

Arthur
Ancelle
piano



HAYDN
3 SONATAS



Когда я предложил этот проект «Мелодии», я хотел дать альбому такое название: «Haydn is fun!» Эта рифма резюмировала то, что я ощущал и хотел сказать об этой музыке.

Меня не оставляла и другая формулировка: «Гайдн (Haydn), с большой буквы Н, как Хулиган¹». И хотя всеми уважаемый «папаша Гайдн»² не проявлял в повседневной жизни таких черт характера, которые соответствовали бы этому вольному сравнению, его музыка, напротив, каждой своей страницей рассказывает нам о его склонности к провокации, неожиданностям, неконформизму. Впрочем, англичане прекрасно это поняли, назвав его «Шекспиром в музыке», помимо прочего за то, что он умел соединить в нескольких тактах трагизм и комизм, благородство и пошлость.

Я осознаю, что исполнение, представленное на этом диске, может сбить с толку многих меломанов, которые более или менее хорошо знакомы с клавирными сонатами Йозефа Гайдна. Мне показалось важным подробно рассказать о своем музыкальном подходе как тем, кого моя точка зрения может привести в замешательство, так и другим, к счастью, многочисленным слушателям на концертах, которые я имел удовольствие давать с этим репертуаром, кто почувствовал естественность этого музыкального подхода.

Сочинение клавирных сонат Гайдна растянулось на сорок лет: с 1755 г. (еще до рождения Моцарта) до 1795 г. (уже после смерти Моцарта!); странно, но Гайдн больше не писал сонаты для фортепиано после своего возвращения из Лондона, тогда как он прожил до 1809 г. и еще много сочинял вплоть до 1803 г.

¹ Прим. переводчика: во французском, слова Гайдн и хулиган начинаются с буквы Н. Термин «хулиган» в данном контексте следует понимать не буквально, а в значении «ниспровергатель устоев, провокатор».

² «Образ "папаша Гайдна" слишком часто потомки превращали в уничижительное клише, тогда как при жизни композитора это выражение свидетельствовало о почтении и уважении к нему, соизмеримыми с чувствами, которые испытывали в ХХ веке по отношению к Арнольду Шёнбергу его многочисленные последователи. Гайдн сумел вызвать уважение к себе князя Эстерхази, при дворе которого он занимал должность капельмейстера, а не слуги, вплоть до его смерти, после чего он снова стал свободным музыкантом. (...) Его жизнь была долгой и богатой событиями, но она дает мало оснований для биографических романов или сенсаций, порожденных такими "проблемными музыкантами" как Бетховен, Лист или Чайковский». Marc Vignal «Joseph Haydn». Fayard.

1795-й – именно в этом году некий Людвиг ван Бетховен сочинил свои первые три сонаты, посвященные... Йозефу Гайдну.

Эта безупречная передача эстафеты, это долголетие, исключительное для того времени, привели к тому, что уникальный талант композитора, который был не меньшим новатором, чем Бетховен, остался в тени. Его музыка почти всегда оставляла меня равнодушным, хотя я играл и слушал ее с детства. У меня было впечатление, что я одет в плохо скроенный костюм. До тех пор, пока однажды, будучи в веселом расположении духа, я вновь не положил ноты Гайдна на свой попирт и не оказался вовлечен в подсакивающий речитатив, который бежал по бумаге, нота за нотой, пауза за паузой. Среди стольких шедевров выбор произведений для записи был мучительным, но произведения, представленные здесь, убедили меня своим богатством и радостной атмосферой.

Можно считать, что между первыми и последними сонатами Гайдна музыкальный мир подвергся преобразованиям, равным «глобализации»: распространение издательств, эволюция музыкальных инструментов, переход от исключительно частной сферы к профессионализации исполнителей...

Когда Гайдн сочинил свои первые произведения для клавира, правила нотации еще не были установлены окончательно, и композитор во многом основывался на теоретических сочинениях Карла Филиппа Эммануила Баха (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*). Эти пьесы были предназначены для его учеников, для игры в неофициальной обстановке, которая походила как на частный урок, так и на выступление в узком кругу. Таким образом, Гайдн переносил на бумагу связный итог своих импровизаций, не предназначенный для широкого распространения.

К несчастью, большая часть рукописей исчезла, а распространение произведений Гайдна происходило в первую очередь в виде рукописных копий, не всегда сделанных профессиональными переписчиками, многие из которых также исчезли. Нам неизвестно, проверял ли их Гайдн.

В 1770-х гг. Гайдн приспособился к новым реалиям музыкального мира в Вене: быстрое и неуклонное развитие музыкальных изданий (в частности, через посредничество издательства «Артария») и, одновременно, рост числа музыкантов-любителей, в подавляющем большинстве, женщин. Таким образом, его манера письма развива-

лась, переходя от учебных материалов, которые он мог контролировать, к материалу, предназначенному для венского пианиста-любителя. Она стала более четкой и ясной и, для того чтобы покупателям этих партитур было легче исполнять его музыку, он начал включать в ноты мелизмы, вариации в репризах, каденции и т.д.

Сонаты Ре мажор, XVI:19³, и Ля-бемоль мажор, Ноб XVI:46, написанные в 1767–68 гг., принадлежат к интересному переходному периоду, они представляют собой если не разрыв с предшествующим, то, по крайней мере, более основательное утверждение, что произведение является прежде всего художественным творением.

Что касается последних сонат, сочиненных в Лондоне, они действительно были написаны для профессиональных пианистов и представляют стиль, еще не устоявшийся окончательно, но достаточно проработанный для успешного концертного исполнения. Вариации, мелизмы, нюансы, фразировка, ударения отмечены точнее, чем раньше.

Большая соната Ми-бемоль мажор, Ноб XVI:52, последняя, написанная Гайдном в 1795 г. и, бесспорно, одна из наиболее часто исполняемых, может рассматриваться как вершина фортепианного письма композитора.

Ласло Сомфай в своем исчерпывающем исследовании сонат Гайдна подводит такой итог: *«Музыка Гайдна для клавира сохранится и после исполнения на различных инструментах, олицетворяющих диаметрально противоположные концепции, потому что эта музыка лучшая, она богаче, интереснее, чем мы себе представляем»*⁴.

За четыре десятилетия сочинительства сонат Гайдна менялась эпоха, во время которой сосуществовали клавесин, клавикорды, затем фортепиано; кроме того, развитие этих инструментов шло неравномерно в разных странах и даже в разных городах.

Гайдн вначале сочинял для клавесина, позже он без труда постиг эволюцию инструментов и появление фортепиано, мягкость туше и приятный механизм которого он высоко ценил, что подтверждает следующая переписка: *«хорошее фортепиано совершенно необходимо для Вашей Светлости, и моя соната выиграет от этого вдвойне»*, – писал он Марии Генцингер в 1790 г.

³ Соната Ре мажор, Ноб XVI:19, относится к числу редких произведений, оригинальная рукопись которых была сохранена.

⁴ László Somfai *«The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn»*. Chicago Press.

В отличие от таких композиторов, как Лист или Бетховен, он не стимулировал эволюцию инструмента, но его любопытство и воображение позволяли ему освоить любой инструмент в мгновение ока.

В то время, когда клавесин соперничал с клавикордами, а затем с фортепиано, произведения, которые Гайдн сочинял для клавира, были предназначены для многочисленных учеников и музыкантов-любителей. Многие из них еще долго использовали клавесин и не сразу купили фортепиано. Поэтому композиторы той эпохи имели все основания писать музыку для музыкальных инструментов разных типов. И если учесть прагматизм таких композиторов, как Гайдн, материальная жизнь которого долгое время была трудной, до его первых лондонских успехов.

Вопрос выбора инструмента никогда не давал повода для такой полемики, как в наше время. Некоторые считают недопустимым играть эти произведения на современном фортепиано, для других же современный инструмент – всего лишь результат эволюции, который просто предлагает больше звуковых и исполнительских возможностей.

Например, принимая во внимание долголетие творчества Гайдна, если исполнитель хотел сыграть несколько сонат различных периодов на одном концерте, для каждой сонаты ему потребовался бы, в идеале, отдельный инструмент, чтобы соблюсти аутентичность. Впрочем, необыкновенный вызов бросил Том Бегин, записавший все сонаты на копиях инструментов, в точности соответствующих тем, которые использовал Гайдн в разные периоды творчества вплоть до воссоздания акустики различных салонов или концертных залов, соответствующих этим произведениям!

Благодаря этой увлекательной работе мы имеем четкое представление о том, как эти произведения звучали в то время.

Но если необходимо составить представление об инструменте, для которого Гайдн сочинял, то ограничиваться этим не стоит, поскольку и сам Гайдн во время опубликования этих пьес играл уже на другом инструменте и открыто одобрял новые звуковые возможности, предложенные самими усовершенствованными фортепиано.

С другой стороны, современный исполнитель воспринимает музыку другой эпохи через призму своей собственной культуры, и он никогда не сможет воспроизвести музыку так, как она была задумана и услышана двумя или тремя веками раньше.

Благодаря этому факту я могу только согласиться сыграть этот репертуар на любом подходящем для этого клавире и, если уж выбирать, на современном инструменте, позволяющем получить наибольший динамический диапазон, широчайший спектр нюансов и тембров. В данном случае работа исполнителя состоит в том, чтобы попытаться расшифровать музыкальный и риторический замысел, скрывающийся за текстом.

Для подтверждения своих интуитивных открытий мне надо было как можно лучше изучить личность композитора...

«Я родился 1 апреля, такова дата, записанная в вахтенном журнале моего отца – но мой брат Михаэль утверждает, что я родился 31 марта, так как он не хочет, чтобы говорили, что я появился на свет в качестве первоапрельской шутки», – рассказывал исполненный самоиронии Гайдн.

