

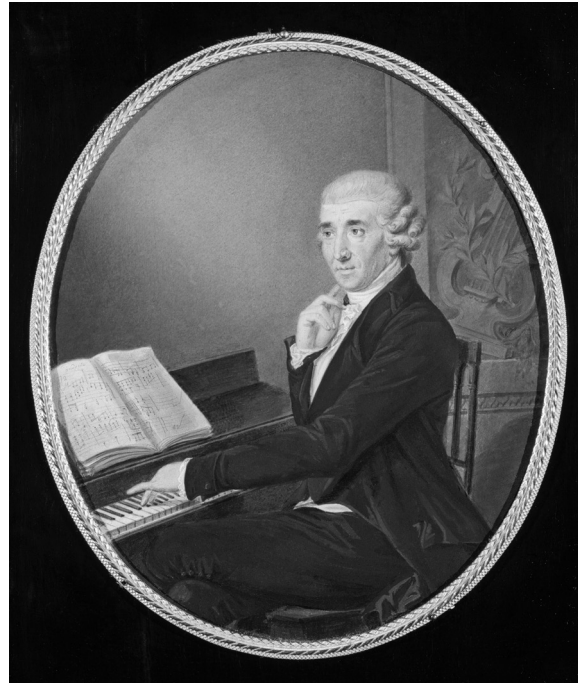
CHANDOS

HAYDN

PIANO SONATAS, Vol. 4



JEAN-EFFLAM
BAVOUZET



Portrait by Johann Zitzler (1761 – 1840) / AKG Images, London

Franz Joseph Haydn, c. 1795

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Sonatas, Volume 4

	Sonata No. 38 (Hob. XVI: 23)	18:02
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
	Dem Fürsten Nikolaus Esterházy gewidmet	
1	I [Moderato]	7:16
2	II Adagio	7:01
3	III Finale. Presto	3:45
	Sonata No. 40 (Hob. XVI: 25)	11:09
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
	Dem Fürsten Nikolaus Esterházy gewidmet	
4	I Moderato	8:28
5	II Tempo di Menuet	2:39
	Variations (Hob. XVII: 6)	14:25
	<i>Un piccolo Divertimento</i>	
	in F minor • in f-Moll • en fa mineur	
	Composées et dédiées à Madame la Baronne Joseph de Braun	
6	Andante. Beginning (bars 1 – 150) –	10:50
7	Conclusion, published version with long cadenza (bar 151 – end)	3:34

	Sonata No. 30 (Hob. XVI: 19)	22:13
	<i>Divertimento</i>	
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
8	I Moderato	9:52
9	II Andante	9:01
	Cadenza by Zoltán Kocsis	
10	III Finale. Allegro assai	3:17
	Variations (Hob. XVII: 6)	
11	Conclusion, unpublished version with short cadenza (bar 151 – end)	3:21
		TT 69:12

Jean-Efflam Bavouzet piano

To hear the Variations as Haydn first conceived them, with short unpublished cadenza, programme track 11 immediately after track 6.

Haydn: Piano Sonatas, Volume 4

The first chronological numbering of Haydn's sonatas was that made by Karl Päsler (1918–20), revived in 1957 in group XVI of Hoboken's catalogue: fifty-two sonatas plus eight lost ones, of which at least three are dubiously ascribed. The second was that of Christa Landon's edition of 1963–66, which improved the chronology: sixty-two sonatas of which seven are missing. Haydn cultivated the genre from the beginning or middle of the 1750s (at that time the genre was of quite recent provenance) until 1794–95 (the period of his second visit to London). His initial models were Italian and, above all, Viennese. Even so, Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) should be considered a contemporary of the young Haydn rather than his predecessor: the *Divertissement musical contenant VI sonates pour le clavessin* by Wagenseil appeared in Nuremberg in 1756, and the four volumes of his *Divertimenti da Cimbalo* (Opp. 1–4), each dedicated to an Austrian archduchess, were published in Vienna in 1753, 1755, 1761, and 1763, having first been circulated in manuscript form. During the 1760s, Wagenseil's pupil Joseph

Anton Steffan (1726–1797) became the most 'progressive' Viennese composer of sonatas after Haydn.

Sonata in D major, No. 30

If the first sonatas by Haydn bear witness to his unique inventiveness, at least until 1760 they are deeply influenced by Wagenseil. Any questions of authenticity which they might raise thus cannot be resolved only by stylistic criteria. These sonatas are for the most part short, light, and 'easy', intended for amateurs and students. Their authenticity is not always equally assured, and it is still impossible to establish a reliable chronology. Most often they have survived only in the form of copies. Until the beginning of the 1760s the only sonatas the authenticity of which is proved beyond doubt are No. 13 (Hob. XVI: 6), of which there survives a fragment of an autograph, suggesting a date of composition of 1760 at the latest, and Nos 9, 14, and 16 (Hob. XVI: 4, 3, and 14, this last available on CHAN 10689), listed by Haydn in his own catalogues. Most of the others are 'very likely' authentic.

From 1766 until about 1773, and influenced by Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn composed several sonatas of a completely new breadth and depth of expression. The lost sonatas (Nos 21 – 27) were part of this group, as are six others fully known, including that in D major, No. 30 (Hob. XVI: 19). In these six sonatas one finds no movement expressly marked *Menuet*, whereas all those from before 1766 include one. None was immediately published, their difficulty temporarily rendering their circulation practically non-existent. The too-high numbering of some of them by Päsler-Hoboken – for example, No. 31 (Hob. XVI: 46) (CHAN 10586) – stems from the fact that they were not published until around twenty years later, in 1788 – 89, by Artaria in Vienna. The Sonata in D major appeared in 1788 but its Päsler-Hoboken numbering is nevertheless ‘correct’, because Päsler knew of the existence of its autograph, dating from 1767 and now in private hands.

Its opening *Moderato* is twice as long as the corresponding movements in the ‘early’ sonatas. The phrase structure of the ‘first theme’, contrasted within itself, is irregular: $(3 + 5) + (3 + 7) = 18$ bars. At bars 4 and 12 the gap in register between the right hand and the left is vast (more than three octaves)

while bar 18, with its three powerful chords, marks a distinct break. At bars 19 – 20, the dominant, A major, appears without any transition: repeated Es in the right hand hang over a descending motif in the left hand, just as in the third *Württemberg* Sonata in E minor (Wq. 49 / 3 or H 33) of C.P.E. Bach, composed in 1743. A progression sustained by powerful left hand octaves leads to a spectacular modulation towards F major, after which A major establishes itself for good (bar 26), now with repeated Es in the left hand and an ascending motif in the right hand. The exposition ends with a crossing of hands (three low As in the right hand). The central development, dramatic and harmonically audacious, in which octaves play a crucial role, begins with the principal theme in the dominant and ends with a reprise of bars 17 – 18. The recapitulation is more or less regular. In many aspects, this movement is related to the *Allegro con brio* of the Sonata in D major, No. 50 (Hob. XVI: 37) (CHAN 10668).

The *Andante* in A major, the focus of which is on melodic beauty, resembles a concerto. A melody blossoms in the right hand with extreme contrasts in register: a kind of ‘orchestral’ ritornello in the high register, the soloist’s song in the low. Finally, after an

‘orchestral’ pedal point, a closing cadenza is anticipated. Could this be a transcription of a lost concerto movement or is it simply an original movement written in imitation of concerto style? In the first instance, several indications, including the key of A major, demonstrate that the concerto in question may have been one of the two for baryton, and the sonata a compliment to Prince Nicolas Esterházy, a doughty champion and player of that instrument. The Finale (*Allegro assai*) is the first example of a rondo by Haydn. Actually, it is a combination of rondo and variation. The rondo refrains (the A sections) are varied. The form is A (both hands exchanging isolated quavers) – B (D minor with wild trills) – A’ (semiquaver broken chords) – C (A major in the bass, referring to the *Andante*) – A’’ (semiquavers playing scale fragments) – A’’’ (the two hands exchanging octaves, plus a coda). Haydn would not resort again to this ‘variations within a rondo’ approach until 1771, with the finale of Symphony No. 42 in D major.

Sonata in F major, No. 38

In 1773, Haydn wrote his first group of six sonatas expressly for publication. Nos 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26) appeared in Vienna in 1774, in the order of their composition,

published by Joseph von Kurzböck with a dedication to Prince Nicolas Esterházy. In the *Entwurf-Katalog* (the one in which Haydn listed his works from 1765 onwards), they feature without *incipits* and with ‘6 Sonatas printed in the year 1774’ as a collective indication. These appealing works are the first the publication of which Haydn himself supervised, the instrument cited being the harpsichord. The minuet makes a return in some of them and, compared with their predecessors, the sonatas demonstrate a style that is more direct, sometimes populist, with abrupt contrasts of tempo.

