

ANGELA HEWITT
plays
HANDEL & HAYDN



hyperion

IN THE YEAR this recording was made, we celebrate the 250th anniversary of the death of George Frideric Handel (1685–1759) and the 200th anniversary of the death of Franz Joseph Haydn (1732–1809). Such an occasion gives us the chance to better acquaint ourselves with two composers who were remarkably popular and celebrated in their lifetimes (Handel more than Bach, Haydn even more than Mozart), and yet who were later overshadowed and somewhat forgotten until they regained their popularity in the last century. Handel was feted in England (he lived there from 1712 until his death), became a British citizen, and his funeral in Westminster Abbey, where he is buried in Poet's Corner, was attended by 3,000 people. Haydn (who sojourned twice in England, in 1791–2 and 1794–5) was equally loved by the English, but his renown reached as far as Stockholm, St Petersburg and even Cádiz.

They of course both grew up in German-speaking countries (Handel in Halle, Thuringia, and Haydn in Rohrau, Austria) and both showed gifts for music at an early age. Handel received a spinet as a present from his aunt on his seventh birthday, but had to practise in hiding (in the attic) so that his father, determined that his son should be a lawyer, would not find out. As a young man of eighteen he went, along with his friend Mattheson, to audition for the post of organist at the Marienkirche in Lübeck where Buxtehude was retiring, but they hastily retreated when they learned that whoever got the post had to marry Buxtehude's elderly daughter. While in Hamburg as a violinist at the opera, he met Prince Ferdinando di Medici who invited him to go to Italy. There he spent over three years in Florence, Rome, Naples and Venice, studying with Corelli and absorbing the Italian Baroque style which never left him after that. He also 'competed' with the great harpsichordist Domenico Scarlatti. They were declared equal winners on the harpsichord, but Scarlatti conceded

that Handel was the unrivalled master of the organ. The two nevertheless formed a close friendship and held each other in great esteem.

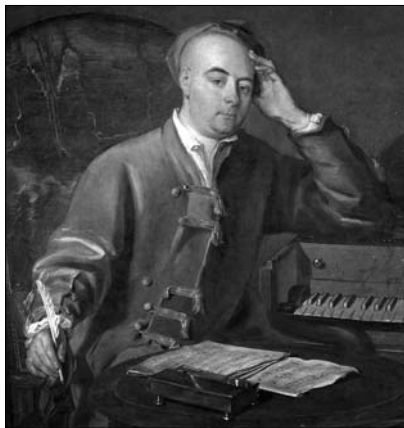
As a child, Haydn attended the famous St Stephen's Choir School in Vienna. Around the time when his voice was breaking he managed to get himself expelled for cutting off a fellow pupil's pigtail as a joke. Though always getting himself into mischief (a quality ever-present in his music) Haydn, unlike Handel, hardly travelled except for his trips to England, preferring to remain in the employment of the Esterházy family for thirty years. Like Handel, he was incredibly prolific. Haydn made an unfortunate choice of bride (he was first in love with his future wife's sister, but she entered a convent) and suffered an unhappy marriage which bore no children. He was once quoted as saying about his wife: 'It's all the same to her whether her husband is a cobbler or an artist.' His mistresses included the singer Luigia Polzelli, whose son Antonio was thought to be his. Handel, on the other hand, never married and kept his personal affairs very discreet. He did, however, have a gluttonous appetite. So much for some brief biographical comparisons.

My own experience with Handel—apart from learning some of the easy keyboard pieces and turning pages for my father when he played the organ in *Messiah* or excerpts from the *Water Music* at weddings—began with playing some of his sonatas on the violin and recorder, two other instruments I studied as a child. When I was fifteen years old, and already studying at university as a special student, we were given the Suite No 2 in F major as a quick study in our end-of-year exam—to learn and memorize (optional, but I did it) in a week. I was struck then by the exquisite beauty of the opening movement, as I still am now every time I play it.

Soon after this I first played the **Chaconne (with 21 variations) in G major** HWV435 at a workshop on piano

literature. I learned it from a collection called *Le Pantbéon des Pianistes* which of course was highly suspect and heavily edited. But we cared less about such things in those days! The work makes a great opener in recital, as indeed it does for this recording. In the Baroque era, the chaconne was a triple-metre composition whose bass line and harmonic structure, normally descending stepwise (as it does here in the first four bars), is used as an outline for subsequent variations. These variations often begin with figurations that get quicker as we go along: for instance, after the theme, in which the predominant note value is a crotchet, the first two variations introduce quavers, the next two variations go into triplets, and the next four are in semiquavers. The figuration jumps from one hand to another while the musical content remains relatively simple. Variation 9 turns to the minor mode and a slower tempo. The mood becomes lyrical and expressive, even plaintive. The next eight variations (9–16) stick to the minor, and for me really make this piece something special. Again we have a quickening of note values, but also a suggested quickening of tempo (nothing is written in the score to tell us to do so, but it seems a very natural thing to do). The notes are no longer just for show, but rather their gestures (two-note sighs, descending scales) add a great deal of expressive content. Variation 15, with descending octaves in the bass, builds up the excitement, leaving the last minor variation, number 16, quite vehement in its emotion.

Now comes the confusing part. In the Bärenreiter edition, the rest of the piece is quite different from the version I originally learned (and which is almost identical to that published by Peters). Of course I considered it, and tried to understand the different sources (no easy matter), but ultimately rejected it. If you want to hear the other version, then Trevor Pinnock for one plays it on his recording. It didn't seem to me as satisfying as the



GEORGE FRIDERIC HANDEL

conclusion that I was used to (although to me it sounds much more convincing played on the harpsichord than on the piano). So I have unashamedly stuck to my old version (which Edwin Fischer also played, so at least I'm in good company!). It brings the major mode back calmly after the storm, building up to a tremendous climax. I was happy to read in the Bärenreiter edition: 'The repeat marks are better ignored.' Good advice, I think. Especially when you consider that Handel wrote another similar G major Chaconne with 62 variations, and if you repeated all of those, you'd be there for a while. I do incorporate some other textual differences from the Bärenreiter edition into the version on this recording which I think are an improvement.

It was while in England that Handel probably wrote most of his keyboard compositions. The Chaconne was first published in 1733, but his 'First Set of Suites' appeared in 1720. They were most likely written in 1717 when Handel was resident composer at Cannons—an estate in Edgware, razed to the ground in 1747. As some of the movements had previously been published in an unauthorized copy while Handel was away from London, he felt it necessary to explain this in his dedication to the English nation:

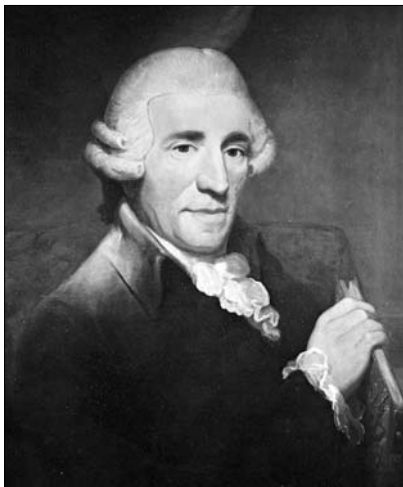
I have been obliged to publish Some of the following lessons because Surreptitious and incorrect copies of them had got abroad. I have added several new ones to make the Work more usefull which if it meets with a favourable reception: I will Still proceed to publish more reckoning it my duty with my Small talent to Serve a Nation from which I have receiv'd so Generous a Protection.

