



JOSEPH HAYDN

PIANO SONATAS Nos. 32, 40, 49, 50

PAUL LEWIS

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Sonatas

Sonata Hob. XVI:49

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | | |
|---|--|--------------------------------|-------|
| 1 | | I. Allegro | 10'20 |
| 2 | | II. Adagio cantabile | 8'29 |
| 3 | | III. Finale. Tempo di menuetto | 4'11 |

Sonata Hob. XVI:50

C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | | |
|---|--|--------------------|-------|
| 4 | | I. Allegro | 10'42 |
| 5 | | II. Adagio | 5'29 |
| 6 | | III. Allegro molto | 2'39 |

Sonata Hob. XVI:32

B minor / *Si mineur* / b-Moll

- | | | | |
|---|--|---------------------|------|
| 7 | | I. Allegro moderato | 6'54 |
| 8 | | II. Menuet | 3'57 |
| 9 | | III. Finale. Presto | 4'38 |

Sonata Hob. XVI:40

G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | | |
|----|--|-------------------------|------|
| 10 | | I. Allegretto innocente | 8'58 |
| 11 | | II. Presto | 3'03 |

Paul Lewis, piano

L'esprit fantasque – mais plein de sentiment : quatre sonates pour clavier de Haydn

“Haydn composait toujours ses œuvres au clavier. Je m’asseyais et commençais à improviser, laissant l’esprit vagabonder au gré de l’humeur du moment, selon qu’elle inclinait vers la tristesse ou la gaîté, vers le sérieux ou le badinage. Une idée surgissait-elle, je l’attrapais au vol et tous mes efforts ne tendaient plus qu’à la déployer et à l’affermir selon les règles de l’art. C’est ainsi que je me débrouillais pour avancer (...)”. Ces propos de Haydn sont rapportés par son biographe Georg August Griesinger, et ce n’est certainement pas un hasard si certains portraits nous montrent le compositeur assis devant son instrument d’élection, en train d’expérimenter sa dernière idée ou bien de songer à la musique qu’il vient de créer. Entre Haydn et le clavier s’est tissée très tôt une relation à la fois intime et stimulante du point de vue créatif ; sa musique pour clavier semble plus d’une fois lui tenir lieu de laboratoire, où il peut donner libre cours à sa fantaisie tout en développant ses idées.

La plupart des sonates de Haydn (à l’instar des quatuors à cordes) ont été réunies par leur auteur en groupes de trois ou de six, sous forme d’opus, afin d’être remis au commanditaire ou publié chez un éditeur. Cette disposition offrait la possibilité de ménager au sein d’un même cycle des oppositions entre formes, types de mouvements, caractères, affects, contrastes de clair-obscur, en application du principe de “la diversité dans l’unité”. Vers la fin du XVIII^e siècle, un tel opus contenait généralement une œuvre en mineur – à une époque où plus de quatre œuvres musicales sur cinq se trouvaient écrites en majeur. Ce qui est inhabituel dans le cas de la **Sonate en si mineur Hob. XVI:32**, c’est qu’elle se place à la fin d’un cycle de six sonates, composé probablement entre 1774 et 1776, avant d’être publié en 1778 sous le numéro d’opus 14. De prime abord, il semble que l’œuvre soit plutôt mince. Le premier mouvement paraît même vieillot, presque raide, avec son thème à la gravité quelque peu empesée, sur lequel viennent se greffer des figures décoratives assez neutres ; avec son rythme pointé, le bref conséquent du thème représente toutefois une aubaine pour Haydn qui en tire d’intéressants développements. Le Menuet en si majeur, à la fois gai et serein, offre dans son thème la surprise d’un saut appassé, dont l’ascension se fait chaque fois plus grande¹ ; cette première section du Menuet nous ferait presque oublier la sombre tonalité mineure de l’œuvre, si le trio qui lui succède, avec ses battements grondeurs de doubles-croches, ne s’empressait de la faire ressurgir. Le sommet de cette sonate – son centre de gravité, aussi – réside dans son final, traversé presque de bout en bout par une frénésie haletante qui s’obstine périodiquement à marteler le même motif dans plusieurs tonalités, puis s’interrompt net le temps d’une brève pause, avant de repartir de plus belle, implacable, jusqu’aux accords finals puissamment dramatiques – refermant ainsi ce cycle sur une conclusion si singulière qu’elle en constitue presque un choc.

