a prodigious expansion of sonata form, a formal *tour de force*. When, after the exposition and the development (somewhat brief), the recapitulation begins, one has yet to reach the middle of the movement, without doubt a unique instance in its time when one 'should' be more or less two-thirds of the way through.

After a literal beginning of the recapitulation, Haydn imposes what is in effect a huge 'second development'. The recapitulation is furthermore followed by a coda (with an abrupt modulation towards E flat major), rendered necessary in order to resolve the tension created by the very existence of that 'second development'.

The magnificent *Adagio* (*Cantabile* in the transcription) in D is in a ternary form, A-B-A', that is highly original. Section A is based on a splendid melody, the fierce and strongly rhythmical B section is in the minor, and section A' swiftly takes a turn towards a coda: a flute arabesque and a long solo for flute and oboe (recalling an element of the B section), not taking flight to quite the same degree in the transcription. The *Menuetto* (*Allegretto*) is no less remarkable, notable for its abrupt silence and its Trio's beginning on the third beat of the bar with a syncopated solo for bassoons and horns (which one will often hear again as a sort of refrain). *Pizzicato* chords (in the transcription a simple unison downward octave) fill in the gap on the first beat. The *Presto* finale is a broad and vigorous sonata form on two very nimble themes. Towards the end of the development, after a reference to the 'second theme' in the subdominant key of C major, a subtle but solemn

ascent in the trumpets (here evaded) never fails to make its effect.

© 2019 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

A note by the performer

These transcriptions came to me as the result of an improbable sequence of events. A friend of mine, Veronika, moved to Cologne for work. She knew no one there. At the supermarket, she struck up a conversation with a woman in the vegetable aisle. They later met for drinks and became friends. Soon afterwards, the woman said that she had a present for Veronika, and drove to Veronika's office to drop it off.

Upon her arrival, Veronika's new friend unloaded two boxes, full of scores. She explained that she used to help an elderly neighbour carry her groceries. When she passed away, in her 100s, the woman left her younger neighbour a surprise. But Veronika's friend could not read music and was at a loss over what to do with the gift.

A few days later, in December 2015, Veronika called me and told me the story. She invited me to visit her and dig through the scores, to see if there might be something worthwhile. I was sceptical, but we had not

seen each other for some time. So six weeks later I travelled to Cologne.

The boxes had not been opened for decades, and they were full of thick, black dust. I shall never forget having to wash my hands three times in a row after sifting through the scores, unable to get my hands clean. The collection was more eclectic than I had expected. The elderly woman – Anny Gries – had studied piano at Cologne's Hochschule für Musik, but gave up a career in music when she met her future husband, who needed help with his family's pastry business. Still, Anny continued playing and bought a wide variety of scores, including contemporary music, *Kölsche Lieder*, and transcriptions.

When I noticed the transcriptions for solo piano of symphonies by Haydn, my interest was piqued. I knew Liszt's transcriptions of Beethoven's symphonies, but I was unaware of solo piano versions of any of Haydn's symphonies. Veronika and I took a selection of scores to a local piano store, where I tried them out.

One of them was Stegmann's transcription of Symphony No. 44. It sounded fantastic on the piano, despite my clumsy sight-reading. Two months later, I gave what was probably the first modern performance of that transcription, perhaps the first ever public performance. It

was so well received that during the next eighteen months I played it often.

It is unclear to me whether these transcriptions were ever meant to be played as concert repertoire, in public. Nevertheless, the enthusiasm I have encountered wherever I have played them has persuaded me to make this recording, to allow more people to hear Stegmann's idiomatic arrangements.

© 2019 Ivan Ilić

With thanks to
Veronika Lindenmayr
Tordis Tesmer
Anna Margareta ('Anny') Gries

The Serbian-American pianist **Ivan Ilić** received degrees in mathematics and music at the University of California at Berkeley before moving to Paris in 2001. He was awarded a Premier Prix at the Conservatoire supérieur de Paris, then continued his studies at the École normale de musique with Christian Ivaldi and François-René Duchâble. His studies were supported by foundations in the USA, France, and Serbia,

and the City of Paris sponsored his first recording. Career highlights include recitals at Carnegie Hall, New York, the Wigmore Hall, London, and Glenn Gould Studio, Toronto, and he recently gave recital débuts in Vienna, São Paulo, Geneva, and Berlin. His discography includes critically acclaimed recordings of the twenty-four Preludes by Claude Debussy (2008) and twenty-two Chopin Studies for the left hand by Leopold Godowsky (2012), as well as *The Transcendentalist* (2014) and *For Bunita Marcus* by Morton Feldman (2015). His recordings are regularly broadcast across six continents, and his videos of Godowsky's Chopin Studies have attracted more than 500,000 views on YouTube. In recent years Ivan Ilić has broadened the scope of his approach. In 2011 he acted in two French short films: Luc Plissonneau's *Les Mains* and Benoît Maire's *Le Berger*. He has co-produced several five-hour radio series for Swiss Radio Espace 2 and also writes about music: recent articles have appeared on the websites of *Gramophone*, *BBC Music*, *Music & Literature*, and *Limelight*. www.IvanCDG.com



Nicolas Meyer / RTS Culture

Ivan Ilić

Haydn / Stegmann: Sinfonien Nr. 44 (“Trauer-Sinfonie”), 75 und 92 (“Oxford”)

Einleitung

Das Transkribieren war zu Haydns Zeit und das gesamte neunzehnte Jahrhundert hindurch eine weit verbreitete Praxis. Der Begriff – oder der des fast synonymen “Arrangements” – bezeichnet die Umbesetzung eines bereits existierenden Werks von einer Instrumentierung in eine andere, meist kleinere, wobei die harmonische und melodische Substanz weitgehend unangetastet bleibt. Zu einer Zeit, als es weder das Radio noch Tonträger gab, war das Transkribieren eines Werks für eine kleinere – und damit leichter verfügbare – Zahl von Spielern für einen Musikliebhaber oft der einzige Weg, das Stück kennenzulernen und diese Kenntnis weiter zu vertiefen, indem er die Komposition zu Hause allein oder in Gesellschaft aufführte. Die Verleger ergriffen bereitwillig die sich hier bietenden zusätzlichen Vertriebschancen und damit verbundenen Einkommensquellen, die sie großzügig zu nutzen wussten. Allgemein gesprochen nahmen sie in den meisten Fällen einen Gattungswechsel vor, sodass aus einer Sinfonie zum Beispiel ein Quartett für Flöte und Streicher mit fakultativer

Klavierbegleitung wurde. Seltener und für unsere Zwecke weniger wichtig waren Bearbeitungen innerhalb derselben Gattung – zwei unterschiedlich orchestrierte Fassungen einer Sinfonie oder ein Vokalstück, das man mit einem neuen Text versah. Haydn transkribierte mehrere eigene Werke – ein besonderer Fall sind *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, die in drei, ja vier Fassungen vorliegen – sowie mehrere Werke anderer Komponisten, darunter vor allem Exzerpte aus zeitgenössischen Opern. Bei den meisten Transkriptionen, in die er involviert war, handelt es sich aber um Bearbeitungen seiner Werke von fremder Hand.

