

A detailed engraving of Joseph Haydn's face, showing his characteristic powdered wig and serious expression. The engraving is in a classic, fine-lined style.

HAYDN Piano
Sonatas II

MARC-ANDRÉ
HAMELIN

hyperion

ALTHOUGH HAYDN was no virtuoso *à la* Mozart and Beethoven, the keyboard always remained central to his creative process. As a pupil at Vienna's elite choir school he had become more than competent on the clavichord, harpsichord and organ. In adulthood his strict morning routine would begin with him trying out ideas, for whatever medium, on the clavichord or, from the early 1780s, the fortepiano. Late in life he told his biographer, the landscape painter Albert Christoph Dies, 'My imagination plays on me as if I were a keyboard ... I really am just a living keyboard.' Dies also relates how Haydn's 'worm-eaten clavichord' was a profound solace for the young composer in his Viennese garret in the early 1750s.

Haydn composed prolifically for the keyboard throughout his career. While his sixty-odd solo sonatas give a less complete picture of his artistic development than the symphonies and string quartets, they, more than Mozart's slighter body of sonatas, chart and epitomize the evolution of the classical sonata: from the slender divertimenti and partitas (he only used the term 'sonata' from around 1770) written for young female pupils in the 1750s, modelled primarily on the harpsichord style of the Viennese master of *galanterie* Georg Christoph Wagenseil, through the more individual works of the late 1760s and early 1770s, several influenced by the *Empfindsamkeit*, or 'sensitivity', of C P E Bach, and the carefully cultivated popular idiom of the sets published between 1773 and 1780, to the two masterpieces, Nos 48 and 49, from the late 1780s, and the magnificent works inspired by the new, sonorous Broadwood instruments Haydn encountered in London.

With most of the autographs lost, the exact dating of Haydn's sonatas is often speculative. Although it was first published (without Haydn's knowledge) by the London firm of Beardmore & Birchall in 1783, the D major sonata

No 33 ② ⑤ was circulating in manuscript copies several years earlier, and could even date from as early as 1773. While modest in its technical demands (a contemporary reviewer remarked that Haydn seemed to have taken special care to make it easy), it is a thoroughly delightful piece. Its opening *Allegro*, launched by a 'rocketing' arpeggio figure, begins in prompt, no-nonsense style, but later develops a vein of waywardness with its whimsical hesitations and pauses. The second movement is a gravely eloquent D minor *Adagio* that combines the outlines of sonata form with the spirit of a free fantasia. As with many of C P E Bach's slow movements, the music never comes to a full close but dissolves into the finale, a minuet that varies in turn a pair of related themes, one in the major, the other in the minor.

Contemporary with the D major sonata is the A major **No 26** ① ⑫, composed in 1773 (a fragment of the autograph survives) and published in a set of six sonatas the following year—the first official publication of any of Haydn's works—with a judicious dedication to his employer Prince Nicolaus Esterházy. The expansive first movement offsets its mock-military opening theme (horns are evoked at the outset) with rhapsodic excursions into the minor key. In the development Haydn makes something romantically expressive out of an extended chain of Baroque-style sequences. The second movement recycles, a tone higher, the charming palindromic *Menuet al rovescio* from Symphony No 47 of 1772. In both the minuet and the trio the music is played twice forwards, then twice backwards (for the player's convenience the reversal is written out in the printed score). The finale is a disconcertingly brief (26-bar!) frolic, sounding like a rondo theme lopped off from the main body of the movement.

No 31 in E major ① ① is one of a heterogeneous bunch of six sonatas (Nos 27–32) issued privately in

manuscript copies in 1776, though it probably dates from two or three years earlier. The first movement contrasts a lyrical theme in three-part counterpoint, expressively varied in the course of the movement, with cascading sextuplets that generate a powerful climax in the central development. The most striking part of the sonata is the second movement, a neo-Baroque E minor *Allegretto* that suggests both a chorale prelude and a three-part invention. As in No 33, the finale—a dashing theme and variations with a contrasting E minor episode—follows without a break. Haydn was to remember the strangely haunting *Allegretto* two decades later in the middle movement of the great E major Piano Trio, No 28.

Sonatas Nos 35 and 39 were both published in 1780, in a set of six (35–39, plus No 20 in C minor) that inaugurated Haydn's long relationship with the Viennese publisher Artaria. They were dedicated to the talented sisters Franziska and Maria Katherina von Auenbrugger, whose playing drew the admiration of both Leopold Mozart—never one to go overboard about fellow-musicians—and Haydn himself. Whereas all Haydn's earlier sonatas were conceived essentially for harpsichord, the 'Auenbrugger' sonatas carried the designation 'Per il Clavicembalo [harpsichord], o Forte Piano', and call for the dynamic flexibility only possible on the newer instrument. By far the easiest of this disparate group, technically and expressively, is **No 35** in C major ① [6], Haydn's equivalent to Mozart's famous C major 'Sonate facile', K545. In all three movements the material is simple in the extreme. Though shorn of Haydnesque surprises, the first movement has an insouciant charm, and characteristically evolves entirely from its tripping opening theme. After a decorous F major *Adagio* underpinned by rippling Alberti figuration, the sonata ends with a jocular minuet enclosing a brief C minor episode.

For the opening *Allegro con brio* of sonata **No 39**

in G major ② [8], Haydn resorted to a spot of self-borrowing, recycling the perky tune of the *Scherzando* second movement of sonata No 36 from the same, 'Auenbrugger' set. To deflect 'the criticism of various half-wits' (even as late as 1780 he could be surprisingly touchy and defensive), Haydn got Artaria to add an explanatory note on the reverse of the title page: 'Among these six sonatas are two movements that use the same idea for the first few bars ... the composer wishes it to be known that he has done this on purpose to demonstrate different methods of treatment.' This is one of Haydn's favourite rondo-variations designs, with embellished reprises of the theme interleaved with two episodes, one in G minor (in effect a free variation of the theme), the other, in E minor, taking the dotted rhythm in bar two of the theme as a cue for a swaggering Hungarian-style march. The C major *Adagio*, typically of Haydn's sonata slow movements, lives more from florid, ruminative figuration than from *cantabile* melody, à la Mozart, while the finale is a playful, featherweight ③ *Prestissimo* with a delightful whiff of Scarlatti.

