



CD-992 DIGITAL

JOSEPH HAYDN
1
COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC

JOSEPH HAYDN

AUENBRUGGER SONATAS



RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO

HAYDN, [Franz] Joseph (1732-1809)**Auenbrugger Sonatas****Sonata No. 48 in C major, Hob. XVI/35****16'35**

- | | | |
|-----|-----------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro con brio</i> | 7'24 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 6'22 |
| [3] | III. Finale: <i>Allegro</i> | 2'40 |
-

Sonata No. 49 in C sharp minor, Hob. XVI/36**16'30**

- | | | |
|-----|---|-------|
| [4] | I. <i>Moderato</i> | 10'15 |
| [5] | II. Scherzando: <i>Allegro con brio</i> | 2'47 |
| [6] | III. Menuet: <i>Moderato</i> | 3'22 |
-

Sonata No. 50 in D major, Hob. XVI/37**11'04**

- | | | |
|-----|--|------|
| [7] | I. <i>Allegro con brio</i> | 5'49 |
| [8] | II. <i>Largo e sostenuto</i> | 2'32 |
| [9] | III. Finale: <i>Presto ma non troppo</i> | 2'39 |
-

Sonata No. 51 in E flat major, Hob. XVI/38**15'33**

- | | | |
|------|-----------------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'52 |
| [11] | II. <i>Adagio</i> | 3'53 |
| [12] | III. Finale: <i>Allegro</i> | 2'42 |
-

Sonata No. 52 in G major, Hob. XVI/39**14'06**

- | | | |
|------|----------------------------|------|
| [13] | I. <i>Allegro con brio</i> | 3'51 |
| [14] | II. <i>Adagio</i> | 6'18 |
| [15] | III. <i>Prestissimo</i> | 3'53 |
-

Ronald Brautigam, fortepiano

A smile of contentment crossed his face. The races at Royal Ascot had indeed lived up to their reputation, and the subsequent journey by carriage to Slough, near Windsor, had passed quickly and pleasantly in the fine summer weather. For a moment he thought of his young colleague Mozart, for whom gambling had been an obsession: how Mozart would have loved to be with him today at Ascot! But the date was now 15th June 1792, and six months had passed since the poor fellow had passed away, before his time. Today, though – even without Mozart – he could converse in his mother tongue, as William Herschel, whom he was on his way to visit, originally came from Germany, where he had used the forenames Friedrich Wilhelm. Herschel was a fine example of the combination of artist and scientist so frequently encountered at that time. The son of an impoverished musician, he had studied music and languages, found employment as an oboist with a Hanover-based regiment; he had come to England in 1757, at the age of 19, and soon won fame – not least as a composer, teacher and organist in Bath. Without any prior training he took up astronomy, constructing four hundred mirrors and numerous telescopes. Herschel was one of the greatest astronomers ever; he catalogued 2,500 nebulae and, on 13th March 1781, discovered the planet Uranus. The King of England had then awarded him an annual income and, with it, the freedom to practise science as he pleased.

The two men had talked in Herschel's observatory; wine and a meal had been served, and now they went to the huge, 40-foot-long telescope, where Herschel invited him to look out into the universe. He hesitated for a moment, slightly disconcerted by thoughts of the Great Unknown, but then dared to look. Taken aback by the myriad of stars, he grew slightly dizzy. – This is reputed to have been the moment when **Joseph Haydn** decided to compose *The Creation*.

The epithet 'Papa Haydn' has had a decisive impact on the traditional image of Haydn. Along with the image of him as a conscientious 'musical civil servant' employed by Count Esterházy, this has even led many of us to assume him – despite his mastery of musical craftsmanship – to have been a slightly boring person (!). Admittedly it is hard to imagine Haydn crawling clumsily under a table, or in other such situations brought to the stage and screen by Shaffer/Forman – as in *Amadeus* – but nothing could be further from the truth than to describe him as boring. We may give an example of his rich vein of genuine humour: in 1805, a rumour spread in the international musical community that Haydn – who was by then 73 – had passed away. In Paris, especially, his passing was to be marked with due honour; Rodolphe Kreutzer

(famous from the *Kreutzer Sonata*) immediately wrote a funeral sonata, the great Cherubini tearfully composed the funeral cantata *Chant sur la Mort de Joseph Haydn*, and the Archbishop of Paris prepared to read a mass in Notre-Dame. When Haydn learned of all of this, he remarked: 'What fine gentlemen! I am sincerely grateful to them for this unexpected honour. If only I had known about the celebrations – I would have gone there myself to conduct the mass in person.'

The story that began this article demonstrates that Haydn was a man of great spiritual depth; his knowledge may not have been encyclopædic, nor his erudition overwhelming, but he possessed unique curiosity and receptivity which, combined with his religious nature, could be harnessed to produce musical works of exceptionally wide range. Haydn lived more than twice as long as Mozart: when he was born, Bach and Handel were in the middle of their creative careers, and, when he died, Ludwig van Beethoven had already produced his '*Pastoral*' *Symphony*. It would be hard to overestimate Haydn's importance in the development of music: he not only perfected the string quartet form, but also made similar contributions to the genres of symphony and piano sonata.