Альберт Дис, один из первых биографов Гайдна, неоднократно беседовавший с ним, описывал его следующим образом: *«Он был очень веселым человеком, шутником и обладал музыкальным складом ума, одновременно народным и утонченным, но оригинальным (в значении “эксцентричный”) в высшей степени. Это часто называют чувством юмора, от которого с полным основанием проистекает склонность Гайдна к музыкальному поддразниванию».*

Во время одного из разговоров с композитором Дис, *«отважившись спросить Гайдна по поводу поддразниваний в его манере письма»,* услышал признание композитора в том, что *«это одна из его характерных черт, объясняющаяся избытком здоровья»*⁵

Но было бы ограничением прикреплять только ярлык чувства юмора, поскольку, как подчеркивает Морис Хинсон, *«остроумие, в широком смысле, имеет отношение к чувству юмора и провоцированию, но также к утонченности, оригинальности, избрительности и находчивости – всем характеристикам композиторского стиля Гайдна»*⁶.

Следует отметить, что когда сонаты Гайдна исполнялись при его жизни, речь шла чаще всего и для большинства слушателей о первом прослушивании. Следуя сцена-

⁵ Albert Christoph Dies *«Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben»*. Carmesinische Buchhandlung, Vienna.

⁶ Maurice Hinson *«At the piano with Haydn»*. Alfred Music.

рию, Гайдн играл эмоциями и нервами своих слушателей, уводя их за руку по прото-ренному пути, а потом неожиданно бросал их, смеясь как ребенок!

Итак, как же нам теперь обрести и передать инструменту эту фантазию, юмор и провокации, эти изобретательные тонкости, когда все это застыло на бумаге, и множество слушателей уже знает о том, что последует дальше? Как отыскать новизну и непосредственность, постоянно удивлять при каждом новом исполнении? По правде говоря, это касается каждого произведения, любого композитора, но для такой повествовательной музыки, как музыка Гайдна, она необходима.

Гайдн сам дает нам несколько ключей, когда, например, при написании одной из своих последних сонат, он оставляет чистой половину листа (очень дорогой бумаги!), чтобы сделать сюрприз, который следует за внезапной паузой, в самом начале первой части. Чтобы узнать, что следует за этой паузой, нужно перевернуть страницу⁷...

Во время своих разборов я заметил, что слушатель XVII–XVIII веков, вероятно, ощущал звуковой замысел, фразировку с гораздо большей напряженностью и внутренним резонансом, чем слушатель XXI века. Потерянные в чрезмерном изобилии звуки утратили бы свой смысл? Музыкальные интенции были бы заменены фразировками, достигнутыми путем повторения, по инерции? Если бы мы повторяли фразы, не понимая смысла слов, но произнося их с красиво поставленной и беспрестанно повторяемой интонацией, мы посвятили бы себя только произнесению мелодии, и эта интонация была бы настолько ожидаемой, что возрождение смысла слов показалось бы нам странным и нелепым.

Ведь что такое текст? Это выражение идеи. Написанный текст – только связь между идеей и ее устным выражением. Если верить многочисленным заявлениям Гайдна, то его желание создавать некоторые эффекты и вызывать определенные реакции публики, было связано с публичным исполнением своих сочинений.

Я убежден, для того чтобы восстановить аутентичный эффект неожиданности, настоящую импровизацию, надо хорошо понять структуру, стиль, гармонию произведения, которое вы играете. Нужно знать его так же хорошо, как если бы вы написали его сами. Впрочем, в XVIII веке, как об этом свидетельствуют многочисленные,

⁷ Такт 52 Сонаты Ми-бемоль мажор, Hob XVI:49; пример, предложенный Томом Бегин в «*The Virtual Haydn*». Chicago Press.

имеющиеся в нашем распоряжении источники, понятие «исполнитель», особенно для произведений на клавире, было не очень распространено. Автором произведения считался тот, кто его играет, а если это было не так, исполнитель должен был играть так, как если бы он сам был композитором.

Что касается меня, как только я «переварю» произведение, я больше над ним не работаю. Я проигрываю сонату один раз время от времени и полагаюсь на неожиданность. Таким образом, произведение сохраняет свою свежесть и для меня (я никогда не знаю, куда оно меня заведет), и для тех, кто его слушает.

Музыка XVIII века предоставляет нам гораздо больше гибкости для выражения наших идей, чем музыка последующих веков. Когда я играю ее, я забываю про восьмые, про четвертные паузы, тактовые черты: важна только музыкальная идея, эта написанная импровизация, которая каждый раз выражается по-разному.

Как подчеркивает Ласло Сомфай, в ту эпоху многочисленные правила помогли исполнителю интерпретировать музыку в выбранном им темпе, не будучи заключенным в строгие рамки; Карл Филипп Эммануил Бах напоминал, что размер зачастую является скорее условностью нотации, чем категорическим требованием. Он добавлял, что на благо музыкального выражения некоторые ноты, некоторые паузы должны выдерживаться дольше, чем это указано в партитуре.

Сомфай отмечает, что большинство стремительных пассажей должны пониматься как *tempo rubato* XVIII века, с ритмическим соотношением к тому, что предшествует и к тому, что следует за ними, и с большой гибкостью внутри пассажа. Роберт Левин имеет в виду то же самое, когда пишет, что переписка Моцарта и современные теоретические сочинения ясно доказывают, что изменения темпа были использованы для поддержания музыкальной риторики, и что высокопарный стиль Гайдна сознательно использует эту гибкость, которая оттеняет риторику его музыки.

После концерта, во время которого я дал публике некоторые объяснения относительно этого стилистического контекста, одна женщина задала мне разумный вопрос: *«но если вы запишете эти сонаты, разве вы не сделаете неподвижным то, что, по вашим собственным словам, должно быть мимолетным?»* Признавая очевидность этого, я смог только возразить, что любая звукозапись – всего лишь взгляд на один день или период жизни музыканта, это моментальный снимок, показательный для

творчества этого периода. Надо принять и воспринять эту запись, она восхваляет свободу жить мгновением, она – фотография исполнения в данный момент. Надеюсь, что она вызывает переживания, провоцирует, спрашивает, поражает.

Однако в отношении этих сонат вопрос мимолетности задан другой особенностью этой музыки: мелизмы и украшения реприз...

Роберт Левин писал: *«В наше время репризы рассматриваются как необязательное предложение. Однако композиторы – вплоть до XIX века – ожидали от исполнителя, что он сыграет все означенные репризы. Следовательно, с одной стороны, исполнение реприз является неотъемлемой частью стиля, а с другой стороны, представляет собой вызов исполнителю, так как простое повторение, без каких-либо изменений в деталях, непременно навело бы скуку на слушателя. Поэтому исполнители не должны пренебрегать многочисленными возможностями интерпретации, в том числе динамическими нюансами и оттенками характера звучания, окраской туше, агрементами и т.д.»*⁸.

Когда композитор писал для себя самого или для какого-нибудь профессионального музыканта, было принято и даже рекомендовано оставить исполнителю место, чтобы он смог выразить себя, свой вкус и способности к импровизации. Это типично для больших сонат, сочиненных Гайдном в конце 1760-х гг., из которых можно заключить, что в общем и целом сухое письмо дает возможность во время реприз, органичных пунктов, каденций, продолжить написанное, привнеся свой личный, новый штрих, свою импровизацию.

Представьте, что вам рассказывают историю, которую вы потом будете пересказывать: вы сохраните ее интригу, развитие сюжета, наиболее яркие выражения, но непременно приспособите ее к своей манере говорить, своему словарному запасу, своим паузам...

Разумеется, я осознаю, что некоторые вариации, наподобие тех, которые я придумал в третьей части Сонаты XVI:19, могут показаться нелепостью. Вариации, которые я предложил для этого диска, слишком сложны для немедленной импровизации и исполнения, хотя они появились в один присест, а их освоение в темпе потребовало конкретной работы. Можно легко предположить, что варианты, сымпровизированные

⁸ Robert Levin «Sonates de Haydn: Notes sur l'Interprétation». Wiener Urtext Edition

в салонах во время создания или исполнения этих произведений, не всегда изобиловали исключительной изобретательностью, или тем более безукоризненным владением фортепиано: скорее, преобладали намерение и воображение. Разумеется, при записи эти колебания, затруднения не допустимы...

И наоборот, в Сонате Hob XVI:52 можно обнаружить манеру письма, в которой Гайдн раскрывает свой собственный способ украшения, варьирования, об этом, например, свидетельствует повторение темы в конце второй части.

Если эта соната дает меньше оснований для индивидуальных вставок, богатство ее письма, напротив, допускает изобилие красок, интенций, динамики, также обогащенных появлением педали. Как много разрывов, контрастов, воздуха! Сколько возможностей для воображения!

Эта запись поставила передо мной много задач: мы подолгу записывали сонаты целиком, иногда несколько сонат сразу, как на концерте, и, к моей большой радости, в присутствии слушателей – нескольких смелых людей, готовых смеяться вместе со мной!

С бесконечным уважением и любовью к «подаркам» Гайдна я попытался проникнуться знаменитой цитатой Моцарта: *«Музыка не в нотах, но в тишине между ними»*.

Артур Ансель
Перевод: Анна Архангельская

When I first approached *Melodiya* with this project, the title I wanted for this album was “*Haydn is fun!*” This simple rhyme summed up what I felt and wanted to convey about Haydn’s music.

A phrase came to my mind “*Haydn with an H for Hooligan*”¹. Nothing about the highly respectable “*Papa Haydn*”² neither in his daily life or character could justify such a rash comparison, yet his music consistently reveals a rebellious spirit, a taste for the unexpected and the unconventional. This was not lost on the English who called him “*the Shakespeare of music*”, partly for the effortless manner with which, in a few bars, he marries tragedy and comedy, majesty and trivia.

I am aware that the style of performance on this recording may ruffle a few musical feathers, whether familiar or not with Joseph Haydn’s piano sonatas. I think it wise therefore to describe my journey as a musician as much to those at odds with my playing, as to those who have attended my concerts and found my approach convincing.

Haydn’s piano sonatas span forty years, from 1755 (after Mozart’s birth) until 1795 (after the latter’s death). For some mysterious reason, Haydn stopped composing piano sonatas after his return from London, despite living until 1809 and being a prolific composer right until 1803.

1795 is precisely the year when the three first sonatas of a certain Ludwig van Beethoven were composed, sonatas he had happened to dedicate to Joseph Haydn...