Une décennie plus tard, en 1784, Haydn dédiait trois sonates pour clavier (Hob. XVI:40-42) à Marie Hermenegild Esterházy, née Liechtenstein. L’année précédente, elle était entrée dans la famille princière hongroise des Esterházy, au service de laquelle Haydn resta attaché de 1761 à sa mort : Marie Hermenegild avait en effet épousé le petit-fils du prince Nicolas I^{er} le Magnifique, qui deviendra plus tard le dernier maître de Haydn, sous le nom de Nicolas II. Dans le cadre de ses fonctions, le musicien composera alors successivement cinq messes en l’honneur de la fête de Marie Hermenegild. Mais auparavant, il semble que Haydn ait déjà tenu en estime les capacités tant pianistiques que musicales de la princesse, qui venait seulement de célébrer son seizième anniversaire. Malgré leur dimension réduite (elles ne comportent que deux mouvements), on aurait tort de sous-estimer ces trois œuvres. La **Sonate en sol majeur Hob. XVI:40** laisse s’épanouir une infinie candeur dans le mouvement initial *Allegro innocente*, dont le premier thème appartient à ces motifs simples et quasi populaires chers à Haydn, tandis que le second, en sol mineur, présente l’aspect d’un paysage rocheux, crevassé par les silences et les syncopes. Ces deux thèmes sont tour à tour variés – selon le principe de la double variation dont Haydn est lui-même l’inventeur. Mais le déroulement extravagant de ces variations, leur manière de pulvériser les contours des thèmes avant de les reconstituer, nous montre un compositeur au faite de son talent. Et c’est dans cet esprit que l’œuvre se poursuit avec un *Presto* qui, lui aussi, affiche de prime abord une grande simplicité – celle de la forme *lied* (ABA) –, enrichie par le musicien de saillies humoristiques et de pointes pianistiques, sur un tempo qui semble sans cesse plus rapide.

1 NdT : Il s’agit successivement d’un saut d’octave, de dixième, et enfin de quatorzième.

Le fait que Haydn ait dédié les deux sonates suivantes également à des femmes n’est pas un hasard : le piano² (*Klavier*) était l’instrument privilégié par les épouses d’aristocrates et par les mères de famille appartenant à la bourgeoisie, qui ne manquaient pas de temps libre pour s’exercer. La **Sonate en mi bémol majeur Hob. XVI:49**, datée de 1790, représente toutefois un cas à part dans l’œuvre de Haydn : elle arbore en effet deux dédicataires, l’une officielle, et l’autre secrète. La première se nommait Maria Anna Gerbischek (“Mademoiselle Nanette” dans les lettres du compositeur) : l’intendante du prince Nicolas I^{er} le Magnifique, mariée au violoniste Johann Tost que Haydn connaissait fort bien, avait passé commande à ce dernier d’une sonate, dont la dédicace ne pouvait dès lors que lui être adressée. La destinataire secrète s’appelait Marianne von Genzinger : elle avait épousé le médecin personnel du prince Esterházy et s’adonnait avec passion au piano. Haydn, qui entretenait avec elle une correspondance amicale, était peut-être amoureux d’elle. Il lui écrit que cette sonate était “destinée uniquement et pour toujours à Votre Grâce”, lui recommandant, dans la même lettre, de prêter une attention particulière à l’*Adagio e cantabile* : “il est chargé de signification, ce qu’à l’occasion, j’expliquerai en détail à Votre Grâce ; il est assez difficile, mais plein de sentiment”³. Cette sonate, qualifiée par Haydn d’“assez difficile”, a d’ailleurs été interprétée par son auteur en présence du vieux prince Nicolas I^{er} et de Nanette Gerbischek, et le musicien reçut en récompense “une tabatière en or”⁴.