In der Tat gibt es unzählige Bearbeitungen von Kompositionen aus Haydns Feder, wobei die meisten nach seinem Tod entstanden. Ulrich Leisinger schätzt, dass von etwa 2.300 Veröffentlichungen Haydnscher Werke, die zu seinen Lebzeiten oder kurz nach seinem Tod erschienen, etwa ein Drittel Transkriptionen von fremder Hand sind. Die Vorlagen stammten nahezu ausschließlich aus der Domäne der Instrumentalmusik, zumindest bis um die Jahrhundertwende

Die Schöpfung und *Die Jahreszeiten* erschienen. Was die Sinfonien betrifft, tauchten fast alle ab Mitte der 1770er Jahre veröffentlichten später auch in Transkriptionen auf, vor 1800 allerdings nur selten als Bearbeitungen für solistisches Tasteninstrument. So lässt sich die Situation beschreiben, bevor der Londoner Verlag Preston 1783 in dieser Form Bearbeitungen der Sinfonien Nr. 63, 75 und 69 herausbrachte oder der Wiener Artaria-Verlag im September 1786 einzelne – mehr oder weniger gekürzte – Sätze der Sinfonien Nr. 81, 79, 85 (noch vor Erscheinen der Orchesterfassung) und 53 veröffentlichte. Viel häufiger waren zu dieser Zeit, vor allem bei englischen Verlegern, Bearbeitungen für Klavier und verschiedene Instrumente (Streicher in unterschiedlicher Anzahl, Flöte). In Paris gaben Boyer & Le Menu 1783 Bearbeitungen ausgewählter Sätze der Sinfonien Nr. 63, 68, 71, 77 und 75 für Klavier, zwei Violinen und Bass heraus. 1796/97 veröffentlichte Johann Peter Salomon die zwölf Londoner Sinfonien (Nr. 93 – 104) bei Corri, Dussek & Co. in einer von ihm selbst angefertigten Transkription für Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncello *ad libitum*; das war die erste Veröffentlichung dieser Sinfonien überhaupt. Diese Transkriptionen spielten

eine fundamentale Rolle in der Verbreitung von Haydns Sinfonien außerhalb des Konzertsaals.

Nach 1800 veränderte sich die Lage. Mit den Sonaten von Beethoven und dem zunehmenden Einfluss von Pianisten-Komponisten sowie, damit einhergehend, der wachsenden Konzentration auf Transkriptionen für Klavier (zwei- oder vierhändig) gewann das Instrument Vorrangstellung. Diese Entwicklung bestätigt auch die in zwei Bänden erschienene Veröffentlichung von fünfundzwanzig Sinfonien (Nr. 1 bis 16 bzw. 17 bis 25) bei Simrock in Bonn, "arrangiert für das Klavier von C.D. Stegmann". Simrock und Stegmann beschränkten sich übrigens nicht auf diese Veröffentlichung. Die drei für Soloklavier transkribierten Sinfonien auf dieser CD stammen aus dieser Sammlung. Nikolaus Simrock, der 1751 in Mainz geboren wurde und 1832 in Bonn verstarb, begann seine Laufbahn als Hornist und war ab 1775 im Bonner Orchester tätig. Er war mit dem neunzehn Jahre jüngeren Beethoven bekannt, der aus Bonn stammte und ab Juni 1784 als Hoforganist, später als Bratschist und Cembalist, ebenfalls im dortigen Orchester wirkte. 1785 eröffnete Simrock eine Musikalienhandlung und 1793 – ein Jahr,

nachdem Beethoven nach Wien gegangen war – gründete er seinen Verlag. An Simrock, mit dem er sich immer wieder gedanklich austauschte, schrieb Beethoven seinen berühmten Brief vom 2. August 1794, in dem er die Stimmung in Wien zur Zeit der Unterdrückung der „Jakobinerverschwörung“ schilderte, und in diesem Jahr begann Simrock, Beethovens Werke zu verlegen. Die geschäftliche Beziehung zwischen den beiden bestand bis zu Beethovens Lebensende. Was Haydn betrifft, so produzierte Simrock im Oktober 1797 bekanntlich Salomons Fassungen für Klaviertrio der Sinfonien Nr. 99 – 104 und 1801, als op. 98, die Erstausgabe (in separaten Stimmen) der originalen Orchesterfassungen der Sinfonien Nr. 99, 102 und 104. 1799 subskribierte er auf zwei Exemplare der *Schöpfung*.

Der Tenor, Cembalist, Dirigent und Komponist Carl David Stegmann wurde 1751 nahe Meißen geboren und starb 1826 in Bonn. Nach seinem Studium, das er weitgehend in Dresden bei Gottfried August Homilius absolvierte, hatte er ab 1772 verschiedene Positionen an Theatern in Breslau, Königsberg, Danzig, Bonn und vor allem Hamburg inne. 1789 übernahm er eine Rolle in einer der ersten deutschsprachigen

Inszenierungen von Mozarts *Don Giovanni*. Seine eigene Oper *Heinrich der Löwe* wurde am 15. Juli 1792 in Frankfurt aufgeführt, am Tag nach der Krönung von Kaiser Franz II.; zweifellos war auch Haydn anwesend. 1811 verließ Stegmann Hamburg und ging nach Bonn, wo er die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens verbrachte. Hier komponierte er Bühnenmusiken und Instrumentalwerke und fertigte für seinen Freund Nikolaus Simrock zahlreiche Transkriptionen von Werken Haydns, aber auch Mozarts und Beethovens an (Kammermusik für Streicher). Die faszinierenden Transkriptionen unserer fünfundzwanzig Sinfonien entstanden höchstwahrscheinlich zwischen 1811 und 1814. Bonn war bis 1814 die Hauptstadt eines französischen *département* [die Stadt gehörte seit 1794 zu Frankreich], und unsere „Collection des Simphonies de Joseph Haydn“ trägt auf ihrem Titelblatt die Angaben „chez N. Simrock, éditeur de musique à Bonn, Dépt. du Rhin et Moselle, et à Paris [...] Place des Victoires [...] Déposée à la Direction de la Bibliothèque Impériale“ (veröffentlicht von N. Simrock, Musikverleger zu Bonn im Département Rhein und Mosel sowie in Paris [...] Place des Victoires [...]) Hinterlegt auf Anweisung der Kaiserlichen Bibliothek). Simrock, der pro-französische

Sympathien hegte, unterhielt in Paris eine Dependence seines Verlags, die sein jüngerer Bruder Heinrich führte. Die fünfundzwanzig Sinfonien – von denen drei zu den zwölf Londoner Sinfonien gehören – stammen aus sehr unterschiedlichen Schaffensperioden. Das älteste Werk ist die Sinfonie Nr. 48 in C-Dur (1769), die später den Namen „Maria Theresa“ erhielt und hier die Nummer 15 trägt; das jüngste ist Nr. 97 in C-Dur (1792), hier Nr. 21. Die Transkriptionen waren nicht für Konzertaufführungen bestimmt – dafür gab es anderes Repertoire –, sondern für den privaten Gebrauch von Musikliebhabern. Dies unterstreicht auch eine von Simrock formulierte Beschreibung, mit der er den Verkauf einer anderen Reihe von Transkriptionen befördern wollte, die aber ebenso gut auch auf die vorliegende Sammlung passt: „Symphonies brillantes et facilement jouables“ (brillante Sinfonien, leicht zu spielen). Dies ist ein ganz anderes Terrain als Liszts Beethoven-Transkriptionen.