It is often claimed that Joseph Haydn's piano music, at least the works from his early years, was strongly influenced by Bach – but it should be stressed that this refers not to Johann Sebastian but to Carl Philipp Emanuel, a much admired and imitated composer for the keyboard. In fact the real influence on Haydn was not Bach but the Viennese composer Georg Christoph Wagenseil (1715-77), who made important contributions to the development of sonata form, and with whom Haydn moreover enjoyed close contact. Haydn later freed himself from this influence, and his piano sonatas serve as a kaleidoscopic representation of this process. The musicologist Hermann Abert has pointed out that the classical sonata developed from the earlier, baroque forms – especially the suite – in two directions, which he labelled 'North German' (represented by C.P.E. Bach) and 'South German/Austrian' (Wagenseil). The North German route diverged radically from suite form by excluding all the dance movements of the classical suite (the basic dances Allemande, Courante, Sarabande and Gigue, and others too). The most important South German/Austrian route – the Viennese one – was influenced by the serenades common in that area, and thus included the minuet in the new form. Abert saw this as the result of a difference in temperament between north and south – strict logic as opposed to imaginative freedom – remarking: 'By no means did Haydn [...] start off as a pupil of C.P.E. Bach, as is [...] believed, but, on the contrary, he started as an Austrian [...]'

Not even the most recent research has succeeded in establishing how many piano sonatas Haydn composed; some of his early works are lost, and the authenticity of other manuscripts has been called into question. This series will include the 62 sonatas that are regarded as undeniably genuine by present-day musicologists, as well as some piano works in other genres. The correct instrument for the authentic performance of these works has been a matter of frequent and heated debate; Haydn knew all the keyboard instruments of his time, from the harpsichord to a relatively modern grand piano. Many musicologists, however, believe that this question is of secondary importance, because Haydn (like most composers of his period) did not necessarily wish to specify a particular instrument. As Abert says: 'It is moreover important that early editions of some of the sonatas – like those from Mozart's youth – contain the subtitle "avec violon ad libitum", and this with Haydn's consent. If we also bear in mind that Haydn's piano trios mostly appeared as "sonatas", these works stand as the last examples of a centuries-old tradition among composers: they provided the music alone, and left various possibilities open for its actual performance.'

In 1780 the Viennese publishing house Artaria issued six piano sonatas that have come to be known collectively as 'Auenbrugger Sonatas': five of these are included on this CD, and the sixth is the *Sonata No. 33 in C minor*, Hob. XVI/20 (1771). The name of the collection is derived from its dedicatees, the talented and wealthy sisters Katharina and Marianna Auenbrugger. It is often difficult to date Haydn's works with certainty, but from the manuscripts of these pieces we know that they were ready by January 1780 at the latest, except for the *Sonata No. 52*, which was ready no later than 8th February. It is assumed that the *Sonatas No. 49* and *No. 51* were composed earlier, possibly during the first half of the 1770s. All of them are characteristic of Haydn's mature piano music, with a three-movement structure in which the minuet is no longer the regular feature it once was.

The joyful *Sonata No. 48 in C major*, Hob. XVI/35, does contain a minuet-like structure – not as the middle movement, but transformed into a rapid concluding rondo. The first movement is a sonata *Allegro* with a splendid development section, and the second is a pastoral *Adagio*; this is a gratifying work for the pianist, with many figurations and Alberti basses.

In the *Sonata No. 49 in C sharp minor*, Hob. XVI/36, we find many stylistic traits that might be ascribed to an influence from Mozart; Abert points out the so-called Italian aria cadence (with its typical trill on the dominant), which Haydn had not used before. Here too a minuet is placed last, here explicitly labelled 'Menuet' and taken from the *Trio No. 35* for

baryton. The first movement, in sonata form, is an emotionally intense, effective *Moderato*, which is followed by a variation movement labelled *Scherzando*. The sonata thus has no true slow movement. The theme of the variation movement recurs in *Sonata No. 52*.

The *Sonata No. 50 in D major*, Hob. XVI/37, is one of Haydn's most popular keyboard works – largely, perhaps, because of its remarkable emotional range. Between the positive, optimistic outer movements – a humorous sonata *Allegro* and a spirited *Presto* – comes a *Largo* in the form of a sarabande in the strict, old style, described by Philip Radcliffe as 'astonishingly profound and tragic'. Despite its brevity (only 19 bars), this movement totally changes the atmosphere of the work.

The *Adagio* middle movement of the *Sonata No. 51 in E flat major*, Hob. XVI/38, is also dejected in mood, although here the element of tragedy is less pronounced. As a result there is less contrast between this and the outer movements, which to some extent speak for themselves with their abundance of beautiful melodic ideas and imaginative pianistic writing.