Dans son agencement formel, l’œuvre possède une ampleur inhabituelle chez Haydn. Le thème principal est suivi par une mélodie transitoire qui monte par paliers vers l’aigu : son mouvement ascendant jouera un rôle déterminant dans la coda. Le thème secondaire n’est autre, comme souvent chez Haydn, que la reprise du thème principal à la dominante, dont le compositeur isole un motif de trois croches quelque peu inquiétant, qui évoque la *Cinquième Symphonie* de Beethoven et, de manière plus frappante encore, sa *Sonate en fa mineur* op. 57 dite “Appassionata”. L’exacerbation de la tension dramatique à la fin du développement, qui s’achève par une cadence virtuose, nous incite précisément à penser que Beethoven connaissait cette sonate dans le détail. Ce que Haydn a mis de signification dans l’*Adagio e cantabile* demeurera son secret (ainsi que celui de Marianne von Genzinger) ; il s’agit en tout cas d’un mouvement qui réussit à préserver son équilibre en dématérialisant pour ainsi dire son humble thème au gré d’un entrelacs de figures (*Umspielungen*), mais aussi en laissant s’épanouir dans les passages en mineur une gravité pensive, qui domine jusque dans les dernières mesures. Quant au final, il prend les accents d’un menuet dont la naïveté semble presque ironique ; même si son thème évolue vers le mineur dans la section centrale du trio, son humeur allègre n’en est pas pour autant entamée.

Les trois dernières sonates de Haydn ont été composées durant le deuxième séjour à Londres du musicien, à l’intention d’une pianiste allemande qui avait épousé un graveur italien : Therese Jansen-Bartolozzi. L’écriture de la **Sonate en ut majeur Hob. XVI:50**, à l’instar de celle des deux autres œuvres du recueil, témoigne du caractère virtuose de son jeu. Le premier mouvement laisse transparaître un art de la composition d’une grande éloquence, qui lui permet de s’épanouir telle une fantaisie : à partir de trois fois rien – un arpège d’*ut* majeur en mouvement descendant, avec quelques cliquetis de quintes et de septièmes – Haydn développe un mouvement tout entier, dans lequel ce “motif” apparaît sous toutes les configurations sonores possibles⁵, et dont il aurait pu dire, comme il le fit de la *Fantaisie en ut majeur*, qu’il l’avait écrite “dans un moment d’humeur très fantasque”. Même s’il n’est pas dénué d’une certaine vigueur, le lyrisme serein qui s’épanouit dans l’*Adagio* le préserve de toute foucade, tandis que l’*Allegro molto* conclusif, avec son thème qui ne cesse de déraiper en se fracassant sur le mauvais accord (si majeur !), comme s’il était égaré dans une scène de film burlesque (*slapstick*), devait mettre à rude épreuve les capacités techniques de la pianiste Thérèse Jansen ainsi que son sens des pointes dont la malice n’est pas seulement rythmique.

WOLFGANG FUHRMANN
Traduction : Bertrand Vacher

2 NdT : Dans cette période de transition pour la facture instrumentale, le terme allemand *Klavier* peut renvoyer au clavecin, au clavicorde, voire au pianoforte. Le plus souvent, nous l’avons rendu par “clavier”, sauf dans ce paragraphe où il préfigure l’instrument-roi des salons bourgeois.

3 Cf. la lettre du 20 juin 1790 à Madame von Genzinger, dans : Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Fayard, 1988, p. 327. La présente traduction ne diffère de celle proposée par Marc Vignal que sur des points de détail.

4 Cf. la lettre du 27 juin 1790 à Madame von Genzinger, *cf. op. cit.*, p. 327 – 328.

5 NdA : Haydn fut stimulé dans l’exploration de ces configurations par l’élargissement des possibilités sonores qu’offraient les pianos-forte du facteur londonien Broadwood.

Jocose fantasies – but full of feeling: four piano sonatas by Joseph Haydn

‘Haydn always composed his works at the keyboard. “I sat down and began to fantasise [*phantasiren*], according to whether my mood was sad or happy, serious or playful. Once I had seized upon an idea, my whole endeavour was to develop and sustain it in keeping with the rules of the art. That is how I sought to help myself . . .”’ So we are told by Haydn’s biographer Georg August Griesinger, and it is probably not by chance that several portraits of the composer show him sitting at the instrument that was most important to him, trying out an idea or even reflecting on his music. Haydn and the keyboard were bound by an intimate creative relationship that went back a long way; the practice of fantasising, of developing ideas in this way seems to have found its way into his piano music more than once.