The Sonata in F major, No. 38 (Hob. XVI: 23), is one of Haydn’s most frequently played, on account of its fine balance and its highly pianistic writing. Its partial autograph, preserved in Paris, bears the indication *Sonata 3za*. Its first movement (*Moderato* in 2 / 4 time) begins with a concise, rhythmic idea, repeated in different guise at bar 12 as a departing point for a brief modulatory transition which takes us via D minor to the dominant, C major (bar 21). Despite a brusque interrupted cadence (bar 39), this key dominates the second half of the exposition, in shorter note values (demisemiquavers). The central development opens with the first theme in

C major and then establishes itself in D minor, before an agitated episode (demisemiquavers in chromatic arpeggios) which in 1784 inspired an English newspaper to write of such passages by Haydn that 'the stile of [C.P.E.] Bach is closely copied, without the passages being stolen'. The aspect of resolution in the recapitulation is reinforced (bars 105 – 110) through delectable left hand trills on the note C. The *Adagio* in F minor and in 6 / 8 time unfolds in a nonchalant, dream-like atmosphere. The Finale (*Presto* in 2 / 4 time) is a lively and spirited sonata form, with a theme defined by wide intervallic leaps.

Sonata in E flat major, No. 40

The Sonata in E flat major, No. 40 (Hob. XVI: 25), is restricted to two movements. It begins with a *Moderato* characterised by an opening solidly based theme, and the movement continues for the remainder in agile and virtuoso manner. This theme is often heard again, every time signifying a pause: at the relative key of C minor at bar 12, just before the establishment of the dominant, three times in the development – at its beginning at bar 28 (on the dominant, G, of this relative key), then at bars 32 (again C minor) and 43 (F minor) – and finally in the tonic for

the recapitulation (bar 51). There follows a *Tempo di Menuet* (without trio) in canon at the octave. In the first part, the right hand leads the music, while in the second the left hand begins and the right follows. The English newspaper wrote of this:

Haydn had the Bach of Hamburg in his eye, whose compositions now and then are somewhat in the old stile, often consisting of *imitations* and *figues*.

The reality is, however, that in his works for keyboard, Carl Philipp Emanuel Bach wrote very few canons and no minuets in canon. Besides, Haydn did not want for Viennese models, including ones of his own making.

Variations in F minor

For this celebrated work of 1793 (Hob. XVII: 6), we have an autograph source, in two sections, preserved at the New York Public Library and entitled *Sonata*; three copies signed by Haydn of which one, dating from 1793 and in the hand of two different copyists, bears the title *Un piccolo Divertimento* and gives the name of its dedicatee as Barbara Ployer, an old pupil of Mozart's (the two other copies were made in London in 1794 – 95); and the printed Artaria edition of January 1799, with the title (one that does not originate with Haydn)

Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte and a dedication to the Baroness von Braun, the dedicatee that same year of the two Sonatas, Op. 14 by Beethoven. The work consists of an *Andante* in 2 / 4 in the form – at least to begin with – of alternating variations. Haydn sets out a twenty-nine-bar episode in F minor, with dotted rhythms, in two repeated sections (the first ending in A flat major). There follows a passage of twenty bars in F major, laid out in the same way (two sections, both repeated; the end of the first section in C major). The conclusion of the minor-mode episode is signalled by the sudden appearance of a Neapolitan chord (G flat major). Afterwards the two episodes are varied twice, each in turn. These variations are through-composed, in the sense that the openings of their first sections do not reappear in their second sections. The openings of the minor key variations differ one from another just as those of the major key variations resemble one another, giving the latter the effect of a refrain. The two minor key variations are dominated respectively by syncopations and by regular demisemiquavers, while those in the major are characterised by trills and by crisp triplets.

The second major key variation lasts only eighteen bars rather than the twenty of its

original form (four bars shorter counting the repeats). It is followed in the autograph source by five powerful ‘compensatory’ bars of a coda in F major. Haydn originally intended to stop the *Andante* right there and then, doubtless to add at least one other movement to his *Sonata*. He swiftly changed his view. At the end of the second major key variation, before the five bars of the coda, the autograph includes the indication, in a different hand and probably supplied at the time of the 1799 edition:

‘From this point, *da capo*, without repeats.’

In the work which Haydn finally brought to fruition, we therefore hear the return of the opening in F minor, Haydn thereby saving himself the trouble in the autograph of rewriting the first twenty bars. The second section of the autograph consequently begins with his bars 21 and 22, suddenly followed by a bifurcation towards a vast and complex entity of sixty-two bars, far weightier than a mere variation or an elongated repeat. The *Sonata* is now out of the question; the *Andante* has acquired an autonomous nature. In F minor throughout, and vested with a drama and tragedy without precedent in Haydn’s music for solo piano, in its first version this section was fifty-seven bars long, but Haydn excised nine bars and composed fourteen fresh ones, the most violent passage beginning with a sudden *fortissimo*

and barrages of semiquavers and proceeding with swift runs along the full compass of the keyboard. The last thirty-five bars mix together renewed eruptions with the final elements of the reprise. The work ends *pianissimo*, in a desolate atmosphere. Despite this, there is no evidence that it was intended as a memorial for Marianne von Genzinger, the Viennese friend of Haydn's, who had died in January 1793.

The work bears no authoritative title that is entirely appropriate. In his autograph Haydn preserved the title of *Sonata*, and significantly failed to excise the five-bar-coda in F major. Did he forget or did he simply not feel inclined to take the trouble? They survive in the three copies but are missing from the Artaria edition. Should one or should one not play them? Opinions vary. Jean-Efflam Bavouzet opts in favour of playing them, the effect being to highlight more strongly the return to the beginning, which in the meantime has not been heard as such.

© 2012 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

Performer's note

The world indeed pays me many compliments, even on the fire in my latest works: but no one will believe the

strain and effort it takes me to produce them; some days my failing memory and my weakened nerves depress me to such an extent that I fall into the saddest state of melancholy and thus for days am quite incapable of finding even a single idea, until eventually providence revives me and I can sit down at the piano again and begin to scratch away.

Haydn, letter dated 12 June 1799,
to the publisher Christoph Gottlob Breitkopf

Unlike Beethoven's, for me it does not seem most advantageous to present Haydn's sonatas in their order of composition. I have preferred to let myself be guided by my ear and to create bouquets of works, as it were, as coherent and complementary as they can possibly be without adhering too rigorously to a particular order.

Besides the fact of adding a certain variety in the repeats, of rendering the text more interesting, ornamentation may also allow the player the liberty to reveal similarities with other works. For instance, in the development of the F major Sonata, No. 38 (Hob. XVI: 23) (bars 54 – 56), the rhythm of the left hand line and the harmonic progression it follows are exactly the same as those which Beethoven

used in the *Allegro* of his B flat major Piano Concerto (bars 162 – 164). So as to illuminate this resemblance, the idea also occurred to me to elaborate the right hand part of this passage in the same way as Beethoven did, some fifteen years later.

My inclusion of the F minor Variations as part of this complete recording of the sonatas is one of three surprises in this new programme, which I take especial pleasure in presenting.

Twenty years ago it was with intense feelings and great expectations that, kitted out with white protective gloves, I opened the first page of the autograph manuscript of Haydn's F minor Variations at the New York Public Library. At the time I was seeking an explanation as to why five bars added to the end of the second variation appeared in my copy of the music marked with the inscription *ad libitum*. They seem to me essential for restoring parity with the length of the main theme. Owing to poor page folding in the manuscript these bars found themselves set apart on an otherwise empty page, and the publishers did not know what to make of this mystery. But not only did I discover the answer to this question. I also discovered something which only manuscripts can tell us, namely the course of the creative process.

The first time that Haydn conceived the idea – an original idea, to say the least – of 'escaping' from the theme by introducing a disruptive element, he initially composed a short cadenza. This cadenza is scratched out in the manuscript and therefore has never been published. I had the notion to copy it out in case it should one day prove useful to me. Haydn, clearly unsatisfied with the proportions of this cadenza, decided to write another, far more imposing and turbulent, to the point of making it the most dramatic moment of the work. As an appendix to this disc you will find the crossed-out version. That is the second surprise.

The third is also a cadenza, the one that Zoltán Kocsis wrote for the D major Sonata, No. 30 (Hob. XVI: 19), which contains eruditely daring modulations that subtly darken the otherwise serene atmosphere of this *Andante*. I include it with pleasure, and conviction in this sonata, and with a friendly thought for its author who, in 1991, for the sleeve of my very first record of Haydn, to my pride wrote a text entitled 'Haydn without wig'.