Ivan Ilić stellte in seiner Studie zu den – von Stegmann als „Sinfonia“ bezeichneten – fünfundzwanzig Sinfonien fest, dass die Bearbeitung für Klavier nicht immer wirklich überzeugend bzw. manchmal nur in einigen Sätzen gelungen ist. Bei den hier ausgewählten drei Sinfonien – Nr. 44 in

e-Moll, die „Trauer-Sinfonie“ (hier Nr. 20), Nr. 75 in D-Dur (hier Nr. 8) und Nr. 92 in G-Dur („Oxford“, hier Nr. 16) – fand er die Transkriptionen allerdings überzeugend, auch wenn sie nicht immer das gleiche Maß an Übereinstimmung mit der Vorlage erreichen. Diese Sinfonien entstammen drei unterschiedlichen Schaffensperioden in Haydns Karriere.

Sinfonie Nr. 44 in e-Moll, „Trauer-Sinfonie“

Als Kompositionsdatum der Sinfonie Nr. 44 in e-Moll lässt sich 1770 bestimmen, oder eher noch Anfang 1771. Die Originalbesetzung sieht Oboe, Hörner und Streicher vor (sowie Fagott zur Verstärkung der Bassstimme), aber keine Flöte oder obligate Fagottpartie. Der langsame Satz erklang im September 1809 in Berlin bei einer Gedenkfeier für Haydn, die Bezeichnung „Trauer“ wurde dem Werk allerdings erst 1868 beigegeben. Es handelt sich um eines der strahlendsten Juwelen der – zu Recht oder auch nicht – als „Sturm und Drang“ bezeichneten Epoche, die sich in Haydns Fall durch eine erhöhte Empfindsamkeit und Dramatik auszeichnete sowie durch eine auffällig häufige Bevorzugung von Molltonarten. Das zu Beginn stehende,

recht stürmische *Allegro con brio* im 4/4-Takt beginnt mit einer vier Takte umfassenden unisono-Passage, in der die sehr ausdrucksstarken vier ersten Töne (zwei Takte, Streicher und Oboe) die Anweisung *forte* tragen, während die sechs folgenden – ebenfalls zwei Takte umfassenden und auf zwei Dreiergruppen aufgeteilten – Töne mit der Angabe *piano* versehen sind (lediglich Streicher). Die unmittelbare Erwidern (Streicher und Hörner) ist ein lieblicherer musikalischer Gedanke, der sich über acht Takte erstreckt und auf der Dominante H *pianissimo* erstickt. An dieser Stelle werden, wie auch anderswo häufig, die unisono-Oktaven in der Transkription durch eine weitere Oktave im tiefen Register verstärkt. Diese Satzeröffnung bietet im Verlauf von nur zwölf Takten eine ganze Reihe von Kontrasten. Bald schon erklingt eine Flut von Sechzehntelnoten und das auf seine ersten vier Töne reduzierte anfängliche Unisono spielt eine zentrale Rolle in der Entwicklung des Diskurses. Die von den Sechzehntelpassagen dominierte zentrale Durchführung ist von außerordentlicher Dramatik. In der Mitte der Reprise erklingen nach einer Generalpause die vier Töne vom Beginn in den Streichern in einem Kanon, der *piano* ausgeführt wird und eine Art Coda einleitet.

Das immer noch in e-Moll stehende *Menuetto (Allegretto)* hält die aufgebaute Spannung, nicht zuletzt weil es als Kanon gefasst ist. Hier ist diese Spannung allerdings nicht so sehr ungestüm, als vielmehr durchzogen von einer Mischung aus Unruhe und Melancholie. Die Bearbeitung ist ausgesprochen pianistisch, strikt in separaten Noten, wobei jegliche Spuren von Terzparallelen verschwunden sind. Das in der Mitte stehende Trio in E-Dur schafft einen Kontrast mittels seiner melodischen Geschmeidigkeit und einer Leuchtkraft, die vor allem durch das zur Spitze seines Registers aufsteigende Horn erreicht wird – ein in der Bearbeitung schwierig nachzubildender Effekt. Die Stimmung und die Tonart dieses Trios tauchen erneut in dem wunderbaren *Adagio (ma non troppo)* in der Bearbeitung) auf, einer Meditation voller Heiterkeit und Wärme, die vor allem den gedämpften Streichern zu verdanken ist. Das Finale (*Presto* in 2/2), ein temperamentvoller und dezidiert monothematischer Satz, ist ein ebenbürtiges Pendant zum ersten Satz. Das zu Beginn erklingende siebentönige Motiv (Streicher unisono) ist fast allgegenwärtig und ist gleich vom Beginn der Durchführung an Bestandteil einer unerbittlichen Progression vom tiefsten bis ins höchste Register. Am

Schluss der bearbeiteten Fassung werden die langen Bassnoten der Vorlage durch eine geschmeidige Achtellinie in der linken Hand ersetzt.

Sinfonie Nr. 75 in D-Dur

In der zweiten Hälfte der 1770er Jahre beschäftigte Haydn sich intensiv mit der italienischen Oper. Er schuf nicht nur eigene Werke in dieser Gattung, sondern dirigierte auch zahlreiche Opern anderer Komponisten. Dies beeinflusste auch die in dieser Phase entstandenen Sinfonien, von denen einige einen theatralischen, ja komischen Ton aufgriffen und gelegentlich eine leichte, fast gefällige Gestalt aufwiesen. Haydn zeigte sich hier als Meister der Synthese von gelehrten und volkstümlichen Elementen. Eines der besonders typischen und bemerkenswerten Werke dieser Gruppe ist die Ende 1779 komponierte Sinfonie Nr. 75 in D-Dur für eine üppige Orchesterbesetzung mit Flöte, zwei Oboen, Fagott, zwei Hörnern und Streichern (zusätzliche Stimmen für Trompeten und Pauke sind von zweifelhafter Echtheit). Es handelt sich um eines der letzten Werke, die Haydn exklusiv für Eszterháza schrieb. Ab 1781 komponierte er seine Sinfonien direkt für Verleger oder für Konzerte außerhalb des Hofes. Die langsame

Einleitung, die die Anweisung *Grave* trägt (einzigartig in Haydns Oeuvre), antizipiert mit ihren dramatischen Kontrasten einige der Einleitungen der Londoner Sinfonien, vor allem in der Gegenüberstellung von *fortissimo*-Unisoni (in der Transkription nicht nur eine Oktave, sondern zwei) und in Moll getauchten klagenden Streichermotiven. Es folgt ein subtil geformtes *Presto* im 4/4-Takt (dessen Beginn Mozart 1783 auffiel), in dem das ausgesprochen originelle Hauptthema vier Elemente innerhalb ebenso vieler Takte miteinander verknüpft (wobei die ersten drei von den Streichern allein *piano* gespielt werden): ein einfaches D in langen Notenwerten (in der Transkription *tremolandi* in der unteren Oktave), ein chromatischer Aufstieg, Dis – E – E (dies war zweifellos der Einfall, der Mozarts Aufmerksamkeit auf sich zog), ein diatonischer Abstieg und drei kraftvolle absteigende Akkorde. Das Thema wird sodann *forte* wiederholt und die Musik moduliert zur Dominante, worauf ein zweites Thema sich kaum Beachtung schaffen kann. Nach zwei Wiederholungen des Themas, in h-Moll und e-Moll (dessen drei Akkorde nun ansteigen) ergeht sich die Durchführung in kontrapunktischen Spielereien und mischt das Thema mit

seinem eigenen vierten Element (immer in Aufwärtsbewegung). Die Reprise, *forte* von Anfang bis Ende, wird schon bald von einer lebhaften Kadenz in der Tonika unterbrochen. Was folgt – der dramatische Höhepunkt des Satzes –, setzt den Prozess der Transformation auf intellektuell komplexe Weise fort, mittels stringenter doch zugleich transparenter polyphoner Behandlung der Elemente des Anfangsthemas, die sich für eine Klavierbearbeitung durchaus eignet – ein wirklich einzigartiger Vorgang.