The E minor sonata, **No 34** ① [9], was one of three sonatas (including No 39) published in London in 1783, though it probably (that word again) dates from the late 1770s. The superb ③ opening *Presto* worries at its laconic main theme with cussed obsessiveness, rising to a splenetic climax in the coda before the opening phrase vanishes into thin air. Only the G major second theme, sounded in dulcet thirds and sixths, offers momentary relaxation. The G major *Adagio*, extravagantly embellished with rococo arabesques, leads via a passage of quasi-operatic recitative into the finale, whose folk-like theme lives up to its *innocentemente* marking. This is another Haydnesque amalgam of rondo and variations, with a recurring E major episode closely related to the main, E minor, theme.

Published in 1784 by the firm of Bossler, the sonata triptych Nos 40–42 was dedicated, perhaps as a wedding gift, to the sixteen-year-old Princess Marie Hermenegild Esterházy, who the previous year had married Haydn's future patron Prince Nicolaus II. For all their surface lightness, all three sonatas—later published in arrangements (probably not by Haydn) for string trio—are sophisticated, subtly wrought works. **No 42** ① [4] opens with a set of increasingly florid variations on a gracious theme punctuated by rhetorical silences. The effect here is of heightened speech. Despite its air of insouciance, the quicksilver finale is another of Haydn's tightly concentrated movements, developing the two phrases of its theme in sinewy imitative textures, right down to the witty, throwaway end.

Five years later, in 1789, the Leipzig publisher Breitkopf announced that Haydn was writing 'six Clavier sonatas' for publication by subscription. Breitkopf evidently failed to attract sufficient subscribers, and in the event only one sonata appeared, the C major **No 48** ② [11]. Although in two movements only, like the sonatas for Marie Esterházy, it is far grander than they are, and exploits the fortepiano's whole range with unprecedented power and flamboyance. In the sonata-rondo finale the keyboard even becomes a surrogate orchestra. The second half of the contredanse theme evokes bantering repartee between bassoons and oboes, while just before the end a rousing tutti, complete with timpani rolls, is comically deflated by timidly stuttering violins. Just as original in its sonorities is the opening *Andante con espressione*, music both elevated and capricious that crosses Haydn's favourite double variation form (the *minore* theme is both a variation and a development of the rhapsodic opening) with the spirit of a free fantasia.

In March of the same year Haydn wrote to Artaria: 'In a moment of great good humour I have completed a new

Capriccio for fortepiano, whose taste, singularity and special construction cannot fail to receive approval from connoisseurs and amateurs alike. It is ... rather long, but by no means too difficult.' The work in question—harder to play than Haydn implied—was the one we know as the **Fantasia in C major** ① [15]. Based on an Austrian folksong, *Do Bäuren bat d'Katz: valor'n* ('The farmer's wife has lost her cat'), this madcap 3/8 *Presto* is a work of scintillating virtuosity, full of quasi-orchestral effects (such as the horn calls in a prominent cadential phrase) that recall the finale of sonata No 48. It is also one of Haydn's zaniest essays in comic deception, repeatedly leading us to expect one key and then leaping or slinking off in a quite different direction.

In 1789, too, Haydn composed an *Allegro* and minuet for keyboard, perhaps intending them to stand as another two-movement sonata. The following spring he added an *Adagio e cantabile* to create a three-movement work, **No 49** ② [2]. Although the autograph carries a dedication to Maria Anna ('Nanette') Jerlischek, Esterházy housekeeper and future wife of violinist-entrepreneur Johann Tost, Haydn intended the sonata for his close friend and confidante Maria Anna von Genzinger. 'This sonata is in E flat, entirely new and forever meant only for Your Grace', he wrote to her, adding that the *Adagio* was 'somewhat difficult, but full of feeling'. Though delighted with the sonata, she did indeed find the *Adagio* 'somewhat difficult', asking Haydn to simplify a passage involving crossed hands in the rolling, romantically impassioned B flat minor central episode. (Whether or not he obliged is unknown.) If Haydn was in love with Maria Anna—and we can guess that he was—his feelings might be divined from this extraordinarily sensitive, intimate music.

Despite its nonchalant opening, the sonata's initial *Allegro* is a dramatic, closely wrought movement that evolves virtually all its ideas from the main theme. The far-

reaching development culminates in a tense modulating passage on a four-note 'drum' rhythm, with extreme contrasts of register. Remarkable, too, is the expansive coda, musing first on the gentle cadential theme and then on a lyrical 'transitional' idea that had immediately followed the opening. The minuet finale, a free rondo with two episodes (the second in E flat minor), relaxes the tension after two such highly charged movements—though it is surely no coincidence that its first episode recalls the opening movement's cadential theme.

Haydn composed the latest work on these discs, the **Sonata 'Un piccolo divertimento'** (Variations in F minor) ② 1, in Vienna in 1793 for the talented pianist Barbara ('Babette') von Ployer, for whom Mozart had written the concertos K449 and K453. This profoundly felt music vies with the *Andante* of the 'Drumroll' Symphony as Haydn's greatest set of alternating minor–major

variations. After the stoic melancholy of the F minor opening, with its gently insistent dotted rhythms, the ornate F major theme exudes a kind of whimsical, abstracted playfulness. Haydn originally ended with the second F major variation and a few bars of coda. He subsequently appended a reprise of the F minor theme and a long, disturbingly chromatic coda that draws unsuspected force from the pervasive dotted rhythms before dissolving in a feverish swirl of arpeggios. After a measure of equilibrium is restored, the dotted rhythms toll deep in the bass, like a funeral knell. Haydn was the least confessional of composers. But it is not far-fetched to suggest, as several commentators have done, that the tragic intensity of the coda may have been prompted by the sudden death of Maria Anna von Genzinger, at the age of forty-two, on 26 January 1793.

RICHARD WIGMORE © 2009

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 27–30 August 2008

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIX

Front illustration: Portrait of Joseph Haydn by Carl Jäger (18th century), engraved by F A Andorff
The Cobbe Collection Trust, UK / The Bridgeman Art Library, London

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

MARC-ANDRÉ *Hamelin*



© Fran Kaufman

Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status as a true avatar of the piano. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Mr Hamelin is now recognized worldwide for the originality and technical brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, the Philadelphia Orchestra,

the Montréal Symphony, the Boston Symphony, the Chicago Symphony, the London Philharmonic, and the San Francisco Symphony, and many others. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

Mr Hamelin is heard as recitalist throughout the United States and his native Canada, as well as in Europe, Australia and the Far East. He has performed in such venues as New York's 92nd Street Y and Lincoln Center. He performs regularly at the world's leading piano festivals such as La Roque d'Anthéron, the Ruhr Festival and the International Keyboard Institute and Festival at Mannes in New York.