In the *Sonata No. 52 in G major*, Hob. XVI/39, Haydn returns – as mentioned above – to the theme from the *Scherzando* of *Sonata No. 49*. As a precaution, he mentions in a note to the published edition that, even though it forms part of a different piece, it should be seen as a continuation of the same mood: 'cangiando però in ognuna di esse la continuazione del sentimento medesimo'. The sonata thus begins with a variation movement – by no means a unique phenomenon at that time (one remembers the famous example by Mozart!), but its formal ambiguity is such that it could also be called a rondo. At any rate the work's freshness and variety – with an exceptional cadenza in the *Adagio* and a wonderfully energetic *Prestissimo* finale – are infectious.

© Julius Wender 1999

The booklet notes for this series consistently refer to 'piano music', 'piano sonatas' etc. This is done in the full knowledge that some of Haydn's works in this genre were written for other instruments, the early ones even for harpsichord. It might be more correct to use the term 'keyboard instrument' but, as this could easily have led to stylistic inelegance, I have chosen to retain the generally accepted, if not wholly accurate term 'piano'. One should thus not understand 'piano music' as 'music for a [modern] piano', but as 'music for a keyboard instrument'.

Ronald Brautigam was born in 1954 in Amsterdam, where he studied at the Sweelinck Conservatory with Jan Wijn. He continued his studies with John Bingham in London and with Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Netherlands Music Prize. Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras throughout the world under such distinguished conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen and many others. Ronald Brautigam tours widely as a recitalist and chamber musician, regularly partnering the violinist Isabelle van Keulen. In recent years he has also developed a reputation as a leading exponent of the fortepiano with a particular interest in Mozart's music for the instrument. His acclaimed BIS recordings include Mendelssohn concertos and a complete cycle of Mozart's solo keyboard music.

Ein zufriedenes Lächeln streifte sein Gesicht. Die Pferderennen des Royal Ascot hatten ihrem Ruhm alle Ehre gemacht, und die anschließende Kutschenfahrt nach Slough bei Windsor war beim schönen Sommerwetter schnell und angenehm vergangen. Er dachte einen Augenblick lang an seinen jungen, von der Spielleidenschaft besessenen Kollegen Mozart: wie gerne wäre der doch heute mit ihm in Ascot dagegewesen! Aber man schrieb jetzt den 15. Juni 1792, und ein halbes Jahr war also schon vergangen, seit der arme Kerl verfrüht gestorben war. Heute abend würde er sich allerdings auch ohne Mozart in seiner Muttersprache unterhalten können, denn William Herschel, den er jetzt besuchen sollte, stammte ursprünglich aus Deutschland, wo seine Vornamen Friedrich Wilhelm gelautet hatten. Herschel war ein glänzendes Beispiel der damals so häufigen Kombination von Künstler und Naturwissenschaftler. Der Sohn eines armen Musikers lernte Musik und Sprachen, begann als Oboist bei einem hannoverschen Regiment und ging 1757 mit neunzehn Jahren nach England, wo er unter anderem als Komponist, Musikpädagoge und Organist in Bath berühmt wurde. Völlig ohne Ausbildung begann er mit der Astronomie, baute selbst vierhundert Spiegel und zahlreiche Teleskope. Herschel wurde einer der größten Astronomen aller Zeiten, katalogisierte 2500 Nebulosen und entdeckte am 13. März 1781 den Planeten Uranus, woraufhin ihm der englische König ein jährliches Gehalt und somit wissenschaftliche Freiheit gewährte.

In Herschels Observatorium hatten sich die beiden Herren unterhalten, es war ein Souper mit Wein gereicht worden, und nun gingen sie zusammen zum riesigen, zwölf Meter langen Teleskop, wo Herschel ihn einlud, ins Weltall zu blicken. Er zögerte, es überfiel ihn ein leichter Schauer beim Gedanken an das große Unbekannte, aber dann wagte er doch den Blick; angesichts der Myriaden Sterne taumelte er und es wurde ihm leicht schwindlig. – Dies soll der Augenblick gewesen sein, in dem **Joseph Haydn** beschloß, *Die Schöpfung* zu schreiben.

„Papa Haydn.“ Dieses Epitheton hat das herkömmliche Bild von Haydn entscheidend beeinflusst. Zusammen mit der Vorstellung eines pflichtbewußten „Musikbediensteten“ des Fürsten Esterházy bewegte es viele von uns gar dazu, ihn zwar als einen Meister des kompositorischen Handwerks zu bezeichnen, gleichzeitig aber für einen leicht langweiligen (!) Menschen zu halten. Sicher stellt man sich Haydn schwer unter einem Tisch kriechend oder in anderen Situationen vor, die Shaffer/Forman – wie bei Amadeus – lechzend auf Bühne und Leinwand gebracht hätten, aber nichts wäre ungerechter als ihn als langweilig zu beschreiben, denn er besaß ein reiches Maß an echtem Humor, von dem ein kleines Beispiel zitiert werden

