



# HAYDN SCHUBERT BORIS BERMAN

## Haydn - Sonata in E flat Major, Hob. XVI:52

- 1- Allegro ..... 09:26
- 2- Adagio ..... 07:42
- 3- Finale. Presto ..... 06:13

## Haydn - Sonata in D Major, Hob. XVI:51

- 4- Andante ..... 04:08
- 5- Finale. Presto ..... 02:12

## Schubert - Sonata in A Major, D. 959

- 6- Allegro ..... 18:36
- 7- Andantino ..... 08:49
- 8- Scherzo. Allegro vivace ..... 06:02
- 6- Rondo. Allegretto ..... 13:07

Recording dates: January 12-15, 2021  
Recording venue: Morse Recital Hall, Sprague Memorial Hall,  
Yale University, New Haven. CT. USA  
Producer and sound engineer: Mathew LeFevre  
Piano Steinway model D  
Cover pastel : Agnès Pormenté

## Haydn & Schubert - Prophéties viennoises

La musique pour clavier de Haydn s'étend sur quatre décennies. Quatre décennies de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, bouleversées par les changements de la facture instrumentale. Ils provoquèrent cet étonnant et passionnant "partenariat" dirait-on de nos jours, entre de grands compositeurs qui, sans cesse, sollicitèrent de nouveaux instruments, lesquels influencèrent l'écriture d'œuvres nouvelles.

Si les premières sonates de Haydn sont destinées au clavecin, les dernières concernent le pianoforte. Tout comme pour le quatuor à cordes et la symphonie classique dont Haydn fut en quelque sorte le "père fondateur", la sonate pour clavier passe durant cette même période, de l'art du divertissement – ce raffinement proposé aux hommes de "bon goût", tel qu'on l'entendait au milieu du 18<sup>e</sup> siècle – à celui de l'expérimentation sonore. Les esthétiques les plus diverses irriguent alors les grands centres culturels de l'Europe, de l'Angleterre à l'Italie.

Haydn fut influencé par plusieurs compositeurs de son temps et, pour ce qui concerne le clavier, plus particulièrement par Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1787). Au contraire du fils de Jean-Sébastien Bach, la pensée musicale de Haydn prend ses distances avec l'*Empfindsamkeit*, cette expression trop libre et personnelle des sentiments, annonciatrice du romantisme. Pour autant, les dernières sonates se teintent de ce courant culturel qui exalte les états d'âme, le rêve et le fantastique. Une "teinte", seulement, face au triomphe des Lumières car Haydn ne lut pas *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe et se méfia du courant littéraire du *Sturm und Drang*, l'un des piliers fondateurs, précisément du romantisme allemand. Le classicisme ne parle-t-il pas autant au cœur que le romantisme?

Domaine Puig-Parahy



L'esthétique de Haydn appartient, de facto, au monde classique en pleine mutation. Grâce au pianoforte Schanz que Haydn acquiert en 1789 et plus encore avec les instruments anglais qu'il apprécie, les dernières sonates annoncent déjà Beethoven et plus encore l'écriture de Schubert. Le pianoforte de Haydn rejoint, en effet, l'univers de ce dernier, par l'apparente simplicité de son langage. Il s'inscrit dans un style viennois (contrairement à Schubert, Haydn n'est pas né à Vienne) même s'il serait préférable de parler d'une communauté historique de la Mitteleuropa, communauté qui s'éteint avec Schönberg, Berg et Webern. Ce "style" se caractérise par une écriture élégante et spontanée, maîtrisant à la perfection la forme, mais aussi dissimulatrice des tensions et jouant à merveille des non-dits. L'humilité teintée d'humour caractérise le tempérament de Haydn, tout comme celui de Schubert. Point d'ornements "à la Mozart" – dont la pensée est si liée au théâtre italien – et si peu d'indications de tempi, de nuances de toutes sortes. À y regarder de plus près, les audaces harmoniques chez Haydn vont bien plus loin que celles de Mozart. Tout comme chez Schubert, Haydn s'amuse des tonalités parfois opposées, crée l'imprévu et joue d'une polyphonie sans cesse en expansion. À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Anton Bruckner revendiquera cette filiation "Haydn – Schubert" jusque dans le choix des rythmes de danses qui empruntent aux ländler germaniques. Enfin, le piano de Haydn nous apparaît – mai ne s'agit-il pas d'une illusion - aussi simple que sa vie, sans aventure. Voilà un autre point commun avec Schubert, à la différence près que Haydn mourut âgé et dans l'aisance... Le piano des deux compositeurs est rarement virtuose contrairement à celui de Beethoven, l'un des grands solistes de son temps. Mais, devant une partition de Haydn et de Schubert, l'interprète doit assumer ses choix. En effet, il lui faut intervenir sur les tempi, les articulations, les dynamiques, l'utilisation de la pédale de résonance, jouer des surprises harmoniques, de l'asymétrie rythmique... À la joie de vivre,