Recently Mr Hamelin was presented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik). He has recorded over thirty-five CDs for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by Alkan, Catoire, Grainger, Kapustin, Medtner, Reger, Roslavets and Rzewski, as well as brilliantly received performances of Haydn, Schumann, Brahms, Liszt, Chopin and Albéniz. Mr Hamelin's principal teachers included Gilles Hamelin, Yvonne Hubert, Harvey Wedeen and Russell Sherman.

Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre du Québec in 2004; he is also a member of the Royal Society of Canada. He makes his home in Boston.

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

HAYDN *Sonates pour piano volume 2*

MÊME S'IL NE FUT JAMAIS UN VIRTUOSE à la Mozart et à la Beethoven, Haydn a toujours gardé le clavier au cœur de son processus créatif. Élève à la manécanterie d'élite de Vienne, il était devenu plus que compétent au clavicorde, au clavecin et à l'orgue. Adulte, il démarrait sa stricte routine matinale en jetant des idées au clavicorde ou, au début des années 1780, au pianoforte (et ce quel que fût le médium pour lequel il composait). Vers la fin de sa vie, il confia à son biographe, le paysagiste Albert Christoph Dies : « Mon imagination joue de moi comme si j'étais un clavier ... Je ne suis vraiment qu'un clavier vivant. » Dies rapporte aussi combien son « clavicorde vermoulu » fut pour le jeune Haydn un profond réconfort dans son galetas viennois, au début des années 1750.

Haydn composa abondamment pour le clavier, tout au long de sa carrière. Si ses quelque soixante sonates en solo brossent de son développement artistique un tableau moins complet que ne le font ses symphonies et ses quatuors à cordes, elles résument l'évolution de la sonate classique mieux que ne le fait le corpus de sonates mozartien, plus mince : les années 1750, avec les gracieuses divertimenti et partitas (Haydn n'utilisa pas le terme de « sonate » avant 1770 environ) écrits pour ses jeunes élèves féminines et modelés essentiellement sur le style de clavecin de Georg Christoph Wagenseil, maître viennois de la galanterie ; puis la fin des années 1760 et le début des années 1770, avec des compositions plus singulières dont plusieurs subirent l'ascendant de l'*Empfindsamkeit*, la « sensibilité » de C. P. E. Bach (sans oublier les corpus parus de 1773 à 1780, au style populaire soigneusement cultivé) ; enfin, la fin des années 1780, avec deux chefs-d'œuvre (n^{os} 48 et 49) et les splendides pièces inspirées par sa découverte, à Londres, des sonores instruments Broadwood.

La plupart des autographes étant perdus, la datation précise des sonates de Haydn relève souvent de la spéculation. Bien qu'ayant été publiée pour la première fois (à l'insu de Haydn) en 1783 par la maison londonienne Beardmore & Birchall, la sonate en ré majeur n^o 33 ② ⑤ circulait déjà en copies manuscrites depuis plusieurs années et pourrait bien avoir été rédigée dès 1773. Modeste d'exigence technique (un critique contemporain fit observer que Haydn avait semblé particulièrement veiller à la rendre facile), elle n'en est pas moins délectable. Son *Allegro* initial, lancé par une figure d'arpèges « montant en flèche », s'ouvre dans un style rapide, qui va droit au but mais développe bientôt une veine d'imprévisibilité, avec hésitations et pauses saugrenues. Le second mouvement est un *Adagio* à l'éloquence grave, en ré mineur, mêlant contours de la forme sonate et esprit d'une fantaisie libre. Comme dans maints mouvements lents de C. P. E. Bach, la musique ne s'arrête jamais complètement : elle se dissout dans le finale, un menuet qui varie successivement deux thèmes apparentés, l'un en majeur, l'autre en mineur.

Contemporaine de la sonate en ré majeur, la sonate en la majeur n^o 26 ① ⑫ fut composée en 1773 (un fragment de l'autographe nous a été conservé) et parut l'année suivante dans un corpus de six sonates—la première publication officielle d'une œuvre de Haydn—avec une judicieuse dédicace à l'employeur du compositeur, le prince Nicolaus Esterházy. Le premier mouvement, expansif, balance son thème liminaire pseudo-militaire (des cors sont suggérés au début) par des digressions rhapsodiques en mineur. Dans le développement, Haydn tire d'une longue série de séquences en style baroque quelque chose de romantiquement expressif. Le deuxième mouvement recycle, un ton plus haut, le charmant *Menuet al rovescio* palindromique de la Symphonie n^o 47

(1772). Dans le menuet comme dans le trio, la musique est jouée deux fois de gauche à droite, puis deux fois en sens inverse (pour le confort de l'interprète, cette inversion est écrite en toutes notes sur la partition imprimée). Le finale, une badinerie étonnamment brève (vingt-six mesures!), ressemble à un thème de rondo retransché au corps principal du mouvement.

La **n° 31** en mi majeur ① [1] appartient à un ensemble hétérogène de six sonates (n°s 27–32) parues à titre privé, en copies manuscrites, en 1776, même si sa composition fut probablement antérieure de deux ou trois ans. Dans le premier mouvement, un thème lyrique en contrepoint à trois parties, expressivement varié au fil du mouvement, est opposé à des sextolets en cascade générant un puissant apogée dans le développement central. Volet le plus saisissant de la sonate, le second mouvement est un *Allegretto* néobaroque en mi mineur, évoquant à la fois un prélude de choral et une invention à trois parties. Comme dans la n° 33, le finale—un thème et variations pimpant avec un épisode contrastif en mi mineur—embraye directement. Deux décennies plus tard, Haydn se rappellera cet *Allegretto* étrangement lancinant dans le mouvement central de son grand Trio avec piano en mi majeur n° 28.

