

HAYDN Piano
Sonatas III

MARC-ANDRÉ
HAMELIN

hyperion

I WAS NO WIZARD on any instrument, but I knew the strength and working of all. I was not a bad keyboard player or singer, and could also play a concerto on the violin.' Haydn's self-assessment, late in life, to his friend and biographer Georg Griesinger, was characteristically modest. While he was no keyboard virtuoso *à la* Mozart and Beethoven, as a young man he composed organ concertos for his own performance at the hospital of the Barmherzige Brüder and the chapel of Count Harrach in Vienna. His appointment as vice-Kapellmeister to the Esterházy family in 1761 involved keyboard duties as well as playing the violin; and we can infer that he played harpsichord sonatas, trios, and perhaps concertos too, during the morning and afternoon chamber concerts demanded by the musically insatiable Prince Nicolaus. At the Esterházy court Haydn's morning routine would invariably begin with him trying out ideas, for whatever medium, on the keyboard. Another biographer, Albert Christoph Dies, also relates how Haydn's 'worm-eaten clavichord' had been a profound solace to the young composer in his Viennese garret in the early 1750s. While he later owned a harpsichord and, from 1788, a fortepiano by the Viennese manufacturer Wenzel Schanz, he would habitually compose on a clavichord—albeit one rather less 'worm-eaten' than in his early years—right through to old age.

If Haydn's sixty-odd sonatas give a less complete picture of his artistic development than his symphonies and quartets, they, more than Mozart's slenderer contribution to the genre, chart and epitomize the evolution of the classical sonata: from the unassuming divertimenti and partitas (Haydn only used the term 'sonata' from around 1770) written mainly for young female students in the 1750s, modelled on the harpsichord works of Galuppi and the Viennese master of *galanterie* Georg Christoph Wagenseil; through the more

personal works of the late 1760s and early 1770s, several—including Nos 20 and 44, in the traditional Hoboken numbering used for this recording—influenced by the *Empfindsamkeit*, or 'heightened sensibility', of Carl Philipp Emanuel Bach (second son of J S), and the carefully cultivated popular idiom of the sets published between 1773 and 1784; to the three sonatas (Nos 50–52) inspired by the sonorous Broadwood pianos Haydn encountered in London.

More than any area of his output, Haydn's earliest harpsichord partitas and divertimenti, as he called them (the titles are interchangeable), are fraught with problems of authentication. The autograph for only one of these sonatas survives—in G major, No 6 in Hoboken's catalogue—and even here the finale is missing. Dating, too, is speculative. All we can say with fair certainty is that they were composed at various times between the early 1750s and the early 1760s. Many were probably designed for young pupils such as Marianne von Martínez, a Countess Thun, and Haydn's first love, the wig-maker's daughter Therese Keller, who entered a convent in 1755. (Five years later Haydn would marry her sister Maria Anna, possibly the greatest mistake of his life.) Griesinger gives us a charming glimpse of the young composer's naivety—a far cry from the shrewd negotiator Haydn became in later years: 'Many of his easy *Klavier* sonatas, trios and the like fall into this period ... Only a few originals remained with him; he gave them away, and considered it an honour if people took them. He did not realize that music dealers did good business with them, and he used to enjoy stopping in front of shops where one or another of his works was displayed in print.' Griesinger obviously meant 'in handwritten copies': it was only in the 1760s that Haydn's sonatas and trios began to circulate in printed editions, and another decade before he began to see any profit from them.

By far the slightest of all the early sonatas here is No 1 (CD ① tracks [5]–[7]), in three brief movements, with a final minuet enclosing a minor-keyed trio—a pattern found in many sonatas by Wagenseil and other mid-eighteenth-century Viennese composers. Some scholars have questioned Haydn's authorship of this modestly charming work. Far more ambitious, technically and musically, are Nos 2 and 6. The crisp opening movement of No 2 in B flat major (① [8]–[10]) makes witty play with the skittish little triplet figure first heard in bar 2. The slow movement is a florid, often chromatic G minor *Largo* full of broken, sobbing phrases, the finale an elegantly proportioned minuet enclosing a haunting syncopated trio in B flat minor.

Most impressive of Haydn's early sonatas is the four-movement G major, No 6 (① [1]–[4]). The opening movement deploys a diverse array of *galant* clichés with a confident swagger, while the final *Allegro molto*, spiced by irregular phrase lengths, shares the drive and dash of Haydn's early symphony finales. There is a Baroque flavour to the trio of the minuet, with its chromatically falling bass (a traditional symbol of lamentation), and to the G minor *Adagio*, in which the right hand spins an expressive *arioso* over a steadily reiterated quaver pulse.

It was probably around 1765, during his early years at the Esterházy court, that Haydn first studied the writings and music of Emanuel Bach, beginning with his influential *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ('Essay on the true art of keyboard playing'). While the growing power and individuality of the sonatas from these years parallel developments throughout Haydn's music, Emanuel Bach's influence is revealed in their bold use of the whole range of the five-octave keyboard, their tendency to vary rather than simply repeat material and, above all, in their intricate and expressive ornamentation.

Three sonatas in this set, Nos 47, 44 and 20, date from

between c1766 and 1771, years in which Haydn established himself as Europe's greatest composer of instrumental music. Earliest and most unassuming of these three is No 47 in E minor (① [11]–[13]), though even here the opening *Adagio*, a plaintive siciliano, features striking contrasts of lyricism and rhetoric. Like many of Emanuel Bach's slow movements, it ends inconclusively. The sprightly contredanse theme of the E major *Allegro* sounds more typical of Haydn's finales, while the finale proper is, again, a minuet, cast in condensed sonata form, without a central trio. Coincidentally or not, all three movements of the sonata begin with the same descending scale motif. (Capitalizing on Haydn's prestige, the publisher Artaria later issued an alternative version of this sonata, transposing the first two movements up a semitone, prefacing them with an F major *Moderato* which doesn't sound much like Haydn and almost certainly isn't, and omitting the minuet finale. Despite its dubious provenance, this version became the better known and was the one catalogued by Hoboken as No 47.)

Roughly contemporary with the string quartets of Op 17 and Op 20, No 44 and No 20 are the earliest works Haydn designated 'sonata' rather than 'divertimento'. Both recreate the spirit of Emanuel Bach's *Empfindsamkeit* in terms of Haydn's own more dynamic, 'goal-oriented' idiom. No 44 in G minor (① [14]–[15]), in just two movements, exudes a melancholy intimacy unique among his sonatas. Its opening movement, permeated by the main theme's initial triplet upbeat, rises to a magnificent, densely textured contrapuntal climax in the development; and the delicately ornamental G minor/major minuet sublimates *galant* gestures into pure pathos. Haydn embellishes the repeat of the G minor section, *à la* Emanuel Bach, and then introduces a truncated version of the G major trio (itself a variant of the G minor theme) as a coda.