Each disc in this series, a project for the long term, will over the years be like a postcard sent during the course of a journey, little respecting considerations of chronology

in its presentation, but undertaken with the deep ultimate desire to attempt to bring to our twenty-first-century ears as vividly as possible the boundless treasures of this sublime music.

© 2012 Jean-Efflam Bavouzet
Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. He has worked with conductors such as Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Yan Pascal Tortelier, and Gianandrea Noseda. During the 2010 / 2011 season he also performed with Vladimir Jurowski and the London Philharmonic Orchestra at the BBC Proms, made his debut with the New York Philharmonic at Vail Valley Music Festival, and toured the US and Canada with Daniele Gatti and the Orchestre national de France.

During the 2011 / 2012 season, he returned to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under Vladimir Ashkenazy and appeared with the Budapest Festival

Orchestra under Ivan Fischer, Orchestre national de Lyon under Leonard Slatkin, Finnish Radio Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Orchestre philharmonique de Strasbourg, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and a host of others.

An active recitalist, he regularly performs at the Southbank Centre's International Piano Series and at the Wigmore Hall in London, the Roque d'Anthéron and Piano aux Jacobins festivals in France, the Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, the Bozar in Brussels, and the Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Jean-Efflam Bavouzet is an exclusive Chandos artist, whose recent recording of works by Ravel and Debussy with the BBC Symphony Orchestra has won both a *Gramophone* and a *BBC Music Magazine* Award. His recording of the Complete Works for Solo Piano by Debussy also received *Gramophone* and *BBC Music Magazine* awards, and the first volume of his series devoted to Haydn's Piano Sonatas received one of the prestigious Chocs de l'année in 2010 from the magazine *Monde de la musique*. He was chosen Artist of the Year at the 2012 International Classical Music Awards.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he was invited by Sir Georg Solti to make his debut with the Orchestre de Paris in 1995 and is widely considered as the Maestro's last discovery. As well as performing worldwide, Bavouzet has recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*,

published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. He won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986.

Jean-Efflam Bavouzet is Artistic Director of the Lofoten Piano Festival in Norway.
www.bavouzet.com

Haydn: Klaviersonaten, Teil 4

Die erste chronologische Nummerierung von Haydns Sonaten ist die von Karl Päsler (1918 – 1920); sie wurde 1957 in Werkgruppe XVI des Hoboken-Katalogs übernommen: zweiundfünfzig Sonaten sowie acht verschollene Werke, von denen mindestens drei von zweifelhafter Echtheit sind. Die zweite ist die in Christa Landons Edition aus den Jahren 1963 – 1966, die eine verbesserte Chronologie bietet: zweiundsechzig Sonaten, von denen sieben verloren sind. Haydn beschäftigte sich mit der Gattung von Anfang oder Mitte der 1750er Jahre (zu der Zeit war sie noch recht jung) bis 1794/95 (der Zeit seines zweiten Aufenthalts in London). Seine ersten Vorbilder stammten aus Italien und vor allem Wien. Allerdings ist Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) eher als Zeitgenosse des jungen Haydn und nicht als Vorgänger anzusehen: Wagenseils Sammlung *Divertissement musical contenant VI sonates pour le clavessin* erschien 1756 in Nürnberg und die vier Bände seiner *Divertimenti da Cimbalo* (op. 1 – 4), von denen ein jeder einer österreichischen Erzherzogin gewidmet ist, wurden 1753, 1755, 1761 und 1763 in

Wien veröffentlicht, nachdem sie zunächst handschriftlich kursierten. In den 1760er Jahren galt Wagenseils Schüler Joseph Anton Steffan (1726 – 1797) in Wien als der “fortschrittlichste” Sonatenkomponist nach Haydn.

Sonate Nr. 30 in D-Dur

Haydns erste Sonaten bezeugen die einzigartige Erfindungsgabe des Komponisten, sind zumindest bis 1760 aber auch wesentlich von Wagenseil beeinflusst. Mögliche Fragen der Authentizität, die diese Stücke aufwerfen könnten, lassen sich daher nicht allein auf der Basis stilistischer Kriterien beantworten. Diese Sonaten sind in der Mehrheit kurz, eingängig und “leicht” und damit für Amateure und Schüler bestimmt. Ihre Echtheit ist nicht immer im gleichen Maße gesichert und es ist noch immer nicht möglich, eine verlässliche Chronologie zu etablieren. Die meisten Werke dieser Gruppe sind nur in Abschriften überliefert. Die einzigen vor Anfang der 1760er Jahre entstandenen Sonaten, deren Echtheit über jeden Zweifel erhaben ist,

sind Nr. 13 (Hob. XVI: 6), von der das Fragment eines Autographs erhalten ist, das als Kompositionsdatum spätestens 1760 vermuten lässt, sowie die Nummern 9, 14 und 16 (Hob. XVI: 4, 3 und 14, letzteres Werk auf CHAN 10689 eingespielt), die Haydn in seinen eigenen Verzeichnissen nennt. Die meisten übrigen Sonaten sind „höchstwahrscheinlich“ echt.

Angeregt von der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs komponierte Haydn von 1766 bis etwa 1773 mehrere Sonaten mit völlig neuen Dimensionen und von ungekannter Ausdruckstiefe. Zu dieser Gruppe gehörten die verschollenen Sonaten (Nr. 21 – 27) sowie sechs vollständig erhaltene Werke, darunter die Sonate Nr. 30 in D-Dur (Hob. XVI: 19). In diesen sechs Sonaten findet sich kein einziger Satz mit der expliziten Bezeichnung *Menuet*, während sämtliche Sonaten aus der Zeit vor 1766 jeweils ein Menuett enthalten. Keines der Werke wurde unmittelbar veröffentlicht; ihr hoher Schwierigkeitsgrad bedingte, dass sie zunächst praktisch keine Verbreitung fanden. Die zu hohe Nummerierung einiger dieser Sonaten bei Päsler-Hoboken – zum Beispiel Nr. 31 (Hob. XVI: 46; eingespielt auf CHAN 10586) – beruht auf dem Umstand, dass sie erst etwa zwanzig Jahre später

(1788 / 89) bei Artaria in Wien veröffentlicht wurden. Auch die Sonate in D-Dur erschien erst 1788, ihre Nummerierung bei Päsler-Hoboken ist jedoch „korrekt“, da Päsler von der Existenz des Autographs wusste, das aus dem Jahr 1767 stammt und sich heute in Privathand befindet.

Das Werk beginnt mit einem *Moderato*, das doppelt so lang ist wie die entsprechenden Sätze in den „frühen“ Sonaten. Die Phrasenstruktur des „ersten Themas“ mit seinem inneren Kontrast ist ungewöhnlich: $(3 + 5) + (3 + 7) = 18$ Takte. In Takt 4 und 12 ist die Tondifferenz zwischen der rechten und linken Hand enorm (mehr als drei Oktaven), während Takt 18 mit seinen drei kraftvollen Akkorden eine deutliche Zäsur setzt. In Takt 19 / 20 taucht die Dominante A-Dur ohne jegliche Überleitung auf: Der mehrfach angeschlagene Ton e in der rechten Hand liegt über einem absteigenden Motiv in der linken, ganz ähnlich wie in der 1743 komponierten Württembergischen Sonate Nr. 3 in e-Moll von C.P.E. Bach (Wq. 49 / 3 bzw. H 33). Eine von kraftvollen Oktaven in der linken Hand unterstützte Akkordfolge führt zu einer spektakulären Modulation nach F-Dur, nach der sich endgültig die Tonart A-Dur durchsetzt (Takt 26), nun mit wiederholtem e in der linken und einem

aufsteigenden Motiv in der rechten Hand. Die Exposition endet mit einer Passage mit überkreuzten Händen (dreimal das tiefe A in der rechten Hand). Die dramatische und harmonisch gewagte Durchführung, in der Oktaven eine wichtige Rolle spielen, beginnt mit dem Hauptthema in der Dominante und endet mit einer Wiederholung von Takt 17 / 18. Die Reprise ist mehr oder weniger normal. Der Satz ist in vielerlei Hinsicht mit dem *Allegro con brio* der Sonate Nr. 50 in D-Dur (Hob. XVI: 37; eingespielt auf CHAN 10668) verwandt.