This apparent handover, this longevity (exceptional for the time), tend to mask the unique talent of a composer who was, in many ways, revolutionary. Although I had listened and played his music since childhood, his music had largely failed to move me. I felt I had been strait-jacketed. Until the day when I playfully stuck his volumes on my

¹ The word “*hooligan*” is meant here in the iconoclastic, provocative sense.

² “*The term “Papa Haydn” has often been deemed as derogatory by posterity, whereas during the composer’s lifetime, it demonstrated the veneration and respect in which he was held: in the same way that Schoenberg was viewed by his disciples in the twentieth-century, Haydn’s prince-employer did not treat him as a lackey but as his one of his officials. The composer knew how to elicit respect from others, before ending his life as a free-lance (...) His life was long and fulfilled but did not provide much fodder to romantic and sensationalist biographies of such doomed artists as Beethoven, Liszt or Tchaikovsky*”. Marc Vignal. *Joseph Haydn*, Fayard.

music stand and allowed myself to be swept away by the score's breathtaking narrative. Selecting works for the CD from so many masterpieces was heart-breaking but the pieces presented here won me over for their richness and joyous atmosphere.

It should be remembered that in the period between the first and last Haydn sonatas, music had undergone universal change: the development of publishing houses; the evolution in the manufacture of musical instruments; the transition from music as private entertainment for a privileged few to the exposure of the professional performer on a concert stage.

When Haydn composed his first works for the keyboard, notation conventions had not yet been established and Haydn based much of his apprenticeship on the theoretical writings of Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*). These compositions were meant to be played by his pupils in a private setting, either during individual tuition or in music-making by a small circle. Thus, Haydn would write down the fruit of these improvisations which had not been intended for the general public.

Unfortunately, most of the manuscripts have disappeared. Haydn's works were first disseminated in the form of manuscript copies – many of which have also vanished. Since they were mostly taken down by amateur copyists, there is no way of knowing whether they were supervised by Haydn himself.

During the 1770s, Haydn had to adjust to the novelties of Vienna's musical world: the exponential development of musical publishing houses (namely through the publishing house *Artaria*) with the parallel increase in amateur musicians, most of whom were women. His writing stemmed from a pedagogical role which enabled him to exercise some control, it then developed into material destined for the Viennese amateur pianist. His annotations became increasingly precise and specific. In order to provide guidance to the beneficiaries of these scores, he began to include certain embellishments and variations in the repeats, cadenzas, etc.

Sonatas XVI: 19³ in D major, and Hob XVI:46 in A flat major, written in 1767–68, belong to a significant period of transition. Whilst they do not signal a break with

³ The sonata in D Major Hob XVI:19, is among the rare where the original manuscript has been preserved.

the earlier sonatas, they nevertheless represent the composer's gradual realization that these works would become his artistic legacy.

The last sonatas, composed in London, were written for professional pianists and their writing, although not set in stone, is sufficiently meticulous to lend itself to polished performance: the variations, the embellishments, the colouring and phrasing and stresses are annotated with a precision hitherto unseen.

Haydn's great Sonata Hob XVI:52 in E flat major, the last he wrote in 1795, undoubtedly his most performed, can be considered as the summit of the composer's output for the piano.

In his exhaustive study of Haydn sonatas, László Somfai concludes: "*Haydn's keyboard music will survive interpretations on various instruments, embodying diametrically opposed conceptions, because it is better, richer, more interesting music than we have yet known*".

The four decades during which Haydn composed his sonatas, correspond to an era during which the harpsichord, the clavichord and the pianoforte co-existed; moreover, the rate of development of these instruments varied from country to country and even from city to city.

When Haydn composed for the harpsichord he effortlessly embraced the evolution of the instruments and the arrival of the fortepiano which he valued for its lightness of touch and smooth mechanism. He wrote to Maria Genzinger in 1790: "*A good fortepiano is absolutely necessary for Your Grace, and my Sonata will gain double its effect by it*".

Unlike Liszt or Beethoven, he did not shape the development of the instrument, but his curiosity and imagination enabled him to take on any one of them as his own in a short space of time. Let us not forget that at a time when the harpsichord, clavichord and fortepiano were competing with each other, his keyboard works were intended for a wide number of pupils and amateur musicians, many of whom continued to use the harpsichord rather than buy immediately a fortepiano. The composers of that era had every reason to write music for all types of instruments, particularly the pragmatic Haydn who, before finding success in London, was often short of funds.

Never has the question of choice of instrument been the object of such study and controversy as it is today. For some, it is heretical to play these works on a modern piano;

⁴ László Somfai. *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*. Chicago Press.

for others, modern instruments are only the result of evolution of the same instrument which enables a broader range, both in the interpretation and quality of sound.

For instance, considering the longevity of Haydn's works, if a performer wishes to play several sonatas of different periods during the same concert, he would ideally have to use, for the sake of authenticity, a different instrument for each sonata. It was Tom Beghin who set himself the astonishing challenge of recording all the sonatas on instruments which corresponded exactly to those used by Haydn at various periods. He went as far as reproducing the acoustics of various drawing rooms and concert halls which matched these performances!

This fascinating and revealing enterprise gives us insight as to how this music was perceived at the time.

Nevertheless, awareness of the instruments Haydn used for composition is one thing, but limiting oneself to using a single one would seem an unnecessary restriction as Haydn himself played on different instruments following publication and seemed to welcome the new range of sounds available to him from the newly perfected fort pianos.

Moreover, I believe that today's performer should accept that he perceives the music of another era through the prism of his own culture, and cannot reproduce music exactly as it was understood and heard two or three centuries ago.

That said, I am happy to play this repertoire on any suitable keyboard, and given the choice, on a modern instrument which provides the greatest range of dynamics, colour and tone: the job of the performer is to unravel the musical intention and the rhetoric behind the written notes.

To back up my intuition, I needed to study the composer's personality as much as possible. *"I was born on the 1st April, this was the date inscribed in my father's logbook – but my brother Michael pretends that I was born on the 31st March, because he does not want it said that I had come to the world like an April Fool"* said Haydn, *laughing at himself.*

Albert Dies, one of Haydn's first biographers, had many talks with him, and describes him thus: *"In his character, there was much cheerfulness, jest and musical wit, both popular and refined but original (i.e. eccentric) to the highest degree. It has often been called humour, from which is rightly derived Haydn's bent for musical teasing"*.

During one of his conversations with the composer, Dies had ventured to question Haydn on the element of teasing in his writing. “*He admitted to me that it was a characteristic of his, due to an abundance of good health*”⁵.

But merely labelling him as humorous would be inadequate for as underlined by Maurice Hinson: “*Wit, in a broad sense connects not only with humour and teasing, but also with subtlety, originality, inventiveness and ingenuity, all characteristics of Haydn’s compositional style*”⁶.

One should remember that when Haydn’s sonatas were performed during his lifetime, it was usually the first time that these pieces had been heard by the great majority of the listeners. Like a screenwriter, Haydn would manipulate the emotions and sensibilities of his audience, lead them by the hand on a well trodden path and then abruptly dump them with a childish giggle!

How can one convey this element of whimsy, and provocative humour and the skillful subtlety of the instrument when everything is already set down on paper and a great number of listeners already predict what is coming next? How can one extract novelty and spontaneity, and produce the unexpected at each new performance? These questions surely apply to any composer’s work, but they are particularly relevant when discussing music as discursive as Haydn’s.

Haydn himself gives us a few clues when, in the first movement of one of his last sonatas, he leaves a half-page of expensive paper entirely blank as a deliberate pause, simply to create an element of surprise which compels one to turn the page before discovering what comes next...⁷

Research has shown me that the seventeenth- and eighteenth-century listener probably experienced sounds and phrasing with far more intensity and interior resonance than the present day listener. In an excess of daily music, could sounds lose their meaning? Could the composer’s intention be betrayed by stereotyped phrasing due

⁵ Albert Christoph Dies. *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*. Carmesinische Buchhandlung, Vienna.

⁶ Maurice Hinson. *At the piano with Haydn*. Alfred Music.

⁷ Sonata Hob XVI:49 in E flat major, bar 52: an example suggested by Tom Beghin in *The Virtual Haydn*. Chicago Press.

to repetition and convention? Just as one might repeat a sentence without understanding its meaning, but with an artful delivery - one would be charmed by the music in the words. The tone would be so predictable that restoring meaning to the words would seem daft and out of place.

What is the function of text? It is surely the expression of an idea. Text is only the link between the idea and the oral expression of this idea. If Haydn's statements about his desire to create certain dramatic effects and to provoke public reaction are to be believed, one could suppose that Haydn's priority was to express himself publicly.

I am convinced that to produce a real element of surprise, of true improvisation, a deep understanding of the work's structure, texture and harmony is essential. One should know the work as intimately as if one had written it oneself. During the 18th century, judging from the available sources, the concept of the professional performer, particularly for piano works, was not widespread: the composer generally played the work himself, or the performer would play the music as if he had created it himself.

For my part, once I have "digested" the work, I stop working at it. I play the sonata through, from time to time, and allow myself to be led by the unpredictable. Since I never know where it is taking me, the work remains fresh both for me, and for the listener.

To illustrate this point, there is far more malleability to be found in 18th century music than in the centuries that follow. When I play this music, I tend to forget the quavers, the dots and rests, the bar-lines. The only thing that matters is the musical idea, this written improvisation which each time tells a different story.

As underlined by László Somfai, rules exist to warn the performer against excessive regularity in the chosen tempo. Carl Philipp Emanuel Bach suggests that the metric signature is often more likely to be a tradition of annotation than a definitive restriction. He adds that for the sake of musical expression, certain notes and certain pauses must be held longer than indicated in the score. Somfai notes that the majority of fast passages must be understood in the 18th century sense of *tempo rubato* with a rhythmic continuity relating to what precedes it and what follows, and a great flexibility within the passage. Robert Levin shares this view when he writes that Mozart's correspondence and contemporary studies show us that alterations in tempo were used to support the musical rhetoric. Haydn's declamatory style enjoys a deliberate freedom which enhances his own.

Once when I was giving a talk on this topic after a Haydn concert, a woman asked me a very sensible question: “*Since you are recording these sonatas, are you not going to fix, to use your own words, what is meant to be ephemeral?*” All I could answer was that any recording is the product of a day’s experience, or during an episode in the artist’s life, it is a snapshot of that moment in time. One should accept the recording especially when it seeks its right to spontaneity, to be guided by the moment, for that is what it is: a snapshot of an interpretation, at a given moment. With the hope that it moves, challenges and entertains.