Although the autograph bears the date 1771, Haydn withheld publication of the famous C minor Sonata, No 20 (② 1–3), until 1780, when it appeared as the last, and by far the most challenging, of the set dedicated to the Auenbrugger sisters. With its abrupt dynamic contrasts, this is the first of Haydn's keyboard works conceived essentially in terms of a touch-sensitive instrument—either the clavichord or the new fortepiano—rather than the harpsichord. Its expansive scale and virtuoso demands are unprecedented in Haydn's sonatas before the 1790s, while its tragic intensity is matched in his keyboard music only by the F minor Variations of 1793. This is Haydn's 'Appassionata'. The first movement—whose elegiac main theme in parallel thirds and sixths Brahms perhaps subconsciously recalled in his song of a dying girl, *Immer leiser wird mein Schlummer*—combines soulful *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang* turbulence and argumentative rigour. Haydn enhances the music's poignancy with passages of 'speaking' recitative, like heartfelt oratory.

The *Andante con moto*, in A flat major, unfolding over an expressive running bass line, is another Haydn slow movement with a distinct Baroque flavour. But with its textural complexity and wide harmonic reach it inhabits a different world from the earlier sonatas. Constant syncopations give the music a restless, yearning edge, rising to passion in the mounting sequences that sweep the music into the recapitulation. The finale, written against the background of a fast minuet, has a latent despairing fury that becomes manifest towards the end. Mingling violence and virtuosity, Haydn here expands a brief toccata-like sequence in an astounding crossed-hands passage, with the left hand touching the extremes of the contemporary five-octave keyboard.

Three years after this epoch-making C minor Sonata, the Viennese firm of Kurzböck issued a set of six very

different sonatas, Nos 21–26. Carrying a diplomatic dedication to Haydn's employer Prince Nicolaus Esterházy, this was the first authorized publication of any of his works. Haydn composed these sonatas—for harpsichord rather than fortepiano—with one eye on the amateur market, and perhaps also in deference to the taste and keyboard technique of the prince. Yet polished *galanterie* by no means precludes Haydnesque inventiveness, not least in the E major Sonata, No 22 (② 7–9). Its first movement has something of Emanuel Bach's ornamental, improvisatory manner, with abrupt contrasts of texture and tempo, the soulful E minor *Andante* is a wordless aria, and the minuet finale, like that in No 44, varies two themes in turn, one in the major, one in the minor. The *European Magazine*, and *London Review* of October 1784 found the first movement (and indeed the whole of Sonata No 23 in F major) 'expressly composed in order to ridicule Bach of Hamburg', a judgement that would surely have astonished Haydn: '... the stile of Bach is closely copied, without the passages being stolen, in which his capricious manner, odd breaks, whimsical modulations, and very often childish manner, mixed with an affectation of profound science, are finely hit off and burlesqued.'

Along among the 'Esterházy' sonatas, No 25 in E flat major (① 16–17) has two movements only. Its march-like opening *Moderato*, texturally enriched by frequent octave doublings, is grand in aspiration, if rather discursive in effect. The finale, a sturdy *Tempo di menuet*, is written in strict canon virtually throughout, with the right hand taking the lead in the first half and the roles reversed in the second.

Haydn's next group of keyboard sonatas, Nos 27–32, was published privately in manuscript copies in 1776, though No 29 in F major (② 10–12) dates from two years earlier. More than anything in the 'Esterházy' sonatas, the

first movement of No 29, with its comic false starts and wildly disparate textures and rhythmic patterns, might be dubbed a ‘burlesque’ of C P E Bach. Underlying its waywardness, though, is Haydn’s mastery of long-range sonata strategy, right through to a recapitulation that continues to develop the material of the exposition. Eccentric as the movement is, it never sounds like an agglomeration of random ideas, as superficially similar pieces by Emanuel Bach sometimes can. It is characteristic of Haydn’s keyboard slow movements that the ornate *Adagio* relies more on gesture and rhetorical flourishes than on lyrical melody. The finale, a minuet with variations, contains a beautiful syncopated F minor trio, akin to the minor-keyed trios in the early sonatas, but much subtler in the polyphonic weave of its textures.

Issued early in 1780 with the C minor, No 20, the five sonatas Nos 35–39 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 dish out compliments lightly—and Haydn himself. Designated, for the first time, ‘for harpsichord, or forte-piano’, and often calling for the dynamic flexibility only possible on the newer instrument, these ‘Auenbrugger’ sonatas are as disparate in style as the 1776 set (Nos 27–32). The finest is No 36 (Ⓢ 4–6), in the rare and ‘extreme’ key of C sharp minor, though unlike the unrelentingly serious C minor Sonata, No 20, it juxtaposes severe and ‘popular’ styles. The first movement develops the two limbs of its sole theme—a brusque *forte*

unison and a soft, ‘pathetic’ response—with an almost Beethovenian trenchancy. Coming between this and the finale, a slow minuet of exquisite, refined melancholy with an assuaging C sharp major trio, the perky A major *Scherzando* (whose tune Haydn pilfered for Sonata No 39) seems like a facetious interloper.

With the D major Sonata, No 51 (Ⓢ 13–14), we leap forward some fifteen years to Haydn’s second triumphant London visit. Like its two companions of 1794, Nos 50 and 52, the sonata exploits the weightier sonorities of the new Broadwood instruments Haydn relished in London. But whereas Nos 50 and 52 are quasi-symphonic sonatas, written for the professional pianist Therese Jansen, No 51 is an intimate, two-movement work. Haydn perhaps intended it for his pupil and lover Rebecca Schroeter, to whom he dedicated three beautiful piano trios (Nos 24–26). Despite its modest scale and relative technical simplicity—which fooled an early reviewer into thinking it was composed near the beginning of Haydn’s career—the D major is as forward-looking as the two more imposing London sonatas. The first movement, in an idiosyncratic sonata form that varies rather than develops its themes, is a relaxed stroll that prefigures Schubert in its ‘open-air’ textures (right hand in octaves against rippling left-hand triplets) and piquant harmonic touches. The work’s tensions are concentrated in the syncopated scherzo-finale, with its pervasive chromaticism, irregular phrase lengths and aggressively disruptive offbeat accents: music it would be tempting to dub Beethovenian were it not also intensely characteristic of late Haydn.

RICHARD WIGMORE © 2012

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



© Sim Canitty-Clarke

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, 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. Recently Mr Hamelin was pre-

sented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik). He has recorded some fifty CDs for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Reger, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by (among others) Albéniz, Alkan, Chopin, Haydn, Liszt,

Medtner, Reger and Schumann. His long-awaited recording of his own *Études in all the minor keys* was triumphantly received.

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.