I have already remarked on the exquisite opening of the **Suite No 2 in F major** HWV427. If you play this for somebody without telling them who wrote it, I bet the last person they would name would be Handel. Many would say Bach. Below a beautifully florid melody (the ornamentation is mostly written out), a stately bass gradually descends the scale, jumping up an octave twice to start another descent, the last time with more chromaticisms thrown in. This meditation ends in A minor, leading us without a pause into the subsequent *Allegro*. This is an instrumental piece (the top line could easily be played by the violin) transcribed for keyboard. The third-movement *Adagio* needs some additional ornamentation added by the performer. That was the only clue given to me by my professor when I learned it as a quick study, and I still stick mostly to what I sketched in all those years ago. The flourishes, though, in the last two bars are original Handel,

and I can't claim to have invented those! The concluding *Allegro* is a four-voice fugue with a very affirmative subject. Handel's part-writing may not be as sophisticated and masterful as Bach's, but this is still an excellent example of his polyphonic style.

The **Suite No 8 in F minor** HWV433 is new to my repertoire. Reading it through, I was immediately attracted by the second movement, which is a terrific Handelian fugue. Handel, who often borrowed from his own music, let alone from that of others, arranged this fugue for oboe, two violins and continuo and inserted it as the last movement of the Sonata in G minor HWV404. The final Gigue (which perhaps inspired Mozart to write his Little Gig in G major) is also very attractive, and has great swing. In between we have a jaunty Allemande and a Courante, whose initial musical motif occurs, among other places, in his *Dixit Dominus* HWV232 (No 6, 'Dominus a dextris tuis'). The suite opens, however, with a Prelude marked *Adagio* whose dotted rhythms are very much in the French style. When you begin to learn it, you realize that Handel goes for fifteen bars without ever coming to anything resembling a cadence, and even at that point he keeps moving forward to the end, finally settling not on the tonic, but rather on the dominant. It makes an imposing beginning to a very fine work.

Haydn wrote his **Sonata 'Un piccolo divertimento'** (Variations in F minor), Hob XVII:6, in Vienna in 1793, the year between his two sojourns in London. His first trip there had been at the invitation of the violinist-impresario Salomon who had his own concert series. Haydn's success was immediate and overwhelming. He was entertained by royalty, given an honorary degree from Oxford University, and gave piano lessons for which he was paid a guinea (which he said made his eyes 'pop out of his head'). He had also become familiar with English fortepianos, especially Broadwood, with their darker, richer sound



JOSEPH HAYDN

which no doubt influenced his keyboard writing. This set of variations is his most famous single piece for piano, and is a true gem.

It was written for Mozart's pupil Babette von Ployer (for whom Mozart had written his concertos K449 and K453), but then later dedicated to Baroness von Braun when the work was first published in 1799. At that time a Leipzig critic called it: 'A melancholy *Andante* in F minor, with variations so masterful that the piece almost sounds like a free fantasy.' And indeed it does. Instead of having just one theme, there are two: one in the minor which begins

sorrowfully but is beautifully poised, interrupted by a 'Neapolitan' G flat major chord played *forte*, and then a second contrasting theme in the major with carefree figurations that considerably lighten the mood. This is true fortepiano music—showing off the dynamic possibilities now available to keyboard players. The first theme then returns, now in syncopation, while the second has the addition of trills to show the player's dexterity. The next 'set' has rapid yet wonderfully lyrical figurations in the minor part, becoming more excited by that crashing G flat major chord each time it returns. The major variations keep up the pace, introducing some flying triplets. Then the opening *Andante* is repeated for twenty-one bars before suddenly Haydn decides to take a new turn. In fact, looking at a facsimile of the manuscript, you can see that he originally planned to end the work here, with a short coda in the major. But then something made him change his mind and the piece turns into this truly remarkable 'free fantasy'. It suddenly becomes incredibly dramatic, with expressive silences, surging chromaticisms, tremolos, and wild scales, all the while maintaining the dotted rhythm of the opening theme. It eventually calms down and fades into almost nothing in a coda worthy of Beethoven at his best.

There is a theory that this piece is linked to Haydn's tragic opera *L'anima del filosofo*, which relates the story of the Orpheus myth. In November of 1792, Haydn wrote to his friend (and perhaps his great love?) Marianne von Genzinger, asking her to return the final big Aria in F minor from this opera so that he could have it copied. It was his last letter to her as she died two months later, at the age of forty-two. The drama of the coda, with its inconsolable ending, certainly makes this a possibility.

The F minor Variations were perhaps first conceived as a movement within a sonata, and indeed that word stands on the cover page. To one of the copies of the autograph

Haydn added the heading 'Un piccolo Divertimento Scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer'. 'A small divertissement' it certainly is not, and this could not have been more than an ironic understatement.

Haydn once admitted: 'I was a wizard on no instrument, but I knew the strength and working of all.' The 'all' even included the kettle-drums. Listening to the last of his piano sonatas, the **Piano Sonata in E flat major** Hob XVI:52, one could be excused for thinking that Haydn must have been a virtuoso pianist. But in fact this piece was written in 1794 for yet another gifted female, Therese Jansen, who was a pupil of Muzio Clementi and a popular pianist and teacher in London. Haydn was a witness at her wedding to the art dealer Gaetano Bartolozzi the following year. She could not have been lacking in technique, as this is the most demanding of all of Haydn's piano works. But it requires more than technique. All of the trademarks of Haydn's style are present: the sudden dynamic contrasts, the expressive silences, the wit, the charm, the surprises, and most of all the juxtaposition of remote keys. The outer movements of course are both in E flat major, but the

middle movement appears in E major which could not come as more of a shock. Haydn has unwittingly prepared us for that with a few brief bars in that key during the development section of the first movement, but the surprise is still great. It is interesting to note that while Haydn was writing his last three piano sonatas, his pupil Beethoven was publishing his first three (the Op 2 set which he dedicated to his teacher). And not only that, but the sublime slow movement of the Beethoven's Sonata in C major, Op 2 No 3, is also in E major. The Haydn is sophisticated music, masterfully crafted and brought to a brilliant conclusion. In the nineteenth and early twentieth century, Haydn was often labelled 'childlike' (E T A Hoffmann started it in 1810 when he said Haydn's compositions expressed 'a childlike mood of serene well-being'). A book I had as a child (and still have), first published in 1936, was entitled *Haydn, The Merry Little Peasant*. Nothing could be less appropriate for this last piano sonata. I think Brahms was more apt when he wrote in 1896, the year before he died: 'What a man: beside him we are just wretches.'