Les n°s 35 et 39 furent publiées en 1780, dans un corpus de six sonates (35–39, plus la n° 20 en ut mineur) qui inaugura la longue relation de Haydn avec l'éditeur viennois Artaria. Elles furent dédiées aux talentueuses sœurs Franziska et Maria Katherina von Auenbrugger, dont le jeu suscita l'admiration de Leopold Mozart—qui ne fut pourtant jamais homme à s'enthousiasmer pour d'autres musiciens—et de Haydn lui-même. Contrairement aux sonates antérieures conçues essentiellement pour clavecin, les « Auenbrugger » portent la désignation « Per il Clavicembalo [clavecin], o Forte Piano » et exigent une flexibilité dynamique que seul autorisait le nouveau pianoforte. La sonate la plus facile de ce groupe,

techniquement et expressivement disparate, est, et de loin, la **n° 35** en ut majeur ① [6], l'équivalent haydnien de la fameuse « Sonate facile » en ut majeur K545 de Mozart. Chacun de ses trois mouvements présente un matériau simplissime. Sans surprise haydnisque, le premier mouvement n'en a pas moins un charme insouciant et, comme on pouvait s'y attendre, il se développe entièrement à partir de son premier thème sautillant. Passé un *Adagio* en fa majeur très convenable, étayé par une ondoyante figuration d'Alberti, la sonate s'achève sur un menuet badin enclosant un bref épisode en ut mineur.

Pour l'*Allegro con brio* initial de sa Sonate **n° 39** en sol majeur ② [8], Haydn recourut à un petit auto-emprunt et recycla l'air enjoué du second mouvement *Scherzando* de la Sonate n° 36, également tirée du corpus « Auenbrugger ». Pour détourner « la critique de plusieurs simples d'esprit » (encore en 1780, il pouvait être étonnamment ombrageux et susceptible), il exigea d'Artaria l'ajout d'une note au verso de la page de titre : « Parmi ces six sonates figurent deux mouvements qui utilisent la même idée pour leurs premières mesures ... le compositeur souhaite faire savoir qu'il l'a fait exprès pour montrer les différentes méthodes de traitement. » C'est l'un de ces schémas en rondo-variations chers à Haydn, avec des reprises ornées du thème entremêlées à deux épisodes, l'un en sol mineur (en fait, une variation libre du thème), l'autre en mi mineur, qui emboîte le pas au rythme pointé de la mesure 2 du thème avec une marche bravache de style hongrois. L'*Adagio* en ut majeur, comme toujours dans les mouvements lents de sonate haydnien, existe plus par sa figuration fleurie, pensive, que par une mélodie *cantabile*, à la Mozart, cependant que le finale est un *Prestissimo* à 8, enjoué et léger comme une plume, avec une délicieuse bouffée de Scarlatti.

La Sonate **n° 34** en mi mineur ① [9] parut avec deux autres (dont la n° 39) à Londres en 1783, même si (là

encore) elle date probablement de la fin des années 1770. Le superbe *Presto* à g initial harcèle son laconique thème principal avec une persistante obsession et s'élève jusqu'à un apogée atarablaire dans la coda avant que la phrase inaugurale ne s'évapore. Seul le second thème en sol majeur, énoncé en suaves tierces et sixtes, offre une éphémère détente. L'*Adagio* en sol majeur, orné à l'excès d'arabesques rococo, enfle un passage de récitatif quasi opératique pour accéder au finale, dont le thème folklorisant rend justice à son indication *innocentemente*. Voilà un autre amalgame haydnésque de rondo et variations, avec un épisode en mi majeur récurrent étroitement affilié au thème principal en mi mineur.

Publié en 1784 par la maison Bossler, le triptyque des sonates n° 40 à 42 fut dédié, peut-être en cadeau de mariage, à la princesse Marie Hermenegild Esterházy, âgée de seize ans, qui avait épousé l'année passée le futur patron de Haydn, le prince Nicolaus II. Malgré leur apparente légèreté, ces trois sonates—qui paraîtront plus tard arrangées (probablement pas par Haydn) pour trio à cordes—sont des pièces sophistiquées, subtilement ouvragées. La n° 42 ① ④ commence par une série de variations toujours plus ornées sur un thème gracieux ponctué de silences stylés. L'effet est celui d'un discours relevé. Son air d'insouciance n'empêche pas le finale très vif d'être encore un de ces mouvements excessivement concentrés chers à Haydn, où les deux phrases du thème sont développées en de vigoureuses textures imitatives, sans déteiler jusqu'à la conclusion verveuse, comme si de rien n'était.

Cinq ans plus tard, en 1789, Breitkopf annonça que Haydn écrivait « six sonates pour clavier » en vue d'une publication par souscription. À l'évidence, l'éditeur leipzigois ne parvint pas à attirer assez de souscripteurs car seule une sonate, la n° 48 en ut majeur ② ①①, parut. Comme les sonates pour Marie Esterházy, elle n'a que deux

mouvements ; mais elle est bien plus grandiose et exploite toute l'étendue du pianoforte avec une puissance et un flamboiement sans précédents. Dans le finale en rondo de sonate, le clavier se fait même orchestre de substitution. La seconde moitié du thème de contredanse évoque une plaisante repartie entre basson et hautbois tandis que, juste avant la fin, un vibrant tutti, avec roulements de timbales, est comiquement dégonflé par des violons bégayant timidement. Tout aussi original dans ses sonorités, l'*Andante con espressione* inaugural est une musique à la fois élevée et fantasque qui croise la forme préférée de Haydn, la double variation (le thème *minore* est une variation et un développement de l'ouverture rhapsodique), avec l'esprit d'une fantaisie libre.

En mars de la même année, Haydn écrivit à Artaria : « À mes heures de très grande gaieté, j'ai composé un tout nouveau Capriccio pour le pianoforte, dont le goût, la singularité et la conception particulière seront, c'est absolument certain, applaudis des connaisseurs comme des profanes. Il est ... un peu long, mais en rien trop difficile. » Cette œuvre, plus dure à jouer que ne le suggérerait Haydn, nous la connaissons aujourd'hui sous le nom de **Fantaisie en ut majeur** ① ①⑤. Fondé sur un chant populaire autrichien, *Do Bäuren bat d'Katz' valor'n* (« La fermière a perdu son chat »), ce *Presto* fou, à g , est d'une virtuosité scintillante, nourri d'effets quasi orchestraux (tels ces appels de cor dans une saillante phrase cadentielle) rappelant le finale de la Sonate n° 48. C'est aussi l'un des essais les plus loufoques de Haydn en matière de tromperie comique—plusieurs fois, il nous fait escompter une certaine tonalité pour ensuite sauter ou s'éclipser dans une toute autre direction.