Also available

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

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 1) CDA67554

'These beautifully recorded performances can't be recommended too highly' (*BBC Music Magazine*) 'Astonishing performances ... Hyperion's sound and presentation are, as always, immaculate' (*Gramophone*) 'This is just the sort of Haydn playing—colourful, inventive, impish—that should win these sonatas a wider following' (*The Daily Telegraph*)

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Piano Sonatas, Volume 2

Hob XVI: 26, 31, 33, 34, 35, 39, 42, 48, 49

Fantasia in C major 'Capriccio', Hob XVII:4

Sonata 'Un piccolo divertimento' 'Variations' in F minor, Hob XVII:6

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

2 Compact Discs (for the price of 1) CDA67710

'One of the outstanding releases of the Haydn celebratory year' (*International Record Review*) 'A marvellously polished collection' (*The Guardian*) 'Hamelin is most associated with virtuoso fireworks for piano, but he can also miniaturise himself exquisitely to suit Haydn's wit and elegance ... The spring in his fingers is delightful' (*The Times*) 'An unmissable bargain' (*The Sunday Times*)



HAYDN *Sonates pour piano volume 3*

« JE N'ÉTAIS PAS UN GÉNIE des instruments, mais je connaissais la force et le fonctionnement de chacun. Je n'étais ni mauvais claviériste, ni mauvais chanteur. Et je pouvais aussi jouer un concerto au violon. » Cette auto-évaluation d'une modestie typique, Haydn la fit, sur le tard, à son ami et biographe Georg Griesinger. Sans être un claviériste virtuose à la Mozart et à la Beethoven, il composa, dans sa jeunesse, des concertos pour orgue qu'il joua à l'hôpital des Barmherzige Brüder et à la Chapelle du comte Harrach de Vienne. Sa nomination au poste de vice-kapellmeister des Esterházy en 1761 impliquait la pratique du clavier et du violon ; il dut aussi, peut-on supposer, jouer au clavecin des sonates, des trios et même des concertos lors des concerts de musique de chambre réclamés, le matin et l'après-midi, par un prince Nikolaus à l'appétit musical insatiable. À la cour des Esterházy, Haydn commençait invariablement sa journée en testant au clavier des idées pour tout medium. Un autre biographe, Albert Christoph Dies, nous dit combien son « clavicorde vermoulu » réconforta le jeune Haydn, dans sa mansarde viennoise, au début des années 1750. Plus tard, il posséda un clavecin et, à partir de 1788, un pianoforte du fabricant viennois Wenzel Schanz, mais il garda l'habitude de composer au clavicorde—certes moins « vermoulu » que dans ses jeunes années—jusqu'à un âge avancé.

Si elles ne donnent pas une image aussi complète de son développement artistique que ne le font ses symphonies et ses quatuors, ses soixante et quelques sonates montrent et résument l'évolution de la sonate classique bien plus que ne le fait la contribution, moins volumineuse, de Mozart à ce genre : il y eut d'abord, dans les années 1750, les modestes divertimenti et partitas (chez Haydn, le mot sonate apparaît seulement vers 1770) destinés surtout aux jeunes étudiantes et imités des

œuvres pour clavecin de Galuppi et de Georg Christoph Wagenseil, maître viennois de la galanterie ; vinrent ensuite les œuvres plus personnelles de la fin des années 1760 et du début des années 1770—dont plusieurs (notamment les n^{os} 20 et 44 selon la numérotation traditionnelle de Hoboken adoptée ici) furent influencées par l'*Empfindsamkeit*, la « sensibilité exacerbée » de Carl Philipp Emanuel Bach (le deuxième fils de Johann Sebastian)—et le style populaire soigneusement entretenu des corpus parus entre 1773 et 1784 ; et, pour finir, les trois sonates (n^{os} 50–52) inspirées par les retentissants pianos Broadwood découverts par le compositeur à Londres.

Les tout premiers partitas et divertimenti (l'appellation est de Haydn et les titres sont interchangeable) posent, comme jamais dans l'œuvre haydnien, de multiples problèmes d'authentification. Un seul autographe de ces sonates nous a été conservé—celui de la n^o 6, en sol majeur, du catalogue de Hoboken—, mais avec un finale manquant. La datation relève, elle aussi, de la spéculation. Tout ce que nous pouvons plus ou moins affirmer, c'est qu'elles furent composées, à divers moments, entre le début des années 1750 et celui des années 1760. Beaucoup furent probablement destinées à de jeunes élèves comme Marianne von Martínez, une certaine comtesse Thun et le premier amour de Haydn, Therese Keller, une fille de perruquier qui entra au couvent en 1755. (Cinq ans plus tard, il épousa sa sœur Maria Anna, peut-être la plus grosse erreur de sa vie.) Griesinger nous donne un charmant aperçu de la naïveté du jeune Haydn—à des lieues de l'habile négociateur qu'il deviendra : « Nombre de ses sonates et autres trios avec *Klavier* dataient de cette époque ... Il ne conserva que quelques originaux ; il les donnait et se sentait honoré quand les gens les prenaient. Il ne réalisait pas qu'ils



Ducloux, Traité n° 1 à Wogen Lebourg

JOSEPH HAYDN

faisaient la fortune des marchands de musique et il aimait à s'arrêter aux devantures des boutiques où étaient exposées l'une ou l'autre de ses œuvres imprimées. » À l'évidence, Griesinger voulait dire « copiées à la main » car ce fut seulement dans les années 1760 que les sonates et trios de Haydn commencèrent à circuler dans des éditions imprimées—et encore n'en tira-t-il profit que dix ans plus tard.

Sonate des débuts et, de beaucoup, la plus mince de ce volume, la n° 1 (CD ① pistes [5]–[7]) est en trois courts mouvements, avec un menuet final cernant un trio en

mineur—comme souvent chez les compositeurs viennois du milieu du XVIII^e siècle, tel Wagenseil. Certains spécialistes se sont demandés si cette œuvre chichement charmante était bien de Haydn. Les n°s 2 et 6 ont bien plus d'ambition technique et musicale. Le pimpant mouvement d'ouverture de la n° 2 en si bémol majeur (① [8]–[10]) fait de l'esprit avec la frivole petite figure en triolet entendue d'abord à la mesure 2. Le mouvement lent est un *Largo* en sol mineur fleuri, souvent chromatique, tout en phrases arpégées et sanglotantes ; le finale est un menuet élégamment proportionné, cernant un lancinant trio syncopé en si bémol mineur.

La plus impressionnante des premières sonates de Haydn est la n° 6 en sol majeur, en quatre mouvements (① [1]–[4]). Le mouvement inaugural déploie avec bravade tout un éventail de clichés galants, tandis que l'*Allegro molto* final, pimenté de longueurs de phrases irrégulières, a le ressort et le panache des finales des premières symphonies haydniennes. Un parfum baroque se dégage du trio du menuet, avec sa basse chromatiquement descendante (symbole traditionnel de lamentation), et de l'*Adagio* en sol mineur, où la main droite file un arioso expressif par-dessus un rythme de croches réitéré sans déceler.

Ce fut probablement vers 1765, dans les premières années qu'il passa à la cour des Esterházy, que Haydn étudia les écrits et la musique d'Emanuel Bach, en commençant par son influent *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (« Essai sur l'art véritable de jouer du clavier »). De plus en plus puissantes et singulières, comme tout le reste de la musique de Haydn, les sonates de ces années-là n'en trahissent pas moins l'influence d'Emanuel Bach dans leur audacieux usage de tout le clavier à cinq octaves, dans leur tendance à varier plutôt qu'à simplement répéter le matériau et, surtout, dans leur ornementation complexe et expressive.