Das *Poco Adagio* (hier, wie in einigen Quellen, *Andante con variazioni*) in G-Dur ist der erste Satz von Haydn dem Sinfoniker, der den Charakter einer Hymne annimmt. Auf das Thema (nur Streicher), das möglicherweise einer volkstümlichen Melodie entnommen ist, folgen vier Variationen, die wie das Thema jeweils zwei Abschnitte umfassen, wobei jeder Abschnitt wiederholt wird: Variation 1 ist für Streicher allein, wobei die erste Violine das Thema ausschmückt; Variation 2 enthält stark rhythmisierte Fanfaren; Variation 3 präsentiert das Cello (hier von der linken Hand gespielt) begleitet von zwei solistischen Violinen (rechte Hand); Variation 4 bietet das Thema im vollen, von den Holzbläsern dominierten Orchester, mit Sechzehntel-Sextolen in den zweiten

Geigen (wunderbar transkribiert). Eine kurze Coda – immer noch mit Sextolen – bringt den Satz zu seinem Ende. Ein lebhaftes *Menuetto (Allegretto)* mit einem Trio für Streicher, wobei die Flöte die ersten Geigen *colla parte* verdoppelt (ein Effekt, der sich nicht auf das Klavier übertragen lässt), führt zu einem *Vivace* in Rondo-Form – die erste Episode in d-Moll und die sehr kurze, nichtthematische zweite in h-Moll, wobei deren *tremolandi* bereits pianistisch sind. Die letzte Wiederholung des Rondo-Themas wird in eine Coda verwandelt. Auf eine Art Choral in langen Notenwerten folgt ein abrupter Schluss.

Sinfonie Nr. 92 in G-Dur, "Oxford-Sinfonie"

Am 16. Januar 1788 erhielt Haydn vom Fürsten von Oettingen-Wallerstein den Auftrag, drei völlig neue Sinfonien zu schreiben, deren ausschließliche Rechte diesem zufallen würden. Ein weiterer Auftrag für drei Sinfonien kam von Graf d'Ogny, dem Musikbeauftragten der Société Olympique in Paris, für die er 1785 / 86 bereits seine sechs Pariser Sinfonien (Nr. 82 – 87) geschrieben hatte. Haydn sah sich also unversehens mit sehr viel Arbeit konfrontiert. Er schrieb zwei Sinfonien noch 1788 (Nr. 90 und 91)

und eine 1789 – Nr. 92 in G-Dur, die den Beinamen “Oxford” trägt, da Haydn sie dort am 7. Juli 1791 dirigierte, am Vorabend des Tages, an dem er zum Doktor der Musik ernannt wurde. 1789 sandte er die drei Werke sowohl an d’Ogny (autographe Partituren) als auch an Oettingen-Wallerstein (Abschriften). Oettingen-Wallerstein begriff, dass er nicht der alleinige Besitzer der Kompositionen war, behielt diese Erkenntnis aber großzügiger Weise für sich. Die letzte auf Eszterháza komponierte Sinfonie, die kurze Zeit vor den Londoner Sinfonien entstandene “Oxford-Sinfonie”, ist ein ausgesprochen reifes Werk und zählt zu Recht zu den besonders hoch geschätzten und am häufigsten gespielten Sinfonien des Meisters. Die Orchestrierung besteht aus Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken (die in den meisten frühen Ausgaben fehlen) sowie Streichern. Die hier verlangten Aufführungskräfte, das Format des Werks und seine Klangfülle bedingen, dass die Transkription sich in diesem Fall besonders schwierig gestaltet. Die musikalischen Ideen werden in verschiedenen Sätzen wieder aufgegriffen. Auf ein ausgesprochen melancholisches einleitendes *Adagio* folgt ein *Allegro spirito*, das eine erstaunliche Erweiterung der Sonatenform präsentiert,

eine veritable Tour de Force. Wenn nach der Exposition und der (recht kurzen) Durchführung die Reprise beginnt, hat man noch nicht einmal die Mitte des Satzes erreicht – zweifellos ein einzigartiger Fall zu einer Zeit, als man an dieser Stelle rund zwei Drittel hinter sich zu haben erwartete. Denn auf einen zunächst wörtlichen Beginn der Reprise lässt Haydn nun eine Art enorme “zweite Durchführung” folgen. An die Reprise schließt sich dann noch eine Coda an (mit einer abrupten Modulation nach Es-Dur), die notwendig ist, um die durch die Präsenz dieser “zweiten Durchführung” entstandene Spannung aufzulösen.

Das prachtvolle *Adagio* (*Cantabile* in der Transkription) in D-Dur weist eine äußerst originelle dreiteilige Form auf (A-B-A'). Der A-Teil basiert auf einer wunderbaren Melodie, der kämpferische und sehr rhythmische B-Teil steht in Moll und der A'-Teil geht rasch in eine Coda über – eine von der Flöte ausgeführte Arabeske gefolgt von einem (ein Element des B-Teils aufgreifenden) ausgedehnten Solo für Flöte und Oboe, das in der Transkription etwas gemäßigter daherkommt. Das *Menuetto* (*Allegretto*) ist nicht weniger bemerkenswert; besonders sei auf die plötzliche Pause und den Beginn des Trios auf der dritten Zählzeit mit einem synkopierten Solo für Fagotte und

Hörner hingewiesen (das oft noch einmal als eine Art Refrain zu hören ist). *Pizzicato*-Akkorde (in der Bearbeitung eine einfache unisono gespielte abwärts gerichtete Oktave) füllen die Lücke auf der ersten Zählzeit. Das *Presto*-Finale folgt einer breit angelegten, lebhaften Sonatenform mit zwei sehr flinken Themen. Zum Ende der Durchführung hin – nach einem Verweis auf das “zweite Thema” in der Subdominante C-Dur –, erklingt ein subtiler und zugleich feierlicher Aufstieg in den Trompeten (hier vermieden), der immer große Wirkung zeigt.

© 2019 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten

Diese Transkriptionen fielen mir als Resultat einer unwahrscheinlichen Kette von Ereignissen zu. Eine Freundin von mir, Veronika, zog der Arbeit halber nach Köln, wo sie anfangs niemanden kannte. Im Supermarkt geriet sie in der Gemüseabteilung mit einer Frau ins Gespräch. Später gingen die beiden gemeinsam etwas trinken und freundeten sich miteinander an. Kurze Zeit später sagte die Frau, sie habe ein Geschenk für Veronika, und fuhr zu Veronikas Büro, um es dort für sie abzugeben.