Toujours en 1789, Haydn composa un *Allegro* et un menuet pour clavier, peut-être dans l'intention d'en faire une nouvelle sonate en deux mouvements. Fort d'un *Adagio e cantabile* ajouté au printemps suivant,

l'ensemble devint la **n° 49** ② [2] en trois mouvements. L'autographe porte une dédicace à Maria Anna (« Nanette ») Jerlischeck, gouvernante des Esterházy et future épouse du violoniste-entrepreneur Johann Tost, mais Haydn destina cette pièce à son amie intime et confidente Maria Anna von Genzinger. « Cette sonate est en mi bémol, entièrement nouvelle et à jamais voulue uniquement pour Votre Grâce », lui écrivit-il, non sans ajouter que l'*Adagio* était « un peu difficile mais plein de sentiment ». Quoique enchantée par l'œuvre, Maria Anna en trouva, de fait, l'*Adagio* « un peu difficile » et demanda à Haydn de simplifier un passage impliquant des croisements de mains dans l'épisode central en si bémol mineur ondulant, d'une ferveur romantique. (On ignore s'il s'exécuta.) Si Haydn était amoureux d'elle—et on peut supposer qu'il l'était—, ses sentiments se devinent dans cette musique extraordinairement sensible, intime.

Malgré son début nonchalant, l'*Allegro* initial est un mouvement remarquable, finement ciselé, qui tire presque toutes ses idées du thème principal. Le développement de haut vol culmine dans un passage modulant tendu sur un rythme « tambourinant » de quatre notes, avec d'extrêmes contrastes de registre. Tout aussi remarquable est l'expansive coda, qui rêve d'abord au doux thème cadentiel puis à une idée « transitionnelle » lyrique placée juste après l'ouverture. Le finale de menuet, un rondo libre doté de deux épisodes (le second est en mi bémol mineur) relâche la tension

après deux mouvements tellement chargés—encore que son premier épisode rappelle, sûrement à dessein, le thème cadentiel du mouvement inaugural.

L'œuvre la plus tardive de ce programme, la **Sonate « Un piccolo divertimento »** (Variations en fa mineur) ② [1], Haydn la composa à Vienne, en 1793, pour la talentueuse pianiste Barbara (« Babette ») von Ployer, à qui Mozart avait destiné ses concertos K449 et K453. Cette musique profondément sentie dispute à l'*Andante* de la Symphonie « Roulement de timbales » le titre de plus grand corpus de variations alternant mineur et majeur. Passé la stoïque mélancolie de l'ouverture en fa mineur, aux rythmes pointés doucement insistants, le thème orné en fa majeur exsude comme un enjouement étrange, absorbé. À l'origine, Haydn termina sur la deuxième variation en fa majeur, augmentée de quelques mesures de coda. Plus tard, il ajouta une reprise du thème en fa mineur et une longue coda au chromatisme dérangeant, qui tire une force insoupçonnée des envahissants rythmes pointés avant de se dissoudre en une fébrile tourbillon d'arpèges. Après le rétablissement d'une dose d'équilibre, les rythmes pointés sonnent dans les tréfonds de la basse, tel un glas. De tous les compositeurs, Haydn fut celui qui s'épancha le moins dans sa musique. Mais il n'est pas saugrenu de suggérer, avec plusieurs commentateurs, que l'intensité tragique de cette coda a pu être déclenchée par la mort soudaine de Maria Anna von Genzinger le 26 janvier 1793, à l'âge de quarante-deux ans.

RICHARD WIGMORE © 2009

Traduction HYPERION

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

OBWOHL HAYDN kein Virtuose à la Mozart oder Beethoven war, stand das Klavier immer im Mittelpunkt seinen kreativen Schaffens. Als Schüler an Wiens Elite-Chorschule war er mehr als kompetent auf Klavichord, Cembalo und Orgel. Als Erwachsener begann er seine strikte Morgenroutine, indem er Ideen, egal für welches Medium, auf dem Klavichord oder ab Anfang der 1780er Jahre auf dem Fortepiano ausprobierte. Gegen Ende seines Lebens teilte er seinem Biografen, dem Landschaftsmaler Albert Christoph Dies mit, dass seine Fantasie auf ihm spielte, wie auf einem Klavier ... er sei eigentlich nur ein lebendiges Klavier. Dies berichtet auch, dass Haydns wurmstichiges Klavichord dem jungen Komponisten in seiner Wiener Mansarde Anfang der 1750er Jahre viel Trost brachte.

Haydn komponierte im Laufe seiner Karriere viel für Tasteninstrumente. Obwohl seine circa sechzig Sonaten ein weniger vollständiges Bild seiner künstlerischen Entwicklung zeichnen als die Symphonien und Streichquartette, verkörpern und zeichnen sie besser als Mozarts schmaleres Sonatenœuvre die Evolution der klassischen Sonate: von den schlanken Divertimenti und Partiten (er verwendete die Bezeichnung „Sonate“ erst ab circa 1770), die er meist nach dem Vorbild des Cembalo-stils des galanten Wiener Meisters Georg Christoph Wagenseil in den 1750er Jahren für seine jungen Schülerinnen komponierte, über die individuelleren Werke der späten 1760er und frühen 1770er Jahre, von denen mehrere von der *Empfindsamkeit* C. Ph. E. Bachs und dem sorgfältig kultivierten populären Idiom der zwischen 1773 und 1780 veröffentlichten Sammlungen bis zu den beiden Meisterwerken Nr. 48 und 49 vom Ende der 1780er Jahre und den herrlichen Werken, die durch die neuen, klangvollen Broadwood-Instrumente inspiriert wurden, die Haydn in London kennenlernte.

Da die meisten autographischen Handschriften verloren sind, ist die genaue Datierung von Haydn Sonaten oft Spekulation. Obwohl die D-Dur-Sonate Nr. 33 ② ⑤ vom Londoner Verlag Beardmore & Birchall (ohne Haydns Kenntnis) 1783 zuerst veröffentlicht wurde, waren handschriftliche Kopien bereits mehrere Jahre früher im Umlauf und könnten sogar bis 1773 zurück datieren. Obwohl sie in ihren technischen Ansprüchen eher bescheiden ist (ein zeitgenössischer Rezensent bemerkte, dass Haydn sich scheinbar besonders bemüht hatte, sie leicht zu machen), ist sie ein ganz und gar bezauberndes Stück. Ihr einleitendes *Allegro*, das von einer raketenhaften Arpeggiofigur eingeführt wird. Sie beginnt in zügigem, nüchternem Stil, entwickelt aber später eine Ader von Eigensinn mit launischem Zögern und Fermaten. Der zweite Satz ist ein majestätisch-elokuentes d-Moll-*Adagio*, das die Konturen der Sonatenform mit dem Wesen einer freien Fantasie verknüpft. Wie in vielen langsamen Sätzen von C. Ph. E. Bach kommt die Musik nie ganz zum Ende, sondern löst sich in das Finale auf: ein Menuett, das abwechselnd zwei verwandte Themen variiert—eines in Dur, das andere in Moll.