Das *Andante* in A-Dur zeichnet sich vor allem durch seine melodische Schönheit aus und ähnelt einem Konzertsatz. In der rechten Hand entwickelt sich eine Melodie mit extremen Kontrasten in der Tonhöhe – eine Art Orchesterritornell in der hohen Lage begleitet die solistische Kantilene in der Tiefe. Nach einem „orchestralen“ Orgelpunkt schließlich wird eine abschließende Kadenz vorbereitet. Könnte hier die Übertragung eines verschollenen Konzertsatzes vorliegen, oder handelt es sich lediglich um einen originalen Satz, der den Konzertstil imitiert? Im ersten Fall würden verschiedene Aspekte – etwa die Tonart A-Dur – implizieren, dass das fragliche Konzert eines der zwei Konzerte für Baryton gewesen sein könnte

und die Sonate eine Reverenz an Haydns langjährigen Gönner Fürst Nikolaus von Esterházy, der dieses Instrument spielte. Das Finale (*Allegro assai*) ist das erste Beispiel eines Rondos in Haydns Schaffen. Eigentlich handelt es sich um eine Verknüpfung von Rondo und Variation – die Refrains des Rondos (die A-Teile) werden variiert. Das Formschema ist A (beide Hände tauschen einzelne Achtelnoten aus) – B (d-Moll mit wilden Trillern) – A' (gebrochene Sechzehntelakkorde) – C (A-Dur im Bass mit Bezug auf das *Andante*) – A'' (Tonleiterfragmente in Sechzehntelnoten) – A''' (beide Hände spielen abwechselnd Oktaven, gefolgt von einer Coda). Haydn kehrte erst 1771 mit dem Finale seiner Sinfonie Nr. 42 in D-Dur zu dieser Form von „Variationen innerhalb eines Rondos“ zurück.

Sonate Nr. 38 in F-Dur

1773 schrieb Haydn seine erste Reihe von sechs Sonaten mit dem bewussten Ziel der Veröffentlichung. Die Sonaten Nr. 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26) wurden 1774 in der Reihenfolge ihrer Entstehung mit einer Widmung an Fürst Nikolaus von Esterházy bei Joseph von Kurzböck in Wien verlegt. Im *Entwurf-Katalog* (in dem Haydn seine Werke ab 1765 verzeichnete) sind sie ohne

Incipits unter dem Sammeltitlel "6 gedruckte Sonaten A° [Anno] 774" aufgeführt. Diese attraktiven Stücke sind die ersten, deren Drucklegung Haydn selbst überwachte; als Instrument wird das Cembalo genannt. In einigen taucht das Menuett wieder auf, und im Vergleich zu ihren Vorgängern findet sich in diesen Werken ein eingängigerer, gelegentlich volkstümlicher Stil mit abrupten Tempo-gegensätzen.

Die Sonate Nr. 38 in F-Dur (Hob. XVI: 23) zählt aufgrund ihrer feinen Ausgewogenheit und ausgesprochen pianistischen Faktur zu den am häufigsten gespielten Klavierwerken Haydns. Das in Paris überlieferte Teilautograph trägt die Bezeichnung *Sonata 3za*. Der erste Satz (*Moderato* im 2/4-Takt) beginnt mit einem knappen rhythmischen Gedanken, der in anderer Form in Takt 12 wiederholt wird, wo er als Ausgangspunkt für eine kurze modulierende Überleitung dient, die uns über d-Moll zur Dominante C-Dur führt (Takt 21). Abgesehen von einer schroffen unterbrochenen Kadenz (Takt 39) herrscht diese Tonart in der von kürzeren Notenwerten (zweiunddreißigsteln) geprägten zweiten Hälfte der Exposition vor. Die Durchführung beginnt mit dem ersten Thema in C-Dur und etabliert

sich sodann in d-Moll, gefolgt von einer aufgewühlten Episode (zweiunddreißigstel in chromatischen Arpeggien); über solche Passagen bei Haydn war 1784 in einer englischen Zeitung zu lesen, "der Stil von [C.P.E.] Bach wird getreu nachgeahmt, ohne dass diese Passagen gestohlen sind". Der Eindruck von tonaler Stabilität in der Reprise wird durch charmante Triller auf der Note C in der linken Hand noch verstärkt (Takte 105 – 110). Das *Adagio* in f-Moll und im 6/8-Takt entfaltet sich in einer nonchalant-verträumten Atmosphäre. Das lebhaftes Finale voller Esprit (ein *Presto* im 2/4-Takt) steht in Sonatenform und enthält ein von weiten Intervallsprüngen geprägtes Thema.

Sonate Nr. 40 in Es-Dur

Die Sonate Nr. 40 in Es-Dur (Hob. XVI: 25) enthält lediglich zwei Sätze. Sie beginnt mit einem *Moderato*, das sich durch ein fest verankertes Eröffnungsthema auszeichnet und im weiteren Verlauf lebhaft-virtuos gestaltet ist. Dieses Thema wird mehrfach wiederholt, wobei es jedes Mal eine Pause andeutet: in Takt 12 in der Paralleltönart c-Moll, kurz bevor die Dominante sich etabliert, dreimal in der Durchführung – am Anfang von

Takt 28 (in der Dominante G-Dur dieser Paralleltonart), sodann in Takt 32 (wieder in c-Moll) und Takt 43 (f-Moll) – und schließlich in der Tonika zu Beginn der Reprise (Takt 51). Es folgt ein *Tempo di Menuet* (ohne Trio) im Kanon der Oktave. Im ersten Teil führt die rechte Hand die Musik an, während im zweiten die linke beginnt und die rechte folgt. Die genannte englische Zeitung schrieb hierzu:

Haydn hatte den Hamburger Bach im Blick, dessen Kompositionen gelegentlich ein wenig dem alten Stil folgen und häufig aus *Imitationen* und *Fugen* bestehen.

In Wirklichkeit schrieb Carl Philipp Emanuel Bach in seinen Klavierwerken nur sehr wenige Kanons und keine kanonischen Menuette. Außerdem hatte Haydn genügend Wiener Vorbilder, darunter einige aus seiner eigenen Feder.

Variationen in f-Moll

Für diese berühmte Komposition aus dem Jahr 1793 (Hob. XVII: 6) gibt es eine aus zwei Teilen bestehende autographe Quelle mit dem Titel *Sonata*, die heute in der New Yorker Public Library aufbewahrt wird; außerdem drei von Haydn signierte Kopien, von denen eine – aus dem Jahr 1793 und von

zwei verschiedenen Kopisten angefertigt – den Titel *Un piccolo Divertimento* aufweist und als Widmungsträger den Namen Barbara Ployers nennt, einer früheren Schülerin Mozarts (die beiden anderen Abschriften wurden 1794/95 in London angefertigt); und schließlich liegt uns die gedruckte Ausgabe von Artaria vom Januar 1799 vor mit dem (von Haydn nicht autorisierten) Titel *Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte* und einer Widmung an die Baronin von Braun, der im selben Jahr auch Beethoven seine zwei Sonaten op. 14 zueignete. Das Werk besteht aus einem *Andante* im 2/4-Takt, das – zumindest anfänglich – dem Formschema alternierender Variationen folgt. Haydn beginnt mit einem neunundzwanzig Takte langen, zwei wiederholte Teile umfassenden Abschnitt in f-Moll mit punktierten Rhythmen, wobei der erste Teil in As-Dur schließt. Hierauf folgt eine auf dieselbe Weise präsentierte zwanzigtaktige Passage in F-Dur (zwei Teile, beide werden wiederholt, wobei der erste auf C-Dur endet). Der Abschluss des in Moll stehenden Abschnitts wird durch das plötzliche Auftauchen eines neapolitanischen Akkords (Ges-Dur) signalisiert. Anschließend werden die beiden Abschnitte jeweils zweimal variiert. Diese Variationen sind durchkomponiert in dem

Sinn, dass die Anfänge ihrer ersten Teile in den zweiten nicht wieder auftauchen. Während die Anfänge der Moll-Variationen voneinander abweichen, gleichen sich die der Dur-Variationen, was sie wie einen Refrain erscheinen lässt. In den beiden Moll-Variationen dominieren Synkopen bzw. reguläre zweiunddreißigstel, während die in Dur durch Triller und frische Triolen charakterisiert sind.