With these sonatas, however, the question of the ephemeral arises: that of ornamentation and embellishment in the repeats...

To quote Robert Levin: “*Present-day musicians are trained to regard repeats as a non-binding suggestion. There is, however, strong evidence that well into the 19th century composers expected performers to respect each one. While repeats are an integral part of the style, they present a challenge for the performer since mere repetition of the music can tire the listener. The performer should not pass up the wide choice and variety of devices such as dynamics, touch, embellishments, ornamentation, etc*”⁸.

When a composer wrote for himself, or else with an educated musician in mind, it was usual and even recommended to allow the performer the space to express his own personality, his taste and improvisational skills. This is typified by the great sonatas composed by Haydn at the end of the 1760s: the ostensibly dry writing enables the pedal points and cadenzas to bounce off the written discourse during the repeats and imbue the music with an element of spontaneity, novelty and individuality.

Let us imagine that you are told a story which you choose to repeat: you might recall the plot, its development and highlights but you are bound to stamp it with your own speech mannerism, vocabulary and pauses...

I am well aware that certain variations, like those I had imagined in the 3rd movement of sonata XVI:19, can appear contradictory in the sense that they are too complex to have been improvised and performed on the spur of the moment, although the improvisation was in fact born of a single burst of creativity. Here, mastering the tempo of these passages presented the greater challenge... One can suppose that

⁸ Robert Levin. *Sonatas by Haydn: Notes on interpretation*. Wiener Urtext Edition

the variations improvised in drawing rooms at the creation of these works were not always of the highest artistic standard, nor played with a flawless technique: in this context, the intention and the imagination could flourish. However, with modern-day recording, allowances for hesitation, or the like, would not be acceptable.

In contrast, Haydn's writing in sonata Hob XVI:52 reveals his own style of ornamentation, of introducing variety, as expressed by the reiteration of the theme at the end of the 2nd movement.

On the one hand this sonata might offer little leeway for personal self-expression. On the other hand the richness of its texture offers a profusion of colours, ideas and dynamics, all enhanced by the emergence of the pedal. Remarkably dramatic in its hiatuses, contrasts and atmosphere, it allows the imagination endless scope.

This recording was very challenging in many aspects. At times, a sonata was recorded in a long take without a break; at other times, several sonatas were played in one session, as in a concert hall. All this took place, to my greatest delight in front of a few brave people who were prepared to share the joke with me!

As someone with infinite love and respect for Haydn's "presents", I have tried to emulate Mozart's famous quote: *"The music is not in the notes, but in the silence between"*.

Arthur Ancelle
Translation: Natalie Speir

Lorsque j'ai proposé ce projet à *Melodia*, le titre que je voulais donner à cet album était : « *Haydn is fun !* » Cette rime résumait le plus simplement du monde ce que je ressentais et voulais transmettre à propos de cette musique.

Une autre formule ne me quittait pas non plus : « *Haydn, avec un H, comme Hooligan¹* ». Si le respectable-entre-tous « *Papa Haydn²* » n'avait dans sa vie quotidienne aucun trait de caractère qui puisse justifier cette hasardeuse comparaison, sa musique en revanche nous raconte à chaque page son goût de la provocation, de la surprise, du non-conformisme. Les Anglais l'avaient d'ailleurs bien compris, qui l'appelaient « *le Shakespeare de la musique* », entre autre pour sa facilité à faire cohabiter, en quelques mesures, tragique et comique, noblesse et trivialité.

J'ai conscience que l'interprétation présentée dans cet enregistrement risque de dérouter nombre de mélomanes, familiers ou non des Sonates pour clavier de Joseph Haydn. Il m'a paru important de détailler ma démarche de musicien, tant pour ceux qui se sentiraient déstabilisés par cette vision que pour ceux qui, heureusement nombreux lors des concerts que j'ai eu le plaisir de donner avec ce répertoire, ont senti l'authenticité de cette approche musicale.

L'écriture des Sonates pour clavier de Haydn est étalée sur quarante ans, de 1755 (soit avant la naissance de Mozart) à 1795 (soit après la mort de Mozart !) ; mystérieusement, Haydn ne composa plus de Sonate pour piano après son retour de Londres, alors qu'il vécut jusqu'en 1809 et composa encore abondamment jusqu'en 1803.

1795, c'est précisément l'année de composition des trois premières sonates d'un certain Ludwig van Beethoven, sonates justement dédiées à... Joseph Haydn.

Ce passage de témoin trop parfait, cette longévité exceptionnelle à l'époque, tendent à occulter le talent unique d'un compositeur lui aussi révolutionnaire à plus d'un titre.

¹ le terme hooligan est ici compris au second degré, dans le sens iconoclaste, provocateur.

² « *L'image du "Papa Haydn" fut trop souvent transformée par la postérité en cliché péjoratif, alors que du vivant du compositeur l'expression témoignait à son égard d'une vénération et d'un respect du même ordre que ceux éprouvés au XXe siècle pour Arnold Schoenberg par ses nombreux disciples. De son prince, dont il fut non pas le laquais, mais l'un des officiers, Haydn sut forcer la considération, avant de terminer sa vie en artiste libre. (...) Sa vie fut longue et bien remplie, mais elle offre peu de sens aux biographies romancées ou à sensation, comme en ont suscité les "artistes maudits" du type Beethoven, Liszt ou Tchaïkovski* ». Marc Vignal « *Joseph Haydn* ». Fayard.

Sa musique m'avait pratiquement toujours laissé froid, bien que je l'ai jouée et écoutée depuis mon enfance. J'avais l'impression d'être engoncé dans un habit mal coupé. Jusqu'à ce qu'un jour, d'humeur facétieuse, je pose à nouveau ses volumes sur mon pupitre et me laisse soudain happer par le récit à rebondissements qui courait sur le papier, note après note, silence après silence. Parmi tant de chefs d'oeuvre, le choix des oeuvres à graver fut un crève-coeur, mais celles présentées ici me convainquirent par leur richesse et leur joyeuse atmosphère.

On peut considérer qu'entre les premières et les dernières Sonates de Haydn, la musique a subi des transformations dignes d'une « mondialisation » : le développement des maisons d'édition, l'évolution des instruments, le passage d'une sphère exclusivement privée à la professionnalisation d'interprètes...

Lorsque Haydn composa ses premières oeuvres pour clavier, les conventions de notations n'étaient pas encore bien établies, et Haydn fonda pour beaucoup son apprentissage sur les écrits théoriques de Carl Philip Emmanuel Bach (*Versuch über die warhe Art, das Clavier zu spielen*). Ces pièces étaient destinées à être jouées par ses élèves, dans un cadre privé qui tenait autant de la leçon individuelle que de la découverte en petit comité. Ainsi, Haydn mettait-il plutôt sur papier un résultat cohérent de ses improvisations, non destiné à une large diffusion.

La plupart des manuscrits a disparu malheureusement, et la diffusion des oeuvres de Haydn se fit en premier lieu sous forme de copies manuscrites – dont beaucoup elles aussi ont disparu – réalisées par des copistes pas toujours professionnels, et dont on ignore si Haydn les supervisait.

Dans les années 1770, Haydn s'adapta aux nouvelles réalités du monde de la musique à Vienne : le développement exponentiel de la publication musicale (par l'intermédiaire notamment de la maison Artaria), et parallèlement, l'expansion du nombre de musiciens amateurs, en grande majorité des femmes. Son écriture évolua donc, pour passer d'un support pédagogique sur lequel il gardait un contrôle, à un matériau destiné au pianiste amateur de Vienne. Elle devint plus précise, plus explicite et, afin de guider les acquéreurs de ces partitions dans leur appropriation de cette musique, il commença à y intégrer de sa propre main quelques ornements, quelques variations dans les reprises, des cadences etc.

Les sonates XVI:19³ en ré majeur, et Hob XVI:46 en la bémol majeur, écrites en 1767–68, appartiennent justement à une période de transition très intéressante, elles représentent sinon une rupture avec celles qui précèdent, au moins une affirmation plus importante de la destination de l'oeuvre comme création artistique en tant que telle.

Quant aux dernières sonates, composées à Londres, elles furent composées véritablement à l'intention de pianistes professionnels et présentent donc une écriture, non pas définitivement figée, mais suffisante dans les moindres détails pour délivrer une interprétation aboutie en concert : les variations, l'ornementation, les indications de nuances, de phrasé, d'accentuation y sont notées avec une précision encore jamais atteinte.

La grande sonate Hob XVI:52 en mi bémol majeur, la dernière écrite par Haydn en 1795 et sans doute l'une des plus jouées, peut être considérée comme un sommet de l'écriture pianistique du compositeur.

László Somfai, dans son étude exhaustive des sonates de Haydn, résume les choses ainsi : « *La musique pour clavier de Haydn survivra à l'interprétation sur une variété d'instruments incarnant des conceptions diamétralement opposées, parce que cette musique est meilleure, plus riche, plus intéressante que nous ne l'avons encore comprise* ⁴ ».

Les quatre décennies de composition des sonates de Haydn correspondent à une ère pendant laquelle coexistaient clavecin, clavicorde, puis pianoforte ; de plus, l'état de développement de ces instruments différait de pays en pays, voire de ville en ville.

Si Haydn composa d'abord pour le clavecin, il embrassa très aisément l'évolution des instruments et l'arrivée du pianoforte dont il valorisait la légèreté du toucher et le mécanisme agréable, comme le prouve sa correspondance : « *un bon pianoforte est absolument nécessaire pour Votre Grâce, et ma sonate en gagnera doublement* » écrivit-il à Maria Genzinger en 1790.

A la différence d'un Liszt ou d'un Beethoven, il ne provoqua pas l'évolution de l'instrument, mais sa curiosité et son imagination lui permirent de s'approprier n'importe lequel en un rien de temps.

³ La Sonate en ré majeur Hob XVI:19, fait par ailleurs partie des rares dont un manuscrit original ait été conservé.