darf: 1805 verbreitete sich in der internationalen Musikwelt das Gerücht, der inzwischen 73-jährige Haydn sei gestorben. Besonders in Paris wollte man seiner auf würdige Weise gedenken; Rodolphe Kreutzer (durch die *Kreutzer-Sonate* bekannt) schrieb gleich eine Trauer-sonate, der große Meister Cherubini komponierte tränenüberströmt die Trauerkantate *Chant sur la Mort de Joseph Haydn*, und der Pariser Erzbischof bereitete sich vor, in der Notre-Dame die Messe zu lesen. Als Haydn von alledem erfuhr, war sein Kommentar: „Die guten Herren! Ich bin ihnen recht zu Dank verpflichtet für die ungeahnte Ehre. Wenn ich nur die Feier gewußt hätte, ich wäre selbst dahin gereist, um die Messe in eigener Person zu dirigieren.“

Wie man anhand der anfangs geschilderten Szene versteht, war außerdem Haydns geistige Tiefe beachtenswert – nicht etwa so, daß sein Wissen enzyklopädisch oder seine Belesenheit überwältigend waren, aber er besaß eine einzigartige Neugier und Rezeptivität, die in Kombination mit seiner Religiosität in eine künstlerische Aussage mit besonders breitem Spektrum umgesetzt werden konnten. Haydn wurde mehr als doppelt so alt wie Mozart: als er geboren wurde, standen Bach und Händel mitten in ihrer schöpferischen Tätigkeit, und als er starb, hatte Ludwig van Beethoven bereits die „Pastorale“ zur Uraufführung gebracht. Seine Bedeutung für die Entwicklung der Musik kann kaum überschätzt werden, denn er brachte nicht nur die Form des Streichquartetts zur Vollendung, sondern leistete ähnliches auch auf den Gebieten der Symphonie und der Klaviersonate.

Es wurde häufig behauptet, daß Joseph Haydns Klavierschaffen zumindest in jungen Jahren unter erheblichem Einfluß Bachs stand, aber es muß betont werden, daß dabei nicht Johann Sebastian, sondern Carl Philipp Emanuel gemeint war, ein bewunderter und nachgeahmter Klaviermeister. Haydns wirklicher Einfluß war allerdings nicht Bach, sondern eher der Wiener Komponist Georg Christoph Wagenseil (1715-77), der ansehnliche Beiträge zur Entwicklung der Sonatenform leistete, und den Haydn außerdem aus der Nähe erleben konnte. Später machte sich Haydn von diesem Einfluß frei, und seine Klaviersonaten sind eine Art kaleidoskopischer Darstellung dieser Entwicklung. Der Musikwissenschaftler Hermann Abert wies darauf hin, daß sich die klassische Sonate aus den ehemaligen Formen des Barocks, vor allem der Suite, entlang zweier Linien entwickelte, die er als norddeutsch (vertreten durch Ph.E.Bach) beziehungsweise süddeutsch-österreichisch (Wagenseil) bezeichnete. Dabei entfernte sich die norddeutsche Richtung radikal von der Suitenform, indem sie sämtliche Tanzsätze der klassischen Suite (sowohl die Grundtänze Allemande, Courante, Sara-

bande und Gigue als auch andere) ausschied, während die wichtigste süddeutsch-österreichische Richtung, der Wiener Typus, unter dem Einfluß der lokalen Serenadenmusik das Menuett in die neue Form einbaute. Abert sah dies als Ergebnis eines Temperamentsunterschiedes zwischen nord- und süddeutsch – straffe Logik gegen ein freies Spiel der Phantasie – und er sagte: „Haydn hat /.../ zunächst keineswegs als Schüler Ph.E.Bachs begonnen, wie /.../ geglaubt wird, sondern als Österreicher /.../“.

Nicht einmal die jüngste Forschung hat feststellen können, wie viele Klaviersonaten Haydn insgesamt komponierte, denn etliche der frühesten Werke gingen verloren, und die Echtheit anderer Manuskripte wurde bezweifelt. Die vorliegende Serie umfaßt jene 62 Sonaten, die von der heutigen Wissenschaft mit Sicherheit als echt bezeichnet werden, dazu noch einige Klavierwerke anderer Gattungen. Auf welchen Instrumenten diese Werke authentisch zu spielen sind, ist häufig und heftig diskutiert worden, denn im Laufe seines Lebens kannte Haydn alle damalige Tasteninstrumente, vom Cembalo bis zu einem relativ modernen Flügel. Zahlreiche Musikwissenschaftler meinen allerdings, daß dies eine untergeordnete Frage ist, da Haydn (wie die meisten Komponisten seiner Zeit) nicht unbedingt ein bestimmtes Instrument vorschreiben wollte. Dazu Abert: „Wichtig ist ferner, daß manche Sonaten, wie auch in Mozarts Knabenzeit, in alten Ausgaben den Beisatz »avec violon ad libitum« tragen, und zwar unter Haydns Billigung. Nimmt man hinzu, daß auch die Haydnschen Klaviertrios meist als »Sonaten« erschienen, so ergeben sich diese Werke als die letzten Ausläufer des mehrere Jahrhunderte alten Brauches der Komponisten, ihrerseits nur die Musik zu geben, für die Ausführung dagegen verschiedene Möglichkeiten offen zu lassen.“