Die zweite Dur-Variation umfasst nur achtzehn Takte statt der zwanzig der ursprünglichen Gestalt (sie ist mithin vier Takte kürzer, wenn man die Wiederholungen mitzählt). In der autographen Quelle folgen hierauf fünf kraftvolle "kompensierende" Takte einer Coda in F-Dur. Ursprünglich beabsichtigte Haydn, das *Andante* an dieser Stelle enden zu lassen, zweifellos um seiner *Sonata* mindestens einen weiteren Satz hinzuzufügen. Er änderte jedoch schon bald seine Meinung. Am Schluss der zweiten Dur-Variation, vor der fünftaktigen Coda, enthält das Autograph – von anderer Hand und wahrscheinlich um die Zeit der Veröffentlichung von 1799 eingetragen – die Anweisung: "Von hier Da Capo aber ohne Repetition". In dem Werk, das Haydn schließlich realisierte, hören wir daher die Wiederkehr des Anfangs in f-Moll,

wodurch Haydn sich die Mühe sparte, die ersten zwanzig Takte im Autograph erneut auszuschreiben. Der zweite Abschnitt des Autographs beginnt daher mit den Takten 21 und 22, woran sich plötzlich eine Abzweigung in einen riesigen und komplexen Abschnitt von zweiundsechzig Takten anschließt, wesentlich gewichtiger als eine bloße Variation oder eine erweiterte Wiederholung. Die Berechtigung des Terminus *Sonata* steht nun außer Frage; das *Andante* hat autonome Züge angenommen. Durchgehend in f-Moll stehend und von einer in Haydns Soloklaviermusik bis dahin unerreichten Dramatik und Tragik, war dieser Abschnitt in seiner ersten Fassung siebenundfünfzig Takte lang, doch Haydn kürzte ihn um neun Takte und komponierte vierzehn neue hinzu, sodass nun die temperamentvollste Passage mit einem plötzlichen *fortissimo* und einem Sperrfeuer von Sechzehntelnoten beginnt und sodann mit schnellen Läufen über die gesamte Klaviertastatur fortfährt. Die letzten fünfunddreißig Takte mischen erneute Ausbrüche mit den abschließenden Elementen der Reprise. Das Werk endet *pianissimo* in trostloser Stimmung. Trotzdem gibt es keinerlei Hinweis darauf, dass die Komposition als Gedenkmusik für Marianne

von Genzinger intendiert war, der Wiener Freundin Haydns, die im Januar 1793 gestorben war.

Das Werk trägt keinen wirklich angemessenen autorisierten Titel. In seinem Autograph behielt Haydn den Titel *Sonata* bei und versäumte bezeichnenderweise auch, die fünftaktige Coda in F-Dur zu eliminieren. Hat er dies vergessen oder hatte er einfach keine Lust, sich die Mühe zu machen? Die fünf Takte sind in den drei Abschriften überliefert, fehlen aber in der Artaria-Ausgabe. Sollte man sie spielen oder eher nicht? Die Meinungen hierzu sind geteilt. Jean-Efflam Bavouzet hat sich entschieden, sie zu spielen; damit legt er größeres Gewicht auf die Wiederkehr des Anfangs, der in der Zwischenzeit gar nicht mehr als solcher wahrgenommen wurde.

© 2012 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Solisten

Die Welt macht mir zwar viele Komplimente, auch über das Feuer meiner letzten Arbeiten: aber niemand will mir glauben, mit welcher Mühe und Anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muss, in dem mich manchen Tag

mein schwaches Gedächtnis und die Nachlassung der Nerven dermaßen zu Boden drückt, dass ich in die traurigste Lage verfallte und hiedurch viele Tage nachher außer Stand bin, nur eine einzige Idee zu finden, bis ich endlich durch die Vorsehung aufgemuntert, mich wieder an das Clavier sitzen und dann zu kratzen anfangen kann.

Haydn in einem Brief vom 12. Juni 1799
an den Verleger Christoph Gottlob Breitkopf

Anders als bei Beethoven erscheint es mir bei Haydn nicht am vorteilhaftesten, die Sonaten in der Reihenfolge ihrer Entstehung zu präsentieren. Hier habe ich es vorgezogen, mich von meinem Ohr leiten zu lassen und die Werke, ohne mich allzu streng an eine bestimmte Ordnung zu binden, in stimmige Gruppen zu bündeln, so dass sie sich möglichst gegenseitig ergänzen.

Verzierungen verleihen Wiederholungen eine gewisse Abwechslung und gestalten den musikalischen Text interessanter; darüber hinaus erlauben sie dem Spieler, Ähnlichkeiten mit anderen Werken herauszuarbeiten. In der Durchführung der F-Dur-Sonate Nr. 38 (Hob. XVI: 23) zum Beispiel ist in T. 54 – 56 der Rhythmus

der Linie in der linken Hand und der mit ihr einhergehenden harmonischen Fortschreitung exakt derselbe wie der von Beethoven im *Allegro* seines Klavierkonzerts in B-Dur (T. 162 – 164) verwendete. Um diese Ähnlichkeit hörbar zu machen, hatte ich die Idee, in dieser Passage die Partie der rechten Hand auf dieselbe Weise auszuarbeiten, wie Beethoven es rund fünfzehn Jahre nach Haydn tat.

Es bereitet mir ein besonderes Vergnügen, als eine von drei Überraschungen in diesem neuen Programm die f-Moll-Variationen in diese vollständige Einspielung der Sonaten miteinzubeziehen.

Es ist zwanzig Jahre her, dass ich, ausgerüstet mit weißen Schutzhandschuhen, sehr erregt und voller Erwartungen in der New Yorker Public Library die erste Seite der autographen Handschrift von Haydns f-Moll-Variationen aufschlug. Ich war auf der Suche nach einer Erklärung dafür, warum fünf am Ende der zweiten Variation hinzugefügte Takte in meiner Ausgabe des Werks mit dem Vermerk *ad libitum* erschienen. In meinen Augen sind sie unabdingbar, um die Parität mit der Länge des Hauptthemas wiederherzustellen. Bedingt durch ein ungeschicktes Falten der Seiten fanden diese Takte sich in der

Handschrift auf einer separaten, im Übrigen leeren Seite, und die Herausgeber wussten nicht, wie dies zu deuten war. Nun fand ich nicht nur die Lösung dieses Problem, ich entdeckte außerdem etwas, das nur die Originalhandschriften uns verraten können – den Verlauf des schöpferischen Prozesses.

Als Haydn zum ersten Mal die Idee hatte – eine, gelinde ausgedrückt, höchst originelle Idee –, dem Thema zu „entkommen“, indem er ein störendes Element einbaute, komponierte er zunächst eine kurze Kadenz. Diese Kadenz wurde in der Handschrift nachträglich gestrichen und daher nie veröffentlicht. Ich beschloss, sie mir zu abzuschreiben für den Fall, dass ich sie eines Tages gebrauchen könnte. Haydn war offensichtlich mit den Proportionen dieser Kadenz unzufrieden und beschloss, eine neue zu schreiben; diese war wesentlich imposanter und turbulenter, ja sie stellte sich als der dramatischste Augenblick des gesamten Werks heraus. Die gestrichene Fassung finden Sie als Anhang auf dieser CD. Das ist die zweite Überraschung.

Die dritte Überraschung ist ebenfalls eine Kadenz, geschrieben von Zoltán Kocsis für die Sonate Nr. 30 in D-Dur (Hob. XVI: 19); sie enthält gelehrt-gewagte Modulationen, die die im Übrigen heitere Stimmung

dieses *Andante* auf subtile Weise eintrüben. Es ist mir eine Freude, sie hier mit voller Überzeugung in diese Sonate zu integrieren, und mit einem freundlichen Gedanken an ihren Autor, der 1991 zu meinem großen Stolz für meine allererste Haydn-Aufnahme einen Plattentext mit dem Titel "Haydn ohne Perücke" verfasste.

Jede CD in dieser Serie, einem langfristig angelegten Projekt, wird im Laufe der Jahre wie eine Postkarte sein, die man von einer ausgedehnten Reise geschickt hat; Aspekten der chronologischen Präsentation wird wenig Beachtung gezollt, vielmehr liegt dem Unterfangen der tiefempfundene Wunsch zugrunde, den Versuch zu unternehmen, unseren im einundzwanzigsten Jahrhundert geschulten Ohren so lebhaft wie möglich die unermesslichen Schätze dieser erhabenen Musik nahezubringen.

© 2012 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er hat mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Valery

Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Yan Pascal Tortelier und Gianandrea Noseda zusammengearbeitet. In der Spielzeit 2010 / 11 ist er zudem mit Vladimir Jurowski und dem London Philharmonic Orchestra im Rahmen der BBC Proms aufgetreten, hat mit dem New York Philharmonic sein Debüt auf dem Vail Valley Music Festival gefeiert und auf einer Tournee mit Daniele Gatti und dem Orchestre national de France die USA und Kanada bereist.

In der Spielzeit 2011 / 12 gastierte er erneut mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Vladimir Ashkenazy und trat mit dem Budapester Festival-Orchester unter Ivan Fischer, dem Orchestre national de Lyon unter Leonard Slatkin, dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester, dem Boston Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Strasbourg, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sowie einer Vielzahl weiterer Ensembles auf.

