

ONDINE

# HAYDN

Eight Early Sonatas

Tuija Hakkila, fortepiano



# JOSEPH HAYDN (1732–1809)

## Eight Early Sonatas

Sonatas Hob. XVI: 6, 12, 13, 19, 20, 44, 46 & 27

CD 1

	<b>Keyboard Sonata in G Major Hob. XVI:6</b> (before 1760)	<b>16:29</b>
1	I. Allegro	5:58
2	II. Minuet – Trio	4:53
3	III. Adagio	3:31
4	IV. Finale. Allegro molto	2:07
	<b>Keyboard Sonata in E major Hob. XVI:13</b> (early 1760s)	<b>11:35</b>
5	I. Moderato	4:44
6	II. Menuet – Trio	3:22
7	III. Finale. Presto	3:29
	<b>Keyboard Sonata in A major Hob. XVI:12</b> (1755?)	<b>10:54</b>
8	I. Andante	5:15
9	II. Menuet – Trio	3:32
10	III. Finale	2:07
	<b>Keyboard Sonata in E minor Hob. XVI:47</b> (1765–67)	<b>13:39</b>
11	I. Adagio	4:16
12	II. Allegro	5:53
13	III. Finale. Tempo di Menuet	3:30

	<b>Keyboard Sonata in G minor Hob. XVI:44</b> (1771–73)	<b>14:12</b>
14	I. Moderato	9:43
15	II. Allegretto	4:29

CD 2

	<b>Keyboard Sonata in A flat major Hob. XVI:46</b> (1768–69)	<b>23:41</b>
1	I. Allegro moderato	8:12
2	II. Adagio	10:39
3	III. Finale. Presto	4:50

	<b>Keyboard Sonata in D major Hob. XVI:19</b> (1767)	<b>21:45</b>
4	I. Moderato	10:32
5	II. Andante	7:26
6	III. Finale. Allegro assai	3:47

	<b>Keyboard Sonata in C minor Hob. XVI:20</b> (1771)	<b>23:41</b>
7	I. Moderato	11:45
8	II. Andante con moto	4:49
9	III. Finale. Allegro	7:07

TUIJA HAKKILA, fortepiano

Anonymous Viennese fortepiano “*Bureau de musique Leipsic*”, 1790s;  
 Copy of a Gottfried Silbermann fortepiano 1747 by Andrea Restelli  
 (CD 1: 5–7 & 14–15)

*“The cartwright’s son has a fine voice!” – The native language of Haydn’s music*



Franz Joseph Haydn’s father Mathias had learned to play the harp on his youthful travels and accompanied his family’s singing on the instrument in the evenings. The household was a simple one, characterised by “tidiness and order, to which my parents had made me accustomed since my tender years”.

Johann Mathias Franck, a relation who lived in a nearby village, was a school teacher and also coached a tiny orchestra and choir for the local church services. Franck realised the talent of young Joseph at the age of six and suggested that the boy move in with him in Hainburg for training. Joseph spent a couple of years under Franck’s tutelage and diligently practised playing orchestral instruments alongside his schoolwork. Music was an important subject in Austrian primary schools in the early 18th

century, and it is theorised that this contributed to the emergence of Vienna’s impressive musical culture.

When Joseph was seven years old, the *Kapellmeister* of St Stephen’s Cathedral in Vienna, Georg Reutter, visited Hainburg. He complained to the parish priest how difficult it was to find sopranos for the church choir to replace the boys leaving because their voices had changed. Reutter was fascinated with the skills of the young Joseph and agreed with his parents that as soon as Joseph turned eight years old, he would be sent to Vienna to become a choirboy.

The cathedral choir was run with strict discipline, yet Haydn stayed there until the age of 16 or 17. Amidst their choral duties, the choristers studied religion, Latin,

writing and arithmetic. In playing keyboards and the violin, and particularly in voice, Haydn received tuition from “highly accomplished teachers”. Older boys were called upon to teach their juniors in the choir, and Joseph eventually became tutor to his younger brother Michael. Reutter noticed that Joseph had a keen interest in composing and encouraged him to write variations on the themes of the motets that they sang in the choir. This laid the groundwork for Haydn’s artistic thinking and his career as a composer.

### *Viennese theatre and Italian culture in the 1750s*

When Haydn left the Cathedral School, he was very much on his own. He made a living by teaching, playing in orchestras, playing the organ for churches and private chapels, and entertaining local residents by playing serenades in the street with his friends in the evening. One such occasion provided Haydn with an unexpected introduction to the world of burlesque theatre: Haydn and his friends were serenading the wife of famous comic Joseph Kurz (1717–1784), who wanted to know who had written the music they played. This led to a decade-long collaboration between Kurz and Haydn on musical plays that were brash and rowdy enough to sometimes warrant the attention of official censors. This was the world of farcical characters such as Hans Wurst and Bernardon, coarse humour, fantastical sets and special effects, sometimes parodying the bombastic entertainments that were put on at the Imperial court.

Haydn now occupied a garret in the Michaelerhaus, which was also home to a network of prominent Italian artists (“and I did not envy a single King for his happiness as I sat at my old, worm-eaten keyboard”). The lowest floor was occupied by the Dowager Duchess Eszterházy. Haydn’s neighbours included court poet Metastasio and the Martines family, whose talented daughter Marianna was one of Haydn’s pupils. Through Metastasio, Haydn met Nicola Porpora, the world-famous Neapolitan singer and composer. This temperamental and according to Haydn “rather untidy” composer engaged Haydn as his assistant and as accompanist for his voice lessons. Aside his rather tedious job, Haydn managed nevertheless to “benefit immensely from [Porpora’s] teaching in voice, in composition and in the Italian

language”. He finally felt that he had acquired a solid foundation for composition and was also conversant with the then fashionable Italian style of music. Italian culture and music had a pervasive presence in Vienna at the time. Joseph himself had probably sung at Vivaldi’s funeral at the age of nine, and the young Luigi Boccherini had just relocated to Vienna with his family. Through Porpora and Metastasio, Haydn established contact with Vienna-based masters such as Gluck and Wagenseil.

### *Self-study and influences*

Haydn studied with manic intensity throughout his youth, and in his old age he reported that he did not remember a day of his life when he had not worked for 12 or even 16 hours. He pointed to two textbooks that were important for his theoretical studies in those early years: *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) published by Johann Mattheson of Hamburg, an extensive work that dissects music down to its constituent parts and discusses everything from affects, rhetoric and the impact of music to issues of melody and harmony; and *Gradus ad Parnassum* (1725) by Johann Joseph Fux of Vienna, which laid down Palestrina-style counterpoint as the bedrock of musicians’ studies for centuries to come.

Notwithstanding the above, Haydn named as his greatest influence Carl Philipp Emanuel Bach, whom he never met in person. C.P.E. Bach’s pioneering treatise *An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (Berlin 1753/1762) made a huge impact on the young Haydn. He “enjoyed playing the music [of Emanuel Bach] on innumerable occasions, particularly when I was melancholy or oppressed with worries. [His pieces] never failed to cheer me up, and by the time I finished playing, I was already in a good mood.” He wonderingly remembered his first encounter with C.P.E. Bach’s *Prussian Sonatas* (1742): “I could not rise from my keyboard before I had played through all of them [...] I have Emanuel Bach to thank for so much, because I have understood him and eagerly studied [his thinking].”