ANGELA HEWITT © 2009

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

ANGELA Hewitt

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her series of recordings of all the major keyboard works of Bach has been described as 'one of the record glories of our age'. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, Schumann, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prize-winner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listener's Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria.

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone's* 'Artist



© James Cheadle

of the Year'. Her entire 2007–2008 season was devoted to performances of the complete Bach *Well-Tempered Clavier* in major cities all over the world, an endeavour that culminated with a new recording (CDA67741/4). A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001). For more information, please see www.angelahewitt.com.

HAENDEL ET HAYDN *Œuvres pour piano*

L'ANNÉE OÙ CET ENREGISTREMENT a été réalisé, nous célébrons le deux cent cinquantième anniversaire de la mort de George Frideric Haendel (1685–1759) et le bicentenaire de la mort de Franz Joseph Haydn (1732–1809). Une telle circonstance nous donne l'occasion de mieux nous familiariser avec deux compositeurs très populaires et célébrés de leur vivant (Haendel plus que Bach, Haydn encore plus que Mozart) et qui pourtant ont été éclipsés par la suite et quelque peu oubliés jusqu'à leur retour en grâce au siècle dernier. Haendel était fêté en Angleterre (il y a vécu de 1712 jusqu'à sa mort), il est devenu ressortissant britannique et trois mille personnes ont assisté à ses funérailles à l'Abbaye de Westminster, où il est enterré dans le Poet's Corner. Haydn (qui a séjourné en Angleterre à deux reprises, en 1791–92 et en 1794–95) était également très apprécié des Anglais, mais sa renommée s'est étendue jusqu'à Stockholm, Saint-Petersbourg et même Cadix.

Tous deux ont naturellement grandi dans des pays germanophones (Haendel à Halle, en Thuringe, et Haydn à Rohrau, en Autriche) et ils ont fait preuve très jeunes d'un talent musical prononcé. Haendel avait reçu une épipette en cadeau de sa tante pour ses sept ans, mais il devait travailler en se cachant au grenier pour que son père, qui voulait en faire un juriste, n'en sache rien. À l'âge de dix-huit ans, avec son ami Mattheson, ils sont allés concourir pour le poste d'organiste que quittait Buxtehude à la Marienkirche de Lübeck, mais ils ont vite battu en retraite en apprenant que celui qui obtiendrait le poste devrait épouser la fille aînée de Buxtehude. À Hambourg, où il était violoniste à l'opéra, Haendel a rencontré le prince Ferdinand de Médicis qui l'a invité à se rendre en Italie. Il y a passé plus de trois ans à Florence, Rome, Naples et Venise, étudiant avec Corelli et s'imprégnant du style baroque italien qui ne l'a plus jamais quitté. Il a aussi

participé à une compétition avec le grand claveciniste Domenico Scarlatti, à l'issue de laquelle ils ont été déclarés lauréats ex-æquo au clavecin, Scarlatti concédant toutefois que Haendel était le maître sans égal de l'orgue. Ils sont néanmoins devenus des amis proches et se tenaient en grande estime.

Dans son enfance, Haydn a fait partie de la célèbre manécanterie de la cathédrale Saint-Étienne, à Vienne. Au moment où sa voix muait, il a réussi à se faire exclure pour avoir coupé les nattes d'un de ses camarades pour plaisanter. Même s'il était toujours en train de faire des blagues (qualité omni-présente dans sa musique), Haydn, contrairement à Haendel, n'a presque pas voyagé à l'exception de ses séjours en Angleterre, préférant rester au service de la famille Esterházy pendant trente ans. Comme Haendel, il a été incroyablement prolifique. En matière conjugale, il n'a pas fait le bon choix (il était tombé amoureux de la sœur de sa future femme, mais elle est entrée au couvent) et a souffert d'un mariage malheureux qui est resté sans descendance. On raconte qu'un jour il aurait dit de sa femme : « C'est exactement la même chose pour elle que son mari soit cordonnier ou artiste. » La chanteuse Luigia Polzelli a compté parmi ses maîtresses. Elle a eu un fils Antonio dont Haydn passait pour être le père. En ce qui le concerne, Haendel ne s'est jamais marié et a toujours été très discret sur ses aventures personnelles. Il était toutefois doté d'un appétit glouton. Mais laissons là ces quelques brèves comparaisons biographiques.

Ma propre expérience avec Haendel—à part l'étude de quelques pièces faciles pour clavier et la tourne des pages pour mon père lorsqu'il tenait l'orgue dans *Le Messie* ou des extraits de la *Water Music* à des mariages—a commencé en jouant certaines de ses sonates au violon et à la flûte à bec, deux autres instruments que j'ai appris

dans mon enfance. À l'âge de quinze ans où j'étudiais déjà à l'université grâce à un statut spécial, on nous a donné la Suite n° 2 en fa majeur qu'il fallait apprendre rapidement pour notre examen de fin d'année—une semaine pour l'apprendre et la mémoriser (optionnel, mais je l'ai fait). J'ai alors été frappée par l'exquise beauté du premier mouvement et je le reste toujours chaque fois que je le joue.

Peu après, j'ai joué pour la première fois la **Chaconne (avec 21 variations) en sol majeur** HWV435, à un atelier de littérature pianistique. Je l'ai apprise dans un recueil intitulé *Le Panthéon des Pianistes*, qui était bien sûr très suspect et profondément révisé. Mais on se souciait moins de ce genre de choses à cette époque ! Cette œuvre convient très bien pour un début de récital, comme en fait dans cet enregistrement. À l'ère baroque, la chaconne était une composition ternaire dont la ligne de basse et la structure harmonique, descendant normalement par degré (comme c'est le cas ici dans les quatre premières mesures), constituent les grandes lignes des variations suivantes. Ces variations commencent souvent avec des figurations qui s'accélérent au fil des mesures : par exemple, après le thème, dans lequel la valeur prédominante est la noire, les deux premières variations introduisant des croches, les deux variations suivantes passent aux triolets et les quatre suivantes sont en doubles croches. La figuration saute d'une main à l'autre alors que le contenu musical reste relativement simple. La variation 9 passe au mode mineur et à un tempo plus lent. L'atmosphère devient lyrique et expressive, voire plaintive. Les huit variations suivantes (9–16) restent dans le mode mineur et, à mon avis, donnent à cette pièce quelque chose de spécial. La valeur des notes s'accélère à nouveau, avec une accélération suggérée du tempo (rien n'est écrit sur la partition à cet effet, mais cela semble naturel). Les

notes ne sont plus simplement un élément de démonstration, mais leurs gestes (respirations de deux notes, gammes descendantes) apportent plutôt un surcroît de contenu expressif. La variation 15, avec ses octaves descendantes à la basse, font vraiment monter la tension, laissant la dernière variation en mode mineur, la seizième, tout à fait véhémentement dans son émotion.