Auch als Recitalist ist Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Rahmen der internationalen Klaviermusikreihe im Londoner Southbank Centre und in der Londoner Wigmore Hall, auf den

französischen Festivals Roque d'Anthéron und Piano aux Jacobins, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im Bozar in Brüssel und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos. Seine jüngsten Einspielungen von Werken Ravels und Debussys mit dem BBC Symphony Orchestra wurden mit einem *Gramophone* und einem *BBC Music Magazine* Award ausgezeichnet. Für seine Aufnahme sämtlicher Soloklavierwerke von Debussy hat er ebenfalls Auszeichnungen von *Gramophone* und dem *BBC Music Magazine* erhalten, und der erste Teil seiner neuen CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten errang 2010 einen der renommierten Chocs de l'année der Zeitschrift *Monde de la musique*. Im Rahmen der International Classical Music Awards des

Jahres 2012 wurde er zum Künstler des Jahres gewählt.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire feierte 1995 auf Einladung von Sir Georg Solti sein Debüt mit dem Orchestre de Paris und gilt gemeinhin als die letzte künstlerische Entdeckung des Maestro. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet jüngst eine Transkription von Debussys *Poème dansé Jeux* für zwei Klaviere fertiggestellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist. 1986 gewann er den ersten Preis beim Internationalen Beethoven-Wettbewerb in Köln und ging zudem als Sieger aus den "Young Concert Artists Auditions" in New York hervor.

Jean-Efflam Bavouzet ist Künstlerischer Leiter des Lofoten-Klavierfestivals in Norwegen. www.bavouzet.com



© Benjamin Elouega

Jean-Efflam Bavouzet

Haydn: Sonates pour piano, volume 4

La première numérotation chronologique des sonates de Haydn est celle de Karl Päsler (1918 – 1920), reprise en 1957 dans le groupe XVI du catalogue Hoboken: cinquante-deux sonates plus huit perdues et dont trois au moins sont apocryphes. La seconde est celle de l'édition Christa Landon de 1963 – 1966, qui améliore la chronologie: soixante-deux sonates dont sept perdues. Haydn pratiqua le genre du début ou du milieu des années 1750 (ce genre était alors de naissance assez récente) jusqu'en 1794 – 1795 (second séjour à Londres). Ses premiers modèles furent italiens et surtout viennois. Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) doit cependant être considéré en la matière comme le contemporain plutôt que le prédécesseur du jeune Haydn: son *Divertissement musical contenant VI sonates pour le clavier* parut à Nuremberg en 1756, et ses quatre recueils de *Divertimenti da Cimbalo* (opus 1 à 4), dédiés chacun à une archiduchesse autrichienne, furent publiés à Vienne en 1753, 1755, 1761 et 1763 après avoir circulé en manuscrit. Joseph Anton Steffan (1726 – 1797), élève de Wagenseil, devint au

cours des années 1760 le compositeur viennois de sonates le plus “avancé” après Haydn.

Sonate en ré majeur no 30

Si les premières sonates de Haydn témoignent de qualités d'invention bien à lui, elles restèrent au moins jusqu'en 1760 fortement tributaires de Wagenseil: les questions d'authenticité qu'elles soulèvent ne donc peuvent être résolues par les seuls critères de style. Ces sonates sont pour la plupart courtes, légères et “faciles”, destinées aux amateurs et aux élèves. Leur authenticité n'est pas toujours garantie au même degré, et une chronologie demeure impossible à établir. Elles n'ont le plus souvent survécu que sous forme de copies. Jusqu'au début des années 1760 ne sont d'authenticité prouvée que les sonates no 13 (Hob. XVI: 6), dont existe un fragment d'autographe indiquant comme date de composition 1760 au plus tard, et no 9, 14 et 16 (Hob. XVI: 4, 3 et 14, cette dernière CHAN 10689), inscrites par Haydn sur ses catalogues. La plupart des autres sont “très vraisemblablement” authentiques.

À partir de 1766 et jusque vers 1773, Haydn composa plusieurs sonates d'une

ampleur et / ou d'une profondeur d'expression toutes nouvelles, influencées par Carl Philipp Emanuel Bach. Les sonates perdues (no 21 – 27) font partie de ce groupe, tout comme six autres connues intégralement, dont celle en ré majeur no 30 (Hob. XVI: 19). Dans ces six sonates, on ne trouve aucun mouvement expressément marqué Menuet, alors que toutes celles antérieures à 1766 en ont un. Aucune ne fut immédiatement publiée, leurs difficultés rendant pour le moment leur diffusion pratiquement nulle. La numérotation trop élevée de certaines d'entre elles chez Päsler-Hoboken – par exemple no 31 (Hob. XVI: 46) (CHAN 10586) – provient de ce qu'elles ne parurent qu'une vingtaine d'années plus tard, en 1788 – 1789 chez Artaria à Vienne. La sonate en ré majeur parut en 1788, mais sa numérotation Päsler-Hoboken est "correcte", car Päsler connaissait l'existence de son autographe, daté de 1767 et actuellement en possession privée.

Son *Moderato* initial est deux fois plus étendu que les pages correspondantes des sonates "de jeunesse". La périodicité du "premier thème", contrasté en soi, est irrégulière: $(3 + 5) + (3 + 7) = 18$ mesures. Aux mesures 4 et 12, l'écart de registre entre la main droite et la gauche est vaste (plus de trois octaves), et la mesure 18, avec ses

trois puissants accords, marque une nette césure. Aux mesures 19 – 20, la dominante la majeur apparaît sans transition: des mi répétés de main droite surplombent un motif descendant de main gauche, comme dans la *Sonate Wurtembergeoise* no 3 en mi mineur (Wq. 49 / 3 ou H 33) de C.P.E. Bach, composée en 1743. Une gradation soutenue par de puissants octaves de main gauche conduit à une spectaculaire modulation vers fa majeur, après quoi la majeur s'établit pour de bon (mesure 26), avec mi répétés à la main gauche et motif ascendant à la main droite. L'exposition se termine par un passage de main (trois la graves de main droite).

Le développement central, dramatique et harmoniquement audacieux, où les octaves jouent un rôle important, commence par le thème principal à la dominante et se termine par une reprise des mesures 17 – 18. La réexposition est assez régulière. Sur bien des points, ce mouvement est apparenté à l'*Allegro con brio* de la sonate en ré majeur no 50 (Hob. XVI: 37) (CHAN 10668).

L'*Andante* en la majeur, centré sur la beauté mélodique, a tout du concerto. Une mélodie s'épanouit à la main droite avec de nettes oppositions de registre: sortes de ritournelles "orchestrales" dans l'aigu, chant du soliste dans le grave. À la fin, après

un point d'orgue "orchestral", une cadence est prévue. S'agit-il de la transcription d'un mouvement de concerto perdu ou d'un original imitant le style concerto? Dans le premier cas, plusieurs indices – parmi lesquels la tonalité de la majeur – montrent que le concerto en question pourrait être un des deux pour baryton, et la sonate un compliment au prince Nicolas Esterházy, grand amateur de cet instrument. Le finale (*Allegro assai*) est le premier exemple de rondo chez Haydn. Il s'agit en réalité d'une combinaison du rondo avec la variation: les refrains du rondo (épisodes A) sont variés. La forme est A (les deux mains se répondent à coup de croches isolées) – B (ré mineur avec trilles sauvages) – A' (doubles croches en accords brisés) – C (la majeur dans le grave, référence à l'*Andante*) – A'' (doubles croches en fragments de gammes) – A''' (les deux mains se répondent en octaves + coda). Haydn ne devait reprendre pour la première fois cette démarche "variations en rondo" qu'en 1771, avec le finale de la symphonie en ré majeur no 42.

Sonate en fa majeur no 38

En 1773, Haydn composa un premier groupe de six sonates expressément destiné à la publication: no 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26),

parues en 1774, dans l'ordre de composition, à Vienne chez Joseph von Kurzböck avec une dédicace au prince Nicolas Esterházy. Dans l'*Entwurf-Katalog* (celui que Haydn dressa de ses œuvres à partir de 1765), elles figurent sans *incipits* avec comme indication globale "6 Sonates imprimées de l'an 1774". Ces œuvres attrayantes sont les premières dont Haydn supervisa lui-même l'édition, l'instrument mentionné étant le clavecin. Le menuet réapparaît dans certaines d'entre elles, et par rapport aux précédentes elles sont d'un style plus direct, parfois populaire, avec de nets contrastes de tempo.