### *Life of a professional*

Being a vivacious and active soul, Haydn soon found patronage among the aristocracy. When Baron Fürnberg commissioned Haydn to write music for his soirées in the late 1750s, housing him at his country estate for months in the summer to write and perform music, Haydn wrote his first string quartets. In the process, he elevated this genre to unprecedented heights. It was probably these string quartets written for Fürnberg that were published as Haydn's opus 1 in 1765.

It was thanks to Fürnberg's recommendation that Haydn landed his first permanent job, with Count Morzin in Vienna. Now he had an orchestra at his disposal, and he found himself having to write symphonies! The pleasure was short-lived, however, as Morzin soon had to disband his orchestra for financial reasons; but by this time a visitor at Morzin's concerts, Prince Paul Anton Eszterházy (1711–1762), had taken a liking to Haydn's music.

### *Serving princes in the country*

In summer 1761, Haydn embarked on what would be a 30-year career as conductor to the Eszterházy household, initially at Eisenstadt and from 1766 at Eszterháza, where the Prince Paul Anton's brother Nikolaus Eszterházy (1714–1790) realised his dream in building his own version of the palace of Versailles.

Although Haydn, as conductor, was formally a servant, and although the Prince prevented him to publish and distribute his music outside of the court up until 1779, the position did provide Haydn with financial stability and enormous musical potential as conductor of the orchestra and opera in the household, not to speak of peace and quiet in which to work after the hustle and bustle of Vienna. After all, Haydn was a country boy by birth, and he retained a strong connection to the natural environment, to forests and gardens, throughout his life.

The daily routines of the court were taxing, though: every day, he had to wait in an antechamber for instructions on music for the day, and he was responsible for

recruiting musicians, rehearsing the music and arranging concerts with precision. He had to keep the instruments in good condition and coach the singers. And, of course, he had to write music for all kinds of occasions. Although Haydn complained about the solitude of life in the country (“So, here I sit in isolation – abandoned – like a sad old man – almost completely deprived of human company!”), he did maintain a connection to the musical life of Vienna: in addition to his own travels (when permitted), he accompanied the Prince when the latter visited the capital, and the 50-km journey was not an impossibly arduous one even in horse-drawn carriages.

### *“I was not a bad keyboard player”*

Although Haydn never created a reputation as a keyboard virtuoso like Mozart, keyboard instruments were very important in his life. He had been thoroughly trained, and he had actually performed for monarchs at the keyboard to great acclaim. He had a habit of improvising and composing at the keyboard: After morning prayers, “I would sit down and improvise according to whether I was in a sad or a happy mood, serious or playful. Once I had an idea, I concentrated on shaping and developing it according to the rules of the art.”

In Haydn’s youth, keyboard players were expected to play all keyboard instruments – harpsichords, clavichords, tangent pianos and organs, large and small – depending on what was available and what the purpose of the music at hand was. Austria had its own style of harpsichord building, characterised for instance by the ‘short octave’ in the bass, which Haydn made use of in some of his early sonatas.

The fortepiano, known in German as the Hammerklavier, did not properly catch on in Vienna until the turn of the 1780s, even though these instruments had been made in Italy and Germany since the beginning of the century. Haydn encountered this new and fashionable instrument in the homes of Viennese nobility in the late 1770s. Towards the end of the 1780s, Haydn developed a liking for the touch on the instruments made by Wenzel Schanz, because these pianos were “quite particularly light to play”. In 1790, Haydn explained with regret to his friend Marianne von



Genzinger that he could not write a sonata for her harpsichord, because he had lost touch with the instrument.

Haydn used clavichords and square pianos as home instruments throughout his life. In Gumpendorf in his old age, he must have had more grand fortepianos than strictly necessary: he had brought a Longman & Broderip piano from London, he had been sent a fortepiano as a present by Érard in 1801, and he still had the old Wenzel Schanz that he had bought in 1788.

### *Students and composing*

It seems likely that Haydn began to write keyboard sonatas for his pupils. These were mainly young women from the upper class and wealthy middle class, music being one of the few pursuits available to them. At Eszterháza, Haydn's status was very different, and solo sonatas became his artistic calling cards; in fact, it is believed that the first published collection of his sonatas came about because of a request by Empress Maria Theresia on a visit to Eszterháza.

The court of Prince Eszterházy provided Haydn as head of an orchestra financial security and an orchestra to experiment with: "As leader of the orchestra, I was able to make experiments, to observe what created an impact and what weakened it, and thus improve, make cuts, and to take risks; I was isolated from the world, and there was no one nearby who might cause me to lose my self-confidence or to distract me, and thus I had to become original." Haydn would write pieces of music in a single blast of inspiration, guided by his sensitive ear in judging whether any notes added would be "good, better or worse".

### *Instrumental colours and choices*

Throughout the 18th century, instrument makers diligently explored the potential of sonority: they built bowed claviers, harpsichords with gut strings and hybrid instruments, a typical example of which was the harpsichord-forteplano, with one keyboard fitted with harpsichord quills and the other with a hammer mechanism.

In this programme, I selected an Italian-style instrument for two Sonatas (E major and G minor), a copy of a Gottfried Silbermann fortepiano. Silbermann was an organ builder in Freiberg who was a genius at experimentation and cultivated close contacts with great musicians such as J.S. Bach, who probably owned a Silbermann fortepiano.

The hammer mechanism in the instrument resembles that of the early instruments of Italian instrument builders Bartolomeo Cristofori and Giovanni Ferrini. Silbermann enhanced the tonal colour palette with a *una corda* pedal, harpsichord and dulcimer stops and a lever to lift the dampers. In six Sonatas (G major, A major, A flat major, D major, E minor and C minor) I use my own original 1790s instrument, a five-octave Viennese fortepiano similar to the ones built by Anton Walter. The maker of this instrument is unknown, but it is known that it was sold to Finland in the early 19th century by the Bureau de Musique in Leipzig, a company owned by composer Franz Anton Hoffmeister, who was an acquaintance of Haydn's.

### *Sonatas and publications*

The current consensus is that there are about 60 surviving authentic keyboard sonatas by Haydn, while contemporary sources point to as many as 80. The earliest of these probably date from Haydn's youth in the 1750s; the last one was completed in summer 1795. Some of the lost sonatas are works that Haydn simply gave away as a young man, and they have never been heard of since.

Printed sheet music was rarer in mid-18th-century Vienna than in other European musical metropolises, as music was mainly distributed in the form of manuscript copies made by copyists. Haydn did not publish his first collection of six Sonatas until 1774. This was immediately reprinted elsewhere in Europe, and in London a version with violin accompaniment arranged by none other than Charles Burney was published.

Of the Sonatas I selected for this project, Haydn wrote all of these over a period of about 15 years before his 40th birthday. The earliest is the Italian-style Sonata in

A major (Hob. XVI/12), probably from around 1755 – when his collaboration with the burlesque theatre and Signor Porpora was at its most intense. The latest is the Sonata in C minor (Hob. XVI/20) from 1771. It should be said, though, that in the absence of documentation there is still considerable uncertainty as to the dating of the early Sonatas. The Sonatas in G major, A major and E major are ‘divertimento sonatas’, while the Sonata in E minor is something of a stylistic watershed, and the Sonata in D major is the first in the series of ‘great’ Sonatas.