Vient maintenant la partie déroutante. Dans l'édition Bärenreiter, le reste du morceau diffère beaucoup de la version que j'ai apprise à l'origine (et qui est presque identique à celle publiée par Peters). Bien sûr, j'ai pris cette donnée en considération et cherché à comprendre les différentes sources (ce qui n'est pas facile), mais je l'ai finalement rejetée. Si vous voulez entendre l'autre version, c'est celle que joue notamment Trevor Pinnock dans son enregistrement. Elle ne m'a pas semblé aussi satisfaisante que la conclusion à laquelle j'étais habituée (quoique, pour moi, elle soit beaucoup plus convaincante au clavier qu'au piano). Je m'en suis tenue ouvertement à mon ancienne version (que jouait également Edwin Fischer, je suis donc au moins en bonne compagnie !). Elle ramène le mode majeur calmement après la tempête, s'élevant à un immense sommet. J'ai été heureuse de lire dans l'édition Bärenreiter : « Il vaut mieux ignorer les barres de reprise ». Bon conseil, à mon avis. Surtout si l'on considère que Haendel a écrit une autre Chaconne analogue en sol majeur avec soixante-deux variations : si l'on fait toutes les reprises, on est là pour un bon moment. J'incorpore certaines autres différences textuelles de l'édition Bärenreiter dans la version enregistrée ici qui, je crois, sont des améliorations.

C'est en Angleterre que Haendel a probablement écrit la majeure partie de ses œuvres pour clavier. La Chaconne a été publiée pour la première fois en 1733, mais son « premier recueil de Suites » a paru en 1720. Il les a très

probablement composées en 1717 lorsqu'il était compositeur en résidence à Cannons, domaine situé à Edgware et entièrement rasé en 1747. Comme certains mouvements avaient été publiés antérieurement dans une copie non autorisée pendant que Haendel était absent de Londres, il a jugé nécessaire d'en expliquer la raison dans sa dédicace à la nation anglaise :

J'ai été obligé de publier certaines des leçons suivantes parce que des copies clandestines et erronées en étaient parvenues à l'étranger. J'en ai ajouté des nouvelles pour rendre l'œuvre plus utile si elle reçoit un accueil favorable : je continuerai à publier, considérant de mon devoir avec mon modeste talent de servir une nation dont j'ai reçu une protection si généreuse.

J'ai déjà fait des remarques sur le merveilleux début de sa **Suite n° 2 en fa majeur** HWV427. Si on la joue sans dévoiler qui en est l'auteur, je parie que le dernier nommé sera Haendel. Beaucoup diront Bach. Sous une mélodie merveilleusement fleurie (l'ornementation est presque entièrement couchée sur le papier), une basse imposante descend peu à peu la gamme, remontant à deux reprises d'une octave pour entreprendre une nouvelle descente, la dernière fois avec davantage de chromatisme. Cette méditation s'achève en la mineur, menant sans interruption à l'*Allegro* qui suit. C'est une pièce instrumentale transcrite pour clavier (la ligne supérieure pourrait facilement se jouer au violon). Le troisième mouvement, *Adagio*, nécessite l'ajout d'ornements par l'instrumentiste. C'est la seule indication que m'a donnée mon professeur lorsque je l'ai apprise rapidement pour mon examen et je m'en tiens encore pour l'essentiel à ce que j'avais esquissé au cours de ces années-là. Toutefois, dans les deux dernières mesures, les fioritures sont l'original de Haendel, et je ne peux prétendre les avoir inventées ! L'*Allegro* conclusif est une fugue à quatre voix avec un

sujet très affirmatif. La conduite des voix de Haendel n'est peut-être pas aussi sophistiquée et magistrale que celle de Bach, mais c'est quand même un excellent exemple de son style polyphonique.

La **Suite n° 8 en fa mineur** HWV433, est nouvelle dans mon répertoire. En la lisant, j'ai été immédiatement attirée par le deuxième mouvement, qui est une formidable fugue haendélienne. Haendel, qui faisait souvent des emprunts à sa propre musique, à plus forte raison à celle des autres, a arrangé cette fugue pour hautbois, deux violons et continuo et l'a insérée comme dernier mouvement dans la Sonate en sol mineur HWV404. La Gigue finale (qui a peut-être inspiré à Mozart sa Petite Gigue en sol majeur) est aussi charmante et a beaucoup de rythme. Entre les deux, il y a une Allemande enjouée et une Courante, dont le motif musical initial se retrouve notamment dans son *Dixit Dominus* HWV232 (n° 6, « Dominus a dextris tuis »). Toutefois, la suite commence par un Prélude marqué *Adagio* dont les rythmes pointés sont tout à fait dans le style français. Lorsque l'on commence à l'étudier, on réalise que Haendel avance pendant quinze mesures sans jamais arriver à quoi que ce soit qui ressemble à une cadence et, même à ce point, il continue à avancer jusqu'à la fin, choisissant finalement non pas la tonique, mais plutôt la dominante, ce qui constitue un début imposant pour une très belle œuvre.

Haydn a écrit sa **Sonata « Un piccolo divertimento »** (Variations en fa mineur), Hob XVII:6, à Vienne en 1793, l'année qui sépare ses deux séjours à Londres. Il y avait fait son premier voyage à l'invitation du violoniste et imprésario Salomon qui avait ses propres séries de concerts. Haydn y a connu un succès immédiat et écrasant. Il a été reçu par la famille royale et s'est vu conférer un diplôme honoris causa de l'Université d'Oxford ; il a donné des leçons qui lui étaient payées une guinée (ce qui, selon ses dires, lui a fait « sortir les yeux de la tête »). Il s'est aussi

familiarisé avec les fortepianos anglais, surtout les Broadwood, avec leur sonorité plus sombre et plus riche qui a sans aucun doute influencé son écriture pianistique. Ces variations constituent sa plus célèbre pièce isolée pour piano et sont un véritable joyau.

Haydn a écrit cette œuvre pour l'élève de Mozart, Babette von Ployer (pour qui Mozart avait composé ses concertos K449 et K453), mais, il l'a ensuite dédiée à la baronne von Braun lorsqu'elle a été publiée pour la première fois en 1799. À l'époque, un critique de Leipzig écrivait : « Un *Andante* mélancolique en fa mineur, avec des variations si magistrales que la pièce ressemble presque à une fantaisie libre ». Ce qui est le cas. Au lieu d'un seul thème, il y en a deux : un dans le mode mineur qui commence avec tristesse, mais merveilleusement équilibré, interrompu par un accord « napolitain » en sol bémol majeur joué *forte*, puis un second thème contrasté dans le mode majeur avec des figurations insouciantes qui allègent considérablement l'atmosphère. C'est de la véritable musique pour piano-forte—mettant en valeur les possibilités dont disposaient désormais les instrumentistes à clavier. Le premier thème revient ensuite, maintenant syncopé, alors que le second s'enrichit de trilles pour montrer la dextérité de l'interprète. Le « groupe » suivant comporte des figurations rapides mais merveilleusement lyriques à la partie mineure, et à chaque fois qu'il revient ce sacré accord de sol bémol majeur provoque davantage d'excitation. Les variations en mode majeur tiennent le rythme, en introduisant quelques triolets volants. L'*Andante* initial est ensuite repris pendant vingt-et-une mesures avant que Haydn décide soudain de s'engager sur une nouvelle voie. En fait, en regardant le fac-similé du manuscrit, on peut voir qu'à l'origine il avait eu l'intention de terminer cette œuvre ici, avec une courte coda dans le mode majeur. Mais quelque chose l'a ensuite fait changer d'avis et la pièce se transforme en cette « fantaisie libre »

qui est vraiment remarquable. Elle devient soudain incroyablement dramatique, avec des silences expressifs, des chromatismes déferlants, des trémolos et des gammes déchaînées, tout en conservant le rythme pointé du thème initial. Elle finit par se calmer et se fonde dans presque rien en une coda digne du meilleur Beethoven.