Haydn delivered most of his sonatas (and string quartets) to his patrons, and had them issued by a publisher, in groups of three or six, as a single ‘opus’. This offered the possibility of juxtaposing different forms, movement types, characters, affects, light and shade: ‘diversity in unity’. In the late eighteenth century, an ‘opus’ of this kind usually also contained a work in the minor key (in an era that composed at least ninety per cent of its music in the major). The unusual thing about Haydn’s **Sonata in B minor Hob. XVI:32** is that it comes at the end of one such cycle of six sonatas, thought to have been composed between 1774 and 1776, which was published in 1778 as ‘op.14’. At first it seems to be a rather lightweight work. The first movement even appears old-fashioned, almost stiff, with a grave theme followed by somewhat neutral figuration, but Haydn derives interesting developments from the little dotted consequent of the theme. The serene Menuet is in B flat major and, in the middle of its theme, surprises us with a capricious, ever wider leap; this almost makes us forget that we are in an essentially gloomy piece in the minor, though the rumbling Trio swiftly reminds us of the fact. The focal point and climax of the sonata, however, comes in the Finale, a movement that rushes breathlessly on for long stretches, with insistent hammering repeated notes, periodically interrupted by abrupt pauses – and remains implacable right to the dramatic final chords: a peculiar, almost shocking ending for a cycle.

Around a decade later, in 1784, Haydn dedicated three piano sonatas (Hob. XVI:40–42) to Marie Hermenegild von Esterházy, née Liechtenstein. She was a member of the family of the princely house in whose service Haydn remained from 1761 until his death; since 1783 she had been married to the grandson of the reigning Prince Nikolaus I ‘the Magnificent’. This grandson was later to become Haydn’s last employer as Nikolaus II, and the composer had the task of writing five masses for Marie Hermenegild’s name day. But apparently he was already confident in the sixteen-year-old princess’s abilities as both pianist and musician: though each of the sonatas consists of only two movements, they are bristling with difficulties. The **Sonata in G major Hob. XVI:40** begins quite ‘guilelessly’ (the marking is Allegretto innocente) with one of Haydn’s simple, almost folklike themes, followed by a second theme in G minor, expressively riven by rests and syncopations. Both themes are then varied in alternation, according to the canons of Haydn’s very personal invention, the double variation. But how extravagant these variations are, how they often atomise the themes, then put them back together again – this is Haydn in top form. And so it continues in the subsequent Presto; this too is formally a fairly straightforward ternary design, but full of pianistic witticisms and with a seemingly ever-increasing tempo.

The fact that Haydn also dedicated the following two sonatas to women is no coincidence: the piano was the instrument par excellence of noble and middle-class ladies, who had plenty of time to practise. The **Sonata in E flat major Hob. XVI:49** of 1790, however, is a special case in his œuvre: it has two dedicatees, one ‘official’ and one secret. The official one was Maria Anna (Nanette) Gerbischek, Prince Nikolaus I’s housekeeper, married to the violinist Johann Tost, whom the composer knew well; she had given Haydn the commission and he had to dedicate her sonata to her. The secret dedicatee was Marianne von Genzinger, wife of the Esterházy family’s personal physician and an enthusiastic pianist, with whom Haydn maintained an amicable correspondence and might have been a little in love: the sonata was ‘for ever intended only for Your Grace’, he wrote to her, adding in the same letter that the Adagio e cantabile ‘contains many significant things which I shall explain to you in detail when the time comes. It is rather difficult, but full of feeling’. Incidentally, Haydn himself played this somewhat ‘difficult’ sonata to his old prince in the presence of Nanette Gerbischek, and received ‘a golden snuffbox as a gift’.