⁴ László Somfai « *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn* ». Chicago Press

N'oublions pas qu'à l'époque où précisément le clavecin rencontrait la concurrence du clavicorde, puis du pianoforte, les oeuvres qu'il composait pour clavier étaient destinées à un marché considérable d'élèves et de musiciens amateurs qui utilisèrent encore longtemps le clavecin et n'achetèrent pas immédiatement un pianoforte ; les compositeurs de l'époque avaient toutes les raisons d'écrire de la musique pouvant être interprétée sur l'un ou l'autre type d'instrument, a fortiori connaissant le pragmatisme d'un Haydn dont la vie matérielle fut longtemps difficile, jusqu'à ses premiers succès londoniens.

La question du choix de l'instrument n'a jamais prêté à autant d'études ni de polémiques qu'aujourd'hui. Pour certains, il est hérétique de jouer ces oeuvres sur piano moderne, pour d'autres, l'instrument contemporain n'est que le résultat de l'évolution d'un même instrument et il offre simplement plus de possibilités sonores et interprétatives.

Par exemple, étant donnée la longévité de l'oeuvre de Haydn, si un interprète souhaitait jouer plusieurs sonates de périodes différentes lors d'un même concert, il lui faudrait, dans l'idéal, un instrument par sonate pour respecter une authenticité parfaite. C'est d'ailleurs l'extraordinaire défi que s'est lancé Tom Beghin, enregistrant toutes les sonates sur des copies d'instruments correspondant chacun exactement à ceux utilisés par Haydn lors des différentes périodes de création, allant même jusqu'à reproduire les acoustiques des divers salons ou salles de concert correspondant à ces créations !

Ce travail passionnant nous instruit énormément en nous donnant une idée précise de la façon dont ces oeuvres pouvaient être perçues au niveau sonore à l'époque.

Néanmoins, s'il paraît nécessaire d'avoir conscience de l'instrument pour lequel Haydn composait au moment de l'écriture, s'y restreindre peut paraître étroit puisque Haydn lui-même jouait déjà sur un instrument différent lors de la publication de ces mêmes pièces, et semblait ouvertement favorable aux nouvelles possibilités sonores proposées par les pianoforte les plus perfectionnés.

D'autre part, je pense que l'interprète contemporain doit accepter qu'il perçoit la musique d'un autre temps à travers le prisme de sa propre culture, et qu'il ne pourra jamais ni percevoir ni reproduire la musique exactement telle qu'elle fut pensée et entendue deux ou trois siècles plus tôt.

Grâce à ce constat, je ne peux qu'accepter de jouer ce répertoire sur tout clavier pouvant le recevoir, et tant qu'à choisir, sur l'instrument moderne permettant le plus grand spectre de dynamiques, de nuances ou de timbres : le travail de l'interprète consistant ici à tenter de décoder l'intention musicale, l'intention rhétorique derrière l'écriture des notes.

Pour conforter mon intuition, il me fallait étudier le mieux possible la personnalité du compositeur...

« *Je suis né le 1er avril, telle est la date inscrite sur le livre de bord de mon père – mais mon frère Michael prétend que je suis né le 31 mars, car il ne veut pas qu'on dise que je suis arrivé comme un poisson d'avril* » raconte Haydn, plein d'autodérision.

Albert Dies, l'un des premiers biographes de Haydn, ayant eu de nombreux entretiens avec lui, le décrit de la façon suivante : « *Dans son personnage, il y avait beaucoup de gaieté, de plaisanterie et d'esprit musical à la fois populaire et raffiné, mais original (c'est-à-dire excentrique) au plus haut degré. On appelle cela souvent de l'humour, d'où dérive à juste titre le penchant de Haydn pour les taquineries musicales* ».

Lors d'une conversation avec le compositeur, Dies s'étant « *hasardé à interroger Haydn sur le sujet de ses taquineries dans son écriture musicale* », voit le compositeur admettre que « *c'était une de ses caractéristiques, due à une abondance de bonne santé* ⁵ !

Mais il serait réducteur de n'apposer que l'étiquette de l'humour, car, ainsi que le souligne Maurice Hinson, « *l'esprit, dans un sens large, se rapporte à l'humour et aux provocations, mais aussi à la subtilité, l'originalité, l'ingéniosité et l'ingéniosité, toutes les caractéristiques du style de composition de Haydn* ⁶ ».

Notons que lorsque les Sonates de Haydn étaient interprétées de son vivant, il s'agissait la plupart du temps et pour l'immense majorité des auditeurs, d'une première écoute. Tel un scénario, Haydn jouait avec les émotions et les nerfs de ses auditeurs, les emmenant par la main sur un chemin tout tracé avant de les abandonner brutalement avec un rire enfantin !

Alors comment retrouver et transmettre maintenant cette fantaisie, l'humour et les provocations, cette ingénieuse subtilité à l'instrument quand tout cela est déjà figé sur

⁵ Albert Christoph Dies « *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben* ». Carmesinische Buchhandlung, Vienna.

⁶ Maurice Hinson « *At the piano with Haydn* ». Alfred Music.

papier et que nombre d'auditeurs connaissent déjà ce qui va suivre ? Comment faire pour trouver nouveauté et spontanéité, générer toujours la surprise, à chaque nouvelle exécution ? A vrai dire, ce questionnement est valable pour chaque oeuvre, de tout compositeur, mais il est indispensable pour une musique aussi narrative que celle de Haydn.

Haydn lui-même nous donne quelques clés, lorsque par exemple, dans l'écriture d'une de ses dernières sonates, il est prêt à laisser vierge une moitié de feuille – au papier fort onéreux – simplement pour réserver la surprise qui suit un silence soudain, dès le début du premier mouvement. Pour découvrir ce qui suivait ce silence, il fallait absolument tourner la page⁷...

Au cours de mes lectures, je me suis aperçu que l'auditeur du XVIIe, du XVIIIe siècle, percevait probablement les intentions sonores, de phrasés, avec beaucoup plus d'intensité et de résonance intérieure que l'auditeur du XXIe siècle. Perdus dans une surabondance, les sons perdraient-ils de leur sens ? Les intentions musicales seraient-elles remplacées par des phrasés acquis par force de répétition, de tradition ? Ainsi qu'on répèterait des phrases sans comprendre le sens des mots, mais en donnant une intonation joliment fabriquée et incessamment répétée, on finirait par s'attacher uniquement à l'intonation, à la mélodie parlée, et cette intonation serait tant attendue que redonner vie au sens des mots paraîtrait loufoque et incongru.

Car qu'est-ce que le texte ? C'est l'expression d'une idée. Le texte écrit n'est que le lien entre l'idée et l'expression orale de cette idée. Si l'on en croit ses nombreuses déclarations sur son désir de créer certains effets et de provoquer certaines réactions du public, on peut considérer que Haydn s'intéressait avant tout à l'expression publique de ses compositions.

Je suis persuadé que pour retrouver la surprise authentique, l'improvisation réelle, il faut connaître intimement la structure, l'écriture, l'harmonie de l'oeuvre que l'on joue. Il faut la connaître aussi bien que si on l'avait écrite soi-même. D'ailleurs, au XVIIIe siècle, comme en témoignent les nombreuses sources à notre disposition, la notion d'interprète, surtout pour les oeuvres au clavier, n'est pas vraiment répandue : la plupart du temps, il

⁷ Sonate Hob XVI:49 en mi bémol majeur, mesure 52 ; exemple proposé par Tom Beghin dans « *The Virtual Haydn* ». Chicago Press.

est acquis que celui qui joue l'oeuvre est celui qui l'a composée, et si ce n'est pas le cas, l'interprète doit délivrer la musique comme s'il l'avait composée lui-même.

Pour ma part, une fois l'oeuvre « digérée », je ne la travaille plus. Je joue la sonate une fois, de temps en temps, et me laisse guider par l'imprévu. Ainsi l'oeuvre garde sa fraîcheur pour moi-même – puisque je ne sais jamais où elle va me conduire – et pour ceux qui l'écoutent.

La musique du XVIII^e siècle nous offre d'ailleurs une flexibilité bien plus importante que celle des siècles suivants, pour exprimer notre discours. Quand je joue cette musique, j'oublie les croches, les soupirs pointés, les barres de mesure : ne compte que l'idée musicale, cette improvisation écrite qui se raconte chaque fois différemment.

Ainsi que le souligne László Somfai, de nombreuses règles et avertissements préviennent l'interprète contre une interprétation à la régularité trop rigide dans un tempo choisi ; Carl Philip Emmanuel Bach suggère que la signature métrique est souvent plus une convention de notation qu'une contrainte définitive. Il ajoute que pour le bien de l'expression musicale, certaines notes, certains silences doivent être tenus plus longtemps qu'ils ne sont indiqués dans la partition.

Somfai note que la plupart des traits rapides doivent être compris au sens « tempo rubato » du XVIII^e siècle, avec une continuité rythmique par rapport à ce qui précède et ce qui suit, et une grande flexibilité à l'intérieur du passage. Robert Levin ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit que la correspondance de Mozart et les écrits théoriques contemporains fournissent la preuve tangible que des modifications du tempo étaient utilisées pour soutenir la rhétorique musicale, et que le style déclamatoire de Haydn profite d'une flexibilité voulue et consciente qui met en valeur la rhétorique de sa musique.

Après un concert avec ce répertoire, au cours duquel j'avais donné oralement au public quelques clés de ce contexte d'écriture, une femme me posa une question pleine de bon sens : « *mais, si vous enregistrez ces sonates, n'allez-vous pas figer ce qui, selon vos propres mots, doit être éphémère ?* ». A cette évidence, je ne pus que lui opposer que n'importe quel enregistrement n'est que la vision d'un jour, ou d'une période de la vie de l'artiste, c'est un instantané, simplement représentatif du travail de cette période. Il faut accepter et appréhender cet enregistrement, a fortiori lorsqu'il prône la liberté

de se laisser guider par l'instant, pour ce qu'il est : la photographie d'une interprétation à un moment donné. Avec l'espoir qu'il inspire des émotions, qu'il provoque, questionne, surprenne.

Dans le cas de ces sonates toutefois, la question de l'éphémère est posée par une autre caractéristique de cette musique : l'ornementation et l'embellissement des reprises...