La sonate en fa majeur no 38 (Hob. XVI: 23) est une des plus jouées de Haydn, ce qui peut s'expliquer par son bel équilibre d'ensemble et son écriture très pianistique. Son autographe partiel, conservé à Paris, porte l'indication *Sonata 32a*. Elle s'ouvre (*Moderato* à 2 / 4) par un thème concis et bien rythmé, repris sous un aspect nouveau à la mesure 12 comme point de départ d'une brève transition modulante menant par ré mineur à la dominante ut majeur (mesure 21). Cette tonalité domine – malgré une brusque cadence rompue (mesure 39) – la seconde partie de l'exposition, en valeurs plus brèves (triples croches). Le développement central s'ouvre par le thème initial en ut majeur puis se fixe en ré mineur, avant un

épisode agité (triples croches en arpèges chromatiques) qui poussa en 1784 un journal anglais à écrire qu'en de tels passages Haydn, pour le tourner en dérisions (*sic*), "copiait de très près Carl Philipp Emanuel Bach, sans rien lui dérober". Le côté résolution de la réexposition est renforcé (mesures 105 – 110) par de savoureux trilles de main gauche sur la note ut. L'*Adagio* en fa mineur à 6 / 8 se déroule dans un climat de nonchalance et de rêve. Le finale (*Presto* à 2 / 4) est une forme sonate vive et spirituelle, au thème bien découpé avec ses vastes sauts d'intervalle.

Sonate en mi bémol majeur no 40

La sonate en mi bémol majeur no 40 (Hob. XVI: 25) se limite à deux mouvements. Elle s'ouvre par un *Moderato* doté d'un thème initial d'assise solide, et se déroule pour le reste de façon agile et virtuose. Ce thème est réentendu fréquemment, marquant chaque fois un temps d'arrêt: au relatif ut mineur à la mesure 12, juste avant l'établissement de la dominante, trois fois dans le développement – en son début à la mesure 28 (à la dominante sol de ce relatif), puis aux mesures 32 (ut mineur à nouveau) et 43 (fa mineur) – et enfin à la tonique pour la réexposition (mesure 51). Suit un *Tempo di Menuet* (sans trio) en canon à l'octave. Dans la première partie, la main

droite mène le jeu, dans la seconde la main gauche commence et la droite suit. Le journal anglais écrivit à son sujet:

Haydn y visait le Bach de Hambourg, dont les compositions relèvent parfois plus ou moins du style ancien et consistent souvent en *imitations* et en *fugues*.

En réalité, dans ses œuvres pour clavier, Carl Philipp Emanuel Bach n'écrivit que très peu de canons, et aucun menuet en canon. En outre, Haydn ne manquait pas de modèles viennois, y compris dans sa propre production.

Variations en fa mineur

Pour cette œuvre célèbre de 1793 (Hob. XVII: 6), on possède un autographe en deux parties, conservé à la New York Public Library et intitulé *Sonata*, trois copies signées par Haydn dont l'une, datée de 1793 et de la main de deux copistes différents, porte comme titre *Un piccolo Divertimento* et indique comme dédicataire Barbara Ployer, ancienne élève de Mozart, et l'édition Artaria de janvier 1799, avec comme titre (ne provenant pas de Haydn) *Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte* et une dédicace à la baronne von Braun, dédicataire la même année des deux sonates opus 14 de Beethoven. Les deux

autres copies furent réalisées à Londres en 1794 – 1795. Il s'agit d'un *Andante* à 2 / 4 en forme – du moins pour commencer – de variations alternées. Un épisode en fa mineur de 29 mesures aux rythmes pointés, en deux sections l'une et l'autre répétées (fin de la première section en la bémol majeur), est énoncé, puis un épisode de 20 mesures en fa majeur pareillement agencé (fin de la première section en ut majeur). La conclusion de celui en mineur est introduite par un violent accord napolitain (sol bémol majeur). Les deux épisodes sont ensuite variés deux fois alternativement. Ils sont *durchkomponiert*: leurs débuts ne réapparaissent pas dans leurs secondes sections. Les débuts en mineur diffèrent les uns des autres, alors que ceux en majeur se ressemblent, ce qui produit une impression de refrain. Les deux variations en mineur sont dominées respectivement par des syncopes et des triples croches régulières, celles en majeur par des trilles et des triolets incisifs.

La seconde variation en majeur ne fait que 18 mesures au lieu de 20 (4 mesures de moins en comptant les reprises). Elle est suivie sur l'autographe de 5 vigoureuses mesures "compensatrices" de coda en fa majeur. Haydn comptait à l'origine arrêter l'*Andante* là, et sans doute ajouter

au moins un mouvement à sa *Sonata*. Il changea vite d'avis. À la fin de la seconde variation en majeur, avant les 5 mesures de coda, l'autographe contient l'inscription, d'une main étrangère et sans doute portée au moment de l'édition de 1799: "À partir de là *da capo* sans répétition." Dans l'œuvre que Haydn finalement mena à bien, on entend alors le retour du début en fa mineur, Haydn s'épargnant toutefois la réécriture sur l'autographe de ses 20 premières mesures. La seconde partie de l'autographe commence donc avec ses mesures 21 – 22, suivies soudain d'une bifurcation vers une vaste et complexe entité de 62 mesures, d'un poids bien supérieur à celui d'une variation ou d'une reprise prolongées: plus question de *Sonata*, l'*Andante* acquiert son autonomie. Entièrement en fa mineur, d'un dramatisme et d'un tragique sans précédents dans la musique pour piano seul de Haydn, cette entité faisait dans une première version 57 mesures: Haydn en supprima 9 et en recomposa 14, le passage le plus violent commençant par un soudain *fortissimo* avec battements de doubles croches et se poursuivant par des traits rapides sur toute l'étendue du clavier. Les 35 dernières mesures mêlent à de nouvelles explosions d'ultimes éléments de reprise. Fin *pianissimo* dans une

atmosphère désolée, mais rien ne prouve que ce morceau ait été un “tombeau” pour Marianne von Genzinger, l’amie viennoise de Haydn décédée en janvier 1793.

L’ouvrage ne porte pas de titre authentique lui convenant tout à fait. Sur l’autographe, Haydn conserva celui de *Sonata* et surtout ne biffa pas – oublia ou ne prit pas la peine de biffer? – les cinq mesures de coda en fa majeur. On les trouve dans les trois copies, mais elles manquent dans l’édition Artaria. Faut-il ou non les jouer? Les opinions divergent. Jean-Efflam Bavouzet opte pour l’affirmative, ce qui fait ensuite davantage ressortir le retour du début, qu’entre-temps on n’a plus entendu tel quel.

© 2012 Marc Vignal

Note de l’interprète

Le monde me complimente beaucoup tous les jours sur le feu de mes dernières productions, mais personne ne réalise la peine et les efforts qu’il m’en coûte pour les mener à bien, certains jours j’ai des trous de mémoire et mes nerfs malades m’accablent à un point tel que j’en suis tout déprimé et donc incapable de trouver la moindre idée, jusqu’à ce qu’enfin la Providence me ressuscite et

me permette de me rasseoir à mon piano et de recommencer à gratter.

lettre de Haydn à l’éditeur
Christoph Gottlob Breitkopf, 12 juin 1799

Contrairement à celles de Beethoven, présenter les sonates de Haydn dans leur ordre de date de composition ne m’a pas paru la solution la plus favorable. J’ai préféré me laisser guider par mon cœur et faire des “bouquets” aussi harmonieux que possible à défaut d’être d’un ordre rigoureux.

Outre le fait de rajouter une certaine diversité lors de la reprise, de rendre le texte plus varié, l’ornementation peut aussi donner la liberté à l’interprète de faire apparaître des similitudes avec d’autres œuvres. Par exemple, dans le développement de la sonate en fa majeur no 38 (Hob. XVI: 23) (mesures 54 – 56), le rythme de la ligne de la main gauche et la progression harmonique qu’il suit sont exactement le même que ceux que Beethoven utilisera dans l’*Allegro* de son concerto en si bémol majeur (mesures 162 – 164). Aussi voulant faire ressortir cette similitude il m’est donc venu l’idée d’ornementer ce passage avec la même configuration à la main droite que Beethoven écrira quelques quinze ans plus tard.

Inclure les Variations en fa mineur dans cette intégrale de sonates est l'une des trois surprises de ce nouveau programme que j'ai eu particulièrement plaisir à présenter.

