

**CHANDOS**

Jean-Efflam  
BAVOUZET

HAYDN

Piano Concertos  
F major • G major • D major

Manchester Camerata  
Gábor Takács-Nagy





Engraving after contemporary portrait, not later than 1781 / AKG Images, London

Franz Joseph Haydn

**Franz Joseph Haydn** (1732 – 1809)

**Piano Concertos**

**Concerto for Piano and Orchestra, Hob. XVIII: 3** 21:13  
in F major • in F-Dur • en fa majeur

- |              |                    |      |
|--------------|--------------------|------|
| <div>1</div> | I Allegro          | 9:44 |
| <div>2</div> | II Largo cantabile | 7:38 |
| <div>3</div> | III Finale. Presto | 3:46 |

**Concerto for Piano and Orchestra, Hob. XVIII: 4** 19:54  
in G major • in G-Dur • en sol majeur

- |              |                     |      |
|--------------|---------------------|------|
| <div>4</div> | I Allegro moderato  | 9:10 |
| <div>5</div> | II Adagio cantabile | 6:46 |
| <div>6</div> | III Rondo. Presto   | 3:51 |

|          |                                                                |              |
|----------|----------------------------------------------------------------|--------------|
|          | <b>Concerto for Piano and Orchestra, Hob. XVIII: 11</b>        | <b>19:10</b> |
|          | in D major • in D-Dur • en ré majeur                           |              |
| <b>7</b> | I Vivace                                                       | 8:07         |
| <b>8</b> | II Un poco Adagio                                              | 6:43         |
| <b>9</b> | III Rondo all’Ungherese. Allegro assai – [Minore] – [Maggiore] | 4:14         |
|          | <b>TT 60:33</b>                                                |              |

All cadenzas by Jean-Efflam Bavouzet

**Jean-Efflam Bavouzet** piano

**Manchester Camerata**

Giovanni Guzzo leader

Gábor Takács-Nagy



© Benjamin Ealovega Photography

Jean-Efflam Bavouzet

## Haydn: Piano Concertos

---

Unlike Mozart and Beethoven, Haydn was no virtuoso on any instrument, but he played the piano, the violin, and the viola well enough. He devoted himself relatively little to the concerto, and cultivated the genre mostly in his youth, before and for a short while after his appointment by the Esterházy family in 1761. He intended many of them for the virtuosos of the orchestra, who worked under his direction, and who were mostly engaged at the same time as he was. Unfortunately, many of these works are now lost: one for flute, one for horn, one for violin, and one for double-bass, all in D major, as well as one for bassoon and one in E flat major for two horns. The concerto for double-bass (1763) is the oldest concerto for that instrument in the history of music. In his output one can count a little more than twenty concertos in all, the last being that in E flat major for trumpet, composed in 1796. That for cello, in D, is from 1783. Two important concertos from the 1760s were rediscovered comparatively recently, one in 1949 (for violin, in A), the other in 1961 (for cello, in C). The concerto for oboe in C major, frequently attributed in

performance to Haydn, is a spurious work, by an unknown author. It could be by Anton Zimmermann (1741 – 1781), who from 1772 occupied the post of Kapellmeister and Organist at Pressburg.

Group XVIII (keyboard concertos) of Anthony van Hoboken's catalogue, not counting the several works which Hoboken himself considered as spurious or of doubtful authenticity, comprises eleven scores, which present problems of both authenticity and choice of instrument: organ or harpsichord, or just harpsichord (or piano). In an article which appeared in 1970, Georg Feder asked how many among these eleven concertos could be played on the organ, or rather were conceived for this instrument. He deduced that there were seven – the earliest works – the intended instrument apparently being an organ without pedals: four concertos in C major (Hob. XVIII: 1, 5, 8, and 10), one in D major (Hob. XVIII: 2), and two in F major (Hob. XVIII: 6 and 7). He concluded that they would certainly have been played on the harpsichord (or piano), especially Hob. XVIII: 1, 2, and 6, those that lend