### **Sonata in G major, Hob. XVI/6 (before 1760)**

The last in a long tradition of ‘divertimento sonatas’, the Sonata in G major is in four movements. Unusually, original signed manuscripts of the first three movements have been preserved. (The composer’s manuscript only survives for twelve of all of Haydn’s solo Sonatas.)

This ‘partita’ is like a lovely garden. The first movement might be a *tableau vivant* for which Haydn improvised music – something that he was used to doing at the burlesque theatre and at entertainments in the park at Eszterháza. The context is an innocent one, albeit the theme takes quirky turns. The tableau might be a rural landscape with a gardener at work, birds, insects and wind. The second movement is a minuet, the only dance movement to survive in the transition from dance suite to the sonata format. Here resembling a rustic dance, it has a charming Trio section that presages the heartbreaking sorrow of the slow movement – an Adagio that may be an homage to Haydn’s teacher Georg Reutter, as it is similar to the slow movement in Reutter’s Harpsichord Concerto in C major. After this moment of tears, the finale is full of positive energy.

### **Sonata in E major, Hob. XVI/13 (early 1760s)**

This colourful triptych launches with a fanfare, signalling a hunt. (Haydn’s favourite pastimes were hunting and fishing!) The tension ebbs and flows. There is a moment with the angelic sound of the dulcimer, uniquely available to fine effect on the Silbermann instrument. It is worth mentioning that the dulcimer was an important

instrument in Viennese music; among Haydn's predecessors, at least Caldara and Reutter wrote for it.

The middle movement is a pretty and amiable Minuet whose contrasting Trio section wears a frown. The third movement is a battle scene: trumpets sound, a charge ensues, cries of mercy. But is this military action or a domestic row?

### **Sonata in A major, Hob. XVI/12 (1755?)**

In the earliest Sonata in this programme, the scene opens with an Italian singer who speaks in the same melodic language as the youngest son of J.S. Bach, Johann Christian – also known as the 'Milan Bach'. The irresistibly lovely cantilena flows like honey and is almost physically compelling: breathtaking, tear-jerking and throat-constricting. The middle movement is a brisk Minuet with appropriate ornaments, and the Scarlatti-like finale is a flyby of musical ideas, each more entertaining and swinging than the last!

### **Sonata in E minor / E major, Hob. XVI/47 (1765–1767)**

A mournful lamentation opens the Sonata in E minor. The weeping melody has the same pulse that Mozart was to use in the Adagio of his Piano Concerto in A major, written almost two decades later. In the Allegro, Haydn conjures up a captivating narrative from an insignificant scrap of a theme. Stendhal described Haydn's inventiveness well, writing that he "starts with the most insignificant idea, but gradually this idea takes on an appearance, reinforces itself, grows, expands, and the dwarf becomes a giant before our astonished eyes." The performer is an orator, keeping the audience alert, using emphases and dynamics to colour the musical figures as if they were speech: asking, answering, wondering, insisting. Harmless small talk is a good place to end, and accordingly the finale here is a Minuet.

Artaria published a version of this Sonata in 1788; here, the first movement is an invention-like piece in F major (considered inauthentic), the second is the Adagio

from the present version in F minor (headed *Larghetto*), and the finale is the *Allegro* from the present version. It was not until the 20th century that a contemporary manuscript copy of the E minor version of this Sonata was discovered in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, exhibiting the form of the old Viennese trio sonata: slow-fast-minuet.

### **Sonata in G minor, Hob. XVI/44 (1771–1773)**

The opening of the two-movement Sonata in G minor is like a scene from a play, a monologue delivered by a worried character. Haydn plumbs the emotions much like Emanuel Bach. The music is deeply felt, bold and free from formal constraints. A regular pulse alternates with improvisatory passages; the music is hesitant, the minor key restless and unstable. The performer must express both the underlying emotions and the vividness of the musical gestures. The second movement is alarmed, the sense of anguish relieved only by a passage in a major key. The music is unpredictable, the energy holding the listener spellbound. Artaria published this Sonata and the Sonata in A flat major in 1789 together with the early Sonata in E flat major (Hob. XVI/ 45).

### **Sonata in A flat major, Hob. XVI/6 (1768–1769)**

The Sonata in A flat major is a thing of pure beauty, sensitive and full of warmth. Ornamented in an old-fashioned way, the music alternates between major and minor to create light and shadow. There are plenty of fermatas giving space to ornamentation and improvisation by the performer. The rich texture makes the entire instrument resonate. The slow movement, in D flat major, is like the music of Orpheus from Gluck's opera of that name. The passacaglia-like bass ostinato is likewise a nod to an older tradition. The movement is filled with pathos, contemplation and subtle shifts of mood. At the end, the beauty coalesces in a dramatic fermata, as in a concerto. The finale is a virtuoso contradance with powerful minor-key sections and an irresistible swing, evoking the fluttering cape of a melodrama hero.

### **Sonata in D major Hob. XVI/19 (1767)**

Haydn had a knack for playing around with sonorities, resonance and harmony to build up and resolve tensions, as in the opening movement of this Sonata in D major. Melody seems of secondary importance here. The drama is intense, and the sections build up almost to breaking point. The music evokes associations – for me, it is like listening to birds in the forest: a crow, a sparrow and perhaps a cuckoo. The magnificent second movement could be from a concerto, as it is complete with a cadenza at the end. The solo voice moves in a deep register, prompting a parallel with Haydn's lost Bassoon Concerto, which is known to date from around the same time. Haydn was also a master at writing variations. The finale to this Sonata is fast and furious, oscillating between major and minor variations in a cheerfully multi-coloured tapestry.

This Sonata survives in a complete manuscript signed by Haydn.

### **Sonata in C minor, Hob. XVI/20 (1771)**

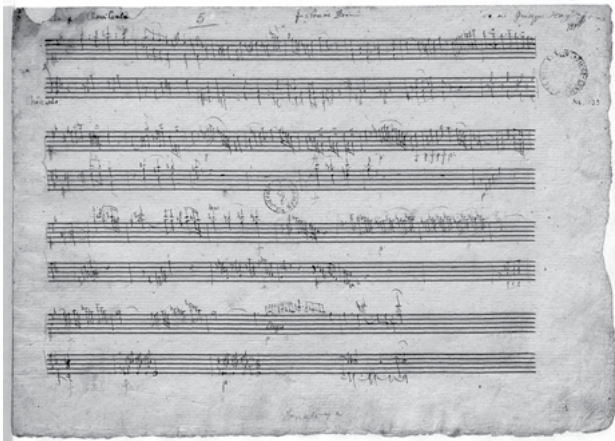
The poignant opening notes of the Sonata in C minor paint a dark landscape for the Moderato movement, in which a drama unfolds as if by stream of consciousness. As in the Sonata in A flat major, the music hesitates on fermatas as if to explore which way to go next. The second movement, in A flat major, is a solo over a continuous bass line, full of affects and ornaments in a profusion of emotional expression. The finale progresses at a restless pace, under extreme mental stress, and the tragedy comes to a culmination yet remains unresolved.