The piece is laid out on an unusually generous scale for Haydn: the main theme of the Allegro is followed by a second melody in constantly ascending steps, an intensification of which will also govern the movement’s coda. The secondary theme, as so often in Haydn, is in fact the main theme played in the dominant. A motivic component is isolated from this, a somewhat sinister three-quaver anacrusis, reminiscent of Beethoven’s Fifth Symphony and even more strikingly of the ‘Appassionata’ Sonata – the dramatic culmination at the end of the development, especially, which leads to a virtuoso cadenza, suggests that Beethoven knew this sonata well. The ‘significant things’ Haydn put into the Adagio e cantabile remain his secret (and that of Marianne von Genzinger); in any case, it is a movement that maintains its equilibrium, as it were dematerialising its simple theme in paraphrases, but it also generates a pensive seriousness in the minor-key sections that dominates even its closing bars. The finale, cast in a minuet tone of almost ironic naïveté, also shifts its theme into the minor, but does not allow this to ruffle its mood.

Haydn’s last three sonatas were written during his second stay in London for Therese Jansen-Bartolozzi, a German pianist who had married an Italian engraver. The **Sonata in C major Hob. XVI:50** bears witness to her virtuosity, as do its sister works. At the same time, its first movement is perhaps the most splendid example of the way Haydn’s compositional art could burgeon like a fantasy: out of absolutely nothing, a descending C major triad with a few unconnected fifths and sevenths, Haydn develops a whole movement in which this ‘motif’ appears in all sorts of musical configurations, in which the composer was obviously stimulated by the extended sonic possibilities offered by the fortepianos of the English firm of Broadwood. Haydn might well have said of this movement (as he did of another piano work) that he had written it ‘in a most jocose hour’ (*bey launigster stunde*). Unfolding in calm, lyrical, but also powerfully determined fashion, the Adagio gets by without any capriciousness whatever, while the final Allegro molto, with its closing theme which consistently slides into the ‘wrong’ chord (B major!) as in a slapstick film, availed itself to the full of Therese Jansen’s pianistic skill and sense of rhythmic – and comic – timing.

WOLFGANG FUHRMANN
Translation: Charles Johnston

Launige Phantasien – aber viel Empfindung: Vier Klaviersonaten von Joseph Haydn

„Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. ‚Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren (zu behaupten, zu erhalten). So suchte ich mir zu helfen ...“ Das berichtet Haydns Biograph Georg August Griesinger, und einige Porträts von Haydn zeigen den Komponisten wohl nicht zufällig an seinem wichtigsten Instrument, eine Idee versuchend oder auch der Musik nachsinnend. Haydn und das Klavier, das war eine intime kreative Beziehung, die lange zurückreichte; in seine Klaviermusik scheint öfter als einmal die Praxis des Phantasierens, des Entwickelns von Ideen eingegangen zu sein. Die meisten seiner Sonaten (oder Streichquartette) hat Haydn in Dreier- oder Sechsergruppen, als „Opus“, dem Auftraggeber überreicht oder auch bei einem Verleger publiziert. Das bot die Möglichkeit, verschiedene Formen, Satztypen, Charaktere, Affekte, Licht und Schatten einander gegenüberzustellen: „Mannigfaltigkeit in der Einheit“. Ein solches „Opus“ enthielt im späten 18. Jahrhundert meist auch ein Werk in Moll (in einem Zeitalter, das mindestens 90 Prozent seiner Musik in Dur komponierte). Ungewöhnlich an Haydns **Sonate in h-Moll Hob. XVI:32** ist, dass sie am Ende eines solchen Zyklus von sechs Sonaten steht, der, vermutlich zwischen 1774 und 1776 komponiert, 1778 als „op. 14“ veröffentlicht wurde. Zunächst scheint es sich um ein eher leichtgewichtiges Werk zu handeln. Der erste Satz wirkt sogar altmodisch, fast steif, mit einem gravitätischen Thema, an das sich eher neutrale Spielfiguren anschließen, doch gewinnt Haydn aus dem kleinen punktierten Nachsatz des Themas interessante Entwicklungen. Das heitere Menuett steht in H-Dur und wartet mitten im Thema mit einem kapriziösen, immer größeren Sprung auf; fast macht es uns vergessen, dass wir uns in einem eigentlich düsteren Moll-Stück befinden, woran das polternde Trio aber rasch wieder erinnert. Ihren Schwer- und Höhepunkt hat die Sonate jedoch im Finale, ein über weite Strecken atemlos dahineilender, in hämmernden Tonwiederholungen insistierender, dann wieder von jähren Pausen durchbrochener Satz – und unversöhnlich bis zu den dramatischen Schlussakkorden: ein eigenartiger, fast schockierender Abschluss für einen Zyklus.