themselves most to it: Haydn himself authorised this approach. Note that all the contemporaneous sources except one, the autograph of Hob. XVIII: 1, either do not specify the instrument or indicate a harpsichord. Hob. XVIII: 6 is a double concerto for organ and violin and Hob. XVIII: 7 is nothing other than an arrangement – not effected by Haydn himself – of the early trio for keyboard, violin, and cello, No. 6 (Hob. XV: 40), with a different, spurious, slow movement. The authenticity of Hob. XVIII: 10 is not absolutely secure, and Hob. XVIII: 9 is certainly spurious. The only autograph to have survived is that of the concerto for organ Hob. XVIII: 1, dating from 1756 and entitled ‘Concerto per l’Organo’. Thus, that leaves three concertos for harpsichord or piano, those recorded here: Hob. XVIII: 3 in F, Hob. XVIII: 4 in G, and Hob. XVIII: 11 in D, the only ones published in Haydn’s lifetime, but which Haydn would seem never to have played as a soloist. Another category of works is sometimes taken into account: the *concertini* for harpsichord, two violins, and bass (group XIV in Hoboken’s catalogue), which at times, though rarely, are played these days as concertos (with orchestra). They possess neither the right form nor the right spirit. The

harpsichord appears from the opening bars, and there are no (orchestral) string ritornelli. They are, in modern parlance, quartets with keyboard, for keyboard and strings.

The problems of dating Haydn’s early works ‘for piano’ can be resolved using our knowledge of the maximum range of the keyboard on instruments in such and such a year. Haydn lived in an age when the harpsichord was gradually becoming obsolete and the piano was coming into fashion. It goes without saying that the one instrument was not suddenly replaced by the other, and that the two coexisted for quite a long time. Until about 1780, there is no evidence at the Esterházy court of the presence of anything but harpsichords. But in an invoice dated 3 March 1781, the famous piano maker Anton Walter mentions having worked for twelve consecutive days at Eszterháza, repairing and improving keyboard instruments; perhaps there were ‘modern’ instruments among them. The oldest document deriving from Haydn’s own hand which expressly mentions the piano dates from October 1784. All his concertos for keyboard were already in existence by that time, but that Haydn may have thought of the piano while he was composing the last of them (Hob. XVIII: 11) is possible,

even probable, and it remained for him to compose, with the piano in mind, his greatest trios and some of his greatest sonatas.

#### **Concerto in F major**

None of the three concertos for harpsichord (or piano) survives in the form of a dated autograph, but everything suggests that they were composed in the order of their current numbering. The concerto in F major, Hob. XVIII: 3, mentioned for the first time in Breitkopf's catalogue (drawn up each year by Breitkopf to show what works he had for sale) in 1771, appears in the *Entwurf-Katalog* (the catalogue prepared by Haydn, listing his own works from 1765 onwards) with the indication 'Concerto per il Clavicembalo': proof of its authenticity. Various clues suggest as a date of composition 1766–67 at the latest. It may date back to 1764, a year in which Haydn greatly occupied himself with the harpsichord, but this is unlikely. The orchestra confines itself to strings only. There are but three dependable sources, and none is absolutely authentic: two copies, one at Schwerin from the beginning of the 1780s and the other in Berlin (with two horns 'ad libitum') from the end of the eighteenth century, and the printed edition issued by Le Duc in Paris in 1787. The distribution

of the work in Austria was extremely restricted, and it is important to note that Le Duc's edition ('Troisième Concerto pour le Clavecin ou Piano-Forte avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse') came out three years after Boyer's edition (also in Paris) of the concertos in D and G, in all likelihood prompted by their launch. In order to compete with Boyer, Le Duc released onto the market a 'third', older concerto – composed some twenty years earlier. Here is a good example of the publishing morals of the time. An *Allegro* of beautiful proportions is succeeded by a *Largo* in C major and a *Presto* that in its nervous energy and constant forward leaps is typical of Haydn. The last phrase of its ritornello is introduced in the *Largo*.

#### **Concerto in G major**

The concerto in G major, Hob. XVIII: 4, was noted in the *Entwurf-Katalog* towards 1770 with the indication 'Concerto in g', and its oldest source is a copy at Kremsier dating from 1781. We know that a performance of this work, without doubt composed around 1768–69, took place on 28 April 1784 in a Concert spirituel in Paris (in the context of a programme for a benefit concert in the Tuileries). It was given by the blind Austrian



pianist Maria Theresia Paradis, for whom Mozart some months later would write his Concerto No. 18 in B flat major, KV 456. The announcement for this concert read: 'Mlle Paradis exécutera un nouvelle [*sic*] Concerto de Clavecin de M. Haydn' (Mlle Paradis will play a new concerto for harpsichord by M. Haydn). In September of the same year Boyer's edition appeared ('Second Concerto pour le Clavecin ou le Piano-Forte avec accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncelle, Cors et Hautbois ad libitum'), followed between 1786 and 1797 by other editions in Amsterdam (Schmitt), London (Bland), and Berlin (Hummel). Altogether there are six sources, all independent of one another (both printed editions and handmade copies), all comparatively late, and none feasibly to be considered as authentic. As in the case of the concerto in F major, in all likelihood Haydn conceived the concerto in G for strings alone. The wind parts in Boyer's and Hummel's editions, which moreover differ from each other, do not derive from Haydn's own hand. Hummel also heavily rewrote the solo part, one of the reasons why, before the release of the Henle edition (1984), the editions in circulation were not to be recommended. The craftsmanship of this concerto is more 'classical' than that of its