Bei ihrer Ankunft lud Veronikas neue Freundin zwei Kisten voller Noten ab. Sie erklärte, sie habe einer betagten Nachbarin regelmäßig geholfen, ihre Einkäufe nach Hause zu tragen. Als diese im Alter von über 100 Jahren verstarb, hinterließ sie ihrer jüngeren Nachbarin eine Überraschung. Doch Veronikas Freundin konnte keine Noten lesen und wusste daher nicht, was sie mit diesem Geschenk anfangen sollte.

Wenige Tage später, im Dezember 2015, rief Veronika mich an und erzählte mir diese Geschichte. Sie lud mich ein, sie zu besuchen und die Noten durchzusehen, um herauszufinden, ob sie etwas Interessantes enthielten. Ich war skeptisch, aber wir hatten einander seit recht langer Zeit nicht gesehen, und so reiste ich sechs Wochen später nach Köln.

Die Kisten waren seit Jahrzehnten nicht geöffnet worden und der Inhalt war von dickem schwarzem Staub bedeckt. Ich werde nie vergessen, wie ich, nachdem ich die Noten durchgeblättert hatte, meine Hände dreimal nacheinander waschen musste und sie einfach nicht sauber wurden. Die Sammlung war eklektischer, als ich erwartet hatte. Die alte Dame – Anny Gries – hatte an der Kölner Hochschule für Musik Klavier studiert, hatte den Gedanken an eine musikalische

Laufbahn jedoch aufgeben müssen, als sie ihren Mann kennenlernte, der im Konditoreibetrieb seiner Familie ihrer Unterstützung bedurfte. Immerhin spielte Anny weiterhin Klavier und kaufte eine große Menge an Notenmaterial, einschließlich zeitgenössischer Musik, *Kölscher Lieder* und Transkriptionen.

Als ich die Transkriptionen von Haydnschen Sinfonien für Klavier solo entdeckte, war sofort mein Interesse geweckt. Ich kannte Liszts Transkriptionen von Beethoven-Sinfonien, aber von Fassungen irgendwelcher Haydn-Sinfonien für Klavier solo hatte ich noch nie gehört. Veronika und ich nahmen eine Auswahl der Noten mit zu einem in der Nähe gelegenen Klavierladen, wo ich sie ausprobierte.

Eines der Stücke war Stegmanns Transkription von Sinfonie Nr. 44. Sie klang fantastisch auf dem Klavier, trotz meines unbeholfenen Vom-Blatt-Spiels. Zwei Monate später gab ich die wohl erste moderne Aufführung dieser Transkription – wenn nicht gar die erste öffentliche Darbietung überhaupt. Sie wurde so positiv aufgenommen, dass ich sie in den folgenden achtzehn Monaten noch häufig spielte.

Mir ist nicht klar, ob diese Transkriptionen je dafür bestimmt waren, als Konzertrepertoire

öffentlich gespielt zu werden. Der Enthusiasmus, der mir begegnete, wo immer ich sie präsentierte, hat mich aber überzeugt, diese Aufnahme zu machen und damit einer größeren Zahl von Musikliebhabern die Möglichkeit zu bieten, Stegmanns idiomatische Arrangements zu hören.

© 2019 Ivan Ilić

Mit Dank an

Veronika Lindenmayr,

Tordis Tesmer und

Anna Margareta ("Anny") Gries

Übersetzung: Stephanie Wollny

Der serbisch-amerikanische Pianist **Ivan Ilić** schloss an der University of California in Berkeley ein Studium in Mathematik und Musik ab, bevor er 2001 nach Paris übersiedelte. Er erhielt einen Premier Prix am Conservatoire supérieur de Paris und führte seine Studien an der École normale de musique bei Christian Ivaldi und François-René Duchâble fort. Während seines Studiums wurde er durch Stiftungen in den USA, Frankreich und Serbien unterstützt, und außerdem fungierte die Stadt Paris als Sponsor seiner ersten Einspielung. Zu Höhepunkten seiner Karriere gehören Konzerte in der Carnegie Hall, New York, der Wigmore

Hall, London, sowie im Glenn Gould Studio, Toronto, und er debütierte vor Kurzem in Wien, São Paulo, Genf und Berlin. Seine Diskografie beinhaltet von der Kritik gefeierte Aufnahmen der vierundzwanzig *Préludes* von Claude Debussy (2008) und zweiundzwanzig Chopin-Studien für die linke Hand von Leopold Godowsky (2012), sowie *The Transcendentalist* (2014) und *For Bunita Marcus* von Morton Feldman (2015). Seine Einspielungen werden regelmäßig auf sechs Kontinenten übertragen und seine Videos von Godowskys Chopin-Studien wurden auf YouTube mehr als 500.000 Mal angesehen. In den letzten Jahren erweiterte Ivan Ilić sein Schaffensfeld. So war er 2011 Darsteller in zwei französischen Kurzfilmen, Luc Plissonneaus *Les Mains* und Benoit Maires *Le Berger*. Außerdem war er Mitproduzent mehrerer fünfstündiger Radioserien für den Schweizer Radiosender Espace 2 und schreibt auch noch über Musik. Seine jüngsten Artikel erschienen auf den Internetseiten von *Gramophone*, *BBC Music*, *Music & Literature* und *Limelight*.
www.IvanCDG.com

Florent Larronde



Ivan Ilić

Haydn / Stegmann: Symphonies no 44 “Funèbre”, 75 et 92 “Oxford”

Introduction

La transcription fut largement pratiquée à l'époque de Haydn et tout au long du dix-neuvième siècle. On peut définir ce terme – ou son quasi synonyme “arrangement” – comme l'aménagement d'une œuvre préexistante pour une autre formation, en général réduite, en laissant pour l'essentiel intacte sa substance mélodique et harmonique. À une époque où n'existaient ni enregistrements, ni radio, la transcription pour effectifs moins nombreux et faciles à réunir était souvent pour un mélomane le seul moyen de connaître une œuvre et surtout d'approfondir cette connaissance en la jouant chez lui, seul ou en compagnie. Les éditeurs y virent une source supplémentaire de débouchés et de revenus, et la pratiquèrent abondamment. On changeait en général de genre, une symphonie se transformant par exemple en quatuor pour flûte et cordes avec clavier *ad libitum*. Plus rares et moins significatifs pour notre propos furent les changements au sein d'un genre: deux versions d'une symphonie instrumentées différemment, œuvre vocale dotée d'un nouveau texte. Haydn transcrivit

plusieurs œuvres de lui-même, un cas spécial étant *Les Sept Paroles du Christ*, dont existent trois (voire quatre) versions authentiques, et quelques-unes d'autrui, en particulier des extraits d'opéras contemporains. La plupart des transcriptions le concernant sont celles d'œuvres de lui réalisées par autrui.

Elles sont innombrables, et beaucoup intervinrent après sa mort. Ulrich Leisinger estime que des quelque 2.300 éditions de Haydn parues de son vivant ou peu après, environ un tiers sont des transcriptions par autrui. Les originaux relèvent à peu près exclusivement du domaine instrumental, du moins jusqu'à *Die Schöpfung* (La Création) et *Die Jahreszeiten* (Les Saisons) au tournant du siècle. Pour ce qui est des symphonies, presque toutes celles publiées à partir du milieu des années 1770 reparurent transcrites, mais avant 1800 rarement pour clavier seul. Ce fut le cas lorsque publièrent sous cette forme en 1783 Preston à Londres les symphonies no 63, 75 et 69, ou en septembre 1786 Artaria à Vienne des mouvements isolés et plus ou moins raccourcis des symphonies no 81, 79, 85 (avant même l'original pour orchestre) et 53.