1780 erschienen beim Wiener Verlag Artaria sechs Klaviersonaten, die zusammen als „Auenbrugger-Sonaten“ bekannt worden sind: die fünf Sonaten auf der vorliegenden CD, und die 1771 komponierte *Sonate Nr. 33 in c-moll*, Hob. XVI/20. Der Name der Sammlung rührt von den Widmungsträgerinnen her, den begabten und reichen Schwestern Katharina und Marianna Auenbrugger. Ein genaues Datieren Haydnscher Werke ist häufig schwierig, aber von den Manuskripten der vorliegenden Werke weiß man, daß sie spätestens im Januar 1780 vorlagen, mit Ausnahme der *Sonate Nr. 52*, die spätestens am 8. Februar vorlag. Von den *Sonaten Nr. 49* und *51* nimmt man an, daß sie früher komponiert wurden, vielleicht während der ersten Hälfte der 1770er Jahre. Sämtliche Werke sind für Haydns reifes Klavierschaffen charakteristisch, mit einer dreisätzigen Struktur, bei der das Menuett nicht mehr so häufig anzutreffen ist.

Die fröhliche *Sonate Nr. 48 C-Dur*, Hob. XVI/35, hat allerdings ein menuettartiges Ge-
bilde, aber nicht als Mittelsatz, sondern in ein schnelles Schlußrondo verwandelt, nach einem
Sonatenallegro mit einer prächtigen Durchführung und einem pastoralen *Adagio*: ein pianis-
tisch dankbares Werk mit vielen Figuren und Albertibässen.

In der *Sonate Nr. 49 cis-moll*, Hob. XVI/36, liegen manche Stilmerkmale vor, die eventuell
auf einen Einfluß von Mozart zurückzuführen sind; Abert weist auf die sogenannte italie-
nische Arienkadenz hin (mit dem typischen Triller auf der Dominante), die Haydn früher
nicht gebraucht hatte. Auch hier steht ein Menuett an letzter Stelle, hier ausdrücklich als
Menuett bezeichnet und dem *Trio Nr. 35* für Baryton entnommen. Der erste Satz, in Sonaten-
form, ist ein gefühlsintensives und effektvolles *Moderato*, dem ein Variationensatz mit der
Bezeichnung *Scherzando* folgt – die Sonate hat also keinen eigentlichen langsamen Satz. Das
Thema des Variationensatzes kehrt übrigens in der *Sonate Nr. 52* zurück.

Eines der beliebtesten Klavierwerke Haydns ist die *Sonate Nr. 50 D-Dur*, Hob. XVI/37,
vielleicht zum Großteil aufgrund der bemerkenswerten emotionalen Spanne. Zwischen den
positiven, optimistischen Ecksätzen – einem humorvollen Sonatenallegro und einem spiri-
tuellen *Presto* – steht ein *Largo* in der Form einer Sarabande im strengen alten Stil, die Philip
Radcliffe als „erstaunlich profund und tragisch“ bezeichnete, ein Satz, der trotz seiner Kürze
von nur 19 Takten die Stimmung vollständig zu verändern vermag.

Stimmungsmäßig bedrückt ist auch der Mittelsatz der *Sonate Nr. 51 Es-Dur*, Hob.
XVI/38, ein *Adagio*, obwohl hier die Tragik weniger ausgeprägt ist. Dadurch wird auch der
Kontrast zu den Ecksätzen verringert, und diese stehen gewissermaßen für sich, reich an
schönen melodischen Einfällen und pianistischer Phantasie.

In der *Sonate Nr. 52 G-Dur*, Hob. XVI/39 kehrt Haydn, wie erwähnt, wieder zum Thema
des *Scherzandos* der *Sonate Nr. 49* zurück, was er vorsorglich in der gedruckten Ausgabe in
einer Anmerkung mitteilte, darauf hinweisend, daß es sich, trotz Unterschieden der verschie-
denen Stücke, um eine Fortsetzung desselben Gefühls handelte: „cangiando però in ognuna di
esse la continuazione del sentimento medesimo“. Die Sonate beginnt also mit einem Variati-
onensatz, was damals kein Unikum darstellte (man denke an Mozarts berühmtes Beispiel!),
aber die formale Doppeldeutigkeit läßt uns auch von einem Rondo sprechen. Auf jeden Fall
sind die Frische und der Kontrastreichtum des Werks – mit einer aparten Kadenz im *Adagio*
und einem wunderbar energischen Prestissimofinale – mitreißend.