au contrôle des émotions de Haydn répond bien souvent l'expression du regret et de la douleur chez Schubert.

La *Sonate n°62 en mi bémol majeur (Hob. XVI:52)* de Haydn appartient à la trilogie londonienne. Cette œuvre composée en 1794 stupéfie, dans son premier mouvement, par sa densité expressive et une écriture presque massive, sinon héroïque. Elle surpasse en puissance et en élan les trois premières sonates de Beethoven composées à la même époque. Les silences déroutent les auditeurs n'appartiennent plus au classicisme. Haydn décompose ainsi son *Allegro* introductif à la manière d'une improvisation fluide mais chargée de multiples événements. L'intranquillité de cette musique si mobile se révèle avec une liberté souveraine. Tous les registres du clavier exploitent un thème traité de manière obsessionnelle. Comment ne pas songer à Schubert ? L'*Andante* appartient au Haydn qui nous est plus familier. Point de fioritures. Il va à l'essentiel et retire les ornements. La cantilène disparaît au profit de la confession comme si l'œuvre, trop intimiste, n'était plus destinée au concert. Bâti sur un motif à nouveau obsessionnel, le finale *Presto*, prend une allure faussement enfantine. Quel petit thème agaçant ! Le propos est volatile, les modulations d'une imagination insensée. Voilà donc le "divertissement" conclusif du corpus des sonates... Faut-il y voir un pied de nez au public des salons de Londres ou bien une fenêtre ouverte sur l'aurore du romantisme ?

La tonalité de ré majeur qui ouvre la *Sonate n°61 (Hob. XVI:51)* est puissante et heureuse. L'œuvre, en deux parties seulement, pourrait par certaines phrases, être signée de la main de Schubert. N'entendez-vous pas cette sorte d'impromptu, né trois décennies trop tôt ? Fascinante partition dont la forme devient incertaine, jouant notamment de la variation. Les changements de rythmes permanents s'intègrent à la structure qui semble se créer et se régénérer

au fil de l'écoute. Quant au finale dansant, quel étonnant *Scherzo* ! Les retards, reprises, syncopes accumulent les possibilités de développement. Haydn montre ce qu'il aurait pu déployer plus encore. Il arrête le flux brusquement, laissant l'auditeur interloqué après un mouvement aussi bref. Seul Schubert et, avant lui, Beethoven égaleront l'intensité expressive de cette sonate.

En 1828, au cours de sa dernière année d'existence, Schubert compose avec une prodigieuse rapidité, une série d'œuvres majeures comme s'il prenait subitement conscience que le temps lui est compté. Épuisé par le travail et les récurrences de la maladie, il prend ses distances avec les "schubertiades" dont il est l'instigateur. Durant ces réunions informelles, des amateurs éclairés de la société viennoise retrouvent de jeunes artistes, poètes et musiciens. De jeunes bourgeois désargentés, mais aussi des nobles et de futurs hauts fonctionnaires découvrent les poèmes des uns, les nouvelles partitions des autres. «À travers Schubert, nous devenions tous frères et amis » écrit l'un des amateurs des "schubertiades". Le 28 janvier 1828, Schubert participe à la dernière d'entre elles.