Gut ein Jahrzehnt später, 1784, widmete Haydn Marie Hermenegild Esterházy, geborene Liechtenstein, drei Klaviersonaten (Hob. XVI:40–42). Sie gehörte zur Familie jenes ungarischen Fürstenhauses, in dessen Diensten Haydn von 1761 an bis zu seinem Tod stand; seit 1783 war sie mit dem Enkel des regierenden Fürsten Nikolaus I. „des Prachtliebenden“ verheiratet. Dieser Enkel sollte später als Nikolaus II. Haydns letzter Dienstherr werden, und Haydn musste fünf Messen für Marie Hermenegilds Namenstage komponieren. Aber offenbar traute der Komponist schon der gerade erst 16jährigen Fürstin pianistisch wie musikalisch einiges zu: Die Sonaten sind zwar sämtlich nur zweisätzig, haben es dafür aber in sich. Die **Sonate in G-Dur Hob. XVI:40** beginnt ganz „unschuldig“ (im Allegretto innocente) mit einem von Haydns fast volksmusikartig schlichten Themen, auf das ein zweites, durch Pausen und Synkopen ausdrucksvoll zerklüftetes in g-Moll folgt. Beide Themen werden – im Sinne von Haydns höchstpersönlicher Erfindung, der Doppelvariation – abwechselnd variiert. Wie extravagant aber diese Variationen vor sich gehen, wie sie die Themen oft zerstäuben, um sie dann wieder zusammenzufügen – das ist Haydn in Hochform. Und so geht es auch im anschließenden Presto weiter, auch dieses formal in eher schlichter Liedform, aber voller pianistischer Pointen und mit einem scheinbar immer mehr sich steigernden Tempo.

Dass Haydn auch die beiden folgenden Sonaten Frauen gewidmet hat, ist kein Zufall: Das Klavier war das klassische Instrument der adeligen und bürgerlichen Frauen, die viel Zeit zu üben hatten. Die **Sonate in Es-Dur Hob. XVI:49** von 1790 stellt jedoch in Haydns Œuvre einen Sonderfall dar: Sie hat nämlich zwei Widmungsträgerinnen, eine „offizielle“ und eine heimliche. Die offizielle war Maria Anna (Nanette) Gerbischek, die Haushälterin des Fürsten Nikolaus I., verheiratet mit dem Haydn wohlbekannten Geiger Johann Tost; sie hatte Haydn den Auftrag erteilt und ihr musste er die Sonate widmen. Die heimliche war Marianne von Genzinger, die Gattin des Esterházy'schen Leibarzts und eine begeisterte Klavierspielerin, mit der Haydn einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt und in die er möglicherweise ein wenig verliebt war: Die Sonate sei „bloß auf ewig für Ihre gnaden bestimmt“, schrieb er ihr, und in demselben Brief erklärte er über das *Adagio e cantabile*: „es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bey gelegenheit zergliedern werde, es ist etwas mühesam aber viel Empfindung“. Diese etwas „mühesame“ Sonate hat Haydn übrigens selbst seinem alten Fürsten im Beisein von Nanette Gerbischek vorgespielt und bekam „eine goldne Tobacks Dose zum geschenck“.

Das Stück ist von einer bei Haydn ungewöhnlichen Großzügigkeit der Anlage: Auf das Hauptthema des *Allegro* folgt eine zweite Melodie in immer aufsteigenden Schritten, deren Steigerung auch die Schlusscoda bestimmen wird. Als Seitenthema erklingt, wie so oft bei Haydn, das Hauptthema in der Dominante, und aus ihm wird ein motivischer Baustein isoliert, ein etwas unheimlicher Drei-Achtel-Auftakt, der an Beethovens Fünfte Symphonie und noch frapperanter an die Appassionata erinnert – gerade die dramatische Zuspitzung am Ende der Durchführung, die in eine virtuose Kadenz mündet, lässt vermuten, dass Beethoven die Sonate gut gekannt hat. Was Haydn in das *Adagio e cantabile* an Bedeutungen gelegt hat, bleibt sein Geheimnis (und das von Marianne von Genzinger), doch es ist in jedem Fall ein Satz, der sein Gleichgewicht bewahrt, sein schlichtes Thema in Umspielungen gleichsam entmaterialisiert, aber in Mollabschnitten auch einen nachdenklichen Ernst entwickelt, der sogar noch seine Schlusstakte beherrscht. Das Finale schließlich, in einem Menuett-Tonfall von fast ironischer Naivität gehalten, wendet sein Thema zwar gleichfalls nach Moll, lässt sich davon aber nicht die Laune verderben.