predecessor, its themes are more condensed and possess more distinctive shapes. The first movement is an *Allegro moderato* which opens with a very short motif (a descending sequence of three notes). The second is an *Adagio* in C major (muted violins), highly expressive within the musical climate of the 1760s. The *Presto* finale offers a complete contrast, and is already typical of the style popular around 1780.

#### **Concerto in D major**

The concerto in D major, Hob. XVIII: 11, the most famous and most often played of the three, in its style is clearly later. Absent from the *Entwurf-Katalog* and from another work-list prepared by Haydn in the 1800s, it features in Breitkopf's catalogue for the period 1782 to 1784. While its two predecessors in all likelihood had been conceived only for harpsichord, this piece was intended for harpsichord or piano. It was published by Boyer in July 1784 with spurious oboe and horn parts, two months before the appearance of the concerto in G, and was announced in August as Opus 37 by Artaria in Vienna ('Concerto per il Clavicembalo o Fortepiano'), with a claim of exclusivity: 'seul gravé jusqu'ici'. It also appeared in the same year in London, published by Longman

& Broderip. The contemporaneous sources are numerous (twenty or so) but none can be counted as truly authentic, except perhaps that of Kremsier (around 1785), a copy derived from Artaria's edition. The work is mentioned in a letter from Haydn to Boyer, dated November 1784, only recently rediscovered: the only document emanating from Haydn himself in which reference is expressly made to this concerto. On 28 February 1780 one Miss von Hartenstein had presented herself in Vienna as a pianist, and a witness would later report that, 'having found before her the most difficult concerto by the celebrated Haydn', she played it with 'dexterity, taste, and passion'. Significantly, three days earlier, in his letter to Artaria of 25 February 1780, Haydn had commended himself to the father of this pianist. The work in question was probably the concerto in D, which, given these facts, would have been completed at the beginning of 1780 or at the end of the 1770s, at the same time as some of the six sonatas published by Artaria in April 1780. The facility and elegance of the discourse suggests the years in which Haydn concerned himself largely with the composition and production of operas.

The orchestra comprises, besides the strings, two oboes and two horns. The baroque traits

present in the two preceding concertos, above all in the one in F, have disappeared, and one has here a fine example of a style at once popular and sophisticated. The orchestral ritornello which begins the opening *Vivace* is about twice as long as that of the concerto in G and consists of two clearly delineated paragraphs (the second takes off in the dominant), afterwards carefully developed. The most contrasting and varied elements are linked together seamlessly, and the central development makes much use of a three-note motif taken from the second bar of the opening theme. The *Poco Adagio* in A retains the wind instruments and evokes a distinctly vocal style with the ornamental richness of the solo part. The finale (*Allegro assai* in 2 / 4 time) is a rondo 'in the Hungarian style' which in 1784 must have thoroughly astonished the Parisian polite society, little accustomed to 'Balkan' music. It accounts for much of the work's popularity. On 6 December of that year the Munich musician Johann Baptist Becke, regretting that he had not yet received the 'beautiful concerto by Hayden', explained that it was the one ending with a 'Cossack dance'. The Artaria edition carries the heading 'Rondo all' Ungarese', that by Boyer 'Rondo Hongrois'. The first couplet, very harsh, is in D minor, the second, supple

and tuneful, in B minor. Surely contributing to the sense of dislocation experienced by the first French audience members and players were the short, sharp appoggiaturas which punctuate the discourse. Some fifteen years later, this movement would find its worthy counterpart in the finale of the trio in G major, No. 39 (Hob. XV: 25).

© 2014 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

#### Performer's note

It was just minutes after I first met Gábor Takács-Nagy that our musical and personal understanding became instantly obvious. Preparing the D major concerto by Haydn for a concert in Manchester, we shared our enthusiasm for his music and were unstinting in our admiration for his art of the unexpected, of pauses, of sudden changes of atmosphere, and of that mood of infectious good humour in which he puts us. To such a degree that we invented a new verb (in Hungarian one is permitted to make verbs from nouns): 'haydnezni'. Literally: 'to haydnise'.