Les périodes d'exaltation et de profond abattement du compositeur se succèdent. Quelques mois plus tôt, le 26 mars 1827, la disparition de Beethoven l'a profondément affecté. Son illustre aîné qui a vécu tant d'années à quelques rues de ses domiciles successifs a représenté bien davantage qu'un modèle. Il n'a finalement osé lui adresser la parole que devant son lit de mort.

Durant les quelques mois qu'il lui reste à vivre, et alors que les symptômes de la syphilis réapparaissent parfois de manière brutale, Schubert compose ses ultimes lieder et pièces de musique de chambre ainsi que ses trois dernières sonates qui ont été pensées comme un cycle constitué. À bien des égards,

ces partitions datées de septembre 1828 tissent un lien extraordinaire avec les derniers opus de Haydn, tout en projetant l'écriture du piano vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

Pour certains, la *Sonate en La majeur D.959* est déjà cet adieu au monde. Pour d'autres, l'idée même de la tragédie dont Schubert – il est alors âgé de 31 ans - ne cesse de repousser l'échéance apparaît comme une vision bien trop romantique.

La partition s'ouvre par une succession d'accords spécifiés *marcato* et chargés d'une énergie toute beethovénienne. Dans cet *Allégo*, la figure rythmique domine au profit de la ligne mélodique qui apparaît avec simplicité et presque détachement. Mais un trille inquiétant donne le signal de modulations de plus en plus insistantes. Le mélange de deux univers sonores apparemment incompatibles – l'un de source mélodique et l'autre d'inspiration rythmique – provoque d'étonnantes explorations sonores. Schubert aurait pu conclure l'*Allégo* à ce niveau de complexité. Il choisit bien au contraire de nourrir un tel antagonisme en y introduisant de nouvelles idées thématiques. Elles sont toutes mues par une sorte de rebond rythmique qui accroît la sauvagerie de l'ensemble. Dans un tel climat de trépidations passionnées, les digressions sont d'autant plus étonnantes qu'elles éloignent constamment l'auditeur du thème principal du mouvement. Grâce à d'ingénieux stratagèmes, le compositeur réintroduit l'idée première dans sa narration. On imagine alors une conclusion grandiose en forme d'apothéose. C'est tout le contraire qui se produit. Le mouvement se referme dans un murmure, sur une série d'arpèges. La mélodie n'est plus que suggérée et le cœur bat de moins en moins vite.

*L'Andantino* est l'une des pages les plus célèbres de toute la musique de



Schubert. Cette berceuse languide et tragique, au bord du sanglot, provoque un véritable déchirement de la mélodie. Elle semble tourner sur elle-même et après les tensions du premier mouvement, projette l'image saisissante de la solitude. Schubert a transcrit, en musique, les notions d'immobilité et de contemplation. Grâce à un trait mystérieux, nous quittons brusquement la berceuse pour d'une déclamation hallucinée. Le chant est violemment brisé comme un cri de désespoir. S'agit-il d'un opéra sans parole ? Après être allé aussi loin dans l'exploration de la nature humaine, Schubert présente à nouveau le thème, tout d'abord en le phrasant legato, puis en imaginant l'écho de la mélodie.

Une valse *allegro vivace* ouvre le troisième mouvement, *Scherzo*. Printanière dans son exposé, plus violemment expressive sinon orchestrale dans son développement, elle contraste de manière radicale avec l'*Andantino*. Il faut, dans ce persiflage parfois à la limite du propos sarcastique, dénouer l'émotion passée.

Le *finale*, *Rondo* et au tempo *allegretto* est une mélodie purement schubertienne dans laquelle les sentiments exprimés apparaissent contradictoires. En effet, il y a autant de lyrisme, presque d'empressement que de tristesse voilée. On l'a peut-être oublié, mais le premier thème de la *Sonate* surgit à nouveau dans les dernières mesures de la partition. Il est entrecoupé de silences. L'immense flot sonore du finale qui a libéré la parole du musicien clôt l'œuvre de manière cyclique. Dans le souvenir, peut-être, de l'écriture de Haydn. Alfred Einstein avait vu juste quand il considérait Schubert comme « le grand classique de l'ère romantique ».