Die A-Dur-Sonate Nr. 26 ① ⑫ entstand etwa zur gleichen Zeit wie die D-Dur-Sonate; sie wurde 1773 komponiert (ein Fragment des Autographs ist erhalten) und im folgenden Jahr in einem Heft von Sonaten—der ersten offiziellen Publikation von Werken Haydns—mit einer wohlkalkulierten Widmung an seinen Dienstherrn Fürst Nikolaus Eszterházy veröffentlicht. Der expansive erste Satz stellt seinem quasi militärischen Anfangsthema (das gleich zu Beginn Hörner evoziert) rhapsodischen Ausflügen nach Moll gegenüber. In der Durchführung fabriziert Haydn etwas Romantisch-expressives aus einer langen Kette von barockhaften Sequenzen. Der zweite Satz verwendet das anmutige palindromische *Menuet al*

rovescio aus der Symphonie Nr. 47 von 1772 wieder, hier einen Ton höher. Sowohl im Menuett als auch im Trio wird die Musik zweimal vorwärts, dann zweimal rückwärts gespielt (zur Bequemlichkeit des Spielers wird in der gedruckten Partitur die Umkehrung ausgeschrieben). Das Finale ist ein verdutzend (26 Takte!) kurzer Moment der Ausgelassenheit, der wie ein Rondothema klingt, das vom Hauptsatz abgehackt wurde.

Nr. 31 in E-Dur ① [1] ist eine von sechs vermischten Sonaten (Nr. 27–32), die 1776 privat in handschriftlichen Kopien veröffentlicht wurde, entstand aber wahrscheinlich zwei oder drei Jahre früher. Der erste Satz kontrastiert ein lyrisches Thema in dreistimmigem Kontrapunkt, das im Lauf des Satzes ausdrucksstark variiert wird, mit kaskadierenden Sextolen, die zu einer gewaltigen Steigerung in der Durchführung anwachsen. Am bemerkenswertesten ist der zweite Satz, ein neobarockes e-Moll-*Allegretto*, das sowohl Anklänge an ein Choralvorspiel als auch eine dreistimmige Invention hat. Wie in Nr. 33 folgt das Finale—ein verwegenes Thema mit Variationen und einer kontrastierenden e-Moll-Episode—ohne Pause nahtlos. Haydn sollte sich zwei Jahrzehnte später im Mittelsatz des großen E-Dur-Klaviertrios Nr. 28 an dieses seltsam ergreifende *Allegretto* erinnern.

Nr. 35 und 39 wurden beide 1780 in einem Band von sechs Sonaten (Nr. 35–39 und Nr. 20 in c-Moll) veröffentlicht, und mit ihnen begann Haydns lange Assoziation mit dem Wiener Verleger Artaria. Sie waren den talentierten Schwestern Franziska und Maria Katherina von Auenbrugger gewidmet, deren Spiel sowohl Bewunderung von Leopold Mozart—der sich selten überschwänglich über seine Musikerkollegen äußerte—als auch Haydn selbst fand. Während alle früheren Sonaten Haydns im Wesentlichen für Cembalo konzipiert wurden, werden die „Auenbrugger“-Sonaten als „Per il Clavicembalo, o Forte Piano“ beschrieben und erfordern dynamische Flexibilität,

die nur auf dem neueren Instrument möglich ist. **Nr. 35** in C-Dur ① [6] ist technisch und ausdrucksmäßig bei Weitem die leichteste dieser disparaten Gruppe und Haydns Äquivalent zu Mozarts „Sonate facile“ K545. In allen drei Sätzen ist das Material extrem schlicht. Obwohl aller haydnischen Überraschungen beraubt besitzt der erste Satz dennoch einen unbekümmerten Charme und entwickelt sich charakteristischerweise vollständig aus seinem trippelnden Anfangsthema. Nach einem schicklichen F-Dur-*Adagio*, das von plätschernden Albertifiguren untermauert wird, schließt die Sonate mit einem lustigen Menuett, das eine kurze c-Moll-Episode umrahmt.

Für das einleitende *Allegro con brio* der Sonate **Nr. 39** in G-Dur ② [8] borgte Haydn von sich selbst und verwendete die flotte Melodie aus dem *Scherzando*, dem zweiten Satz der Sonate Nr. 36 aus demselben „Auenbrugger“-Heft zurück. Um der Kritik von Schwachköpfen zu entgehen (selbst so spät wie 1780 konnte er überraschend empfindlich und defensiv sein) bat Haydn Artaria, auf der Rückseite des Titelblattes eine Erläuterung zu drucken, dass in diesen sechs Sonaten zwei Sätze einige Takte lang die gleiche Idee verwendeten, und der Komponist bekannt machen wollte, dass er dies absichtlich getan hätte, um verschiedene Arten der Behandlung zu demonstrieren. Der Satz steht in Haydns bevorzugter Rondo-Variations-Anlage, in der verzierte Reprisen des Themas sich mit zwei Episoden abwechseln, einer in g-Moll (die effektiv eine freie Variation des Themas ist), der anderen in e-Moll, die den punktierten Rhythmus im zweiten Takt des Themas als Stichwort für einen stolzierenden Marsch im ungarischen Stil auffasst. Das C-Dur-*Adagio* verlässt sich, wie für Haydn typisch, mehr auf zierliche, grübelnde Figuration als kantable Melodik à la Mozart; das Finale ist ein spielerisches, federleichtes *♩-Prestissimo* mit einem bezaubernden Hauch von Scarlatti.