Bien plus fréquentes étaient alors, notamment chez les éditeurs anglais, les transcriptions pour clavier et instruments (cordes en nombre variable, flûte). À Paris parurent en 1783 chez Boyer & Le Menu, dans une transcription pour clavier, deux violons et basse et sans certains de leurs mouvements, les symphonies no 63, 68, 71, 77 et 75. En 1796 – 1797, Johann Peter Salomon fit paraître les douze Londoniennes no 93 – 104 chez Corri, Dussek & Co. dans une transcription pour pianoforte avec accompagnement de violon et de violoncelle *ad libitum* réalisée par lui-même: ce fut leur première édition sous quelque forme que ce soit. Ces transcriptions jouèrent un rôle primordial dans la diffusion des symphonies de Haydn hors des salles de concert.

Après 1800, la situation évolua. Le piano prit de l'importance, avec les sonates de Beethoven et la vogue des pianistes-compositeurs, et avec lui les transcriptions pour piano seul, à deux ou à quatre mains. On le vit avec la parution chez Simrock à Bonn, en deux livraisons, de vingt-cinq symphonies (numérotées de 1 à 25) "arrangées pour le Piano Forte par C. D. Stegmann". Les symphonies des deux livraisons étaient numérotées respectivement de 1 à 16 et de 17 à 25. Simrock et Stegmann ne s'en

tinrent d'ailleurs pas là. Les trois symphonies transcrites pour piano à deux mains du présent CD proviennent de ces vingt-cinq. Né en 1751 à Mayence et mort à Bonn en 1832, Nikolaus Simrock commença sa carrière comme corniste, à partir de 1775 dans l'orchestre de Bonn. Il se lia avec Beethoven, né dans cette ville, de dix-neuf ans son cadet, organiste de cour à partir de juin 1784, plus tard altiste et claveciniste dans l'orchestre. Simrock ouvrit en 1785 un magasin de musique et fonda en 1793, un an après le départ de Beethoven pour Vienne, sa maison d'édition. C'est à lui, qui partageait ses idées, que Beethoven écrivit sa fameuse lettre du 2 août 1794 décrivant l'atmosphère à Vienne à l'heure de la répression de la "conspiration jacobine", et c'est dès cette année-là que Simrock commença à publier des œuvres de Beethoven. Ils restèrent en relations d'affaires tout au long de la vie de Beethoven. De Haydn, Simrock fit paraître notamment en octobre 1797 les versions Salomon pour trio avec piano des symphonies no 99 – 104 et en 1801, comme opus 98, la première édition (en parties séparées) de l'original pour orchestre des symphonies no 99, 102 et 104. Il souscrivit en 1799 à deux exemplaires de *Die Schöpfung*.

Ténor, claveciniste, chef d'orchestre et compositeur, Carl David Stegmann naquit en 1751 près de Meissen en Saxe et mourut

à Bonn en 1826. Il étudia en particulier à Dresde avec Gottfried August Homilius et occupa à partir de 1772 des postes dans divers théâtres, à Breslau, Königsberg, Dantzig ou Bonn et surtout Hambourg. Il chanta en 1789 dans une des premières production en allemand de *Don Giovanni* de Mozart, et son opéra *Heinrich der Löwe* (Henri le Lion) fut donné à Francfort le 15 juillet 1792, lendemain du couronnement de l'empereur François II, avec sans doute Haydn dans l'assistance. En 1811, il quitta Hambourg pour Bonn, où il passa les quinze dernières années de sa vie. Il y composa des musiques de scène et des œuvres instrumentales et réalisa pour son ami Nikolaus Simrock de nombreuses transcriptions, de Haydn, mais aussi de Mozart et Beethoven (œuvres de chambre pour cordes). Celles de nos vingt-cinq symphonies, fort intéressantes, furent très probablement réalisées de 1811 à 1814. Jusqu'à cette dernière date, Bonn était le chef-lieu d'un département français, et notre "Collection des Symphonies de Joseph Haydn" porte en page de garde l'indication "chez N. Simrock, éditeur de musique à Bonn, Dépt. du Rhin et Moselle, et à Paris [...] Place des Victoires [...] Déposée à la Direction de la Bibliothèque Impériale". Simrock, dont les sentiments étaient pro-français, entretenait à

Paris une filiale de sa maison d'édition dont était responsable son frère cadet Heinrich. Les vingt-cinq symphonies, dont trois Londoniennes, sont d'époques très diverses. La plus ancienne est celle en ut no 48 (1769), dite plus tard "Maria Theresia", numérotée 15, la plus tardive celle en ut no 97 (1792), numérotée 21. Les transcriptions furent destinées non au concert, dont le répertoire était autre, mais à l'usage privé, aux amateurs. En témoigne la précision apportée par Simrock, pour promouvoir les ventes, à une autre série de transcriptions, mais pouvant aussi bien s'appliquer à celle-là: "Symphonies brillantes et facilement jouables." On n'en était pas aux transcriptions de Beethoven par Liszt.

En examinant les vingt-cinq symphonies, appelées ici "Sinfonia", Ivan Ilić s'est aperçu que la transcription pour piano n'était pas toujours entièrement convaincante. Et que dans certaines, elle ne l'était que pour certains mouvements. Dans les trois symphonies retenues, no 44 en mi mineur dite "Funèbre" (numérotée 20), no 75 en ré majeur (numérotée 8) et no 92 en sol majeur dite "Oxford" (numérotée 16), il la trouva convaincante, sans pour autant entretenir toujours le même rapport avec l'original pour orchestre. Ces symphonies

relèvent de trois époques différentes de la carrière de Haydn.

Symphonie en mi mineur no 44 “Funèbre”

On situe en 1770 ou plutôt au début de 1771 la date de composition de la symphonie en mi mineur no 44: original pour hautbois, cors et cordes (avec basson doublant la basse), sans flûte ni basson obligé. Son mouvement lent fut joué en septembre 1809 à Berlin lors d'un service à la mémoire de Haydn, mais sa dénomination “Funèbre” n'apparut qu'en 1868. C'est un des plus beaux fleurons de la période dite à tort ou à raison “Sturm und Drang”, marquée chez Haydn par une sensibilité et un dramatisme exacerbés et par un usage plus fréquent qu'avant et après du mode mineur. *L'Allegro con brio* initial à 4/4, assez violent, s'ouvre par un unisson de quatre mesures, dont les quatre premières notes (deux mesures), bien affirmées (cordes et hautbois), sont marquées *forte*, et les six suivantes (deux mesures), en deux groupes de trois, marquées *piano* (cordes seules). Répond immédiatement (cordes et cors) une idée plus chantante couvrant quant à elle huit mesures et se perdant sur la dominante si dans la nuance *pianissimo*. Là, comme souvent ailleurs, les octaves à l'unisson sont renforcés dans la transcription d'une octave

vers le grave. Ce début offre en seulement douze mesures des contrastes en tous genres. Intervient bientôt un déferlement de doubles croches, et l'unisson du début, réduit à ses quatre premières notes, jouera un rôle essentiel dans le déroulement du discours. Le développement central, dominé par les doubles croches, est d'un dramatisme extrême. Au centre de la réexposition, après un point d'orgue, les quatre notes du début sont entendues aux cordes en canon, dans la nuance *piano*, inaugurant une sorte de coda.