© Julius Wender 1999

In den Texten zur vorliegenden Serie wird durchwegs von „Klaviermusik“, „Klaversonaten“ etc. gesprochen. Dies geschieht im vollen Bewußtsein dessen, daß Haydns Schaffen auf diesem Gebiet zum Teil für andere Instrumente komponiert wurde, am Anfang sogar für Cembalo. Richtiger wäre daher vielleicht das Wort „Tasteninstrument“, aber da dies zu sprachlichen Unförmigkeiten geführt hätte, blieb ich bei dem allgemein akzeptierten, obwohl nicht ganz korrekten Ausdruck „Klavier“. „Klaviermusik“ ist also z.B. nicht als Musik für ein (modernes) Klavier zu verstehen, sondern als Musik für ein Tasteninstrument.

Ronald Brautigam wurde 1954 in Amsterdam geboren, wo er bei Jan Wijn am Sweelinck-Konservatorium studierte. Er setzte die Studien bei John Bingham in London und Rudolf Serkin in den USA fort. 1984 erhielt er den Niederländischen Musikpreis. Ronald Brautigam spielt regelmäßig mit führenden Orchestern in aller Welt unter hervorragenden Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen und vielen anderen. Ronald Brautigam unternimmt weite Reisen als Solist und als Kammermusiker, wobei er regelmäßig mit der Violinistin Isabelle van Keulen spielt. In den letzten Jahren errang er auch einen Ruf als führender Ausübender des Fortepiano, mit einem Sonderinteresse für Mozarts Musik für dieses Instrument. Seine gelobten Aufnahmen für BIS umfassen Konzerte von Mendelssohn und einen kompletten Zyklus von Mozarts Musik für Soloklavier.

Un sourire de contentement traversa son visage. Les courses au Royal Ascot étaient vraiment à la hauteur de leur réputation et le voyage suivant en diligence vers Slough près de Windsor s'était rapidement et bien passé par le beau temps d'été. Il pensa un instant à son jeune collègue Mozart pour qui le jeu avait été une obsession: comme Mozart aurait aimé être avec lui aujourd'hui à Ascot! Mais c'était maintenant le 15 juin 1792 et six mois s'étaient écoulés depuis le décès du pauvre hère. Aujourd'hui pourtant – même sans Mozart – il pouvait converser dans sa langue maternelle, puisque William Herschel, à qui il s'en allait rendre visite, venait originellement d'Allemagne où il avait employé les prénoms Friedrich Wilhelm. Herschel était un bon exemple de la combinaison d'artiste-scientiste si souvent rencontrée en ce temps-là. Le fils d'un musicien appauvri, il avait étudié la musique et les langues, trouvé emploi comme hautboïste dans un régiment de Hanovre; il était venu en Angleterre en 1757 à l'âge de 19 ans et s'était rapidement fait une renommée – surtout comme compositeur, professeur et organiste à Bath. Sans l'avoir étudiée auparavant, il se mit à l'astronomie, construisant quatre cents miroirs et de nombreux télescopes. Herschel fut l'un des plus grands astronomes de tous les temps; il catalogua 2,500 nébuleuses et, le 13 mars 1781, il découvrit la planète Uranus. Le roi d'Angleterre lui avait alors accordé un revenu annuel et, avec lui, la liberté de s'adonner à la science comme il lui plaisait.

Les deux hommes avaient parlé dans l'observatoire de Herschel; on avait servi du vin et un repas et il se rendirent au grand télescope de 40 pieds de long où Herschel l'invita à regarder dans l'univers. Il hésita un moment, légèrement déconcerté à l'idée du "Grand Inconnu" mais il osa regarder. Décontenancé par la myriade d'étoiles, il fut un peu étourdi. – Ce serait alors que **Joseph Haydn** décida de composer *La Création*.

L'épithète "Papa Haydn" a eu un impact décisif sur l'image traditionnelle de Haydn. Avec l'image de lui de "fonctionnaire musical" consciencieux utilisée par le comte Esterházy, elle a poussé plusieurs d'entre nous à l'imaginer – malgré sa maîtrise de l'art musical – comme quelqu'un d'un peu ennuyeux (!) Il est évidemment difficile d'imaginer Haydn à quatre pattes sous une table ou dans d'autres situations mises en scène et sur l'écran par Shaffer/Forman – comme dans *Amadeus* – mais rien n'était plus loin de la vérité que de le décrire comme ennuyeux. Voici un exemple de son riche humour: en 1805, une rumeur se répandit dans la communauté musicale internationale que Haydn, qui avait alors 73 ans, était mort. A Paris surtout, son décès devait être souligné avec de dus honneurs; Rodolphe Kreutzer (célèbre par la *Sonate à Kreutzer*) écrivit immédiatement une sonate funèbre, le grand Cherubini composa

avec la larme à l'œil la cantate funèbre *Chant sur la Mort de Joseph Haydn* et l'archevêque de Paris se prépara à dire une messe pour lui à Notre-Dame. Quand Haydn apprit tout cela, il dit: "Quels grands gentilshommes! Je leur suis sincèrement reconnaissant pour cet honneur inattendu. Si seulement j'avait été informé de ces célébrations – je me serais rendu en personne pour diriger la messe."