Die e-Moll-Sonate **Nr. 34** ① ⑨ war eine von drei Sonaten (einschließlich Nr. 39), die 1783 in London veröffentlicht wurden, obwohl sie wahrscheinlich (wieder dieses Wort) vom Ende der 1770er Jahre datiert. Das überragende einleitende **g-Presto** nagt mit sturer Besessenheit an seinem lakonischen Hauptthema und steigert sich zu einem griesgrämigen Höhepunkt in der Coda, bevor sich die Anfangsphase in Luft auflöst. Nur das zweite Thema in G-Dur, das in süßen Terzen und Sexten erklingt, bietet einen Moment der Entspannung. Das G-Dur-*Adagio*, das extravagant mit Rokokko-Schnörkeln verziert wird, leitet via eine Passage von quasi Opernrezitativ ins Finale über, dessen volkstümliches Thema seiner *innocentemente*-Markierung alle Ehre macht. Dies ist eine weitere haydnische Verschmelzung von Rondo und Variationen mit einer wiederkehrenden E-Dur-Episode, die nahe mit dem e-Moll-Hauptthema verwandt ist.

Das 1784 vom Bossler-Verlag veröffentlichte Sonaten-trypticon der Nummern 40–42 wurde—vielleicht als Hochzeitsgabe—der 16-jährigen Fürstin Marie Hermenegild Eszterházy gewidmet, die im Vorjahr Haydns zukünftigen Mäzen Fürst Nikolaus II. geheiratet hatte. Trotz aller oberflächlichen Leichtigkeit sind alle drei Sonaten—die später in (wahrscheinlich nicht Haydns) Bearbeitungen für Streichtrio veröffentlicht wurden—sind komplexe, subtil gewirkte Werke. **Nr. 42** ① ④ beginnt mit einer Reihe zunehmend zierreicherer Variationen über ein anmutiges Thema, die durch rhetorische Pausen unterbrochen werden. Dadurch wird eine Wirkung von erhöhter Rhetorik erreicht. Trotz seines unbekümmerten Gehabes ist das quecksilbrige Finale ein weiterer von Haydns dicht konzentrierten Sätzen, der die beiden Phrasen seines Themas bis zum gewitzten, leicht hingeworfenen Ende in solidem imitativem Satz verarbeitet.

1789, fünf Jahre später, kündigte der Leipziger Verleger Breitkopf an, dass Haydn „sechs Claviersonaten“ zur

Veröffentlichung durch Subskription schrieb. Anscheinend konnte Breitkopf nicht genug Subskribenten finden, und am Ende erschien nur eine Sonate, **Nr. 48** in C-Dur ② ①①. Obwohl sie wie die Sonaten für Marie Eszterházy nur zwei Sätze hat, ist sie wesentlich größer angelegt als diese und nutzt den ganzen Umfang des Fortepianos mit beispielloser Kraft und Flair. Im Sonatenrondo-Finale übernimmt das Klavier praktisch die Rolle eines Orchesters. Die zweite Hälfte des Kontratanz-Themas evoziert neckisches Geplänkel zwischen Fagotten und Oboen, während kurz vor dem Ende ein mitreißendes Tutti, komplett mit Paukenwirbel, durch schüchtern stotternde Violinen komisch abflaut. In seiner Klangwelt ebenso originell ist das einleitende *Andante con espressione* mit Musik, die sowohl erhaben als kapriziös ist und Haydns beliebte Doppelvariationen-Form (in der das *Minore* sowohl eine Variation als auch eine Verarbeitung des rhapsodischen Anfangs darstellt) mit dem Wesen einer freien Fantasie kreuzt.

Im März desselben Jahres schrieb Haydn an Artaria: „Ich habe bey launigster stunde ein ganz neues Capriccio für das fortepiano verfasst, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiss von Kennern und Nichtkennern mit allem beyfall muss aufgenommen werden. Es ist ... etwas lang, aber gar nicht zu schwer.“ Das Werk in Frage—das schwerer zu spielen ist als Haydn impliziert—ist heute als **Fantasie in C-Dur** ① ②⑤ bekannt. Dieses auf einem österreichischen Volkslied *Do Bären bat d'Katz valor'n* basierende tolle **g-Presto** ist ein Werk von schillernder Virtuosität, voller quasi orchestraler Effekte (wie etwa den Hornsignalen in einer prominenten Kadenzphrase), die an das Finale der Sonate Nr. 48 erinnern. Sie ist außerdem einer der verrücktesten Versuche Haydns in komischer Täuschung mit einer Folge von Trugschlüssen, in denen wir eine Tonart erwarten, aber in eine ganz andere Richtung hüpfen oder schlüpfen.

Auch 1789 komponierte Haydn ein *Allegro* und Menuett für Klavier, die er womöglich als eine weitere zweisätzige Sonate im Sinne hatte. Im folgenden Frühjahr fügte er ein *Adagio e cantabile* hinzu, um ein dreisätziges Werk, **Nr. 49** ② ①, zu schaffen. Obwohl das Autograph eine Widmung an Maria Anna („Nanette“) Jerlischeck, die Haushälterin der Eszterházy und zukünftige Frau des Geigers und Unternehmers Johann Tost trägt, beabsichtigte Haydn die Sonate für seine enge Freundin und Vertraute Maria Anna von Genzinger. Er schrieb an sie, dass diese Sonate in Es-Dur ganz neu und immer nur für Dero Gnaden gemeint sei, und fügte hinzu, dass das *Adagio* etwas schwierig, aber voller Empfindung sei. Obwohl ihr die Sonate gefiel, fand sie das *Adagio* tatsächlich etwas schwierig und bat Haydn, eine Passage mit übergreifenden Händen im bewegen, romantisch-leidenschaftlichen Mittelteil zu erleichtern. (Ob er ihrer Bitte nachkam, ist nicht bekannt.) Wenn Haydn in Maria Anna verliebt war—was wir wohl vermuten dürfen—lassen sich seine Gefühle aus dieser außerordentlich feinfühligem, intimen Musik erahnen.

Trotz seines nonchalanten Anfangs ist das einleitende *Allegro* ein dramatischer, dicht geschmiedeter Satz, der praktisch all seine Ideen aus dem Hauptthema entwickelt. Die weit schweifende Durchführung kulminiert in einer angespannten Modulationspassage über einem vier-notigen „Pauken“-Rhythmus mit extremen Registerkontrasten. Auch die ausgedehnte Coda, die zunächst über das sanft kadenzierende Thema, dann eine lyrische „Überleitungs“-Idee nachsinnt, die unmittelbar auf den Anfang folgte, ist bemerkenswert. Das Menuett-Finale in

freier Rondoform mit zwei Episoden (die zweite in es-Moll) lässt nach zwei solch geladenen Sätzen die Spannung nach—obwohl es sicherlich kein Zufall ist, dass die erste Episode an das Kadenzthema des ersten Satzes erinnert.