Later on, we were astonished to learn that some admirers of Haydn profess to have but little interest in his piano concertos. Perhaps

one may find him even more inspired in his symphonies or his quartets, genres in which he was certainly much more prolific. But is it not extraordinary that there is not a single movement of the nine of these three concertos that does not contain at least one miraculous passage? I would like to address these magic moments, which send a tingle up the spine.

Listening to this music, and without being an expert in harmonic theory, one is easily able to pick out these passages and sense that at certain moments Haydn 'escapes' from the home key of the piece. He then creates spectacular series of unexpected modulations, which allow us to appreciate the virtuosity of his writing and the power of his imagination.

I find this procedure fascinating for, through the effect of repetition, these sequences of modulations give rise to very specific and abrupt moods. Carried thus from key to key, one first asks oneself how the composer will manage to regain his foothold! But also, as if sucked into an endless spiral, he draws us into another world, a world in which the galant and amiable discourse gives way to much wider, altogether more serious concerns.

The horns being listed *ad libitum* in the G major and F major concertos, out of concern for orchestral variety my friend

Gábor and I have chosen to include them only in the concerto in F, the more restrained in character of the two works and the one which opens this disc. In these first two concertos I have felt free to give ample rein to the ornamentation and variation of the piano's discourse. This appeared to me less necessary in the D major concerto in which the solo part, as written, is already more elaborate.

It is without doubt the interpretation of the second movement of the F major concerto which has posed the most questions for me. Having tried for a long time to discover how to do justice to this 'Aria' for piano, and having wanted, in the manner of a singer, to underline all the expressive contours of the melodic line, I recalled a masterly performance by Friedrich Gulda of the *Andante* from the concerto, KV 467, in C major by Mozart. In this movement, as in that by Haydn, the orchestra plays the harmony with a constant pulse, over which the piano 'sings'. Gulda, while strictly preserving the tempo with the left hand, allows himself huge liberties of tempo rubato in the right hand, giving the illusion of an entirely independent soloist, seeming to 'float' above the regular accompaniment of the orchestra. This left a very strong impression on me, and it seemed obvious

to me that this would be a way in which to approach Haydn's *Largo cantabile*.

I have thus wanted to pay homage to Gulda in the cadenza, which, I have no doubt, will raise a few eyebrows. I am very aware that, based on a little motive from the Aria and introducing the theme of the following movement, it contains harmonies that are anachronistic, to say the least! But it is a very personal way of evoking this genial, if provocative, Austrian pianist who, in music from Beethoven to Ravel, from Bach to his own jazz compositions, upended numerous conventions of performance in order to establish for future generations of musicians new criteria for interpretation.

For the orchestral introduction and coda, I am grateful to Gábor for having had the idea of instructing them to be played by only the first desks, thus creating a more intimate atmosphere which contributes to the theatricality of this astonishing movement.

With its descending three-note theme, light and almost carefree, very much like the celebrated sonata in C major, Hob. XVI: 50, the opening movement of the concerto in G major is no less virtuosic. These rocket-like scales are rare enough in Haydn and it is principally this effect that I have wanted to emphasise in the cadenza. Similarly, I

have tried to depart from the 'convention of the trill', which is usually the signal to the conductor to bring the orchestra in at the end of the soloist's improvisation.

In the concerto in D major, with its 'all'Ungherese' finale, I was inspired in one passage, following a pause and near the end (3:27), by a characteristic effect in Hungarian folk music. This effect consists in beginning a new section much more slowly, carefully articulating the beat, and then accelerating it to a frenetic tempo. We find this again for instance in the second of Bartók's *Pictures* for orchestra, Op. 10, and even in the way in which Hungarian audiences applaud today! Even though it is not written into the score, the idea seems to me appropriate here, and immediately pleased Gábor. Like the dash of paprika in all good Hungarian cooking!

There are many ways of approaching the music of Haydn. This disc is the result of many experiments and much research, from which we have retained that which seemed to us the most valid in this day and age. But as you will have recognised, it bears witness, above all, to a shared passion and to a beautiful and inspiring friendship.