J'ai lu une théorie selon laquelle cette pièce serait liée à l'opéra tragique de Haydn *L'anima del filosofo* qui est l'histoire du mythe d'Orphée. En novembre 1792, Haydn a écrit à son amie (et peut-être son grand amour?) Marianne von Genzinger pour lui demander de lui retourner le grand air final en fa mineur de cet opéra afin qu'il puisse le faire copier. C'est la dernière lettre qu'il lui a écrite car elle est morte deux mois plus tard, à l'âge de quarante-deux ans. Le drame de la coda, avec sa fin insoluble, justifie certainement cette théorie.

Les Variations en fa mineur ont peut-être été conçues à l'origine comme un mouvement au sein d'une sonate et ce mot figure en fait sur la couverture. Sur l'un des exemplaires de la partition autographe, il a ajouté l'entête « Un piccolo Divertimento Scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer ». « Un petit divertissement », ce n'est certainement pas le cas et ce n'était peut-être qu'un euphémisme ironique.

Haydn a admis un jour : « Je n'étais doué pour aucun instrument, mais je connaissais les ressources et le fonctionnement de tous ». Le mot « tous » comprenait même les timbales. En écoutant sa dernière sonate pour piano, la **Sonate pour piano en mi bémol majeur** Hob XVI:52, on peut pardonner à celui qui pense que Haydn devait être un pianiste virtuose. Mais, en fait, cette pièce a été composée en 1794 pour encore une autre femme de talent, Therese Jansen, qui était une élève de Muzio Clementi et une pianiste et pédagogue populaire à Londres. Haydn a été témoin à son mariage avec le marchand d'œuvres d'art Gaetano Bartolozzi l'année suivante. Elle ne devait

sûrement pas manquer de technique car c'est la plus difficile de toutes les œuvres pour piano de Haydn. Mais elle requiert plus que de la technique. Toutes les caractéristiques du style de Haydn sont présentes : les contrastes dynamiques soudains, les silences expressifs, l'esprit, le charme, les surprises et surtout la juxtaposition des tonalités éloignées. Les mouvements externes sont bien sûr tous deux en mi bémol majeur, mais le mouvement central apparaît en mi majeur et le choc ne saurait être plus violent. Haydn nous y prépare innocemment avec quelques courtes mesures dans cette tonalité au cours du développement du premier mouvement, mais la surprise est quand même grande. Il est intéressant de noter que, pendant que Haydn écrivait ses trois dernières sonates pour piano, son élève Beethoven publiait ses trois premières (l'op. 2 qu'il a dédié à son maître). Et ce n'est

pas tout, le sublime mouvement lent de la Sonate en ut majeur, op. 2 n° 3 de Beethoven, est aussi en mi majeur. C'est de la musique sophistiquée, magistralement travaillée et menée à une brillante conclusion. Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, Haydn a souvent été jugé « enfantin » (E.T. A. Hoffman a été le premier à lancer cette idée en 1810 lorsqu'il a dit que les compositions de Haydn exprimaient « une atmosphère enfantine de bien-être serein »). Un livre que j'ai eu dans mon enfance (et que j'ai toujours), publié pour la première fois en 1936, s'intitulait *Haydn, The Merry Little Peasant* (« Haydn, le joyeux petit paysan »). Rien n'est plus inapproprié à cette dernière sonate pour piano. Je pense que Brahms était plus judicieux lorsqu'il a écrit en 1896, un an avant sa mort : « Quel homme, à côté de lui, nous ne sommes que des misérables ».

ANGELA HEWITT © 2009
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

DIESE AUFNAHME ist in demselben Jahr entstanden, in dem wir den 250. Todestag von Georg Friedrich Händel (1685–1759) und den 200. Todestag von Franz Joseph Haydn (1732–1809) begehen. Ein solcher Anlass bietet Gelegenheit, sich näher mit zwei Komponisten auseinanderzusetzen, die zu ihren Lebzeiten außergewöhnlich berühmt und beliebt waren (Händel noch mehr als Bach und Haydn sogar noch mehr als Mozart), jedoch später von anderen überschattet wurden und fast in Vergessenheit gerieten, bis sie im letzten Jahrhundert ihre Beliebtheit wieder erlangten. Händel wurde in England geradezu gefeiert (er lebte ab 1712 bis zu seinem Tod dort), wurde britischer Staatsbürger und an seiner Beisetzung in der Westminster Abbey, wo er in der Poet's Corner begraben liegt, nahmen 3000 Menschen teil. Haydn (der zwei Englandreisen unternahm, einmal 1791–92 und dann noch einmal 1794–95) war bei den Engländern ebenso beliebt, doch reichte sein Ruhm auch bis nach Stockholm, St. Petersburg und sogar Cádiz.

Beide wuchsen im deutschsprachigen Raum auf (Händel im thüringischen Halle und Haydn in Rohrau in Österreich) und beide bewiesen schon früh ein Talent für Musik. Händel bekam zu seinem siebten Geburtstag von seiner Tante ein Spinett geschenkt, Mattheson jedoch heimlich auf dem Dachboden üben, so dass sein Vater, der bestimmt hatte, dass sein Sohn Jurist werden sollte, ihn nicht hören konnte. Als junger Mann von achtzehn Jahren ging er zusammen mit seinem Freund Mattheson nach Lübeck, um sich dort für die Organistenstelle an der Marienkirche zu bewerben, von der Buxtehude zurücktrat, um in den Ruhestand gehen zu können. Doch traten sie schnell den Rückzug an als sie herausfanden, dass der zukünftige Organist aus Buxtehudes ältliche Tochter heiraten müsse. Als Händel dann an der Hamburger Oper

eine Stelle als Geiger hatte, lernte er Ferdinando de' Medici kennen, der ihn nach Italien einlud. Dort verbrachte Händel über drei Jahre und hielt sich in Florenz, Rom, Neapel und Venedig auf, studierte bei Corelli und nahm den italienischen Barockstil auf, der ihn nicht mehr loslassen sollte. Er ließ sich auch auf einen Wettstreit mit dem großen Cembalisten Domenico Scarlatti ein. Sie wurden als ebenbürtig auf dem Cembalo erklärt, doch gab Scarlatti zu, dass Händel der unerreichte Meister auf der Orgel sei. Trotzdem schlossen sie eine enge Freundschaft und schätzten sich gegenseitig sehr.