Trois sonates présentées ici (les n^{os} 47, 44 et 20) remontent à une période allant de 1766 environ à 1771, quand Haydn s'imposa comme le plus grand compositeur européen de musique instrumentale. La n^o 47 en mi mineur (① [11]–[13]) est la plus ancienne et la plus modeste des trois même si, là encore, l'*Adagio* liminaire, une sicilienne plaintive, arbore de saisissants contrastes de lyrisme et de rhétorique. Comme nombre de mouvements lents d'Emanuel Bach, il s'achève de manière peu concluante. Le sémillant thème de contredanse de l'*Allegro* en mi majeur paraît plus typique des finales haydniennes, cependant que le finale proprement dit est, de nouveau, un menuet coulé en une forme sonate condensée, sans trio central. Coïncidence ou non, les trois mouvements de cette sonate démarrent par le même motif en gamme descendante. (Plus tard, exploitant le prestige de Haydn, l'éditeur Artaria publia une autre version de cette sonate : il transposa les deux mouvements au demi-ton supérieur, en les faisant précéder d'un *Moderato* en fa majeur, qui ne ressemble guère à du Haydn—et n'en est, d'ailleurs, sûrement pas—, et omit le finale-menuet. Nonobstant sa provenance douteuse, cette version devint la plus connue et ce fut elle que Hoboken répertoria sous le n^o 47.)

À peu près contemporaines des quatuors à cordes des opp. 17 et 20, les n^{os} 44 et 20 sont les toute premières œuvres que Haydn appela « sonate » et non « divertimento ». Toutes deux recréent l'esprit de l'*Empfindsamkeit* d'Emanuel Bach dans l'idiome plus dynamique, plus « tourné vers un but » de Haydn. La n^o 44 en sol mineur (① [14]–[15]), en seulement deux mouvements, exsude une intimité mélancolique unique dans les sonates haydniennes. Son mouvement inaugural, empreint du levé en triolet initial du thème principal, atteint, dans le développement, à un magnifique apogée contrapuntique, dense de texture ; et le menuet en sol

mineur/majeur, subtilement ornemental, sublime les gestes galants en pur pathos. Haydn embellit la répétition de la section en sol mineur, à la Emanuel Bach, avant d'introduire, en guise de coda, une version tronquée du trio en sol majeur (variante du thème en sol mineur).

La célèbre Sonate n^o 20 en ut mineur (② [1]–[3]) porte, sur l'autographe, la date de 1771 mais Haydn en repoussa la publication à 1780—elle fut la dernière et, de loin, la plus stimulante pièce du corpus dédié aux sœurs Auenbrugger. Cette œuvre pour clavier aux brusques contrastes de dynamique fut la première que Haydn pensa fôcièrement pour un sensible au toucher—le clavicorde ou le nouveau pianoforte—plutôt que pour le clavecin. Sa gamme expansive et ses exigences virtuoses sont sans précédent dans les sonates haydniennes d'avant les années 1790, tandis que son intensité tragique n'est égalée, dans le clavier haydnien, que par les Variations en fa mineur de 1793. C'est l'« Appassionata » de Haydn. Le premier mouvement—dont l'élégiaque thème principal, en tierces et sixtes parallèles, fut peut-être rappelé de manière subconsciente par Brahms dans son lied sur une jeune mourante, *Immer leiser wird mein Schlummer*—combine *Empfindsamkeit* émouvant, turbulence *Sturm und Drang* et rigueur argumentative. Haydn rehausse le pathétique de sa musique par des passages de récitatif « parlé », comme un discours venu du cœur.

L'*Andante con moto* en la bémol majeur, qui s'éploie par-dessus une expressive ligne de basse ininterrompue, est un autre mouvement lent haydnien à la saveur nettement baroque. Mais sa texture complexe et son ampleur harmonique le rattachent à un univers différent de celui des sonates antérieures. De constantes syncopes lui confèrent une nervosité ardente, atteignant à la passion dans les séquences croissantes qui poussent la musique vers la réexposition. Le finale, écrit sur fond de menuet rapide, recèle une frénésie latente et désespérée qui, vers

la fin, devient manifeste. Mariant violence et virtuosité, Haydn développe ici une courte séquence façon toccata dans un stupéfiant passage de mains croisées, la gauche touchant les extrêmes des cinq octaves du clavier de l'époque.

Trois ans après cette marquante Sonate en ut mineur, la maison viennoise Kurzböck publia un corpus de six sonates fort différentes, les n^{os} 21–26. Premières œuvres dont Haydn autorisa la publication, elles furent rédigées pour clavecin plutôt que pour pianoforte, en pensant au marché amateur mais aussi, peut-être, au goût et à la technique claviéristique de celui auquel elles furent diplomatiquement dédiées, le prince Nikolaus Esterházy. Toutefois, la galanterie raffinée n'empêche en rien l'inventivité haydnienne, surtout dans la Sonate n^o 22 en mi majeur (② 7–9). Son premier mouvement a un peu le côté improvisé et ornemental d'Emanuel Bach, avec de brusques contrastes de texture et de tempo; l'émouvant *Andante* en mi mineur est une aria sans paroles; comme celui de la n^o 44, le finale-menuet varie deux thèmes en alternance, l'un en majeur, l'autre en mineur. *L'European Magazine, and London Review* d'octobre 1784 trouva le premier mouvement (et, au vrai, toute la Sonate n^o 23 en fa majeur) « composé dans le but exprès de ridiculiser Bach de Hambourg », un jugement qui eût certainement étonné Haydn : « ... le style de Bach est copié de près, sans que les passages soient pour autant volés, et sa manière fantasque, ses pauses curieuses, ses modulations saugrenues et sa façon souvent très enfantine, mêlées à une affectation de science profonde, sont imitées et parodiées à la perfection ».

Seule sonate « Esterházy » à ne compter que deux mouvements, la n^o 25 en mi bémol majeur (① 16–17) s'ouvre sur un *Moderato* dans le caractère d'une marche, à la texture enrichie par de fréquents redoublements à l'octave, et d'aspiration grandiose, malgré un effet plutôt

discursif. Le finale, un vigoureux *Tempo di menuet*, est écrit en canon strict quasiment de bout en bout—la main droite commande dans la première moitié, la gauche dans la seconde.

Le groupe suivant de sonates pour clavier, les n^{os} 27–32, parut sous forme de copies manuscrites privées en 1776. Plus que dans toute autre sonate « Esterházy », le premier mouvement de la n^o 29 en fa majeur (datée de 1774, ② 10–12) pourrait être perçu—avec ses faux départs comiques, ses textures et ses modèles rythmiques furieusement disparates—comme un burlesque de C.P.E. Bach. Mais pour sous-tendre cette imprévisibilité, on peut compter sur la maîtrise haydnienne de la stratégie à long terme, jusqu'à une réexposition qui continue de développer le matériau de l'exposition. Excentrique comme il est, ce mouvement ne ressemble jamais à l'amalgame d'idées aléatoires que sont parfois, en apparence, des pièces similaires d'Emanuel Bach. En bon mouvement lent haydnien pour clavier, l'*Adagio* orné repose plus sur le geste et les fioritures rhétoriques que sur la mélodie lyrique. Le finale, un menuet avec variations, renferme un superbe trio syncopé en fa mineur, apparenté aux trios en mineur des premières sonates, mais avec des textures au tissu polyphonique bien plus subtil.