Die drei letzten Sonaten Haydns entstanden während seines zweiten London-Aufenthalts für eine deutsche Pianistin, die einen italienischen Kupferstecher geheiratet hatte: Therese Jansen-Bartolozzi. Von ihrem Virtuositentum legt die **Sonate C-Dur Hob. XVI:50**, ebenso wie ihre Schwesterwerke, Zeugnis ab. Zugleich ist ihr erster Satz das vielleicht großartigste Beispiel für Haydns sich gleichsam wie eine Fantasie entfaltende Kompositionskunst: Aus einem baren Nichts, einem abfallenden C-Dur-Dreiklang mit ein paar nachklappenden Quinten und Septimen entwickelt Haydn einen ganzen Satz, in dem dieses „Motiv“ in allen möglichen Klanggestalten erscheint, wobei der Komponist offensichtlich durch die erweiterten klanglichen Möglichkeiten der englischen Klaviere der Firma Broadwood inspiriert wurde, – ein Satz, von dem er wohl (wie er es bei einem anderen Klavierwerk tat) hätte sagen können, er habe ihn „bey launigster stunde“ verfasst. In ruhiger, lyrischer, aber auch kraftvoll-bestimmter Entfaltung, kommt das *Adagio* ganz ohne Kapriziosität aus, während das abschließende *Allegro molto* mit einem Schlussthema, das immer wieder in einen falschen Akkord (H-Dur!) hineinrutscht wie in einem Slapstickfilm, Therese Jansens pianistische Könnerschaft und Sinn für (nicht nur rhythmische) Pointen in Anspruch nahm.

WOLFGANG FUHRMANN

BIBLIOGRAPHIE

- Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1810 – traduit par Marc Vignal dans *Joseph Haydn, Autobiographie : Premières biographies*, Paris, Flammarion, 1997.
- *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, réunies à partir du recueil de H. C. Robbins Landon, éditées et commentées par Dènes Bartha, Kassel, Bärenreiter, 1965.
- Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 23), Laaber, Laaber-Verlag, 1994.
- Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber, Laaber-Verlag, 2010.
- László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chicago etc., University of Chicago Press, 1995.
- Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.

Paul Lewis

Excerpts from discography / Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete Piano Concertos
Intégrale des Concertos pour piano
with *BBC Symphony Orchestra*
Jiří Bělohlávek
3 CD HMC 902053.55

Complete Piano Sonatas
Intégrale des Sonates pour piano
10 CD HMX 2901902.11

Variations Diabelli
CD HMC 902071

FRANZ LISZT
Sonata in B minor
Sonate en si mineur
Piano works
CD HMA 1951845

MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition
Tableaux d'une exposition
ROBERT SCHUMANN : **Fantasie op.17**
CD HMC 902096



FRANZ SCHUBERT
The Late Piano Sonatas
D.784, D.958, D.959, D.960
2 CD HMC 902165.66

Piano Sonatas
D.840, D.850 & D.894
Impromptus D.899
Klavierstücke D.946
2 CD HMC 902115.16

Piano Sonatas
no.14 D.784, no.19 D.958
CD HMA 1951755

Piano Sonatas D.845
Wanderer-Fantasie D.760
Impromptus D.935
Moments musicaux D.780
2 CD HMC 902136.37

Piano Sonatas D.959, D.960
CD HMC 901800

JOHANNES BRAHMS
Piano Concerto no.1
Ballades op.10
with *Swedish Radio Symphony Orchestra*,
Daniel Harding
CD HMC 902191





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : 15 avril & 20-22 août 2017, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Sebastian Nattkemper, Teldex Studio Berlin

Montage : Julian Schwenkner, Martin Sauer

Photos Paul Lewis : © IGOR Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

902371