L'histoire au début de cet article montre que Haydn était un homme à la grande profondeur spirituelle; son savoir n'a peut-être pas été encyclopédique ni son érudition renversante mais il possédait une curiosité et réceptivité uniques qui, en combinaison avec sa nature religieuse, pouvaient être exploitées pour produire des œuvres musicales d'une étendue exceptionnellement grande. Haydn vécut plus de deux fois la longueur de vie de Mozart: à sa naissance, Bach et Haendel était au milieu de leur carrière et, à sa mort, Ludwig van Beethoven avait déjà composé sa *Symphonie "Pastorale"*. Il serait difficile de surestimer l'importance de Haydn dans le développement de la musique; non seulement il perfectionna la forme de quatuor à cordes mais encore apporta-t-il des contributions semblables aux genres de la symphonie et de la sonate pour piano.

On a souvent soutenu que la musique pour piano de Joseph Haydn, au moins les œuvres de ses jeunes années, fut fortement influencée par Bach – mais il devrait être souligné qu'il ne s'agit pas de Johann Sebastian mais de Carl Philipp Emanuel, un compositeur pour clavier très admiré et imité. En fait, la véritable influence sur Haydn n'était pas Bach mais le compositeur viennois Georg Christoph Wagenseil (1715-77) qui apporta d'importantes contributions au développement de la forme de sonate et avec lequel Haydn entretenait un contact très amical. Haydn se libéra ensuite de cette influence et ses sonates pour piano servirent de représentation kaléidoscopique de ce processus. Le musicologue Hermann Abert a fait remarquer que la sonate classique se développa à partir de formes baroques antérieures – surtout la suite – dans deux directions qu'il étiqueta de "allemande du nord" (représentée par C.P.E. Bach) et "allemande du sud/autrichienne" (Wagenseil). La route allemande du nord divergea radicalement de la forme de suite en excluant tous les mouvements de danse de la suite classique (les danses fondamentales Allemande, Courante, Sarabande et Gigue, ainsi que d'autres). La route la plus importante, allemande du sud/autrichienne – la viennoise – fut influencée par les sérénades communes dans cette région et inclut ainsi le menuet dans sa nouvelle forme. Abert vit cela comme le résultat d'une différence de tempérament entre le nord et le sud – logique stricte opposée à la liberté imaginative – en faisant remarquer: "Haydn ne commença absolu-

ment pas [...] comme élève de C.P.E. Bach ainsi qu'on [...] le croit mais, au contraire, il commença en autrichien [...]"

Pas même la recherche la plus récente au réussi à établir combien de sonates pour piano Haydn a composées; certaines de ses premières œuvres sont perdues et l'authenticité d'autres manuscrits a été mise en question. Cette série inclura les 62 sonates qui sont considérées comme indéniablement authentiques par les musicologues de l'heure, ainsi que certaines œuvres pour piano dans d'autres genres. L'instrument correct pour l'exécution authentique de ces œuvres a été un sujet de discussions fréquentes et passionnées; Haydn connaissait tous les instruments à clavier de son temps, du clavecin au piano à queue relativement moderne. Plusieurs musicologues, cependant, croient que cette question est d'importance secondaire parce que Haydn (comme la plupart des compositeurs de son époque), ne souhaitait pas nécessairement préciser un instrument en particulier. Abert dit: "De plus, il est important que les premières éditions de quelques-unes des sonates – comme aussi celles de la jeunesse de Mozart – contiennent le sous-titre 'avec violon ad libitum', et ceci avec le consentement de Haydn. En se rappelant que les trios pour piano de Haydn sortirent en majeure partie comme des 'sonates', ces œuvres sont les derniers exemples d'une tradition vieille de plusieurs siècles chez les compositeurs: ils fournissaient la musique seule et laissaient plusieurs possibilités quand à l'exécution même."

En 1780, la maison d'édition viennoise Artaria édita six sonates pour piano qui en sont venues à être appelées collectivement les "Sonates Auenbrugger": cinq d'entre elles sont incluses sur ce CD et la sixième est la *Sonate no 33 en do mineur* Hob. XVI/20 (1771). Le nom de la collection provient de ses dédicataires, les talentueuses et riches sœurs Katharina et Marianna Auenbrugger. Il est difficile de dater avec certitude les œuvres de Haydn mais, à partir des manuscrits de ces pièces, nous savons qu'elles étaient terminées en janvier 1780 au plus tard excepté pour la *Sonate no 52* qui fut achevée au plus tard le 8 février. On croit que les *Sonates no 49* et *51* furent composées plus tôt, possiblement dans la première moitié des années 1770. Elles sont toutes caractéristiques de la musique pour piano de la maturité de Haydn avec une structure en trois mouvements où le menuet n'est pas plus long que ce qu'il a déjà été régulièrement.