Publiées en 1780, avec la n^o 20 en ut mineur, les cinq sonates n^{os} 35–39 inaugurèrent la longue relation de Haydn avec l'éditeur viennois Artaria. Elles furent dédiées à Franziska et Maria Katherina von Auenbrugger, deux talentueuses sœurs dont le jeu forçait l'admiration de Leopold Mozart—qui ne fut jamais homme à dispenser ses compliments à la légère—et de Haydn lui-même. Conçues pour la première fois « pour le clavecin ou le pianoforte »—seul l'instrument le plus récent permet leur flexibilité dynamique—, ces sonates « Auenbrugger » sont aussi disparates de style que les n^{os} 27–32 datant de

1776. La plus belle, la n° 36 (② [4]–[6]), est dans le ton rare et extrême d'ut dièse mineur et, contrairement à la Sonate n° 20 en ut mineur implacablement sérieuse, elle juxtapose les styles austère et « populaire ». Le premier mouvement développe les deux membres de son thème unique—un brusque unisson *forte* et une réponse douce, « pathétique »—avec un tranchant quasi beethovenien. Intercalé entre ce mouvement et le finale—un menuet lent à l'exquise mélancolie raffinée, doté d'un apaisant trio en ut dièse majeur—, le gai *Scherzando* en la majeur (dont Haydn pillait l'air pour sa Sonate n° 39) s'apparente à un intrus facétieux.

Avec la Sonate n° 51 en ré majeur (② [13]–[14]) nous bondissons d'une quinzaine d'années dans le futur, à l'époque où Haydn fit son second séjour triomphant à Londres. Comme les n° 50 et 52, ses deux pendants de 1794, cette sonate exploite les sonorités plus pesantes des nouveaux instruments Broadwood, dont Haydn se délecta à Londres. Mais contrairement aux n° 50 et 52, presque symphoniques et écrites pour la pianiste professionnelle

Therese Jansen, elle est intime, en deux mouvements—Haydn la destina peut-être à son élève et amante Rebecca Schroeter, dédicataire des trois beaux trios avec piano n° 24–26. Malgré son envergure modeste et sa relative simplicité technique—un des premiers critiques y vit même la plume d'un Haydn en début de carrière—, elle est autant tournée vers l'avant que ses deux pendants londoniens, davantage imposants. Le premier mouvement, dans une forme sonate caractéristique qui varie ses thèmes plus qu'elle ne les développe, est une promenade détendue, dont les textures de « plein air » (main droite en octaves sur fond de triplets ondoynants à la gauche) et les touches harmoniques piquantes ne sont pas sans prophétiser Schubert. Le finale-scherzo syncopé, au chromatisme invasif, aux longueurs de phrase irrégulières et aux accents sur les temps faibles agressivement perturbateurs, concentre toutes les tensions de cette œuvre qui, n'était son caractère intensément typique du Haydn tardif, pourrait presque être qualifiée de beethovenienne.

RICHARD WIGMORE © 2012

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

HAYDN *Klaviersonaten, Teil 3*

ICH WAR AUF KEINEM INSTRUMENT ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.“ Haydns Selbsteinschätzung, in fortgeschrittenem Alter gegenüber seinem Freund und Biografen Georg Griesinger geäußert, war charakteristisch bescheiden. Obwohl er kein Tasten-virtuose vom Schlage eines Mozart oder Beethoven war, schrieb er als junger Mann doch Orgelkonzerte zum eigenen Gebrauch bei Aufführungen im Krankenhaus Barmherzige Brüder oder in der Kapelle des Grafen Harrach in Wien. Seine Ernennung zum Vize-Kapellmeister der Familie Esterházy im Jahr 1761 brachte neben dem Geigenspiel auch tastenmusikalische Verpflichtungen mit sich, und man darf annehmen, dass er bei der vor- und nachmittäglichen Kammermusik, auf die der musikalisch unersättliche Fürst Nikolaus bestand, auch Cembalosonaten, Trios und vielleicht sogar Konzerte spielte. Am Hofe Esterházy begann Haydn seinen Tagesablauf jeden Morgen damit, musikalische Ideen—gleich, für welche Besetzung—auf der Klaviatur auszuprobieren. Ein anderer Biograf, Albert Christoph Dies, berichtet außerdem, wie Haydns „wurmstichiges Clavichord“ dem jungen Komponisten in seiner Wiener Dachstube zu Beginn der 1750er Jahre ein großer Trost war. Obwohl er später ein Cembalo und ab 1788 auch ein Hammerklavier aus der Werkstatt des Wiener Klavierbauers Wenzel Schanz besaß, war es bis ins hohe Alter seine Gewohnheit, am Clavichord zu komponieren—wenn auch an einem weniger „wurmstichigen“ als in seiner Jugend.

Haydns um die sechzig Sonaten mögen kein so vollständiges Bild seiner künstlerischen Entwicklung vermitteln wie seine Sinfonien und Quartette. Besser als am schmaleren Gattungsbeitrag von Mozart lässt sich an

ihnen jedoch beispielhaft die Entwicklung der klassischen Sonate verfolgen: Die schlichten Divertimenti und Partiten der 1750er Jahre (die Bezeichnung „Sonate“ verwendete Haydn erst ab etwa 1770)—vorwiegend für junge Schülerinnen entstanden—sind den Cembalowerken von Galuppi und vom Wiener Meister des galanten Stils, Christoph Wagenseil, nachempfunden. Von den stärker individuellen Werken der späten 1760er und frühen 1770er Jahre zeigen mehrere—darunter Nr. 20 und 44 der traditionellen Hoboken-Zählung, die hier verwendet wird—den Einfluss der Empfindsamkeit eines Carl Philipp Emanuel Bach (des zweitältesten Sohns von Johann Sebastian). Es folgten die zwischen 1773 und 1784 erschienenen Sammlungen mit ihrer sorgsam kultivierten Volkstümlichkeit. Zu den drei Sonaten Nr. 50 bis 52 schließlich wurde Haydn von der Klangfülle der Broadwood-Flügel angeregt, die er in London kennenlernte.

Haydns frühe Partiten und Divertimenti für Cembalo—die beiden von ihm verwendeten Begriffe sind austauschbar—bergen mehr als alle anderen Bereiche seines Schaffens Probleme, was die Überprüfung anhand der Quellen betrifft. Nur eine dieser Sonaten (G-Dur, Nr. 6 im Hoboken-Verzeichnis) ist handschriftlich überliefert, und selbst hier fehlt das Finale. Auch die Datierung bewegt sich im Bereich der Spekulation. Mit Sicherheit lässt sich nur sagen, dass die Entstehungszeitpunkte dieser Werke zwischen den frühen 1750er und den frühen 1760er Jahren liegen. Viele von ihnen waren wohl auf junge Schülerinnen zugeschnitten, darunter Marianne von Martínez, eine Gräfin Thun sowie Haydns erste Liebe, die Perückenmacherstochter Therese Keller, die 1755 in ein Kloster eintrat. (Fünf Jahre später beging Haydn den wohl größten Fehler seines Lebens, als er ihre Schwester Maria Anna heiratete.) Griesinger vermittelt einen charmannten

Eindruck von der Unbedarftheit des jungen Komponisten—noch lange war Haydn nicht der geschickte Verhandler seiner späteren Jahre: „Viele seiner leichten Klaviersonaten, Trios und dergl. mehr, fallen in diese Epoche [...]. Nur wenige Originale sind ihm geblieben: er verschenkte sie, und hielt sich für geehrt, wenn man sie annahm; er wußte nichts davon, daß die Musikhändler gute Geschäfte damit machten, und er verweilte mit Wohlgefallen vor den Gewölben, wo die eine oder die andere seiner Arbeiten im Drucke zur Schau gestellt war.“ Griesinger meint offenbar „handschriftlich“, denn erst in den 1760ern kamen Haydns Sonaten und Trios gedruckt in Umlauf, und es dauerte weitere zehn Jahre, bis er damit Gewinne erzielte.