This Sonata survives in a fragmented manuscript dated by Haydn in 1771. The work was not printed until nine years later, in a set of six Sonatas dedicated to the Auenbrugger sisters. Perhaps it was the musical competence of the sisters that encouraged Haydn to publish this, his most ambitious solo work to date: "Their manner of playing and their sincere vision of music puts them on a par with the

greatest masters.” The score contains plenty of articulations and dynamic markings, requiring an instrument allowing for a dynamic touch such as a fortepiano or a clavichord. When the collection was published by Artaria in 1780, the fortepiano was quickly conquering Vienna.

**Tuija Hakkila**

(Translated by Jaakko Mäntyjärvi)



Manuscript page from Haydn's Keyboard Sonata in C minor Hob. XVI:20

**Tuija Hakkila** studied at the Sibelius Academy with Liisa Pohjola and Eero Heinonen, and continued her studies at the Paris Conservatoire with Jacques Rouvier and Theodor Paraschivesco. She studied 20th century music with Claude Helffer in Paris and classical performance practices with Malcolm Bilson in the United States. Other influential teachers have included György Sebök, William Pleeth and Dmitri Bashkirov. She was a Fulbright Scholar at Columbia University in New York in 1985/86. Since 1987 she holds a senior position in piano music at the Sibelius Academy and earned a Doctor of Music degree in 2005. She also taught at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen from 2005 through 2008. In 2014 she was appointed Professor of Piano Music at the Sibelius Academy.

Hakkila has been the Artistic Director of the Early Music Festival in Hämeenlinna, the Sibelius Academy Concert Series, Kaiho Festival in Espoo and Nurmes Summer Academy and Concerts. She has performed as soloist, in chamber groups and as accompanist throughout Europe, in the United States, Japan, Indonesia, Africa and South America, and has made broadcasts in several countries. She has collaborated with eminent musicians like Karita Mattila, Vera Beths, Anner Bijlsma, Mikael Helasvuo, Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, Anssi Karttunen, Alexei Lubimov and performed with conductors like Okko Kamu, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam and Sakari Oramo. Her repertoire ranges from Bach to contemporary music: She has developed her interest in period instrument performance, presenting classical and romantic programmes on period pianos. She works with a number of today's composers and is invited to give world premiere performances of new works.

Tuija Hakkila's solo discography includes the complete cycle of Mozart keyboard sonatas for which she has won acclaim in the world press, a compilation of Jean Sibelius' piano works, a recital of 20th century piano music and a world premiere recording of the early 19th century Finnish Lithander brothers' music. In addition to this, she has recorded Kaija Saariaho's and Niccolò Castiglioni's chamber music, Haydn flute trios and Byström sonatas for piano and violin. In the repertoire for cello and piano her discography includes recitals of 20th century music, Gabriel Fauré's music and Beethoven's works. In fall 2018 an album of Dussek's keyboard sonatas and Brahms Sonatas for violin and piano were released.



## *”Vaununrakentajan pojalla on hieno ääni!” – Haydnin musiikin äidinkieli*

Haydnin isä Mathias oli nuoruudenmatkoillaan oppinut soittamaan harppua, jolla säästi perheen lauluiltoja. Olot olivat yksinkertaiset, kotona vallitsi ”siisteys ja järjestyks, joihin vanhempani minut herkimmästä nuoruudesta asti totuttivat”.

Lähikylässä asui sukulaismies Johann Mathias Franck, joka kyläkoulun opettajana valmensi myös pientä orkesteria ja kuoroa katolisiin kirkonmenoihin. Franck näki pienen 6-vuotiaan Josephin lahjakkuuden ja ehdotti, että tämä muuttaisi hänen luoksensa Hainburgiin koulutettavaksi. Joseph vietti Franckin suojeluksessa pari vuotta ja harjoitteli koulutyön ohella uutterasti taitojaan orkesterisoitimissa. Musiikin voimakkaan läsnäolon 1700-luvun alkupuolen itävaltalaisissa alkeiskouluissa on arveltu vaikuttaneen siihen, että Wienissä saattoi syntyä niin mahtava musiikkikulttuuri.

Kun Joseph oli 7-vuotias, kylässä vieraili Stephanskirchen ”Kapellmeister” Georg Reutter, joka valitteli Hainburgin papille, kuinka vaikeata oli löytää uusia sopraanoita kirkon kuoroon äänenmurroksen vuoksi poislähtevien tilalle. Reutter ihastui nuoren Haydnin taitoihin ja sopi tämän vanhempien kanssa, että hänet lähetettäisiin heti kahdeksan vuotta täytettyään kuoropojaksi Wieniin.

Katedraalin kapellissa vallitsi ankara kuri; siellä Haydn kuitenkin sinnitteli 16- tai 17-vuotiaaksi saakka. Kuorovelvollisuuksien lomassa opiskeltiin uskontoa, latinaa, kirjoitusta ja laskentoa. Klaveerin- ja viulunsoitossa sekä erityisesti laulussa Haydn sai kuitenkin opetusta ”erittäin taitavilta opettajilta”. Myöhemmin isommat pojat opettivat nuorempiaan, ja Josephkin valmensi pikkuveljeään Michaelia. Reutter huomasi Haydnin suuren kiinnostuksen säveltämiseen ja kehotti tätä tekemään harjoitukseksi muunnelmia kuorossa laulamiensa motettien teemoista. Näin rakennettiin perustukset Haydnin omalle ajattelulle ja säveltämiselle.

## *Wieniläistä teatteria ja italialaista kulttuuria 1750-luvulla*

Kuorokoulusta lähdön jälkeen Haydn oli oman onnensa nojassa ja ansaitsi elantonsa antamalla opetusta, soittamalla orkesterissa, toimimalla urkurina kirkon ja yksityisten kappeliin palveluksissa, sekä viihdyttämällä kaupunkilaisia soittamalla iltaisin serenadeja ystäviensä kanssa. Erään tällaisen serenadin yhteydessä Haydnille avautuivat yllättäen wieniläisen burleskiteatterin ovet: tunnettu koomikko Joseph Kurz (1717–1784), jonka vaimolle Haydn ystävineen oli serenadia soittanut, halusi kuulla kenen säveltämää musiikki oli: niin alkoi Haydnin ja Kurzin koko vuosikymmenen kestänyt yhteistyö laulunäytelmien parissa, jotka joskus saivat räväkkyystään niskaansa myös sensuurin. Tässä maailmassa seikkailivat Hans Wurst ja Bernardon, huumori kukki, fantastiset lavasteet ja tehosteet parodioivat joskus hovin pompöösejä esityksiä.