Le *Menuetto (Allegretto)*, toujours en mi mineur, ne réduit en rien la tension, grâce notamment à son écriture en canon. Mais cette tension est synonyme ici moins de violence que d'inquiétude mêlée de mélancolie. La transcription et très pianistique, strictement en notes isolées, toute trace de doublure à la tierce ayant disparu. Le trio central en mi majeur fait contraste par sa souplesse mélodique et sa luminosité, due en particulier à une montée de cor dans l'aigu: délicat rendre dans la transcription. L'atmosphère et la tonalité de ce trio se retrouvent dans le splendide *Adagio (ma non troppo)* dans la transcription), méditation empreinte de chaleur et de sérénité, grâce notamment aux cordes avec sourdines. Le finale (*Presto* à 2/2), page emportée et

obstinément monothématique, est un digne pendant du premier mouvement. Le motif de sept notes du début (cordes à l'unisson) ne disparaît pour ainsi dire jamais, il sous-tend à l'orée du développement une implacable progression du grave vers l'aigu. À la fin de la version transcrite, les notes en valeurs longues de la basse sont remplacées par une ligne de croches très flexible de main gauche.

Symphonie en ré majeur no 75

À partir de la seconde moitié des années 1770, Haydn fut très occupé par l'opéra italien. Non seulement il en composa, mais il en dirigea beaucoup de compositeurs autres que lui. Cela influença les symphonies de l'époque. Plusieurs adoptèrent un ton théâtral, voire de comédie, une facture parfois assez légère, faite pour plaire, mais pas seulement. Haydn se révéla alors comme un maître de la synthèse du savant et du populaire. Une des plus typiques et des plus remarquables est la symphonie en ré majeur no 75, composée à la fin de 1779 pour un orchestre de flûte, deux hautbois, basson, deux cors et cordes (parties de trompettes et timbales douteuses). C'est une des dernières destinées prioritairement à Eszterháza. À partir de 1781, Haydn composa ses symphonies pour des éditeurs ou le concert à l'extérieur. L'introduction lente,

marquée *Grave* (cas unique chez Haydn), annonce celles de certaines Londoniennes par ses contrastes et son dramatisme: opposition entre unissons *fortissimo* (dans la transcription non pas une octave, mais deux) et motifs plaintifs de cordes, plongée en mineur. S'élance un *Presto* à 4/4 (Mozart en nota le début en 1783) subtil de structure et dont le thème, très original, aligne quatre éléments en autant de mesures (les trois premiers aux cordes seules et *piano*): un simple ré en valeur longue (dans la transcription des trémolos à l'octave inférieure), une montée chromatique ré dièse – mi – mi (c'est sans doute elle qui attira l'attention de Mozart), une descente diatonique et trois puissants accords descendants. Le thème est répété *forte*, on passe à la dominante et le "second thème" se remarque à peine. Le développement, après deux énoncés du thème en si et mi mineur (ses trois accords sont maintenant ascendants), se livre à des jeux contrapuntiques mêlant le thème à son seul quatrième élément (toujours ascendant). La réexposition, d'un bout à l'autre *forte*, est vite interrompue par une vigoureuse cadence parfaite de tonique. Ce qui suit, sommet dramatique du mouvement, continue à transformer de façon sophistiquée, en une polyphonie serrée, mais transparente, propre à une transcription pour piano, les

éléments du thème initial, en définitive unique.

Le *Poco Adagio* (ici comme dans certaines sources *Andante con variazioni*) en sol inaugure chez Haydn symphoniste les mouvements à caractère d'hymne. Le thème (cordes seules), peut-être tiré d'une chanson populaire, est suivi de quatre variations, comme lui en deux sections l'une et l'autre répétées: (1) cordes seules avec premier violon ornant le thème, (2) fanfares bien rythmées, (3) avec violoncelle (main gauche) accompagné de deux violons solistes (main droite), (4) thème à tout l'orchestre dominé par les vents, avec sextolets de doubles croches aux seconds violons (belle transcription). Une brève coda, toujours avec sextolets, met le point final. Un vigoureux *Muetto* (*Allegretto*) avec trio pour cordes et flûte doublant les premiers violons (effet non transcribable) mène à un *Vivace* en rondo avec premier couplet en ré mineur et second couplet en si mineur, très bref et athématique, en trémolos déjà pianistiques. L'ultime retour du refrain se transforme en coda. Une sorte de choral en valeurs longues précède la conclusion abrupte.

Symphonie en sol majeur no 92 "Oxford"
Le 16 janvier 1788, Haydn reçut du prince

d'Oettingen-Wallerstein la commande de trois symphonies toutes nouvelles dont il aurait l'exclusivité. Une autre commande de trois symphonies lui vint du comte d'Ogny, commissaire pour la musique de la Société Olympique à Paris, pour qui il avait déjà écrit, en 1785 – 1786, ses six Parisiennes (no 82 – 87). C'était beaucoup à la fois. Il en composa deux en 1788 (no 90 et 91) et une en 1789: no 92 en sol, dite "Oxford" parce que Haydn la dirigea dans cette ville le 7 juillet 1791, veille du jour où il fut fait docteur en musique. Il envoya les trois en 1789 aussi bien à d'Ogny (en autographes) qu'à Oettingen-Wallerstein (en manuscrits). Ce dernier s'aperçut qu'il n'en était pas l'unique possesseur, mais en bon prince n'en voulut pas Haydn. Dernière symphonie composée à Eszterháza, juste avant les Londoniennes, la symphonie "Oxford", œuvre de haute maturité, est à juste titre une des plus appréciées et des plus jouées de Haydn. Elle fait appel à une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales (parties absentes de la plupart de premières éditions) et cordes. Ses effectifs, son ampleur et ses sonorités la rendent plus délicate à transcrire que d'autres. Des idées se retrouvent d'un mouvement à l'autre. Après une introduction *Adagio* empreinte de

mélancolie, l'*Allegro spirito* est une extension prodigieuse de la forme sonate, un tour de force formel. Lorsqu'après l'exposition et le développement (assez court) débute la réexposition, on n'a pas atteint la moitié du mouvement, cas sans doute unique à l'époque, alors qu'on "devrait" en être à peu près aux deux-tiers. Après un début de réexposition textuel s'instaure en effet un vaste "second développement". La réexposition est encore suivie d'une coda (avec modulation abrupte vers mi bémol), rendue nécessaire pour résoudre la tension par l'existence même du "second développement".