Die mit Abstand knappste der früheren Sonaten in dieser Einspielung ist Nr. 1 (CD ① Titel [5]–[7]). Den letzten ihrer drei kurzen Sätze bildet ein Menuett mit einem Moll-Trio als Mittelteil—ein Schema, das sich in vielen Sonaten von Wagenseil und anderen Wiener Komponisten des mittleren 18. Jahrhunderts findet. Einige Experten haben Zweifel daran geäußert, ob dieses durch seine Bescheidenheit bestechende Werk wirklich von Haydn stammt. Technisch und musikalisch ungleich anspruchsvoller sind die Sonaten Nr. 2 und 6. Der forsche Kopfsatz von Nr. 2 in B-Dur (① [8]–[10]) spielt geistreich mit der lebhaften kleinen Triolenfigur, die erstmals in Takt 2 erklingt. Der langsame Satz ist ein reich verziertes und vielfach chromatisches *Largo* in g-Moll voll zerrissener und klagernder Phrasen, das Finale bildet ein elegant proportioniertes Menuett mit einem synkopenreichen b-Moll-Trio als Mittelteil.

Die eindrucksvollste unter Haydns frühen Sonaten ist die viersätzigste Nr. 6 in G-Dur (① [1]–[4]). Souverän daher schreitend bedient sich der Kopfsatz einer Vielfalt von galanten Floskeln, während das Finale—ein mit unregelmäßigen Phrasen gespicktes *Allegro molto*—jenen

Schwung und Elan zeigt, der auch die Schlusssätze von Haydns frühen Sinfonien prägt. Barocke Anklänge finden sich im Trio des Menuetts mit seinem chromatisch absteigenden Bass (traditionell eine Klagefigur) sowie im *Adagio* in g-Moll, über dessen gleichmäßig pulsierendem Achtelrhythmus die rechte Hand ein ausdrucksvolles Arioso entspinnt.

Wohl um 1765, während seiner Anfangsjahre am Hof Esterházy, setzte Haydn sich erstmals mit den Schriften und Kompositionen von Emanuel Bach auseinander, beginnend mit dessen einflussreichem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Auch wenn die zunehmende Stärke und Individualität der Sonaten dieser Jahre entsprechende Entwicklungen im Gesamtschaffen Haydns widerspiegeln, zeigt sich der Einfluss von Emanuel Bach doch im mutigen Gebrauch der gesamten fünfk Oktavigen Klaviatur, in der Tendenz zu variieren statt einfach zu wiederholen und vor allem in den aufwändigen und ausdrucksstarken Verzerrungen.

Drei Sonaten dieser Einspielung—Nr. 47, 44 und 20—stammen aus den Jahren von ca. 1766 bis 1771, einer Zeit, in der Haydn sich als größter Instrumentalkomponist Europas einen Namen machte. Nr. 47 in e-Moll (① [11]–[13]) ist die früheste und bescheidenste unter ihnen, obwohl selbst hier das eröffnende *Adagio*, ein schwermütiges Siciliano, mit markanten Kontrasten zwischen lyrischen und rhetorischen Passagen aufwartet. Wie auch viele der langsamen Sätze von Emanuel Bach endet es ohne rechten Schlusspunkt. Das muntere Kontrastanz-Thema des *Allegros* in E-Dur ist von der Art, die eher für Haydns Finalsätze typisch ist, während es sich beim tatsächlichen Finale abermals um ein Menuett handelt, hier in verkürzter Sonatenform und ohne Trio in der Mitte. Zufällig oder absichtlich beginnen alle drei Sätze der Sonate mit dem gleichen absteigenden Skalenmotiv. (Um aus Haydns Berühmtheit Gewinn zu schlagen,

veröffentlichte der Artaria-Verlag später eine alternative Fassung dieser Sonate, bei der den ersten beiden Sätzen—hier einen Halbton nach oben transponiert—ein *Moderato* in F-Dur vorausgeht, das nicht sehr haydnisch klingt und es höchstwahrscheinlich auch nicht ist, während das abschließende Menuett fehlt. Trotz ihres zweifelhaften Ursprungs wurde diese Fassung die bekanntere und von Hoboken als Nr. 47 aufgenommen.)

Etwa aus der gleichen Zeit wie die Streichquartette op. 17 und op. 20 stammen die Werke Nr. 44 und Nr. 20—die ersten, welche Haydn nicht mehr als „Divertimento“, sondern als „Sonate“ bezeichnete. Beide übersetzen den Geist von Emanuel Bachs Empfindsamkeit in Haydns dynamischere, stärker „zielorientierte“ Musiksprache. Die nur zweisätzige Nr. 44 in g-Moll (① 14–15) verströmt eine melancholische Innigkeit, die in Haydns Sonatenschaffen einzigartig ist. Ihr Kopfsatz, der immer wieder die anfängliche Auftakttriole des Hauptthemas erklingen lässt, steigert sich in der Durchführung zu einem prachtvollen und kontrapunktisch dicht gewobenen Höhepunkt; im vorsichtig verzerrten Menuett in g-Moll / G-Dur werden galante Gesten in höchstes Pathos verwandelt. Die Wiederholung des g-Moll-Abschnitts schmückt Haydn nach Art von Emanuel Bach aus, dann lässt er eine verkürzte Fassung des G-Dur-Trios (selbst eine Variante des Mollthemas) als Coda folgen.

Obwohl die Handschrift das Datum 1771 trägt, gab Haydn die berühmte c-Moll-Sonate Nr. 20 (② 11–13) zunächst nicht zur Veröffentlichung frei; erst 1780 erschien sie als letzte und bei weitem anspruchsvollste Sonate der Sammlung, die den Schwestern Auenbrugger gewidmet war. Mit ihren abrupten Lautstärkewechseln ist sie das erste Klavierwerk, das Haydn speziell mit Blick auf ein anschlagedynamisches Instrument komponierte—also nicht mehr für das Cembalo, sondern für ein Klavichord oder das neuartige Hammerklavier. In ihren

Ausmaßen wie in ihren virtuosen Anforderungen ist sie in Haydns Sonatenschaffen bis zu den 1790er Jahren einzigartig, während er eine vergleichbare tragische Eindringlichkeit in seiner Tastenmusik erst wieder mit den 1793 entstandenen Variationen in f-Moll erreichte. Diese Sonate ist Haydns „Appassionata“. Der erste Satz verbindet beseelte Empfindsamkeit mit der Aufgewühltheit des Sturm und Drangs sowie argumentativer Strenge; womöglich unbewusst griff Brahms das elegische Hauptthema mit seinen Terz- und Sextparallelen als Gesang einer Sterbenden in seinem Lied *Immer leiser wird mein Schlummer* auf. Haydn unterstreicht die Schmerzlichkeit der Musik mit „sprechenden“ Rezitativpassagen, die an tiefempfundene Worte erinnern.