La joyeuse *Sonate no 48 en do majeur* Hob. XVI/35 renferme une structure de menuet – non pas comme mouvement du milieu mais transformée en un rapide rondo final. Le premier mouvement est une sonate *Allegro* avec une splendide section de développement et le second

est un *Adagio* pastoral; c'est une œuvre agréable pour le pianiste avec ses nombreuses figurations et basses d'Alberti.

Dans la *Sonate no 49 en do dièse mineur* Hob. XVI/36, nous trouvons plusieurs traits stylistiques qui pourraient être attribués à une influence de Mozart; Abert fait remarquer la dite cadence d'aria italienne (avec son trille caractéristique sur la dominante), que Haydn n'avait pas encore utilisée. Ici aussi le menuet est placé en dernier, intitulé explicitement "Menuet" et tiré du *Trio no 35* pour baryton. De forme de sonate, le premier mouvement est un *Moderato* émotionnellement intense et remarquable, suivi d'un mouvement de variations appelé *Scherzando*. La sonate n'a donc pas de véritable mouvement lent. Le thème du mouvement de variations se trouve dans la *Sonate no 52*.

La *Sonate no 50 en ré majeur* Hob. XVI/37 est l'une des œuvres pour clavier les plus populaires de Haydn – surtout, peut-être, à cause de son étendue émotionnelle remarquable. Entre les mouvements extérieurs positifs et optimistes – une sonate *Allegro* humoristique et un *Presto* fougueux – se trouve un *Largo* dans la forme d'une sarabande dans le vieux style strict et décrit par Philip Radcliffe comme "étonnamment profond et tragique". Malgré sa brièveté (19 mesures seulement), ce mouvement change totalement l'atmosphère de l'œuvre.

Le mouvement intermédiaire *Adagio* de la *Sonate no 51 en mi bémol majeur* Hob. XVI/38 est aussi d'atmosphère déprimée quoique l'élément de tragédie est ici moins prononcé. Le résultat est un contraste moins fort entre ce mouvement et les deux autres qui, jusqu'à un certain point, parlent pour eux-mêmes avec leur abondance de ravissantes idées mélodiques et leur écriture pianistique remplie d'imagination.

Dans la *Sonate no 52 en sol majeur* Hob. XVI/39, Haydn revient – ainsi que mentionné ci-haut – au thème du *Scherzando* de la *Sonate no 49*. Comme précaution, il mentionne dans une note dans l'édition publiée que, quoiqu'il fasse partie d'une pièce différente, il devrait être vu comme une continuation de la même atmosphère: "cangiando però in ognuna di esse la continuazione del sentimento medesimo". La sonate commence donc avec un mouvement de variations – en rien un phénomène unique en ce temps-là (on se rappelle du célèbre exemple de Mozart!) mais son ambiguïté formelle est telle qu'il pourrait aussi être appelé un rondo. Quoi qu'il en soit, la fraîcheur et la variété de l'œuvre – avec une cadence exceptionnelle dans l'*Adagio* et un finale *Prestissimo* merveilleusement énergique – sont hantantes.

© Julius Wender 1999

Les notes du livret pour cette série parlent constamment de “musique pour piano”, “sonates pour piano”, etc. Cela est fait en toute connaissance que certaines des œuvres de Haydn dans ce genre furent écrites pour d’autres instruments, les plus anciennes pour clavecin même. Il serait peut-être plus correct d’utiliser le terme “instrument à clavier” mais, pour des raisons d’élégance stylistique, j’ai choisi de garder le terme “piano” généralement accepté sinon entièrement juste. On ne devrait ainsi pas comprendre “musique pour piano” comme “musique pour un piano [moderne]” mais bien “musique pour un instrument à clavier”.

Ronald Brautigam est né en 1954 à Amsterdam où il a étudié au conservatoire Sweelinck avec Jan Wijn. Il poursuit ses études avec John Bingham à Londres et avec Rudolf Serkin aux Etats-Unis. En 1984, il reçut le Prix de musique des Pays-Bas. Ronald Brautigam se produit régulièrement avec des orchestres majeurs partout au monde sous la direction de chefs distingués tels que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, sir Simon Rattle, Frans Brüggen et plusieurs autres. Ronald Brautigam fait de nombreuses tournées comme récitaliste et chambriste, accompagnant régulièrement la violoniste Isabelle van Keulen. Ces dernières années, il s’est acquis une réputation au piano avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument. Ses enregistrements BIS salués incluent les concertos de Mendelssohn et un cycle complet de la musique pour instrument à clavier solo de Mozart.



INSTRUMENTARIUM

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

Recording data: August 1998 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

2 Neumann KM 130 microphones, microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Tascam DA-30 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Oliver Curdt

Cover text: © Julius Wender 1999

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

Front cover: Cruikshank's Humorous Illustrations: *A Self-satisfied Lady*

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1998 & © 1999, BIS Records AB

RONALD BRAUTIGAM