*Stéphane Friedérich*



**Boris Berman** se produit régulièrement dans plus de cinquante pays sur six continents. Ses performances très acclamées ont inclus des apparitions avec le Royal Concertgebouw Orchestra, le Gewandhaus Orchestra, The Philharmonia (Londres), le Toronto Symphony, Israel Philharmonic, Minnesota Orchestra, Detroit Symphony, Houston Symphony, Atlanta Symphony, St. Petersburg Philharmonic et le Royal Orchestre écossais. Interprète fréquent de grandes séries de récitals, il s'est également produit dans de nombreux festivals importants.

Né à Moscou, il a étudié au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou avec l'éminent pianiste Lev Oborin. En 1973, il quitte une carrière florissante en Union soviétique pour immigrer en Israël où il s'impose rapidement comme l'un des claviéristes les plus recherchés. Actuellement, il réside à New Haven, aux États-Unis.

Professeur de stature internationale, Boris Berman dirige le département de piano de la Yale School of Music et anime des master classes dans le monde entier. Il a été nommé professeur honoraire du Conservatoire de Shanghai, du Conservatoire royal danois de Copenhague et du Conservatoire de Chine de Pékin. Il est fréquemment invité à faire partie des jurys de divers concours internationaux.

Boris Berman est l'auteur du livre *Notes from the Pianist's Bench*, qui a été traduit en plusieurs langues. Son autre livre est *Les Sonates pour piano de Prokofiev : Un guide pour l'auditeur et l'interprète*. Boris Berman a également été éditeur de la nouvelle édition critique des Sonates pour piano de Prokofiev (Shanghai Music Publishing House).

Nominé aux Grammy, M. Berman a enregistré toutes les œuvres pour piano solo de Prokofiev et Schnittke, l'intégrale des sonates de Scriabine, des œuvres de Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Franck, Chostakovitch, Debussy, Stravinsky, Berio, Cage et Joplin. Pour Le Palais des Dégustateurs, il a enregistré un double CD des Préludes de Debussy et d'autres œuvres, un double CD des Klavierstücke de Brahms et des œuvres de chambre de Brahms avec l'altiste Ettore Causa et le violoncelliste Clive Greensmith.



Photo Oleg Kvashuk

## Haydn & Schubert - Viennese prophecies

Haydn's keyboard music was composed across four decades of the late eighteenth century that were revolutionised by changes in the field of instrument making. This was the time of fascinating collaboration between great composers with an endless appetite for new instruments and instrument builders whose technical innovations generated new musical ideas.

Unlike his early sonatas, which were intended for harpsichord, Haydn's later works were composed for the fortepiano. Considered the 'founding father' of the classical symphony and the string quartet, Haydn played a similar role for keyboard sonatas in the period when the genre moved away from being mere entertainment. Instead, the emphasis was on experimentation with new sonorities, appreciated by men of 'good taste' in the mid-eighteenth century. The new aesthetics traversed the great cultural centres of Europe, from England to Italy.

Among several contemporaries, it was Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1787), whose influence was especially important for Haydn's keyboard compositions. Haydn's musical thoughts, unlike those of the son of Johann Sebastian Bach, were quite distant from *Empfindsamkeit*, the overly free and personal expression of feelings that heralded Romanticism. However, his final sonatas were touched by this cultural current that glorified soul-searching, dreams, and the realm of fantasy. Haydn did not read Goethe's *The Sorrows of Young Werther* and was wary of the *Sturm und Drang* literary trend, one of the founding pillars of German Romanticism. But doesn't Classicism speak as much to the heart as Romanticism?