Das *Andante con moto* in As-Dur entfaltet sich über einer ausdrucksvollen fortlaufenden Basslinie und zählt ebenfalls zu den haydnischen langsamen Sätzen mit eindeutig barocken Anklängen. Mit seiner komplexen Satztechnik und ausgreifenden Harmonik ist es jedoch Welten von den früheren Sonaten entfernt. Ständige Synkopen verleihen der Musik eine sehnüchtige, unruhige Schärfe, die sich in den zur Reprise drängenden Aufwärtssequenzen bis zur Leidenschaftlichkeit steigert. Im Finale, dem ein schnelles Menuett zugrunde liegt, macht sich unterschwellig eine wütende Verzweiflung bemerkbar, die gegen Ende offen zutage tritt. Mit einer Mischung aus Virtuosität und Ungestüm entwickelt Haydn hier aus einer kurzen, toccatenartigen Sequenz eine atemberaubende Passage mit überkreuzten Händen, in der die linke Hand an beide Enden der damaligen, fünkfoktavigen Tastatur stößt.

Drei Jahre nach der epochalen c-Moll-Sonate erschien beim Wiener Verlag Kurzböck eine Sammlung von sechs Sonaten ganz anderer Art, nämlich Nr. 21–26. Als allererste autorisierte Veröffentlichung von Werken Haydns waren sie pflichtbewusst seinem Dienstherrn, dem Fürsten Nikolaus

Esterházy, gewidmet. Haydn komponierte diese (nicht für Hammerklavier, sondern für Cembalo gedachten) Sonaten mit Blick auf die Bedürfnisse von Laienmusikern und womöglich auch mit Rücksicht auf den Geschmack und die spielerischen Fähigkeiten des Fürsten. Ihr vollendet galanter Stil steht dem haydnischen Erfindungsreichtum jedoch ganz und gar nicht im Wege, am wenigsten in der Sonate E-Dur Nr. 22 (② 7–9). Deren erster Satz mit seinen abrupten Wechseln in Tempo und Gestaltung erinnert an den verzierungsreichen Improvisationsstil von Emanuel Bach, das gefühlvolle *Andante* in e-Moll ist eine Arie ohne Worte, und im abschließenden Menuett werden wie in Nr. 44 abwechselnd zwei Themen variiert, eines in Dur, das andere in Moll. Die Zeitschrift *European Magazine, and London Review* befand im Oktober 1784, der erste Satz (wie auch die ganze Sonate F-Dur Nr. 23) sei „mit der ausdrücklichen Absicht geschrieben, den Hamburger Bach zu verspotten“—ein Urteil, das Haydn sicherlich erstaunt hätte. „Bachs Stil wird genauestens imitiert, ohne dass die Passagen gestohlen sind, wodurch seine kapriziöse Manier, seine seltsamen Pausen, seine skurrilen Modulationen und sein oftmals kindisches Gebaren sowie das damit verbundene Vortäuschen der höchsten Wissenschaft herrlich nachgeahmt und parodiert werden.“

Als einzige der „Esterházy-Sonaten“ hat Nr. 25 in Es-Dur (① 16–17) nur zwei Sätze. Das marschartige *Moderato*, mit dem sie beginnt, wird satztechnisch durch häufige Oktavverdopplungen bereichert und strebt nach großen Zielen, auch wenn es in der Wirkung eher weitschweifig ist. Das Finale, ein kräftiges *Tempo di menuet*, ist fast durchweg im strengen Kanon gehalten, wobei in der ersten Hälfte die rechte Hand führt und in der zweiten die Rollen getauscht werden.

Haydns nächste Gruppe von Klaviersonaten, Nr. 27–32, erschien 1776 privat in handschriftlichen Exemplaren,

obwohl Nr. 29 in F-Dur (② 10–12) schon zwei Jahre zuvor entstand. Mit seinen amüsanten Fehlanläufen und den schroffen Kontrasten in Stimmansatz und rhythmischer Gestaltung könnte man den Kopfsatz von Nr. 29 viel eher eine „Parodie“ auf C. Ph. E. Bach nennen als irgendeinen der Sätze aus den „Esterházy-Sonaten“. Hinter Haydns Eigenwilligkeit verbirgt sich jedoch eine meisterhafte Beherrschung der Sonatenform, bis hin zur Reprise, in der das Material der Exposition fortlaufend weiterentwickelt wird. So ausgefallen der Satz auch sein mag, erweckt er doch nie den Eindruck einer wahllosen Ansammlung von Gedanken, wie es oberflächlich betrachtet bei ähnlichen Stücken von Emanuel Bach manchmal der Fall ist. Wie für Haydns langsame Klaviersätze typisch, setzt das kunstvoll ornamentierte Adagio eher auf Gestik und rhetorische Zierfiguren als auf lyrische Melodik. Im Finale, einem Menuett mit Variationen, erklingt ein wunderbares, von Synkopen geprägtes Trio in f-Moll, das den Molltrios der frühen Sonaten ähnelt, mit seinem polyphonen Geflecht aber satztechnisch weitaus raffinierter ist.

Die fünf Sonaten Nr. 35–39, die mitsamt der Sonate c-Moll Nr. 20 Anfang 1780 erschienen, begründeten Haydns langjährige Zusammenarbeit mit dem Wiener Verlag Artaria. Sie waren den begabten Schwestern Franziska und Maria Katherina von Auenbrugger gewidmet, deren Spiel nicht nur Haydn, sondern auch Leopold Mozart Bewunderung abverlangte—und das, obwohl letzterer mit Komplimenten eher spärlich umging. Erstmals tragen sie die Bezeichnung „für Cembalo oder Fortepiano“, und an vielen Stellen erfordern sie eine dynamische Beweglichkeit, die nur auf dem neueren Instrument möglich ist. Stilistisch sind diese „Auenbrugger-Sonaten“ ebenso unterschiedlich wie die Sammlung von 1776 (Nr. 27–32). Die prächtigste unter ihnen, Nr. 36 (② 4–6), steht in der seltenen und entlegenen Tonart cis-Moll, doch anders als die durchweg ernste c-Moll-Sonate Nr. 20 vereint sie

strenge und „volkstümliche“ Stilelemente in sich. Im ersten Satz werden die zwei Segmente des einzigen Themas—ein schroffes Unisono im Forte sowie eine leise, anrührende Replik—mit geradezu Beethovenscher Schärfe verarbeitet. Zwischen diesem und dem letzten Satz, einem langsamen Menuett von ausgesuchter, vornehmer Melancholie mit einem besänftigenden Cis-Dur-Trio, wirkt das muntere *Scherzando* in A-Dur (dessen Melodie Haydn in der Sonate Nr. 39 gleich noch einmal benutzt) wie ein ungebetener Spötter.