Merkittävien italialaisten taiteilijoiden verkosto ympäröi nuorta Haydnia *Michaelerhausissa*, jonka vinttihuoneistossa hän asui ("enkä kadehtinut yhdenkään kuninkaan onnea istuessani vanhan, madonsyömän klaveerini ääreen"). Alimman kerroksen huoneistoja hallitsi Eszterházyin leskiruhjainat. Naapureina olivat hovirunoilija Metastasio ja Martinesin perhe, joiden lahjakasta tytärtä Mariannaa Haydn opetti. Metastasion kautta Haydn tutustui maailmankuuluun napolilaiseen laulajaan ja säveltäjään Nicola Porporaan. Tämä temperamenttinen ja Haydnin mielestä "hiukan sottainen" taiteilija pestasi Haydnin apulaisekseen ja laulutuntiansa säestäjäksi. Puuduttavienkin velvollisuuksien ohessa Haydn onnistui "hyötymään erittäin paljon [Porporan] opetuksesta laulussa, sävellyksessä ja italian kielessä." Hän tunsu vihdoin oppineensa niin kunnolliset sävellyksen perusteet kuin muodissa olleen italialaisen musiikkityylin. Italialainen kulttuuri ja musiikki olivat läsnä kaikkialla Wienissä, olipa Joseph 9-vuotiaana todennäköisesti laulanut Vivaldin hautajaismessussakin, ja nuori Luigi Boccherini oli juuri perheensä mukana muuttanut kaupunkiin. Porporan ja Metastasion kautta onnistui Haydnin verkostoituminen Wienissä vaikuttaviin Gluckin ja Wagenseilin kaltaisiin mestareihin.

## *Itseopiskelua ja vaikutteita*

Haydn opiskeli vimmaisesti koko nuoruutensa, jopa läpi elämänsä, ja kertoi vanhempana, ettei muistanut elämästään päivää, jolloin ei olisi työskennellyt kahtatoista tai jopa 16 tuntia. Nuoruutensa teoreettisista opinnoista hän nosti esiin kaksi traktaattia: Hampurilaisen Johann Matthesonin *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), laaja opus, joka purkaa musiikin elementteihinsä ja pohtii kaikkea affekteista, retoriikasta ja musiikin vaikutuksesta aina melodian ja harmonian kysymyksiin. Toinen oli wieniläisen Johann Joseph Fuxin 1725 ilmestynyt *Gradus ad Parnassum*, teos, joka laski vuosisadoiksi perustan Palestrina-kontrapunktin keskeiselle roolille muusikkojen koulutuksessa.

Oppi-istään suurimmaksi Haydn nosti kuitenkin Carl Philipp Emanuel Bachin, jota ei koskaan henkilökohtaisesti tavannut. Bachin urauurtava *Tutkielma klaveerinsoiton taiteesta* ilmestyi Berliinissä 1753 ja 1762. Teoksen vaikutus nuoreen Haydnii oli suuri. Emanuel Bachin musiikin ”soittamisesta nautiskelin lukemattomat kerrat, erityisesti kun olin allapäin tai kun huolet painoivat mieltäni. Aina [kappaleet] onnistuivat piristämään minua, ja kun lopetin soittamisen, olin jo hyvällä tuulella.” Hurmioituneena Haydn muisteli sitä, tutustumistaan Bachin *Preussilaisiin sonaatteihin* (1742): ”En pystynyt nousemaan klaveerini äärestä, ennenkuin olin soittanut läpi ne kaikki ... Emanuel Bachia saan kiittää niin paljosta, koska olen häntä ymmärtänyt ja hänen [ajatteluansa] ahkerasti opiskellut.”

## *Ammattilaisen elämää*

Luonteeltaan eloisana ja aktiivisena Haydn löysi tukijoita myös aristokratian piireistä. Kun vapaaherra Fürnberg 1750-luvun loppupuolella tilasi häneltä sävellyksiä iltasoittoihinsa ja vei hänet kesäkuukausiksi maaseutulinnaansa työskentelemään ja musisoimaan, syntyivät ensimmäiset jousikvartetot. Tämä musiikkityyppi sai Haydnin käsissä aivan uusia ulottuvuuksia. Luultavasti juuri näitä Fürnbergille sävellettyjä jousikvartettoja julkaistiin Haydnin opuksena 1 vuonna 1765.

Mesenaattinsa ansiosta Haydn sai ensimmäisen työpaikkansa myös kapellimestarina wieniläisen kreivi Morzinin palveluksessa. Hänellä oli nyt käytössään orkesteri, jota varten tarvittiin myös sinfonioita! Melko pian rahapulaan joutunut Morzin joutui luopumaan orkesteristaan. Konserteissa vierailut ruhtinas Paul Anton Eszterházy (1711-1762) oli ehtinyt mieltä Haydnin musiikkiin.

### *Ruhtinainden palveluksessa maaseudulla*

Haydnin 30-vuotinen palvelusaika Eszterházyyn suvun kapellimestarina alkoi kesällä 1761, ensin Eisenstadtissa ja 1766 lähtien Eszterházassa, jonne ruhtinas Paul Antonin veli Nikolaus Eszterházy (1714–1790) rakennutti unelmiensa ”Versaillesin”.

Vaikka Haydn kapellimestarina joutuikin muodollisesti palvelijan asemaan, ja vaikka ruhtinas vuoteen 1779 asti rajoittikin hänen oikeuttaan julkaista ja levittää musiikkiaan hovin ulkopuolella, tarjosi paikka taloudellisen vakauden ja huikeat mahdollisuudet orkesterin ja oopperan johtajana sekä työrauhan poissa Wienin vilinästä. Haydn oli kuitenkin alun alkujaan maalaispoika, ja yhteys luontoon, metsään ja puutarhaan säilyi vahvana läpi hänen elämänsä.

Hovin päivärutiinit vaativat toki paljon: päivittäin oli odotettava odotushuoneessa, ja ottaa mahdollisia musiikkitoiveita vastaan, rekrytoida muusikot esityksiin, kantaa vastuu harjoituksista ja konserttien täsmällisestä toteutumisesta. Oli pidettävä soittimet hyvässä kunnossa ja hoitaa laulajien korrepetointi. Sen lisäksi oli luonnollisesti sävellettävä musiikkia erilaisiin tilaisuuksiin. Vaikka Haydn valittelikin maaseudulla elämisen yksinäisyydestä (”No niin, täällä istun eristyksissä – hylättynä – kuin poloinen vanhus – melkein ilman ihmisten seuraa”) säilyi yhteys Wienin musiikkielämään: Omien (luvanvaraisten) matkojensa lisäksi Haydn seurasi ruhtinasta aina tämän vieraillessa pääkaupungissa, ja 50 kilometrin matka oli kuitenkin siedettävän mittainen myös hevospelillä.

## “Ich war kein schlechter Klavierspieler”

Vaikka Haydn ei niittänyt mainetta klaveerivirtuosoina Mozartin tavoin, olivat klaveerisoittimet silti keskeisiä hänen elämässään. Hän oli saanut perinpohjaisen koulutuksen ja esiintynyt klaveristina suvereenisti hallitsijoillekin. Klaveerin ääressä Haydnilla oli myös tapana improvisoida ja säveltää: Aamurukousten jälkeen ”istuuduin ja ryhdyin improvisoimaan sen mukaan, olinko surullisella vai hyvällä tuulella, vakavamielinen vai leikkisä. Kun kerran olin saanut teeman ideasta kiinni, keskityin sen työstämiseen ja ylläpitämiseen taiteen sääntöjen mukaisesti.”