Chez Robert Levin, on peut lire : « *De nos jours les reprises sont considérées comme une proposition non impérative. Il existe cependant des preuves tangibles que les compositeurs – jusque dans le courant du XIXe siècle – attendaient de l'exécutant qu'il joue toutes les reprises mentionnées. Le respect des reprises fait donc partie intégrante du style, d'une part, et d'autre part il constitue un défi pour l'interprète, car une simple répétition, sans aucune modification dans le détail, ne manquerait pas d'ennuyer l'auditeur. Les interprètes ne devraient donc pas négliger les multiples possibilités d'interprétation, y compris les nuances de caractérisation, de dynamique, la coloration du toucher, les agréments etc* »⁸.

Lorsqu'un compositeur écrivait pour lui-même, ou bien en ayant à l'esprit un musicien éduqué, il était d'usage et même recommandé de laisser à l'interprète la place pour qu'il puisse exprimer sa personnalité, son goût et ses capacités d'improvisation. C'est typiquement ce que l'on retrouve dans ces grandes sonates composées à la fin des années 1760 par Haydn, dont on peut considérer que l'écriture somme toute aride laisse précisément la possibilité, lors des reprises, des points d'orgue, des cadences, de rebondir sur le discours écrit en y apportant une touche improvisée, nouvelle, personnelle.

Imaginez qu'on vous raconte une histoire, que vous allez répéter ensuite : vous en garderez la trame, le déroulement, les expressions les plus fortes, mais vous l'adapterez nécessairement à votre façon de parler, à votre vocabulaire, à vos silences...

J'ai bien entendu conscience que certaines variations, à l'instar de celles que j'ai imaginées dans le 3e mouvement de la Sonate XVI:19, peuvent sembler un contresens dans la mesure où ces variations que j'ai proposées pour ce disque dans ce mouvement sont trop complexes pour avoir été improvisées et exécutées sur le champ, quoique pour ce qui est de l'improvisation, elles soient venues d'un seul trait : c'est plutôt leur maîtrise dans le tempo qui a représenté un travail spécifique. On peut aisément supposer que les

⁸ Robert Levin. *Sonates de Haydn : Notes sur l'Interprétation*. Wiener Urtext Edition

variantes improvisées dans les salons lors de la création ou de l'exécution de ces oeuvres, ne regorgeaient pas toujours d'une créativité exceptionnelle, ni surtout d'un contrôle pianistique parfait : c'était plutôt l'intention et l'imagination qui prévalaient ; cette place pour l'hésitation, pour l'impasse, n'est bien entendu pas tolérée dans un enregistrement...

Inversement, on trouve dans la sonate Hob XVI:52 une écriture dans laquelle Haydn dévoile sa propre façon d'ornementer, de varier, comme en témoigne la réexposition du thème à la fin du 2^e mouvement, par exemple.

Si cette sonate offre moins de prise aux ajouts personnels, la richesse de son écriture permet en revanche une abondance de couleurs, d'intentions, de dynamiques, enrichies aussi par l'apparition de la pédale. Que de ruptures, de contrastes, d'atmosphères ! Que de possibilités d'exercer son imagination !

Nombreux ont été les défis qu'a représentés cet enregistrement, qui a d'ailleurs consisté essentiellement en de longues prises des sonates entières, parfois plusieurs sonates comme au concert et, pour mon plus grand bonheur, devant quelques personnes courageuses prêtes à rire avec moi !

Avec un respect et un amour infinis pour les « cadeaux » de Haydn, j'ai tâché de faire mienne la célèbre citation de Mozart : « *La musique est entre les notes* ».

Arthur Ancelle

Als ich *Melodia* mein Projekt vorgeschlagen hatte, wollte ich als Titel für dieses Album „Haydn is fun!“ wählen. So ließe sich mein eigenes Gefühl am besten zusammenfassen, so wie das, was ich durch diese Musik vermitteln wollte.

Eine andere Formulierung ließ mich ebenfalls nicht los: „Haydn mit einem H, wie Hooligan!“¹. Auch wenn der hochverehrte „Papa Haydn“² in seinem Alltag keine Charaktereigenschaft aufwies, die diesen zufälligen Vergleich rechtfertigen könnte, erzählt uns seine Musik hingegen auf jeder Seite immer wieder von seiner Neigung zur Provokation, zur Überraschung und zum Antikonformismus. Dies hatten die Engländer übrigens gut verstanden, denn sie nannten ihn „den Shakespeare der Musik“, unter anderem, weil er Tragik und Komik, sowie Noblesse und Trivialität talentvoll miteinander zu verbinden wusste.

Mir ist bewusst, dass die Interpretation, die ich in dieser Aufnahme präsentiere, manche Musikliebhaber, Kenner oder Nichtkenner der Klaviersonaten von Joseph Haydn, etwas verwirren könnte. Es schien mir wichtig, meine Vorgehensweise als Musiker ausführlich zu rechtfertigen und dies sowohl jenen, die durch diese Version verunsichert werden könnten, als auch jenen zum Glück zahlreichen Zuhörern, die bei meinen Konzerten die Authentizität dieser musikalischen Interpretation anerkannt haben.

Die Komposition dieser Klaviersonaten von Haydn erstreckt sich über vierzig Jahre: von 1755 (also vor der Geburt Mozarts) bis 1795 (nach dem Tode Mozarts). Seltsamerweise komponierte Haydn nach seiner Rückkehr aus London keine Klaviersonate mehr, obwohl er noch bis 1809 lebte und bis 1803 noch unglaublich viele Werke komponierte.

¹ Der Begriff „Hooligan“ ist in diesem Kontext natürlich nicht ernst gemeint und soll etwas provokant klingen

² „Die Bezeichnung „Papa Haydn“ wurde früher häufig als pejoratives Klischee benutzt, obwohl sie dem Komponisten zu Lebzeiten Ehrfurcht und Respekt bezeugt hatte, ebenso wie im XX. Jahrhundert Arnold Schoenberg von seinen vielen Schülern verehrt wurde. Von dem Fürsten wurde Haydn nicht als Lakai betrachtet, sondern als einer seiner Offiziere, und Haydn wusste seine Achtung zu gewinnen, bevor er sein Leben als freier Künstler weiter führte. Außerdem erinnert Marc Vignal daran, dass Haydn ein langes und sehr aktives Leben geführt habe, aber es habe wenige Momente gegeben, die in einem Roman hätten autobiografiert werden können, wie etwa bei den „artistes maudits“, z.B. Beethoven, Liszt oder Tchaikovski.“ (Marc Vignal. „Joseph Haydn“ Fayard).

1795 ist genau das Jahr, in dem ein gewisser Ludwig van Beethoven seine ersten drei Sonaten komponierte, die er eben Joseph Haydn gewidmet hatte...

Diese zu perfekte Kontinuität und diese für die Zeit außergewöhnliche Langlebigkeit könnten dazu führen, das einzigartige Talent eines Komponisten zu übersehen, der in mancher Hinsicht selbst auch revolutionär war. Seiner Musik gegenüber bin ich lange Zeit gleichgültig geblieben, obgleich ich sie seit der Kindheit gehört und gespielt hatte. Mir war dabei immer, als wäre ich in einen schlecht geschneiderten Anzug gesteckt worden.

Bis ich eines Tages in heiterer Stimmung seine Werke wieder auf mein Pult legte und mir auf einmal diese Erzählung voller überraschender Wendungen aufging, bei jeder Note, jeder Pause. Unter so vielen Kunstwerken musste ich eine schwere Wahl treffen. Ich entschied mich jedoch für jene, die Sie hier vorfinden, da sie mich durch ihren Reichtum und ihre fröhliche Stimmung begeisterten.

Es ist, als hätte die Musik zwischen den ersten und den letzten Sonaten von Haydn Verwandlungen erlebt, vergleichbar mit der heutigen „Globalisierung“: die Vermehrung der Musikverlage, die Entwicklung der Musikinstrumente, und der Übergang der Interpreten von einer ausschließlich privaten Sphäre zu einer hohen Professionalisierung.

Als Haydn seine ersten Werke für Klavier komponierte, war die Konvention der Noten noch nicht ganz etabliert und Haydn gründete seinen Unterricht hauptsächlich auf die theoretischen Schriften von Carl Philip Emmanuel Bach (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*).

Diese Stücke waren für seine Schüler bestimmt und zwar in einem privaten Rahmen: sowohl bei individuellen Unterrichtsstunden, als auch bei der Entdeckung von Talenten im kleinen Kreis.

So verzeichnete Haydn das gelungene Ergebnis seiner Improvisationen, die aber nicht für die breite Öffentlichkeit gedacht waren.

Leider ist die Mehrheit seiner Manuskripte heute verloren gegangen, und die Verbreitung der Werke von Haydn erfolgte erstmals in der Form von Kopien von Manuskripten – von denen ebenfalls viele verschwunden sind. Oft waren die Kopisten keine professionellen Kopisten und wir wissen heute nicht, ob Haydn diese Werke selbst überprüfte.

In den siebziger Jahren passte sich Haydn der neuen Realität der Wiener Musikwelt an: die exponentielle Entwicklung der musikalischen Veröffentlichungen (insbesondere durch den Verlag *Artaria*) und parallel dazu, die wachsende Anzahl der Amateur-Musiker, hauptsächlich Frauen. Seine Arbeitsweise entwickelte sich also, von der Pädagogik, die er noch völlig beherrschte, zu einem für die Wiener Amateur-Klavierspieler geeigneten Material übergehend.

Seine Schrift wurde präziser, expliziter, um den Käufern dieser Veröffentlichungen beim Erlernen dieser Musik zu helfen. Er begann, mit eigener Hand Verzierungen, Varianten in die Reprisen und die Kadenzen usw., zu integrieren.

Die 1767–68 geschriebenen Sonaten XVI:19³ in D-Dur und Hob XVI:46 in As-Dur gehören zu einer sehr interessanten Übergangsphase, welche auf einen Bruch mit den vorigen Werken hinweist oder zumindest auf eine größere Bejahung des Werkes als künstlerisches Schaffen.