Haydn besuchte als Kind das berühmte Kapellhaus am Wiener Stephansdom als Chorknabe. Als er in den Stimmbruch kam, wurde er aus dem Konvikt entlassen, da er einem weiteren Chorknaben den Zopf abgeschnitten hatte. Obwohl er ein unruhiger Geist war, der ständig Streiche im Kopf hatte (eine Eigenschaft, die sich auch stets in seiner Musik bemerkbar macht), unternahm Haydn, im Gegensatz zu Händel, kaum Reisen. Ausnahmen bilden dabei seine beiden Englandaufenthalte, doch davon abgesehen zog er es vor, bei der Familie Esterházy zu bleiben, in deren Dienst er 30 Jahre lang war. Ebenso wie Händel war er enorm produktiv. Haydn hatte kein Glück bei der Wahl seiner Braut (er hatte sich zunächst in die Schwester seiner zukünftigen Ehefrau verliebt, die dann jedoch in ein Konvent eintrat) und musste eine unglückliche Ehe ertragen, die kinderlos blieb. Er soll einmal über seine Frau gesagt haben: „Ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist.“ Luigia Polzelli war eine seiner Maitressen, deren Sohn Antonio aus der Beziehung hervorgegangen sein soll. Händel hingegen heiratete nie und hielt sein Privatleben sehr bedeckt. Er war jedoch auf Essen geradezu versessen. So viel zu kurzen biographischen Vergleichen.

Meine eigenen Erfahrungen mit den Werken

Händels—abgesehen von einigen leichten Klavierstücken oder vom Umblättern für meinen Vater, wenn er im *Messias* Orgel oder bei Hochzeiten Ausschnitte aus der *Wassermusik* spielte—begannen damit, dass ich einige seiner Sonaten auf der Geige beziehungsweise der Blockflöte spielte, zwei weitere Instrumente, die ich als Kind lernte. Als ich 15 Jahre alt war und als Jungstudentin an der Universität studierte, wurde uns die Suite Nr. 2 in F-Dur vorgelegt, die wir innerhalb kurzer Zeit für unsere Prüfungen vorbereiten mussten—binnen einer Woche mussten wir das Stück (auswendig—das war freiwillig, aber ich tat es) lernen. Damals beeindruckte mich die Schönheit des ersten Satzes ganz besonders—und tut es heute immer noch, wenn ich ihn spiele.

Bald darauf spielte ich erstmals die **Chaconne (mit 21 Variationen) in G-Dur** HWV 435 bei einem Seminar über Klavierliteratur. Ich lernte das Stück aus einer Ausgabe mit dem Titel *Le Panthéon des Pianistes*, die natürlich höchst suspekt und stark bearbeitet war. Aber damals kümmerten uns solche Dinge nicht so sehr! Das Werk ist ein idealer Auftakt für Klavierabende und ebenso für die vorliegende CD. Im Barock war die Chaconne eine Komposition im Dreiertakt, deren Basslinie und harmonisches Gerüst sich generell stufenweise abwärts bewegen (was hier in den ersten vier Takten der Fall ist) und als Grundriss für darauffolgende Variationen fungieren. Solche Variationen beginnen oft mit Figurationen, die im Laufe des Stücks immer schneller werden; so kommen etwa nach dem Thema, in dem der vorherrschende Notenwert eine Viertel ist, in den ersten beiden Variationen Achtel, in den nächsten beiden Variationen Triolen und in den nächsten vier Variationen Sechzehntel vor. Die Figuration wechselt von einer Hand in die andere, während der musikalische Inhalt relativ schlicht bleibt. Die 9. Variation wechselt nach Moll und nimmt auch ein langsames Tempo an. Die Stimmung wird lyrisch und expressiv, kann sogar als

klagend bezeichnet werden. Die nächsten acht Variationen (9–16) bleiben in Moll, was dem Werk für mich etwas Besonderes verleiht. Wiederum werden hier die Notenwerte schneller, jedoch wird auch das Tempo beschleunigt (im Notentext befinden sich keine derartigen Anweisungen, doch scheint das ganz von allein zu kommen). Die Noten sind nicht einfach für den äußeren Eindruck länger, ihre Gesten jedoch (Zweiten-Seufzermotive, abwärts gerichtete Tonleitern) sorgen für besonderen Ausdruck. In Variation Nr. 15 erscheinen absteigende Oktaven und es wird Spannung aufgebaut, so dass die letzte Moll-Variation, Nr. 16, von recht ungestümer Stimmung ist.

Nun wird es verwirrend—in der Bärenreiter-Ausgabe unterscheidet sich der Rest des Werks deutlich von der Fassung, die ich ursprünglich erlernt hatte (und die mit der Version der Peters-Ausgabe praktisch identisch ist). Natürlich habe ich mich damit auseinandergesetzt und versucht, die verschiedenen Quellen zu verstehen (kein einfaches Unterfangen), mich jedoch letztendlich davon abgewandt. Wer die andere Version hören möchte, sei zum Beispiel auf Trevor Pinnocks Aufnahme verwiesen. Der Schluss schien mir nicht so befriedigend wie der, den ich kannte (obwohl die andere Version für meine Ohren auf dem Cembalo sehr viel überzeugender klingt als auf dem Klavier). So halte ich also unverhohlen an meiner alten Version fest (die Edwin Fischer ebenfalls spielte, so befände ich mich also wenigstens in guter Gesellschaft!). Hier wird das Dur nach dem Sturm ruhig wieder eingeführt und auf einen riesigen Höhepunkt hingearbeitet. Es freute mich, in der Bärenreiter-Ausgabe zu lesen: „Die Wiederholungszeichen werden am besten ignoriert.“ Ein guter Rat, meiner Meinung nach. Besonders wenn man bedenkt, dass Händel noch eine weitere, ähnliche Chaconne in G-Dur mit 62 Variationen komponierte—wenn man diese alle wiederholte, würde man ziemlich lange an dem Stück sitzen. Ich habe einige textuelle Abweichungen aus der

Bärenreiter-Ausgabe für diese Aufnahme übernommen, die meiner Ansicht nach Verbesserungen sind.

Den Großteil seiner Kompositionen für Tasteninstrumente schrieb Händel wahrscheinlich in England. Die Chaconne wurde erstmals 1733 herausgegeben, sein „First Set of Suites“ [Erste Suitensammlung] kam jedoch schon 1720 heraus. Wahrscheinlich entstanden sie 1717, als Händel als Komponist in Cannons angestellt war—einem Anwesen in Edgware bei London, das 1747 dem Erdboden gleichgemacht wurde. Da zuvor einige Sätze in einer nicht autorisierten Ausgabe veröffentlicht worden waren, als Händel sich nicht in London aufhielt, befand er es für notwendig, dies in seiner Widmung an die englische Nation zu erklären:

Ich bin dazu verpflichtet, einige der folgenden Lektionen zu veröffentlichen, da unlautere und falsche Kopien davon ins Ausland geraten sind. Ich habe noch einige neue hinzugefügt, um das Werk noch nützlicher zu machen, falls es gut aufgenommen wird: ich werde auch künftig meine Werke veröffentlichen, da ich es als meine Pflicht betrachte, mit meinem kleinen Talent einer Nation zu dienen, von der ich so großzügige Protektion erhalten habe.