Haydnin nuoruudessa klaveristit soittivat niin cembaloita, klavikordeja, tangentiflyygeleitä kuin urkujakin – suurissa ja pienissä varianteissaan. Soitin määrättyi sen mukaan, mitä oli saatavilla ja mikä oli käyttötarkoitus. Itävallassa oli oma cembalonrakennuskulttuurinsa, näissä soittimissa tunnusomainen piirre oli basson nk. lyhyt oktaavi, jota Haydn joissain varhaisissa sonateissaan käytti hyväkseen.

Fortepiano, saksalaisittain *Hammerklavier*, valloitti Wienin vasta 1770–80-lukujen vaihteessa, vaikka Italiassa ja Saksassa oli jo vuosisadan alusta alkaen valmistettu näitä *strumenti col piano e forte*. Haydnin tutustui uuteen muotisoittimeen vieraillessaan 1770-luvun lopulla wieniläisissä aateliskodeissa. 1780-luvun loppupuolella Haydn ihastui Wenzel Schanzin soitinten kosketukseen, koska ne ”ovat aivan erityisen kevyesti soitettavia.” Vuonna 1790 hän valitelli ystävättärelleen Marianne von Genzingerille, ettei saata säveltää sonaattia tämän cembalolle, koska ei ollut soittimeen enää lainkaan tottunut.

Klavikordeja ja myöhemmin taffelinmallisia fortepianoja Haydn käytti kotisoittimena läpi elämänsä – myöhäisvuosina Gumpendorfissa flyygelinmallisia fortepianoja taisi olla ihan liian kanssa: Haydn oli tuonut Lontoosta mukanaan Longman & Broderip-soittimen, Érard oli lähettänyt lahjaksi fortepianon vuonna 1801 ja vanha 1788 ostettu Wenzel Schanz-soitinkin oli vielä huoneistossa.

## *Oppilaista ja säveltämisestä*

Aluksi Haydn lienee säveltänyt soolosoonaatteja varsinkin soittotuntiansa tarpeisiin. Oppilaat olivat lähinnä ylhäisön ja varakkaan keskiluokan nuoria naisia, joille musiikki oli yksi ainoista sallituista harrastuksista. Eszterházysa säveltäjä Haydnin asema muuttui, soolosoonaatit olivat Haydnille myös oman taiteen käyntikortteja: arvellaan, että ensimmäinen julkaistu kokoelma sai alkuinspiraationsa keisarinna Maria Theresian Eszterházán vierailulla esitetystä toiveesta.

Eszterházyn hovi tarjosi taloudellisen turvan ja hovin orkesteri kokeilulaboratorion: ”Pystyin orkesterinjohtajana tekemään kokeiluja, tarkkailemaan mikä ratkaisu toimi, mikä taas ei, toisin sanoen saatoin parannella, tehdä lisäyksiä, leikata pois, ja olla uskalias; olin eristäytynyt maailmasta, kukaan läheisyydessäni ei saanut minua menettämään itseluottamustani eikä häirinyt minua, ja niinpä minusta tuli omaperäinen.” Säveltäessä kappaleet valmistuivat yhdessä puuskassa, ja työssä häntä ohjasi tarkka korva sen mukaan, tekivätkö sävelet ”hyvää, parempaa vai paha.”

## *Soittimien värejä ja valintoja*

Läpi koko 1700-luvun soitinrakentajat ponnistelivat löytääkseen sointivärien erilaisia mahdollisuuksia: rakennettiin jousiklaveereita, suolikielisiä cembaloita ja hybridisoittimia, tyyppillisenä esimerkkinä cembalo-fortepiano: siinä yksi koskettimisto liikuttaa luistimekanismia, toinen vasarakoneistoa. Tässä ohjelmassa olen kahteen sonaattiin (E-duuri ja g-molli) valinnut ”italiaistaistyyppisen” soittimen, kopion Gottfried Silbermannin fortepianosta. Freibergiläinen urkujenrakentaja Silbermann oli nerokas kokeilija, jolla oli tiiviit yhteydet sellaisiin suuriin muusikoihin kuin J.S. Bachiin - Bach luultavasti omistikin tällaisen soittimen.

Soittimen vasaramekanismi on italialaisten Bartolomeo Cristoforin ja Giovanni Ferrinin varhaisen koneiston kaltainen. Soinnillista palettia Silbermann on

maustanut *una cordalla*, cembalo- ja *dulcimer*-äänikerroilla sekä käsivivuilla sammuttajien nostamiseksi. Kuudessa sonaatissa (G-, A-, As- ja D-duuri sekä e- ja c-molli) käytän omaa alkuperäissoitintani 1790-luvulta, joka on Anton Walterin soitinteen kaltainen 5-oktaavinen wieniläinen fortepiano. Tekijä on tuntematon, mutta tiedetään, että sen on 1800-luvun alussa myynyt Suomeen *Bureau de Musique* Leipzigin, Haydnin tuttavien, säveltäjä Franz Anton Hoffmeisterin omistama firma.

### ***Sonaateista ja julkaisuista***

Nykykäsityksen mukaan Haydnin autenttisia soolosonaatteja klaveerille on jäljellä noin 60, aikalaislähteissä niitä mainitaan jopa 80. Varhaisimmat sonaattit lienevät nuoruusvuosilta 1750-luvun alusta, myöhäisin sonaatti valmistui kesällä 1795. Osa sonaateista on kadonnut, joitain hän lahjoitteli nuorena pois, ja ne jäivät sille tielleen. Painetut nuotit olivat 1700-luvun puolivälin Wienissä harvinaisempia kuin muualla Euroopan musiikkikeskuksissa, ja musiikki levisi pääasiassa kopistien tekeminä käsikirjoituksina. Ensimmäisen kuuden sonaatin kokoelmansa Haydn julkaisi vuonna vasta 1774 – tästä laitoksesta tehtiin heti painoksia muualla Euroopassa, ja Lontoossa syntyi versio itsensä Charles Burneyn laatimalla viulusäestyksellä.

Tähän kokonaisuuteen valitsemistani sonaattit Haydn sävelsi alle 40-vuotiaana, noin viidentoista vuoden aikana. Varhaisin sonaateista on italialaistyylinen A-duurisonaatti (Hob. XVI/12) luultavasti vuoden 1755 tienoilta – ajalta, jolloin yhteytyö burleskiteatterin ja Porporan kanssa oli intensiivisimmillään. Myöhäisin on c-mollisonaatti (Hob. XVI/20), vuodelta 1771. Dokumenttien puuttuessa epävarmuutta näiden varhaisten sonaattien ajoituksessa on kuitenkin edelleen. G-, A- ja E-duurisonaattit ovat divertimento-sonaattien tyyliisiä, e-mollisonaatti on jonkinlainen vedenjakaja ja D-duurisonaattit alkavat “suuret” sonaattit.

## Sonaatti G-duuri, Hob. XVI/6 (ennen vuotta 1760)

Neliosainen G-duurisonaatti on viimeinen moniossaisten divertimento-sonaattien pitkässä traditiossa. Kappaleen kolmesta ensimmäisestä osasta on poikkeuksellisesti säilynyt signeeratut käsikirjoitukset (Haydnin kaikista soolosonaateista vain kahdestatoista on autografi jäljellä).