Haydn komponierte das **Sonate „Un piccolo divertimento“** (Variationen in f-Moll) ② ①, das späteste Werk auf dieser Einspielung, 1793 in Wien für die begabte Pianistin Barbara („Babette“) von Ployer, für die Mozart die Konzerte K449 und K453 geschrieben hatte. Diese tief empfundene Musik wetteifert mit dem *Andante* der Symphonie „mit dem Paukenwirbel“ um den Ehrenplatz als Haydns größte Variationen in abwechselndem Dur und Moll. Nach der stoischen Melancholie des f-Moll-Anfangs bringt das zierliche F-Dur-Thema eine Art launischer, abstrakter Verspieltheit mit sich. Haydn schloss das Werk ursprünglich mit der zweiten F-Dur-Variation und einer kurzen Coda ab. Später fügte er eine Reprise des f-Moll-Themas und eine lange, beunruhigend chromatische Coda hinzu, die unerwartete Kraft aus dem durchgängigen punktierten Rhythmus bezieht, bevor sie sich in fiebrig wirbelnde Arpeggien auflöst. Nachdem ein gewisses Maß von Gleichgewicht wieder hergestellt wird, tönt der punktierte Rhythmus wie eine Totenglocke tief im Bass. Haydn trug als Komponist selten sein Herz auf der Zunge. Aber es ist nicht weit hergeholt, wie mehrere Kommentatoren zu spekulieren, dass die tragische Intensivität der Coda durch den plötzlichen Tod von Maria Anna von Genzinger am 26. Januar 1793 im Alter von 42 Jahren angeregt wurde.

RICHARD WIGMORE © 2009
Übersetzung RENATE WENDEL

Also available

Franz Joseph Haydn

Piano Sonatas, Volume 1

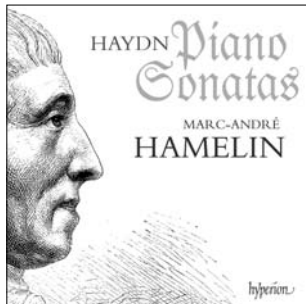
Hob XVI: 23, 24, 32, 37, 40, 41, 43, 46, 50, 52

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

2 compact discs (for the price of one)

CDA67554

‘Hamelin kicks off with the late C major sonata, H50, nailing his virtuoso credentials firmly to the mast with a mercurial account of its opening movement ... Hamelin’s playing is dazzling ... These are altogether splendid performances [that] can’t be recommended too highly’ (*BBC Music Magazine*) ‘These are astonishing performances ... Hyperion’s sound and presentation are, as always, immaculate’ (*Gramophone*) ‘Hamelin’s coruscating virtuosity and colouristic flair can be taken for granted. But his phenomenal technique is never an end in itself. This is playing of elegance, subtlety and a subversive Haydnesque wit ... This is just the sort of Haydn playing—colourful, inventive, impish—that should win these sonatas a wider following’ (*The Daily Telegraph*)



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

JOSEPH HAYDN

(1732–1809)

COMPACT DISC 1 [7'40"]

Piano Sonata in E major Hob XVI:31 [12'20]

- [1] Moderato [6'54]
- [2] Allegretto [3'10]
- [3] Finale: Presto [2'16]

Piano Sonata in D major Hob XVI:42 [11'51]

- [4] Andante con espressione [9'04]
- [5] Vivace assai [2'46]

Piano Sonata in C major Hob XVI:35 [19'07]

- [6] Allegro con brio [7'48]
- [7] Adagio [7'11]
- [8] Finale: Allegro [4'07]

Piano Sonata in E minor Hob XVI:34 [13'10]

- [9] Presto [5'20]
- [10] Adagio [4'32]
- [11] Vivace molto (innocentemente) [3'16]

Piano Sonata in A major Hob XVI:26 [11'52]

- [12] Allegro moderato [8'24]
- [13] Menuet al rovescio – Trio – Menuet da capo [2'42]
- [14] Finale: Presto [0'45]

- [15] **Fantasia (Capriccio) in C major** Hob XVII:4 [5'40]

COMPACT DISC 2 [78'54]

[1] **Sonata 'Un piccolo divertimento'
(Variations) in F minor** Hob XVII:6 [12'45]

Piano Sonata in E flat major Hob XVI:49 [20'23]

- [2] Allegro [6'51]
- [3] Adagio e cantabile [8'57]
- [4] Finale: Tempo di menuet [4'33]

Piano Sonata in D major Hob XVI:33 [17'25]

- [5] Allegro [7'51]
- [6] Adagio [5'12]
- [7] Tempo di menuet [4'21]

Piano Sonata in G major Hob XVI:39 [16'00]

- [8] Allegro con brio [4'11]
- [9] Adagio [7'17]
- [10] Prestissimo [4'30]

Piano Sonata in C major Hob XVI:48 [12'19]

- [11] Andante con espressione [8'34]
- [12] Rondo: Presto [3'45]

MARC-ANDRÉ
HAMELIN
piano

JOSEPH HAYDN

Piano Sonatas II

COMPACT DISC 1 [74'03]

- [1] **Piano Sonata in E major** Hob XVI:31 [12'20]
- [4] **Piano Sonata in D major** Hob XVI:42 [11'51]
- [6] **Piano Sonata in C major** Hob XVI:35 [19'07]
- [9] **Piano Sonata in E minor** Hob XVI:34 [13'10]
- [12] **Piano Sonata in A major** Hob XVI:26 [11'52]
- [15] **Fantasia (Capriccio) in C major** Hob XVII:4 [5'40]

COMPACT DISC 2 [78'54]

- [1] **Sonata 'Un piccolo divertimento' (Variations) in F minor** Hob XVII:6 [12'45]
- [2] **Piano Sonata in E flat major** Hob XVI:49 [20'23]
- [5] **Piano Sonata in D major** Hob XVI:33 [17'25]
- [8] **Piano Sonata in G major** Hob XVI:39 [16'00]
- [11] **Piano Sonata in C major** Hob XVI:48 [12'19]

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

LC 7533



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



2 COMPACT DISCS for the price of one