Mit der Sonate D-Dur Nr. 51 (② [13]–[14]) machen wir einen Zeitsprung zu Haydns zweitem gefeierten Aufenthalt in London rund fünfzehn Jahre später. Wie auch das verwandte Werkpaar aus dem Jahr 1794 (Nr. 50 und 52) macht sich diese Sonate den wuchtigeren Klang der neuen Broadwood-Instrumente zunutze, die Haydn in London schätzen lernte. Während es sich bei Nr. 50 und 52 jedoch um quasi sinfonische Sonaten handelt, die für die Konzertpianistin Therese Jansen entstanden, ist Nr. 51 ein intimes, zweisätziges Werk. Vielleicht schrieb Haydn es für seine Schülerin und Geliebte Rebecca Schroeter,

der er drei herrliche Klaviertrios widmete (Nr. 24–26). Trotz des bescheidenen Maßstabs und der relativ geringen spieltechnischen Anforderungen—die einen der ersten Rezensenten zu dem Irrtum verleiteten, das Werk sei zu Beginn von Haydns Laufbahn entstanden—ist die D-Dur-Sonate nicht weniger zukunftsweisend als die beiden imposanteren Londoner Sonaten. Der erste Satz folgt einer eigenwilligen Sonatenform, in der die Themen eher variiert statt verarbeitet werden. Er schlendert entspannt dahin und verweist mit seinem „freiluftigen“ Tonsatz (Oktavparallelen in der rechten Hand über plätschernden Triolen in der linken) und seinen pikanten harmonischen Feinheiten bereits auf Schubert. Die spannungsreichen Momente des Werks finden sich überwiegend im synkopenreichen Scherzo-Finale, das von häufiger Chromatik, unregelmäßigen Phrasen sowie von aggressiven Unterbrechungen durch Akzente auf schwachen Zählzeiten geprägt ist; man könnte versucht sein, die Musik beethovenschen zu nennen, wäre sie nicht gleichzeitig so überaus typisch für den späten Haydn.

RICHARD WIGMORE © 2012

Übersetzung ARNE MUUS

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 E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

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

Some recent recordings by Marc-André Hamelin on Hyperion

ISAAC ALBÉNIZ (1860–1909)

Iberia; La vega; Yvonne en visite!; España: Souvenirs; Navarra

2 Compact Discs CDA67476/7

'Here is the most immaculate, effortless and refined of all *Iberias*. Where others fight to stay afloat, Marc-André Hamelin rides the crest of every formidable wave with nonchalant ease and poetry' (*Gramophone*)

CHARLES-VALENTIN ALKAN (1813–1888)

Concerto for solo piano, Op 39 Nos 8–10; Troisième recueil de chants, Op 65

Compact Disc CDA67569

'A performance of the Concerto of such brilliance and lucidity that one can only listen in awe and amazement. Scaling even the most ferocious hurdles with yards to spare, he is blessedly free to explore the very heart of Alkan's bewildering interplay of austerity and monstrous elaboration' (*Gramophone*)

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Piano Sonatas 2 & 3; Berceuse; Barcarolle; Nocturnes, Op 27

Compact Disc CDA67706

'Hamelin, a poet among virtuosos, brings sensibility and a brilliant technique in equal measure to this oft-recorded music ... This is the Chopin of a true Romantic, spellbinding ... and superbly recorded' (*The Sunday Times*)

MARC-ANDRÉ HAMELIN (b1961)

12 Études in all the minor keys; Con intimitissimo sentimento

Cathy's Variations; Little Nocturne

Compact Disc CDA67789

'Dear Marc-André, I begged and pleaded for Hyperion to keep this disc under wraps. But now that it's released, all of us composer / pianists have no choice but to go out of business. Isn't it enough for you simply to be the world's most proficient pianist? Do you also have to compose amazingly well for your instrument, and rewardingly so? Must you serve up some of the most witty, charming, entertaining and devastatingly effective piano music of your generation?' (*Gramophone*)

FRANZ LISZT (1811–1886)

Piano Sonata in B minor; Fantasia und Fuge über das Thema B-A-C-H

Bénédiction de Dieu dans la solitude; Venezia e Napoli

Compact Disc CDA67760

'Even by Marc-André Hamelin's standards this Liszt recital is a towering achievement ... In short, this is a pianist to trump all aces' (*Gramophone*)



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 27–29 August 2011

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, MMXII

Front illustration: Marc-André Hamelin, after a photograph by Simon Perry

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

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 [77'47']

Piano Sonata in G major Hob XVI:6 [15'58']

- [1] Allegro [5'53']
- [2] Menuet – Trio [3'54']
- [3] Adagio [3'36']
- [4] Finale: Allegro molto [2'29']

Piano Sonata in C major Hob XVI:1 [9'16']

- [5] Allegro [2'48']
- [6] Adagio [3'46']
- [7] Menuet – Trio [2'40']

Piano Sonata in B flat major Hob XVI:2 [16'37']

- [8] Moderato [6'56']
- [9] Largo [5'38']
- [10] Menuet – Trio [3'57']

Piano Sonata in E minor Hob XVI:47bis Add. [12'15']

- [11] Adagio [3'39']
- [12] Allegro [4'59']
- [13] Finale: Tempo di menuet [3'31']

Piano Sonata in G minor Hob XVI:44 [12'36']

- [14] Moderato [8'29']
- [15] Allegretto [4'00']

Piano Sonata in E flat major Hob XVI:25 [11'03']

- [16] Moderato [8'20']
- [17] Tempo di menuet [2'42']

COMPACT DISC 2 [79'52']

Piano Sonata in C minor Hob XVI:20 [25'22']

- [1] Moderato [10'52']
- [2] Andante con moto [8'02']
- [3] Finale: Allegro [6'22']

Piano Sonata in C sharp minor Hob XVI:36 [15'40']

- [4] Moderato [8'35']
- [5] Scherzando: Allegro con brio [3'13']
- [6] Menuet: Moderato [3'45']

Piano Sonata in E major Hob XVI:22 [16'42']

- [7] Allegro moderato [6'48']
- [8] Andante [6'18']
- [9] Finale: Tempo di menuet [3'29']

Piano Sonata in F major Hob XVI:29 [17'14']

- [10] Moderato [7'49']
- [11] Adagio [5'17']
- [12] Tempo di menuet [4'02']

Piano Sonata in D major Hob XVI:51 [4'52']

- [13] Andante [3'11']
- [14] Finale: Presto [1'39']

MARC-ANDRÉ
HAMELIN
piano

JOSEPH HAYDN

Piano Sonatas III

COMPACT DISC 1 [77'47]

- 1 **Piano Sonata in G major** Hob XVI:6 [15'58]
- 5 **Piano Sonata in C major** Hob XVI:1 [9'16]
- 8 **Piano Sonata in B flat major** Hob XVI:2 [16'37]
- 11 **Piano Sonata in E minor** Hob XVI:47bis Add. [12'15]
- 14 **Piano Sonata in G minor** Hob XVI:44 [12'36]
- 16 **Piano Sonata in E flat major** Hob XVI:25 [11'03]

COMPACT DISC 2 [79'52]

- 1 **Piano Sonata in C minor** Hob XVI:20 [25'22]
- 4 **Piano Sonata in C sharp minor** Hob XVI:36 [15'40]
- 7 **Piano Sonata in E major** Hob XVI:22 [16'42]
- 10 **Piano Sonata in F major** Hob XVI:29 [17'14]
- 13 **Piano Sonata in D major** Hob XVI:51 [4'52]

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

LC 7533



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