Tämä ”partita” on kuin kaunis puutarha: Ensimmäinen osa voisi olla *tableau vivant* – elävä taulu, johon Haydn improvisoi: tällaista ”kuvittamista” hän oli tehnyt niin burleskiteatterissa kuin iltamissa Eszterházyn linnanpuistossakin. Konteksti on viaton, ja teema polveilee yllätyksellisesti. Taulussa voisi olla vaikkapa maalaismaisema, puutarhuri työssään, lintuja, hyönteisparvia ja tuulta. Toisessa osassa tanssahdellaan menuetin tahdissa. Menuetti oli ainoa vanhasta soolosaarjasta uuteen sonaattiin jäänyt tanssi. Talonpoikako laittaa jalalla koreaksi? Trio-jakson lumoava atmosfääri enteilee hitaan osaan sydäntä särkevää surua. Hidas osa on *adagio*, joka saattaa olla kunnianosoitus opettajalle Georg Reutterille, jonka C-duuricembalokonserton hidasta osaa se niin kovin muistuttaa. Kyynelten jälkeen Haydn täyttää finaalin toiveikkaalla energialla.

## Sonaatti E-duuri, Hob. XVI/13 (1760-luvun alku)

... on värikäs triptyykki. Alun fanfaarit polkaisevat musiikin vauhtiin kuin metsästäjät metsälle. (Haydnin rakkaimmat harrastukset olivat metsästys ja kalastus!) Jännite aaltoilee. Hetki nautitaan auvoisasta *dulcimerin* enkelsoinnista, johon tässä sonaatissa käyttämäni Silbermannin soitin antaa herkullisen mahdollisuuden. Dulcimerin läsnäolo wieniläisessä musiikissa on mainitsemisen arvoinen - Haydnin edeltäjistä ainakin Caldara ja Reutter olivat soitinta käyttäneet.

Keskiosa on sievä ja ystävällinen menuetti, jonka välijaksossa vedetään saappaat jalkaan ja kädet puuskaan. Kolmas osa on kuin villi taistelukohtaus: Torviin puhalletaan, hyökkäykseen lähdetään, armoa anellaan. Sotilaat asialla vai perheriitako?



## Sonaatti A-duuri, Hob. XVI/12 (1755?)

Valikoimani varhaisimmassa sonaatissa oven avaa italialainen laulaja, joka puhuu samaa melodista kieltä kuin J.S. Bachin nuorin poika, Johann Christian, ”der Mailänder Bach”. Vastustamattoman kaunis *cantilena* soljuu kuin hunaja ja koskettaa melkein fyysisesti: hengitys syvenee, kyynelkanavat aukeavat ja kurkkua puristaa. Keskiosa on reipas menuetti asiaankuuluvine krumelureineen. Scarlattimaisessa finaalissa ideat kestävät vain tovin, kun Haydn jo tarttuu uuteen ideaan. Kuinka viihdyttävää ja svengaavaa!

## Sonaatti e-molli / E-duuri, Hob. XVI/47 (1765–67)

Surullinen *lamentatio* avaa e-mollisonaatin. Nyyhkyvässä melodiassa sykkii sama intiimi syke kuin parikymmentä vuotta myöhemmässä Mozartin A-duuripianokonsertton *adagio*ssa. *Allegro*-osassa Haydn taikoo pienestä mitättömästä teemanpätkästä kunnon tarinan. Stendahl sanoi osuvasti Haydnin kekseliäisyydestä: ”Hän aloittaa merkityksettömällä teemalla; mutta vähitellen teema löytää oman muotonsa, vahvistuu, laajenee, ja ihmettelevien silmiemme edessä on kääpiöstä kasvanut jättiläinen.” Klaveristi on oraattori ja pitää uteliaisuutta yllä. Hän loihii kuvioihin painotusten ja dynamiikan avulla puheenomaisuutta, kyselee, vastaa, ihmettelee ja jankuttaakin. Harmittomaan ”small talkiin” on hyvä lopettaa, ja finaali on menuetin poljennossa.

Artaria julkaisi 1788 tästä sonaatista version, jonka ensimmäisenä osana on epäautenttisenä pidetty inventiomainen osa F-duurissa, toinen osa tämä *adagio* f-mollissa (tempomerkinnällä *Larghetto*) ja finaalina tämän version *allegro*. Vasta 1900-luvulla löydettiin Gesellschaft der Musikfreunden arkistoista tämän e-molliversion aikalaiskäsikirjoitus, jonka muoto oli hidas-nopea-menuetti, vanhan wieniläisen triosonaatin muoto.

## **Sonaatti g-molli, Hob. XVI/44 (1771–73)**

Kaksiosaisen g-mollisonaatin avaus on kuin näytelmän kohtaus, huolestunut monologi. Haydn luotaa sisäisiä tunteja Emanuel Bachin tapaan. Musiikki on syvästi tunteellista, rohkeaa ja muodon kahleista vapaata. Säännöllinen sykkivyyts, improvisatoriset jaksot ja pysähdykset vuorottelevat, mollisävellaji on levoton ja epästabiili. Esiintyjän on taitottava kuuluviin niin tunne kuin eleiden elävyyttä. Toinen osa nytkähtelee hätääntyneen tunteen vallassa, siihen lohtua antaa hetkeksi duurijakson kirkkaus. Musiikin kulkua ei osaa aavistella – energia aaltoilee ja pitää kuulijan vallassaan. Artaria julkaisi tämän ja As-duurisonaatin vuonna 1789 yhdessä varhaisen Es-duurisonaatin (Hob. XVI/ 45) kanssa.

## **Sonaatti As-duuri, Hob. XVI/6 (1768–69)**

As-duurisonaatissa Haydn loihtii puhdasta kauneutta: Tunnelma on herkkä ja täynnä lämpöä. Koristeellisuus tuo vanhahtavuutta, duurin ja mollin vuorottelu synnyttää valoa ja varjoja. Lukuisat pysähdyspaikat, fermaatit, antavat tässäkin osassa tilaa esittäjän koristelulle ja improvisoinnille. Runsassävelisyys saa soittimen koko kaikupohjan resonoimaan. Des-duuriin sävelletty hidas osa on kuin Orfeuksen lumoavaa soittoa Gluckin oopperasta. Alun passacagliamainen basso viittaa sekin vanhaan perinteeseen. Osa on täynnä paatosta, pohdiskelua ja hienovaraisia tunnelman muutoksia. Lopun kauneus huipentuu dramaattiseen fermaattiin, kuin konsertossa ikään. Finaali on virtuoosinen kontratanssi, jonka mollijaksot ovat väkeviä ja svengi vastaansanomaton. Musiikki lepattaa kuin näytelmän sankarin viitta.