Haydn's aesthetics belonged to the rapidly changing classical world. Inspired by the Schanz fortepiano that he acquired in 1789, and even more by the English

instruments he appreciated, Haydn's final sonatas foreshadowed Beethoven's and, to an even greater extent, the writing of Schubert. It is part of the Viennese style, though it would be preferable to speak of a historical community of Mitteleuropa – a community which died out with Schönberg, Berg and Webern – especially since, unlike Schubert, Haydn was not born in Vienna. This style is characterised by elegant and spontaneous writing, mastering the form perfectly but also concealing tensions and toying wonderfully with the unspoken. Similar to Schubert, the emotional world of Haydn's compositions is characterised by humility tinged with humour. There is no ornamentation 'à la Mozart' – whose approach is so closely linked to Italian theatre – and relatively few indications of tempo or nuances of any kind. On closer inspection, Haydn's harmonic and polyphonic daring, as well as his penchant for juxtaposition of distant tonalities, go much further than Mozart's and anticipate Schubert's language. At the end of the nineteenth century, Anton Bruckner would claim that the 'Haydn - Schubert' lineage can be found in the choice of dance rhythms borrowed from the Germanic *ländler*.

Haydn's piano music appears to be simple and unadventurous, perhaps a parallel to the life he lived. But is this not an oversimplification? This illusion of simplicity is another commonality with Schubert's biography, though Haydn died comfortably in old age. The piano music composed by these two composers is rarely virtuosic, unlike that of Beethoven, one of the great soloists of his time. However, when faced with a score by Haydn and Schubert, the performers must take responsibility for many of their choices. The pianists' tempos, articulation, dynamics, and pedalling must reveal harmonic surprises and rhythmic asymmetry of the music. Haydn's *joie de vivre* and emotional control are often in a dialog with Schubert's expression of regret and pain.

*Sonata No 62 in E flat major (Hob. XVI:52)* by Haydn belongs to the trilogy

of his London sonatas, written in 1794. The first movement dazzles with expressive density and its massive, almost heroic, writing. It surpasses the first three Beethoven sonatas composed at the same time in terms of power and momentum. The silences that confuse listeners no longer belong to Classicism. The traditional *Allegro Sonata* form is infused with multiple events as a fluid improvisation. The uneasiness of this music, which is so mobile, is revealed with a sovereign freedom. The same theme reappears obsessively across all registers of the keyboard in ways that remind the listener of Schubert. The *Andante* belongs to a style of Haydn that is more familiar to us. It is without frills, getting straight to the point and stripping away ornamentation. The cantilena disappears in favour of confession, as if the highly intimate work was no longer intended for concerts. Constructed on a motif that is once again obsessive, the *Presto* finale takes on a deceptively childish feel. What a clever little theme! The subject is volatile, the modulations are of an insane imagination. This is, therefore, the concluding 'divertissement' of the corpus of sonatas ... Should we understand it as a snub to the audiences in London salons, or a window opened up to the dawn of Romanticism?

The D major *Sonata No 61 (Hob. XVI: 51)* opens in a powerful and joyful way. Certain aspects of this work that consists of just two movements could be ascribed to Schubert. Can you not hear this sort of impromptu created three decades ahead of Schubert? This is a fascinating score whose form is uncertain and toys with aspects of variations. The continuous rhythm changes are integrated into the structure, which seems to be created and modified as we listen. As for the dancing finale, what an astonishing *Scherzo*! The delays, repetitions, and syncopations multiply the possibilities of development. The movement ends abruptly, leaving the listener stunned. Only Schubert and, before him, Beethoven could equal the expressive intensity of this sonata.

In 1828, during the last year of his life, Schubert composed a series of major works with unprecedented speed, as if he suddenly realised that time was running out. Exhausted by overworking and the recurrence of syphilis, he distanced himself from the 'Schubertiades' which he himself created. During these informal meetings, enlightened connoisseurs of Viennese society were able to connect with young artists, poets, and musicians. These events allowed young penniless bourgeois, as well as nobles and future high officials, to discover the latest poetic and musical works. As one 'Schubertiade' enthusiast wrote: "Through Schubert, we all became brothers and friends." On 28 January 1828, Schubert attended the final event.

The composer experienced intermittent periods of exaltation and despondency. The death of Beethoven on 26 March 1827 deeply affected him. His illustrious elder, who had lived just a few streets away for many years, represented much more than a role model for Schubert. However, he only dared to speak to Beethoven on the latter's deathbed.