Zu dem exquisten Anfang der **Suite Nr. 2 in F-Dur** HWV427 habe ich mich bereits geäußert. Wenn man ihn jemandem vorspielen würde ohne zu sagen, wer ihn komponiert hat, wette ich darauf, dass die wenigsten auf Händel tippen würden. Viele würden sicherlich Bach sagen. Unterhalb einer wunderschön verzerrten Melodie (die Ornamente sind fast alle angegeben) bewegt sich ein stattlicher Bass langsam die Tonleiter herunter. Zweimal springt er eine Oktave hoch, um wiederum hinabschreiten zu können, wobei beim zweiten Mal mehrere chromatische Figuren erklingen. Diese Meditation endet in a-Moll und führt ohne Pause in das folgende *Allegro* hinüber. Es

ist dies ein Instrumentalstück (die Oberstimme könnte ohne weiteres auf der Geige gespielt werden), das für Tasteninstrumente arrangiert worden ist. Der dritte Satz, wiederum ein *Adagio*, muss vom Ausführenden noch zusätzlich verzerrt werden. Das war der einzige Tipp, den mir mein Professor gab, als ich das Stück lernte und ich halte mich immer noch größtenteils an die Skizzen, die ich mir damals notiert habe. Die Figuren jedoch in den letzten beiden Takten stammen von Händel selbst und ich würde es nicht wagen zu behaupten, sie erfunden zu haben! Das abschließende *Allegro* ist eine vierstimmige Fuge mit einem sehr affirmativen Thema. Die einzelnen Stimmen des Satzes sind vielleicht nicht so ausgefeilt und meisterhaft wie bei Bach, doch ist dies trotzdem ein ausgezeichnetes Beispiel seines polyphonen Stils.

Die **Suite Nr. 8 in f-Moll** HWV433 ist neu in meinem Repertoire. Als ich das Stück anfangs durchlas, war ich sofort von dem zweiten Satz, fasziniert, der eine hervorragende Händelsche Fuge ist. Händel, der oft Anleihen bei seinen eigenen Werken—ganz zu schweigen von Werken anderer Komponisten—machte, arrangierte diese Fuge für Oboe, zwei Violinen und Continuo und fügte sie als Schlusssatz in seine Sonate g-Moll HWV404 ein. Die abschließende Gigue (die Mozart möglicherweise zu seiner Kleinen Gigue in G-Dur inspirierte) ist ebenfalls sehr reizvoll und hat besonderen Schwung. Dazwischen kommen eine lebhaftes Allemande und eine Courante, deren Anfangsmotiv unter anderem auch in Händels *Dixit Dominus* HWV232 erklingt (Nr. 6 „Dominus a dextris tuis“). Die Suite beginnt jedoch mit einem Präludium, das mit *Adagio* überschrieben ist und dessen punktierte Rhythmen im Stil ausgesprochen französisch sind. Wenn man es lernt, merkt man, dass Händel sich über 15 Takte lang fortbewegt, ohne jemals bei einer Kadenz oder etwas Kadenzartigem anzukommen, und selbst wenn er an dem Punkt ankommt, bewegt er sich weiterhin, das Ende im

Auge behaltend, fort und endet schließlich auf der Dominante und nicht der Tonika. So wird dieses ausgezeichnete Werk auf eindrucksvolle Art und Weise eröffnet.

Haydn schrieb seine **Sonate „Un piccolo divertimento“** (Variationen in f-Moll), Hob. XVII:6, 1793 in Wien, in dem Jahr zwischen seinen beiden London-Aufenthalten. Seine erste Reise dorthin war auf die Einladung des Geigers und Impresarios Salomon hin erfolgt, der seine eigene Konzertsreihe veranstaltete. Haydns Erfolg war unmittelbar und überwältigend. Er war beim Adel und im Königshaus zu Gast, die Universität zu Oxford verlieh ihm einen Ehrentitel und er gab Klavierstunden, die ihm mit einer Guinee bezahlt wurden (woraufhin er, wie er sagte, „große Augen machte“). Er hatte sich auch mit englischen Fortepianos vertraut gemacht, insbesondere von Broadwood, deren dunklere und mächtigere Klangfarben sicherlich seine Klavierkompositionen beeinflussten. Dieser Variationenzyklus ist sein berühmtestes Einzelwerk für Klavier und ist ein wahres Schmuckstück.

Es entstand für die Mozart-Schülerin Babette von Ployer (für die Mozart seine Konzerte KV449 und KV453 geschrieben hatte), wurde später jedoch bei der Erstveröffentlichung 1799 der Baronin Josefine von Braun gewidmet. Zu diesem Zeitpunkt beschrieb es ein Leipziger Musikkritiker als ein melancholisches *Andante* in f-Moll mit Variationen, die so meisterhaft seien, dass das Stück beinahe wie eine freie Phantasie klinge. Und das tut es wirklich. Es hat nicht nur ein Thema, sondern zwei: eins in Moll, das kummervoll beginnt, aber wunderbar gefasst ist und von einem „neapolitanischen“ Ges-Dur-Akkord, der mit *forte* markiert ist, unterbrochen wird. Danach erscheint ein zweites, kontrastierendes Thema in Dur mit sorglosen Figuren, die die Stimmung merklich auflockern. Es ist dies echte Musik für Fortepiano—es werden die dynamischen Möglichkeiten, die den Ausführenden nun zur Verfügung standen, voll ausgenutzt.

Das erste Thema kehrt dann zurück, diesmal synkopiert, während dem zweiten Triller hinzugefügt werden, mit denen der Spieler seine Gewandtheit vorführen kann. Im nächsten Teil erklingen schnelle, doch gleichzeitig lyrische Figuren im Moll-Teil, die jedesmal, wenn der Ges-Dur-Akkord hereinplatzt, noch angeregt werden. In den Dur-Variationen wird das Tempo beibehalten und es erklingen einige fliegende Triolen. Dann wird das *Andante* wiederholt, bis Haydn nach 21 Takten plötzlich eine ganz neue Richtung einschlägt. Und tatsächlich, wenn man das Faksimile des Manuskripts untersucht, sieht man, dass Haydn das Werk ursprünglich wohl an dieser Stelle mit einer kurzen Coda in Dur beenden wollte. Doch entschied er sich dann offenbar um und das Stück wird zu einer äußerst bemerkenswerten „freien Phantasie“. Es wird plötzlich sehr dramatisch, es kommen ausdrucksvolle Pausen, auflodernde chromatische Passagen, Tremoli und wilde Tonleitern vor, doch wird gleichzeitig stets der punktierte Rhythmus des Anfangsthemas beibehalten. Schließlich beruhigt sich die Stimmung und verblasst fast völlig in einer Coda, die eines Beethovens in Hochform würdig wäre.