## **Sonaatti D-duuri Hob. XVI/19 (1767)**

Haydnilla oli taito leikkiä sointikentillä, resonanssilla ja harmonialla. Niillä hän rakentaa ja purkaa jännitettä tämän D-duurisonaatin ensiosassa – melodisuus tuntuu olevan vähemmän tärkeää. Draaman intensiteetti on suuri, jaksot kehittyvät melkein halkeamispisteeseen. Musiikki herättää myös assosiaatioita

– itse kuvittelin kuulevani metsän lintuja, variksen, varpusen ja käenkin. Suurenmoinen toinen osa voisi konserton hidas osa lopun kadenssia myöten. Sooloäänänen erikoisen matala ääniala tuo mieleen kadonneen fagottikonserton tältä samalta ajalta. Haydn oli myös hieno muunnelmien säveltäjä. Sonaatin finaalissa on vauhtia ja vaaratilanteita, duuri- ja mollimuunnelmat vuorottelevat, ja erilaisista karaktereista syntyy iloisenväriäinen tilkkutäkki.

Sonaatista on olemassa Haydnin päiväämä kokonaiskäsikirjoitus.

### **Sonaatti c-molli, Hob. XVI/20 (1771)**

C-mollisonaatin valittavat alkusanat maalaavat *moderato*-osan tumman maiseman. Sen läpi Haydn kuljettaa draamaa kuin tajunnanvirrassa. Kuten As-duurisonaatissakin musiikki pysähtelee fermaateille tunnustelemaan, mihin nyt voisi jatkaa. As-duuriin sävelletyn toisen osan soolo jännittyy jatkuvan bassolinjan päälle – musiikki on täynnä affektia ja ornamenttiikka antaa herkullisia mahdollisuuksia tunteelliselle ilmaisulle. Finaali etenee levottomassa pulssissa suuren psyykkisen ahdistuksen vallassa, ja tragediä huipentuu ratkaisemattomana.

Sonaatista on olemassa Haydnin vuodelle 1771 päiväämä fragmentaarinen käsikirjoitus. Teos painettiin vasta yhdeksän vuotta myöhemmin Auenbruggerin sisaruksille omistetussa kuuden sonaatin setissä. Ehkä sisarusten korkea musikaalinen kompetenssi antoi Haydnille rohkeuden julkaista tähän asti kunnianhimoisimman sooloteoksensa: ”Heidän soittotapansa ja aito näkemyksensä musiikista on suurimpien mestarien tasoa.” Partituurissa on runsaasti artikulaatiomerkkejä ja ohjeita dynamiikkaan – tässä tarvitaan soitin, jossa on dynaaminen kosketus, joko fortepiano tai klavikordi. Kun Artarian painos vuonna 1780 ilmestyi, oli fortepiano nopeasti valloittamassa Wieniä.

**Tuija Hakkila**

## SONATA II.

Allegro.

Opening of Haydn's Keyboard Sonata in G Major Hob. XVI:6 in Breitkopf & Härtel's edition from the early 1800s

**Tuija Hakkila** aloitti opintonsa Sibelius-Akatemiassa Liisa Pohjolan ja Eero Heinosen johdolla, ja jatkoi opintojaan Pariisin konservatoriossa Jacques Rouvier'n ja Theodor Paraschivescon kanssa. Hän on myös opiskellut 1900-luvun musiikkia Claude Helfferin johdolla Pariisissa sekä klassista soittotapaa Malcolm Bilsonin kanssa Yhdysvalloissa. Tärkeiden opettajien joukkoon kuuluvat myös György Sebök, William Pleeth sekä Dmitri Bashkirov. Hakkila vietti lukuvuoden 1985–86 New Yorkin Columbia Universityssa Fulbright-stipendiaattina. Vuodesta 1987 lähtien Hakkila on toiminut pianonsoiton pedagogina Sibelius-Akatemiassa ja hän valmistui sieltä musiikin tohtoriksi vuonna 2005. Hakkila on myös opettanut Tanskan kuninkaallisessa konservatoriossa Kööpenhaminassa vuosina 2005–08. Vuodesta 2014 lähtien hän on toiminut Sibelius-Akatemian pianonsoiton professorina.

Hakkila on toiminut Hämeenlinnan vanhan musiikin festivaalin, Sibelius-Akatemian konserttisarjojen, Espoon Kaiho-festivaalin sekä Nurmeksien Kesäakatemian ja konserttien taiteellisena johtajana. Hän on esiintynyt solistina, kamarimuusikkona ja säestäjänä ympäri Eurooppaa sekä Yhdysvalloissa, Japanissa, Indonesiassa, Afrikassa ja Etelä-Amerikassa sekä tehnyt äänityksiä useissa maissa. Hän on tehnyt yhteistyötä useiden merkittävien taiteilijoiden kuten Karita Mattilan, Vera Bethsin, Anner Bijlsman, Mikael Helasvuon, Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilchin, Anssi Karttusen ja Alexei Lubimovin kanssa sekä esiintynyt konserteissa Okko Kamun, Jukka-Pekka Sarasten, Leif Segerstamin ja Sakari Oramon johdolla. Hänen ohjelmistonsa kattaa Bachista nykymusiikkiin, ja klassismin sekä romantiikan ajan musiikin esittäminen periodi-instrumenteilla kuuluvat hänen mielenkiintonsa kohteisiin. Hakkila työskentelee myös tiiviisti lukuisten nykysäveltäjien kanssa ja on kantaesittänyt useita teoksia.

Tuija Hakkilan soololevytyksien joukkoon kuuluvat Mozartin klaveerisonaattien kokonaislevytys, joka on saanut erinomaisia arvioita kansainvälisessä lehdistössä, valikoima Jean Sibeliuksen pianoteoksia, levyllinen 1900-luvun pianomusiikkia sekä ensilevytyksiä 1800-luvun alun suomalaisten Lithanderin veljesten musiikista. Syksyllä 2018 ilmestyivät Dussekin klaveerisonaattilevy sekä

Brahmsin sonaatit viululle ja pianolle. Lisäksi hän on levyttänyt Kaija Saariahon ja Niccóló Castiglionin kamarimusiikkia, Haydnin pianotriot sekä Byströmin sonaatit viululle ja pianolle. Näiden ohella hän on levyttänyt 1900-luvun teoksia sellolle ja pianolle, Gabriel Faurén musiikkia ja kaikki Beethovenin teokset sellolle ja pianolle.



Joseph Haydn's birthplace in Rohrau, Austria



Recordings: 31 January–1 February, 2019 & 4–5 February 2019, Karjaa Church, Finland

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Laura Heikinheimo

Recording Engineer: Matti Heinonen

Fortepiano tuner: Pekka Savolainen

Instruments: Anonymous fortepiano in Viennese style, "Bureau de musique Leipsic", 1790s, FF-g3; Fortepiano Gottfried Silbermann, Freiberg 1747, by Andrea Restelli, Milan 2014 (both instruments from Tuija Hakkila's collection)

© & © 2020 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Cover: Nils Schillmark (1745–1804): Still life with candle, c. 1795–97 / Finnish National Gallery

Photos: Jari Jetsonen (Tuija Hakkila); Reproduction of Grundmann's portrait of Haydn (early 1760s); Haydn manuscript page (Source gallica.bnf / BnF); Haydn's birthplace, 19th century engraving / Alamy

This recording was produced with support from the Finnish Music Foundation (MES)  
and from the Finnish Cultural Foundation (SKR)



TUIJA HAKKILA