During the few months he had left to live, Schubert composed his final lieder and chamber music pieces – as well as his last three piano sonatas, conceived of as a cycle. In many ways, these scores, dated September 1828, forge an extraordinary connection with Haydn's last sonatas, developing the old master's piano writing and carrying it into the nineteenth century.

Some listeners may see the *Sonata in A major D.959* as a farewell to the world. For others, the very idea of the tragedy that Schubert – who was 31 years old at that time – kept delaying seems far too romantic a vision. The score opens with a succession of *marcato* chords charged with a Beethovenian energy. In this *Allegro*, the rhythmic figures prevail over the melodic line, which is simple and almost aloof, and give rise to powerful modulations. The mixture of two sound



universes, rhythmic and melodic, creates astonishing sound explorations. One might anticipate a grandiose conclusion of the movement, a sort of apotheosis, but Schubert decides differently, closing it with a whisper over a series of arpeggios. The melody is only suggested and the heart beats less and less quickly.

The *Andantino* is among the most famous pages of Schubert's musical oeuvre. This languid and tragic lullaby, almost recalling sobbing, causes a real rift in the melody. After the tensions of the first movement, it projects a striking image of loneliness. Following a mysterious, tonally unstable passage, the lullaby interrupts abruptly. The song is violently shattered, like a cry of despair. Is this an opera without words? After having gone so far in exploring human nature, Schubert presents the theme again, first in legato, then as a distant echo.

An *Allegro vivace* ländler opens the third movement, a *Scherzo*. Springy in its presentation and orchestral in its development, it contrasts radically with the *Andantino*. In the midst of this frivolity, traces of the previous movement are noticed.

The *Finale, a Rondo* with an *allegretto tempo*, is a purely Schubertian melody in which contradictory feelings are expressed. Indeed, there is as much extrovert lyricism, as there is veiled sadness. Though we may have forgotten it, the first theme of the *Sonata* reappears in the last bars of the piece. Presented in inversion, it is interspersed with silences and closes the work in a cyclical manner. Perhaps it was done in memory of Haydn's writing. Alfred Einstein was right when he considered Schubert "the great classic of the Romantic era".

*Stéphane Friédérich*

**Boris Berman** is regularly performing in more than fifty countries on six continents. His highly acclaimed performances have included appearances with the Royal Concertgebouw Orchestra, the Gewandhaus Orchestra, The Philharmonia (London), the Toronto Symphony, Israel Philharmonic, Minnesota Orchestra, Detroit Symphony, Houston Symphony, Atlanta Symphony, St. Petersburg Philharmonic, and the Royal Scottish Orchestra. A frequent performer on major recital series, he has also appeared in many important festivals.

Born in Moscow, he studied at Moscow Tchaikovsky Conservatory with the distinguished pianist Lev Oborin. In 1973, he left a flourishing career in the Soviet Union to immigrate to Israel where he quickly established himself as one of the most sought-after keyboard performers. Presently, he resides in New Haven, USA.

A teacher of international stature, Boris Berman heads the Piano Department of Yale School of Music and conducts master classes throughout the world. He has been named a Honorary Professor of Shanghai Conservatory, of the Danish Royal Conservatory in Copenhagen, and of China Conservatory in Beijing. He is frequently invited to join juries of various international competitions.

Boris Berman is the author of the book *Notes from the Pianist's Bench*, which has been translated to several languages. His other book is *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*. Boris Berman has also been an editor of the new critical edition of Piano Sonatas by Prokofiev (Shanghai Music Publishing House).

A Grammy nominee, Mr. Berman's recorded all solo piano works by Prokofiev and Schnittke, complete sonatas by Scriabin, works by Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Franck, Shostakovich, Debussy, Stravinsky, Berio, Cage, and Joplin. For Le Palais des Degustateurs he recorded a double CD of Debussy's Preludes and other works, a double CD of Brahms's Klavierstücke, and chamber works by Brahms with the violist Ettore Causa and cellist Clive Greensmith.



*Peinture par Jan Rauchwerger*