Ich habe eine These gelesen, die besagt, dass dieses Stück mit Haydns tragischer Oper *L'anima del filosofo* zusammenhängt, die den Orpheus-Mythos bearbeitet. Im November 1792 schrieb Haydn an seine Freundin (und möglicherweise große Liebe?) Marianne von Genzinger und bat sie darum, ihm die letzte große Arie in f-Moll aus dieser Oper zurückzuschicken, so dass er sie kopieren lassen könne. Es war dies sein letzter Brief an sie, da sie zwei Monate später im Alter von 42 Jahren starb. Angesichts der Dramatik der Coda und ihrem untröstlichen Ende könnte diese These durchaus stimmen.

Die Variationen in f-Moll waren möglicherweise zunächst als ein Sonatensatz geplant; das Wort „Sonate“ steht jedenfalls auf der Titelseite. Auf eine der Kopien des

Autographs fügte er die Überschrift „Un piccolo Divertimento Scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer“ hinzu. Von „Einer kleinen Unterhaltung“ kann hier nicht die Rede sein—dabei kann es sich nur um eine ironische Untertreibung handeln.

Haydn gab einmal zu: „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller“. Das „aller“ schloss sogar die Pauke mit ein. Wenn man sich seine letzte Klaviersonate, die **Klaviersonate in Es-Dur** Hob. XVI:52, anhört, könnte man annehmen, dass Haydn ein Tastenvirtuose war. Jedoch wurde dieses Stück 1794 für eine weitere begabte Pianistin geschrieben, diesmal für Therese Jansen, die eine Schülerin von Muzio Clementi und eine beliebte Pianistin und Lehrerin in London war. Haydn war im darauffolgenden Jahr Trauzeuger bei ihrer Vermählung mit dem Kunsthändler Gaetano Bartolozzi. An Technik kann es ihr nicht gefehlt haben—es ist dies Haydns anspruchsvollstes Klavierwerk. Doch wird hier noch mehr vorausgesetzt. Es sind in diesem Stück alle Markenzeichen Haydns vorhanden: die plötzlichen dynamischen Kontraste, die expressiven Pausen, der Witz, der Charme, die Überraschungen und insbesondere die Nebeneinanderstellung entfernter Tonarten. Die Außensätze stehen natürlich beide in Es-Dur, doch scheint der mittlere Satz in E-Dur zu stehen, was schockartiger nicht kommen

könnte. Haydn bereitet den Hörer zwar unwissentlich mit einigen kurzen Takten in der Durchführung des ersten Satzes, die in der Tonart stehen, darauf vor, doch ist der Überraschungseffekt trotzdem enorm. Es ist interessant festzustellen, dass zur selben Zeit, als Haydn seine letzten drei Klaviersonaten schrieb, sein Schüler Beethoven seine ersten drei herausgab (sein Opus 2, das er seinem Lehrer widmete). Und nicht nur das, sondern auch, dass der herrliche langsame Satz der Beethoven-Sonate in C-Dur, op. 2 Nr. 3, ebenfalls in E-Dur steht. Es ist dies anspruchsvolle Musik, meisterhaft gearbeitet und mit einem brillanten Schluss versehen. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde Haydn oft als „kindlich“ abgestempelt (E.T.A. Hoffmann gab 1810 den Anstoß dazu, als er sagte, dass in Haydns Kompositionen „der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts“ herrsche). Ein Buch, das ich als Kind bekam (und immer noch besitze) und das 1936 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, trägt den Titel *Haydn, The Merry Little Peasant* [Haydn, der vergnügte kleine Bauer]. In Bezug auf seine letzte Klaviersonate könnte nichts unpassender sein. Meiner Meinung nach äußerte sich Brahms sehr viel passender, als er 1896, in dem Jahr bevor er starb, über Haydn schrieb: „Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen so was!“

ANGELA HEWITT © 2009
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog zu.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Also available

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

**The Well-Tempered Clavier –
2008 recording**

ANGELA HEWITT piano

4 compact discs (for the price of 3)

CDA67741/4

'Her best Bach yet ... Not everyone can improve on the best, but it looks as if Angela Hewitt might have done just that ... This is a defining moment in the performance history of the '48' ... Hewitt's second thoughts, enhanced by technically outstanding recording, hold me totally enthralled' (*BBC Music Magazine*)

'If you aren't hooked by her Book One C major prelude—noble yet nonchalant, gently flecked with rubato—rush to a doctor immediately.

And on she proceeds, track after track, illuminating the music with great sensitivity and interpretative freedom. In the ten years since 1999, Hewitt's feeling for Bach has widened. The touch of her fingers is lighter now; her pulse is more elastic. The piano, too, has changed. Now it's a Fazioli, luminous and microscopically subtle. With Hyperion's recording, even its reverberations are a joy; witness those lingering last notes, crowned with a halo. Fugal counterpoint, dry on the page, dances before us, multicoloured ... The 2009 Hewitt—protean, humane, modern but respectful, beautifully recorded—is the version to live with. It would even sound good, I'm sure, on the BBC's desert island' (*The Times*)



Recorded in Jesus-Christus-Kirche, Berlin, on 17–18 September 2008 and 17–18 March 2009

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIX

Front photograph of Angela Hewitt by James Cheadle

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

GEORGE FRIDERIC HANDEL

(1685–1759)

- | | | | | |
|-----------|---|--------|-------|---------|
| 1 | Chaconne (with 21 variations) in G major | HWV435 | | [7'28] |
| | Suite No 2 in F major | HWV427 | | [10'08] |
| 2 | Adagio | | | [3'08] |
| 3 | Allegro | | | [2'27] |
| 4 | Adagio | | | [2'15] |
| 5 | Allegro: Fugue | | | [2'16] |
| | Suite No 8 in F minor | HWV433 | | [12'55] |
| 6 | Prelude: Adagio | | | [2'40] |
| 7 | Fugue: Allegro | | | [2'44] |
| 8 | Allemande | | | [2'56] |
| 9 | Courante | | | [2'01] |
| 10 | Gigue | | | [2'33] |

JOSEPH HAYDN

(1732–1809)

- | | | | | |
|-----------|---|------------|-------|---------|
| 11 | Sonata 'Un piccolo divertimento' | | | [16'39] |
| | (Variations in F minor) | Hob XVII:6 | | |
| | Piano Sonata in E flat major | Hob XVI:52 | | [20'15] |
| 12 | Allegro moderato | | | [7'59] |
| 13 | Adagio | | | [6'22] |
| 14 | Finale: Presto | | | [5'52] |

Angela Hewitt **PIANO**

GEORGE FRIDERIC
HANDEL

(1685–1759)

[1] Chaconne (with 21 variations) in G major HWV435 [7'28]

[2] Suite No 2 in F major HWV427 [10'08]

[6] Suite No 8 in F minor HWV433 [12'55]

FRANZ JOSEPH
HAYDN

(1732–1809)

[11] Sonata 'Un piccolo divertimento' (Variations in F minor) Hob XVII:6 [16'39]

[12] Piano Sonata in E flat major Hob XVI:52 [20'15]

Angela Hewitt
PIANO

LC 7533



MADE IN ENGLAND
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