Die letzten Sonaten, die in London komponiert wurden, waren absichtlich für professionelle Pianisten geeignet und sind somit im Detail geschrieben worden, damit sie eine vollendete Interpretation für die Konzerte bieten konnten: Variationen, Verzierungen, Tonstärken, Phrasierung, Akzentuierung sind mit einer nie dagewesenen Präzision verzeichnet worden.

Die große Sonate Hob XVI:52 in Es-Dur, die letzte, 1795 von Haydn geschriebene Sonate und ohne Zweifel meistgespielte, kann als künstlerischer Höhepunkt des Komponisten angesehen werden.

László Somfai fasste es in seiner vollständigen Forschung über die Sonaten von Haydn, wie folgt, zusammen, „*die Musik für das Clavier von Haydn wird die Interpretation einer Vielfalt von Instrumenten, die eine entgegengesetzte Auffassung verkörpern, überleben, weil diese Musik besser, inhaltsreicher und interessanter ist, als wir sie bisher verstanden hatten*“⁴.

Die vier Jahrzehnte, in denen die Sonaten von Haydn komponiert wurden, entsprechen einer Ära, in der Cembalo, Clavichord, und später Pianoforte, koexistierten; außerdem unterschied sich die Entwicklung dieser Instrumente je nach dem Land und sogar je nach der Stadt.

³ Diese Sonate gehört im Übrigen zu den wenigen, deren Originalmanuskript erhalten ist.

⁴ László Somfai *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*. Chicago Press.

Während Haydn zuerst für Cembalo komponierte, passte er sich mühelos dem Fortschritt der Instrumente und dem Erscheinen des Pianofortes an. Er würdigte die Leichtigkeit des Spiels auf einer solchen Tastatur, wie man an einem Brief an Maria Genzinger aus dem Jahre 1790 sieht: *„Ihre Gnaden werden unbedingt ein gutes Pianoforte brauchen, und es wird meiner Sonate zugute kommen“*.

Im Unterschied zu einem Liszt oder einem Beethoven, bekam Haydn nicht die Gelegenheit, zur Entwicklung eines Instruments beizutragen, aber seine Neugier und seine Fantasie erlaubten ihm in kürzester Zeit, jedes beliebige neue Instrument zu beherrschen.

Man darf nicht vergessen, dass zu dieser Zeit das Cembalo in direkter Konkurrenz zum Clavichord und später zum Pianoforte stand. Die Werke, die er für Klavier komponierte, waren für einen erheblichen Markt von Schülern sowie Amateur-Musikern gedacht, die das Cembalo noch lange gebrauchten, und nicht gleich ein Pianoforte erwarben. Daher hatten die Komponisten dieser Epoche gute Gründe, eine Musik zu schreiben, die sowohl auf dem einen als auch auf dem anderen Instrumententyp gespielt werden konnte. Vor allem, wenn man den Pragmatismus eines Haydn kennt, dessen Notlage ihm eine lange Zeit Sorgen bereitete, bis zu seinen ersten Erfolgen in London.

Die Frage der Wahl des Instruments hat weder so viele Studien, noch so viele Polemiken herbeigeführt wie heute. Für manche ist es eine Häresie, diese Stücke auf einem modernen Klavier zu spielen, für andere ist das zeitgenössische Instrument lediglich Resultat einer Entwicklung desselben, welches einfach mehr akustische und interpretative Möglichkeiten bietet.

Aufgrund der Langlebigkeit des Werkes von Haydn müsste beispielsweise ein Pianist, wenn er im selben Konzert mehrere Sonaten aus verschiedenen Entstehungszeiten spielen wollte, im Idealfall für jede Sonate ein anderes Instrument benützen, um eine perfekte Authentizität zu erreichen. Das ist übrigens die außergewöhnliche Herausforderung, die sich Tom Beghin gestellt hat, als er sämtliche Sonaten aufnahm: er spielte sie auf Kopien von genau den Instrumenten, die Haydn während der verschiedenen Entstehungsphasen benützt hatte. Er ging sogar so weit, dass er versuchte, die genaue Akustik der diversen Salons oder „Gemächer“ der Vergangenheit wiederzugeben!

Diese spannende Arbeit vermittelt uns sehr gute und genaue Informationen über die damalige akustische Wahrnehmung dieser Werke.

So wichtig es einem auch vorkommt, für welches Instrument Haydn zu einer gewissen Zeit komponierte, es wäre borniert, sich nur darauf zu beschränken, in der Tat spielte Haydn selbst auf einem anderen Instrument, als er diese Klavierstücke veröffentlichte und schien den neuen akustischen musikalischen Möglichkeiten der modernsten Instrumente gegenüber aufgeschlossen.

Außerdem denke ich, dass der zeitgenössische Interpret sich damit abfinden muss, dass er die Musik einer anderen Zeit durch das Prisma seiner eigenen Kultur wahrnimmt und die Musik weder so wahrnehmen, noch so spielen kann, wie sie vor zwei oder drei Jahrhunderten konzipiert und gehört wurde.

Angesichts dieser Feststellung muss ich es akzeptieren, dieses Repertoire auf jedem Klavier oder, falls ich die Wahl haben sollte, auf dem modernsten Instrument, mit dem größten Spektrum von Dynamik, Tonkräften und Klangfarben, zu spielen: die Arbeit des Interpreten besteht darin, die musikalische und die rhetorische Absicht des Komponisten hinter den Noten zu entziffern.

Um meine Intuition zu bestärken, musste ich mich dann in die Persönlichkeit des Komponisten vertiefen...

„Ich bin am 1. April geboren, so heißt es im Tagebuch meines Vaters – aber mein Bruder Michael behauptet, ich sei am 31. März geboren, weil er nicht hören will, dass ich als Aprilnarr zur Welt gekommen bin“, erzählte Haydn mit großer Selbstironie.

Albert Dies, einer der ersten Biografen von Haydn, der viele Unterhaltungen mit ihm geführt hatte, erzählte, dass in diesem Menschen große Fröhlichkeit, Lust zum Scherz und musikalische Veranlagung zu sehen waren, seine musikalische Gabe wirkte zugleich raffiniert und populär, auf jeden Fall äußerst originell, sehr apart. Dies wird oft als Humor bezeichnet, aus dem Haydns Neigung zur musikalischen Neckerei entsteht.

Während einer Unterhaltung mit dem Komponisten war Dies so frei gewesen, Haydn nach seinen Neckereien in der musikalischen Schrift zu fragen. Dieser gab zu, „dass es eines seiner Merkmale war, das auf seine überschwängliche Gesundheit zurückzuführen sei“⁵.

Aber man kann Haydn dennoch nicht auf seinen Humor reduzieren, denn, wie Maurice Hinson betonte, ist es der Geist im weitesten Sinne des Wortes, worauf

⁵ Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*. Carmesinische Buchhandlung, Wien.

Humor und Provokationen zurückzuführen sind, aber auch Feinsinnigkeit, Originalität, Einfallsreichtum und Erfindungsgabe, die auch alle Eigenschaften des Kompositionsstils von Haydn sind⁶.

Zu bemerken ist: als die Sonaten noch zu seinen Lebzeiten interpretiert wurden, hörte sie die große Mehrheit der Zuhörer zum ersten Mal. Wie ein Szenarist wirkte Haydn auf ihre Empfindsamkeit und ihre Anspannung, und es war, als würde er sie wie Kinder auf geradlinigem Weg bei der Hand nehmen und dann plötzlich mit einem jugendlichen Lachen loslassen.

Aber wie kann man jetzt diese Fantasie, diesen Humor, diese Provokationen und diese erfinderische Feinfühligkeit wiedergeben und aufs Instrument übertragen, wenn dies alles schon auf dem Papier steht und die Mehrheit des Publikums schon weiß, was darauf folgt? Wie kann man die Neuheit, die Spontaneität, die Überraschung bei jeder neuen Ausführung wieder hervorbringen? Tatsächlich stellen sich diese Fragen für jedes Werk eines jeden Komponisten, aber diese Fragen gehören unabdingbar zu einer so narrativen Musik wie der von Haydn.

Haydn selbst gibt uns dazu ein paar Schlüssel, indem er zum Beispiel in der Niederschrift einer seiner letzten Sonaten, eine halbe Seite, auf dem damals „*sehr kostspieligen Papier*“, unbeschrieben lässt, um ganz einfach eine Überraschung hervorzurufen, die auf eine plötzliche Pause folgt. Um zu erfahren, was auf diese plötzliche Pause folgt, musste man unbedingt die Seite umdrehen...⁷

Langsam wurde mir bewusst, dass der Zuhörer des 17., 18. Jahrhunderts die akustischen Effekte und die Phrasierung wahrscheinlich viel intensiver und sensibler als der Zuhörer des 21. Jahrhunderts wahrzunehmen wusste. Könnten die Klänge etwa ihren Sinn verloren haben? Sind die musikalischen Absichten des Komponisten etwa durch Wiederholungen von Phrasierung ersetzt worden? Es ist, als würde man Sätze wiederholen, ohne ihren Sinn zu verstehen, aber mit einer schönen Betonung, die man unaufföhrlich wiederholt, so dass man schließlich nur auf diese Betonung Wert legt und sie so sehnsuchtsvoll erwartet, dass ihr einen Sinn zu geben völlig verrückt und unpassend erscheinen wüde.

⁶ Maurice Hinson. *At the piano with Haydn*. Alfred Music.

⁷ Sonate Hob XVI:49 Es-Dur, Takt 52 ; Beispiel bei Tom Beghin in *The Virtual Haydn*. Chicago Press.

Was ist denn überhaupt ein Text? Der Text ist der Ausdruck einer Idee. Der geschriebene Text ist nur das Bindeglied zwischen einer Idee und dem mündlichen Ausdruck derselben. Wenn man Haydns zahlreichen Aussagen Glauben schenkt, in denen er sagte, dass er beim Publikum bestimmte Reaktionen zu provozieren wünschte, dann kann man daraus schließen, dass Haydn sich vor allem für die öffentliche Wirkung seiner Kompositionen interessierte.