Le magnifique *Adagio* (dans la transcription *Cantabile*) en ré est une forme ternaire A-B-A' d'une grande originalité. La section A est fondée sur une splendide mélodie, la féroce et fortement rythmée section B est en mineur, la section A' prend vite une tournure de coda: avec une arabesque de flûte et un long solo de flûte et hautbois (rappel d'un élément de B), moins aériens dans la transcription. Le *Menuetto (Allegretto)* n'est pas moins remarquable, avec son silence soudain et son trio débutant sur le troisième temps par un solo syncopé de bassons et de cors (qu'on réentendra souvent comme une sorte de refrain). Des cordes *pizzicato* (dans la transcription une simple

octave à l'unisson poussée vers le grave) viennent combler le vide du premier temps. Le *Presto* final est une ample et vigoureuse forme sonate sur deux thèmes très agiles. Vers la fin du développement, après un énoncé du "second thème" à la sous-dominante ut majeur, une discrète, mais solennelle montée de trompettes (ici escamotée) ne rate jamais son effet.

© 2019 Marc Vignal

Note de l'interprète

Ces transcriptions sont parvenues jusqu'à moi à la suite d'une improbable série d'événements. Une de mes amies, Veronika s'était installée à Cologne pour des raisons professionnelles. Elle n'y connaissait personne. Au supermarché, elle engagea la conversation avec une femme au rayon des légumes. Elles se sont ensuite rencontrées pour prendre un verre et se sont liées d'amitié. Peu après, la dame a dit qu'elle avait un cadeau pour Veronika et s'est rendue à son bureau en voiture pour le lui déposer.

À son arrivée, la nouvelle amie de Veronika a déchargé deux boîtes pleines de partitions. Elle a expliqué qu'elle avait l'habitude d'aider une voisine âgée à porter ses provisions. Lorsque celle-ci mourut, centenaire, elle laissa

une surprise à sa jeune voisine. Mais l'amie de Veronika ne savait pas lire la musique et ne savait absolument pas quoi faire de ce cadeau.

Quelques jours plus tard, en décembre 2015, Veronika m'a appelé et m'a raconté toute l'histoire. Elle m'a invité à venir la voir et à examiner ces partitions pour voir s'il pouvait y avoir quelque chose d'intéressant. J'étais sceptique, mais nous ne nous étions pas vus depuis longtemps. Six semaines plus tard, je me suis donc rendu à Cologne.

Les boîtes n'avaient pas été ouvertes depuis des dizaines d'années et elles étaient remplies d'une épaisse poussière noire. Je n'oublierai jamais qu'il m'a fallu me laver les mains trois fois de suite après avoir examiné soigneusement les partitions, sans réussir à avoir les mains propres. La collection était plus éclectique que prévu. La vieille dame – Anny Gries – avait étudié le piano à la Hochschule für Musik de Cologne, mais avait renoncé à toute carrière musicale lorsqu'elle avait rencontré son futur mari, qui avait besoin d'aide dans sa pâtisserie familiale. Anny continua néanmoins à jouer et acheta des partitions très variées, notamment de la musique contemporaine, des *Kölsche Lieder* et des transcriptions.

Lorsque j'ai remarqué les transcriptions pour piano seul de symphonies de Haydn, cela a piqué ma curiosité. Je connaissais les

transcriptions des symphonies de Beethoven réalisées par Liszt, mais j'ignorais l'existence de versions pour piano seul de la moindre symphonie de Haydn. Avec Veronika, nous avons emporté plusieurs partitions dans un magasin de piano local, où je les ai essayées.

L'une d'entre elles était une transcription par Stegmann de la Symphonie no 44. Cela sonnait merveilleusement au piano, malgré mon déchiffrage maladroit. Deux mois plus tard, j'ai donné ce qui était probablement la première exécution moderne de cette transcription, peut-être même la première exécution publique mondiale. L'accueil fut tellement positif que je l'ai souvent jouée au cours des dix-huit mois suivants.

J'ignore si ces transcriptions étaient destinées à être jouées en public comme du répertoire de concert. Néanmoins, l'enthousiasme qu'elles ont suscité partout où je les ai jouées m'a convaincu de faire cet enregistrement, afin de permettre à davantage de gens d'entendre les arrangements idiomatiques de Stegmann.

© 2019 Ivan Ilić

Avec mes remerciements à

Veronika Lindenmayr

Tordis Tesmer

Anna Margareta ("Anny") Gries

Traduction: Marie-Stella Pâris

Le pianiste serbo-américain **Ivan Ilić** a passé des diplômes de mathématiques et de musique à l'Université de Californie (Berkeley) avant de s'établir à Paris en 2001. Après avoir obtenu un premier prix au Conservatoire supérieur de Paris, il a poursuivi ses études à l'École normale de musique avec Christian Ivaldi et François-René Duchâble, grâce au soutien de fondations aux États-Unis, en France et en Serbie. La Ville de Paris a parrainé son premier enregistrement. Les temps forts de sa carrière comprennent des récitals à Carnegie Hall, au Wigmore Hall et au Studio Glenn Gould de Toronto. Il a récemment donné son premier récital à Vienne, à São Paulo, à Genève et à Berlin. Ivan Ilić a fait paraître plusieurs CD encensés par la critique, dont les 24 Préludes de Claude Debussy (2008), 22 Études pour la

main gauche de Chopin arrangées par Leopold Godowsky (2012), *The Transcendentalist* (2014) et *For Bunita Marcus* de Morton Feldman (2015). Ses enregistrements sont régulièrement radiodiffusés sur les six continents. Ses vidéos des études de Chopin arrangées par Godowsky ont été vues plus de cinq cent mille fois sur YouTube. Au cours des dernières années, la démarche d'Ivan Ilić s'est élargie. En 2011, il a joué dans deux courts métrages français: *Les Mains* de Luc Plissonneau et *Le Berger* de Benoît Maire. Il a coproduit plusieurs séries radiophoniques de cinq heures pour la chaîne de radio suisse Espace 2. Il écrit également sur la musique: les sites *Gramophone*, *BBC Music*, *Music & Literature* et *Limelight* ont récemment publié ses articles. www.IvanCDG.com

Also available



CHAN 10950

Reicha Rediscovered
Volume 1



CHAN 20033

Reicha Rediscovered
Volume 2



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bhallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (serial no. 592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Jon Pearce

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Cheryl Jessop
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 28 February – 2 March 2019
Front cover Photograph of Ivan Ilić © Martin Teschner
Other artwork Photograph of Ivan Ilić © Martin Teschner
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2019 Chandos Records Ltd
© 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20142

HAYDN/STEGMANN: THREE SYMPHONIES – Ilić

HAYDN/STEGMANN: THREE SYMPHONIES – Ilić

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732 – 1809)

SYMPHONIES TRANSCRIBED FOR SOLO PIANO
BY CARL DAVID STEGMANN (1751–1826)

PREMIERE RECORDINGS

- | | | |
|------|--|----------|
| 1–4 | SYMPHONY NO. 92 ‘OXFORD’ (1789)
(HOB. I: 92)
IN G MAJOR · IN G-DUR · EN SOL MAJEUR | 23:25 |
| 5–8 | SYMPHONY NO. 75 (1779)
(HOB. I: 75)
IN D MAJOR · IN D-DUR · EN RÉ MAJEUR | 22:50 |
| 9–12 | SYMPHONY NO. 44 ‘TRAUER’ (1770–71)
(HOB. I: 44)
IN E MINOR · IN E-MOLL · EN MI MINEUR
(MOURNING) | 22:07 |
| | | TT 68:42 |

IVAN ILIĆ PIANO

© 2019 Chandos Records Ltd · © 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England

CHANDOS
CHAN 20142

CHANDOS
CHAN 20142