Muni de gants blancs de protection, c'est avec grande émotion et attente qu'il y a vingt ans à la Public Library de New York, j'ouvrais la première page du manuscrit des Variations en fa mineur de Haydn. Je cherchais à l'époque une explication pour savoir pourquoi cinq mesures rajoutées à la fin de la deuxième variation étaient écrites *ad libitum* dans mon édition. Elles me paraissaient pourtant indispensables afin de rétablir un équilibre avec le nombre de mesures du thème. Non seulement j'ai trouvé la réponse à cette question: dû à un mauvais pliage de page du manuscrit, ces mesures s'étaient retrouvées isolées sur une page vide et les éditeurs ne savaient que faire de ce mystère. Mais aussi j'ai découvert ce que seul les manuscrits peuvent nous apporter: à savoir les traces du processus créatif.

La première fois que Haydn eut l'idée pour le moins originale de "s'échapper" du thème en introduisant un élément de rupture, il écrit d'abord une petite cadence. Cette cadence est raturée dans le manuscrit et de ce fait n'a jamais été publiée. J'ai eu l'idée de la recopier pour m'en servir un jour. Haydn, visiblement

insatisfait de la taille de cette cadence, décide d'en écrire une autre beaucoup plus imposante et tourmentée au point de devenir le moment le plus dramatique de la pièce. Vous trouverez en appendice de ce disque la version raturée. C'est la deuxième surprise.

La troisième est aussi une cadence, celle que Zoltán Kocsis a écrite pour la sonate en ré majeur no 30 (Hob. XVI: 19) aux modulations savamment osées qui assombrissent subtilement l'atmosphère par ailleurs sereine de cet *Andante*. Je l'inclue avec plaisir et conviction dans cette sonate, et avec une pensée amicale pour son auteur qui, en 1991, pour la pochette de mon tout premier disque Haydn, avait écrit un texte faisant ma fierté s'intitulant "Haydn sans perruque".

Entreprise de longue haleine, chaque album sera au fil des ans comme une carte postale, envoyée de mon parcours assez peu respectueux dans sa présentation des considérations chronologiques, mais entrepris dans sa réalisation avec la plus grande passion pour essayer de rendre à nos oreilles du vingt-et-unième siècle aussi vivants que possible les trésors sans fond de cette musique sublime.

© 2012 Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet s'affirme depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et d'éblouissantes prestations en concert. Il travaille avec des chefs d'orchestre tels Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Yan Pascal Tortelier et Gianandrea Noseda. Au cours de la saison 2010 / 2011, il a également joué avec Vladimir Jurowski et le London Philharmonic Orchestra aux Proms de la BBC, fait ses débuts avec le New York Philharmonic au Festival de musique de Vail Valley, et effectué des tournées aux États-Unis et au Canada avec Daniele Gatti et l'Orchestre national de France.

Au cours de la saison 2011 / 2012, il a joué de nouveau avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin sous la direction de Vladimir Ashkenazy et s'est produit avec l'Orchestre du Festival de Budapest sous la baguette d'Ivan Fischer, l'Orchestre national de Lyon sous la direction de Leonard Slatkin, l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise, le Boston Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, l'Orchestra

Sinfônica do Estado de São Paulo et bien d'autres encore.

En récital, il est très actif et joue régulièrement dans l'International Piano Series du Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, au Festival de la Roque d'Anthéron et dans le cadre de Piano aux Jacobins en France, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au Bozar de Bruxelles et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Jean-Efflam Bavouzet enregistre exclusivement pour Chandos. Son enregistrement récent d'œuvres de Ravel et Debussy avec le BBC Symphony Orchestra ainsi que son intégrale des œuvres pour piano de Debussy ont été couronnés par la revue *Gramophone* et le *BBC Music Magazine*. Le premier volume de sa série consacrée aux Sonates pour piano de Haydn a été l'un des prestigieux "Chocs de l'année" 2010 du *Monde de la musique*. Il a été choisi comme "Artiste de l'année" lors des 2012 International Classical Music Awards.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a été invité par Sir Georg Solti à faire ses débuts à l'Orchestre de Paris en 1995 et est généralement considéré comme la dernière découverte du maestro. Tout en jouant dans le monde entier, Bavouzet a récemment achevé une transcription

pour deux pianos de *Jeux*, le poème dansé de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. Il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne, ainsi que les Young

Concert Artists Auditions de New York en 1986.

Jean-Efflam Bavouzet est directeur artistique du Festival de piano des îles Lofoten en Norvège. www.bavouzet.com



© Benjamin Ealovega

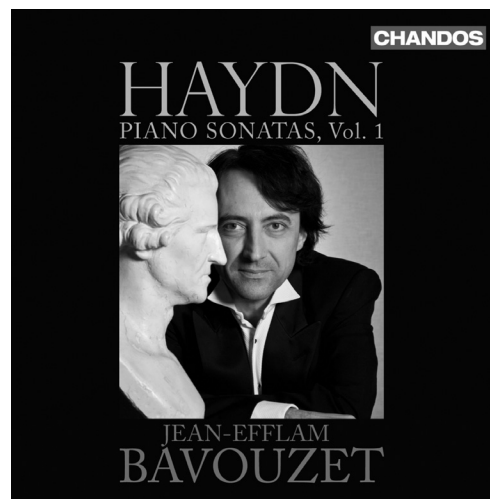
Jean-Efflam Bavouzet



‘When the project to record the sonatas by Haydn emerged, I immediately thought about doing it on a Yamaha piano. The wonderful comfort of the keyboard action, the refined sound, and the natural balance between bass and treble were qualities that made my choice obvious. Thank you, Yamaha, for making such a fine instrument!’

Jean-Efflam Bavouzet

Also available

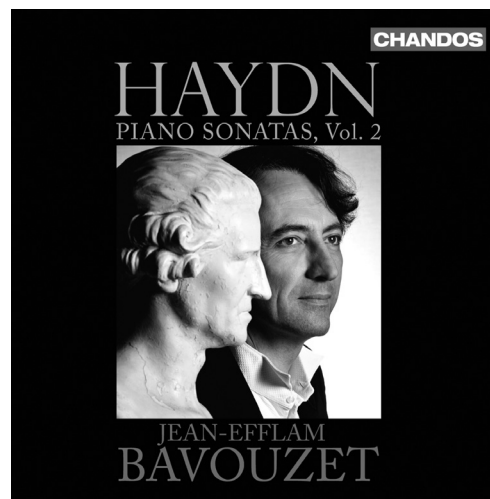


CHAN 10586

Haydn
Piano Sonatas, Volume 1



Also available

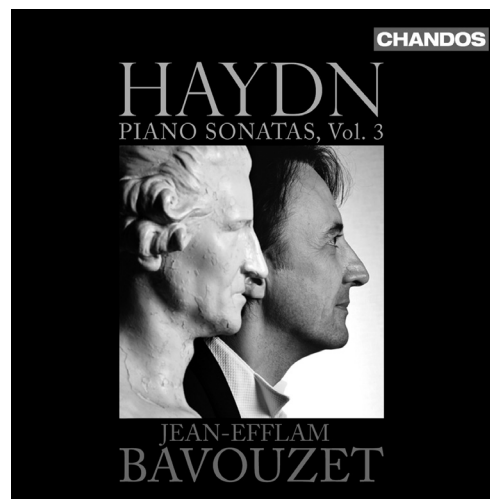


CHAN 10668

Haydn
Piano Sonatas, Volume 2



Also available



CHAN 10689

Haydn
Piano Sonatas, Volume 3



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



Yamaha technician: Takahiro Mizuno
Yamaha model CFX grand piano
Serial no. 6295700
www.CFseries.com

Special thanks to The Royal Society of Musicians of Great Britain for kindly making available a bust of Haydn

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Editor Rachel Smith
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 21 – 23 February 2012
Artwork imagery Photographs of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Marc Mitchell
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2012 Chandos Records Ltd
© 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 4 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10736

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10736



www.bavouzet.com

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Sonatas, Volume 4

- | | | |
|------|---|-------|
| 1-3 | Sonata No. 38 (Hob. XVI: 23)
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 18:02 |
| 4-5 | Sonata No. 40 (Hob. XVI: 25)
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | 11:09 |
| 6-7 | Variations (Hob. XVII: 6)
in F minor • in f-Moll • en fa mineur | 14:25 |
| 8-10 | Sonata No. 30 (Hob. XVI: 19)
in D major • in D-Dur • en ré majeur | 22:13 |
| 11 | Variations (Hob. XVII: 6)
Conclusion, unpublished version with short cadenza | 3:21 |

TT 69:12

Jean-Efflam Bavouzet piano

To hear the Variations as Haydn first conceived them,
with short unpublished cadenza, programme track 11
immediately after track 6.

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 4 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10736