Ich bin davon überzeugt, dass man, um die authentische Überraschung und die echte Improvisation wiederzufinden, die Struktur, die Schrift und die Harmonie der zu spielenden Werke gründlich kennen muss. Man muss sie so gut kennen, als wenn man sie selbst geschrieben hätte. Im 18. Jahrhundert, wie es viele uns zur Verfügung stehende Quellen beweisen, gab es vor allem bei Werken für Klavier nicht viele Interpreten. Meistens ging man davon aus, dass derjenige, der das Werk vorspielte, auch dessen Komponist war. Wenn es nicht der Fall war, sollte der Künstler das Werk interpretieren, als hätte er es selbst komponiert.

Wenn ich mir das Stück erst einmal angeeignet habe, dann übe ich nicht mehr. Ab und zu spiele ich die Sonate und lasse mich vom Unvorhersehbaren lenken. So behält das Stück für mich und auch für meine Zuhörer noch seine Frische - da ich selber nie weiß, wohin es mich führen wird -

Die Musik aus dem 18. Jahrhundert schenkt uns im Übrigen viel mehr Flexibilität, um unsere eigene Denkweise auszudrücken, als die Musik aus den Jahrhunderten danach. Wenn ich diese Musik spiele, vergesse ich die Achtelnoten, die Pausen und die Taktstriche: mein einziges Anliegen ist die musikalische Idee, diese geschriebene Improvisation, die sich jedes Mal erneuert.

So wie es auch László Somfai unterstreicht, sollen viele Regeln und Warnungen den Interpreten vor einer zu steifen Interpretation bei dem gewählten Tempo bewahren.

Carl Philip Emmanuel Bach deutet an, dass die Partitur eher eine schriftliche Konvention als eine definitive Beschränkung ist. Er fügt hinzu, dass es sich häufig zum Wohl des musikalischen Ausdrucks lohnt, bestimmte Noten und Pausen länger zu halten, als im Notenheft steht.

Somfai bemerkt, dass die meisten schnellen Notenfolgen wie ein *tempo rubato* aus dem 18. Jahrhundert verstanden werden sollten, das heißt mit einer rhythmischen

Kontinuität im Verhältnis zu dem, was zuvor kam und dem, was folgte, und einer großen Flexibilität innerhalb der Passage. Robert Levin sagt nichts anderes, wenn er schreibt, dass die Korrespondenz von Mozart und die theoretischen Schriften seiner Zeit bezeugen, dass die Veränderungen des Tempos benutzt wurden, um die musikalische Rhetorik zu unterstützen: dies ist gerade der Fall bei dem deklamatorischen Stil von Haydn, der die Rhetorik der Musik hervorhebt.

Nach einem Konzert mit diesem Repertoire, bei dem ich dem Publikum einige Schlüssel zu diesem schriftlichen Kontext mündlich vermittelt hatte, stellte mir eine Dame eine treffende Frage: *„Aber indem Sie die Sonate aufnehmen, erstarrt dabei nicht, was gerade Ihren eigenen Worten nach nicht ewig währen soll?“*

Darauf konnte ich nur antworten, dass jede Aufnahme nur der Vision eines einmaligen Tages, oder einer vorübergehenden Periode des Lebens eines Künstlers entspricht. Man muss die Aufnahme so hinnehmen, zumal diese Musik dem Pianisten die Freiheit gibt, sich vom Augenblick mitreißen zu lassen. Die Tonaufnahme erfolgt wie die Momentaufnahme einer Interpretation zu einer ganz bestimmten Zeit. In der Hoffnung, dass sie den Zuhörer ergreift, provoziert und dabei in ihm Fragen und Überraschungen hervorruft.

Doch bei jenen Sonaten wird die Frage der Vergänglichkeit durch eine andere Eigenschaft dieser Musik gestellt: die Verzierung und die Verschönerung der Reprisen...

Bei Robert Levin steht: *„Heutzutage sind Reprisen wie ein ungezwungener Vorschlag. Es gibt jedoch klare Beweise dafür, dass viele Komponisten bis in das XIX. Jahrhundert es erwarteten, dass der Pianist alle angegebenen Reprisen spielte. Zum einen gehört die Beachtung dieser Reprisen somit zum Stil, zum anderen ist die Reprise eine Herausforderung an den Interpreten, denn eine einfache Wiedergabe ohne jegliche Veränderung würde den Zuhörer nur langweilen. Die Interpreten sollten somit die vielfachen Möglichkeiten der Interpretation nicht unbeachtet lassen, Charakterisierung, Dynamik, Klangfarbe, Verzierungen, usw. einbezogen“*⁸

Wenn ein Komponist für sich selber schrieb, oder für einen erfahrenen Musiker, war es üblich, sogar erwünscht, dem Interpreten genug Spielraum für seine eigene Persönlichkeit, seinen eigenen Geschmack, seine eigenen Improvisationsfähigkeiten zu lassen. Es ist genau das, was man in den 1760 von Haydn komponierten Sonaten

⁸ Robert Levin. *Sonate von Haydn : Hinweise zur Interpretation*. Wiener Urtext Edition.

wiederfindet. In jenen Sonaten, deren musikalische Schrift so schlicht ist, räumt er eben dem Interpreten die Möglichkeit ein, bei den Reprisen, den Fermaten und den Kadenzzen seine ganz persönliche Note hinzuzufügen.

Stellen Sie sich vor, man erzählt Ihnen eine Geschichte, die Sie danach weiter zu erzählen haben: Sie behalten die Grundlage, den Ablauf, die auffallendsten Ausdrücke, aber Sie werden sie Ihrer eigenen Erzählweise, Ihrem Vokabular, Ihren Pausen anpassen...

Mir ist natürlich bewusst, dass einige Variationen, wie die, die ich mir im 3. Satz der Sonate XVI:19 ausgedacht habe, etwa widersinnig vorkommen können, da die für diese Aufnahme vorgeschlagenen Variationen in diesem Satz zu komplex sind, als dass sie gleich beim ersten Mal hätten improvisiert werden können: jedoch kamen sie ganz von alleine und meine Arbeit bestand in diesem Fall eher darin, sie in dem Tempo zu beherrschen.

Vermutlich vermochte der Pianist bei den vor dem Publikum improvisierten Varianten bei Uraufführung oder Aufführung dieser Werke weder mit unerhörter Kreativität, noch meisterhafter Virtuosität zu dienen. Ihm kam es eher auf Absicht und Phantasie an. Bei einer Aufnahme kommen ein Zögern oder eine Fehlleistung selbstverständlich nicht in Frage...

Im Gegensatz dazu findet man in der Sonate Hob XVI:52 einen Stil, der Haydns eigene Art in der Verzierung und der Variation verrät, wie zum Beispiel im 2. Satz.

Diese Sonate lässt zwar weniger Raum für das Persönliche, ist aber erfüllt von Farben, Absichten, Dynamik und wird obendrein durch den Gebrauch des Pedals bereichert. Sie ist voller Brüche, Kontraste und Stimmungen und bietet somit der Phantasie einen weiten Spielraum!

Bei dieser Aufnahme wurde ich vielfach herausgefordert, da sie bald aus ganzen Sonaten, bald wie im Konzert aus mehreren Sonaten bestand, aber zu meinem größten Glück hatte ich ein paar wohlgesinnte Zuhörer, die dazu bereit waren, mitzulachen!

Mit unendlicher Verehrung und Zuneigung für die „Geschenke“, die Haydn mir bescherte, habe ich folgendes berühmtes Zitat von Mozart zu meinem Leitsatz gemacht: *„Die Musik steckt hinter den Noten“*.

Йозеф Гайдн (1732–1809)

Соната № 31 Ля-бемоль мажор, Ноб. XVI:46

1	I. Allegro moderato.	10.31
2	II. Adagio	11.14
3	III. Finale. Presto	4.03

Соната № 30 Ре мажор, Ноб. XVI:19

4	I. Moderato	9.09
5	II. Andante	11.38
6	III. Finale. Allegro assai	3.13

Соната № 62 Ми-бемоль мажор, Ноб. XVI:52

7	I. Allegro	7.31
8	II. Adagio	6.31
9	III. Finale. Presto	5.30

Общее время: 69.25

Артур Ансель, *фортепиано*

Запись сделана в Большом зале Московской консерватории 3–5 июля 2017 г.

Звукорежиссер – Мария Соболева

Монтаж – Елена Сыч

Фортепианный мастер – Алексей Шубин

Редактор – Полина Добрышкина

Дизайн – Ильдар Крюков

Joseph Haydn (1732–1809)

Sonata No. 31 in A flat major, Hob. XVI:46

1	I. Allegro moderato	10.31
2	II. Adagio	11.14
3	III. Finale. Presto	4.03

Sonata No. 30 in D major, Hob. XVI:19

4	I. Moderato	9.09
5	II. Andante	11.38
6	III. Finale. Allegro assai	3.13

Sonata No. 62 in E flat major, Hob. XVI:52

7	I. Allegro	7.31
8	II. Adagio	6.31
9	III. Finale. Presto	5.30

Total time: 69.25

Arthur Ancelle, *piano*

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on July 3–5, 2017.

Sound engineer – Maria Soboleva

Montage – Elena Sych

Piano master – Alexei Shubin

Editor – Polina Dobryshkina

Design – Ildar Kryukov

Recorded on the basis of the Wiener Urtext Edition of the complete piano sonatas by Joseph Haydn (UT 50256–50259)

Joseph Haydn (1732–1809)

Sonate n° 31 en la bémol majeur, Hob. XVI:46

1	I. Allegro moderato.	10.31
2	II. Adagio	11.14
3	III. Finale. Presto	4.03

Sonate n° 30 en ré majeur, Hob. XVI:19

4	I. Moderato	9.09
5	II. Andante	11.38
6	III. Finale. Allegro assai	3.13

Sonate n° 62 en mi bémol majeur, Hob. XVI:52

7	I. Allegro	7.31
8	II. Adagio	6.31
9	III. Finale. Presto	5.30

Durée totale : 69.25

Arthur Ancelle, *piano*

Enregistré dans la Grande salle du Conservatoire de Moscou le 3–5 juillet 2017.

Ingénieur du son – Maria Soboleva

Montage – Elena Sytch

Accordeur – Alexeï Chubine

Rédacteur – Polina Dobrychkina

Design – Ildar Krukov