© 2014 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 Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda, and Louis Langrée. In recent years, he has performed a number of times at the BBC Proms and also at the Mostly Mozart Festival in New York. He works regularly with orchestras such as the San Francisco Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, Sydney Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, and Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Recently he has also collaborated with the Boston Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and the Orchestre national de France.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la

musique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine *Classica*. He is engaged in a major project to record all Beethoven's piano sonatas, and has won exceptional critical claim for his recent recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in

New York. As well as performing worldwide, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet is Artistic Director of the Lofoten Piano Festival in Norway.  
[www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

Founded in 1972, **Manchester Camerata** is one of the leading chamber orchestras in the UK, renowned for dynamic performances, innovative collaborations, and extraordinary events. It is named after the Florentine Camerata, a group of sixteenth-century musicians, writers, and thinkers dedicated to the progress of the arts. Home to some of the finest musicians in the world, the orchestra adopts the same principles to breathe new life into the classics and uncover the music of the future, using music in pioneering ways to redefine what an orchestra can do. It collaborates with some of the world's most exceptional artists, such as Martha Argerich, Jean-Efflam Bavouzet, and Nicola Benedetti, always looking to create immersive experiences that bring people closer to the music. The orchestra's Music Director is the great Hungarian musician Gábor Takács-Nagy, hailed for his limitless musical imagination and communicative powers.

Nicholas Kraemer has been Permanent Guest Conductor for over thirty years and the violinist Gordan Nikolitch has been Principal Guest Director since 2006.

The pioneering Learning and Participation programme of Manchester Camerata reaches more than 10,000 people each year, promoting positive change and personal social development across four areas of expertise: young people in schools, health and wellbeing, early years and families, and a youth programme. Principal supporters of the orchestra (registered charity no. 503675) are Arts Council England, the Association of Greater Manchester Authorities, and Manchester City Council. The orchestra connects with people in many different ways, be this through concerts, collaborating with the next generation, or improving the quality of life of someone living with dementia. [www.manchestercamerata.co.uk](http://www.manchestercamerata.co.uk)

A native of Budapest, **Gábor Takács-Nagy** began to study the violin at the age of eight. As a student of the Franz Liszt Academy, he won First Prize in the Jenő Hubay Violin Competition in 1979 and later pursued studies with Nathan Milstein. His chamber music teachers at that time were Ferenc Rados, András Mihály, Zoltán Székely,

Sándor Végh, and György Kurtág. From 1975 to 1992 he was founding member and leader of the Takács Quartet, performing with artists such as Lord Menuhin, Sir Georg Solti, Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Paul Tortelier, Gidon Kremer, and András Schiff, and regularly invited by Sviatoslav Richter to his festivals. He received the Liszt Prize in 1982. In 1996 he founded the Takács Piano Trio and in 1998, with Zoltán Tuska, Sándor Papp, and Miklós Perényi, established the Mikrokosmos String Quartet which was awarded the Excellencia prize by the magazine *Pizzicato* for its 2008 recording of the complete cycle of Bartók's string quartets.

In 2002 Gábor Takács-Nagy turned to conducting, three years later creating his own string ensemble, Camerata Bellerive, as orchestra in residence at the annual Festival de Bellerive in Geneva. In 2006 he became Music Director of the Weinberger Kammerorchester, and one year later Music Director of the Verbier Festival Chamber Orchestra. This Orchestra, which also performs in numerous European and Asian cities throughout the year, regularly collaborates with the instrumentalists Martha Argerich, Joshua Bell, Jean-Yves Thibaudet, Vadim Repin, and Emmanuel Ax and the singers Frederica von Stade, Barbara

Bonney, and Angelika Kirchschlager. From 2010 to 2012 he was Music Director of the MAV Symphony Orchestra Budapest, and in September 2011 became Music Director of Manchester Camerata. He has been Principal Guest Conductor of the Budapest Festival Orchestra since September 2012, and in January 2013 was appointed Principal Artistic Partner of the Irish

Chamber Orchestra. A dedicated and highly sought-after chamber music teacher, Gábor Takács-Nagy is Professor of String Quartet at the Haute École de Musique in Geneva and International Chair in Chamber Music at the Royal Northern College of Music in Manchester. In June 2012 he was awarded honorary membership of the Royal Academy of Music in London.



## Haydn: Klavierkonzerte

---

Anders als Mozart und Beethoven zeichnete sich Haydn auf keinem Instrument als Virtuose aus, doch er spielte recht gut Klavier, Geige und Bratsche. Dem Konzert widmete er sich relativ wenig, wobei er das Genre zum größten Teil in seiner Jugend, vor und eine Zeitlang auch noch nach seiner Berufung an den Hof der Familie Esterházy im Jahre 1761 kultivierte. Viele Konzerte waren für die Virtuosen des Orchesters gedacht, die unter seiner Leitung arbeiteten und größtenteils zur gleichen Zeit wie er engagiert wurden. Leider sind viele dieser Werke inzwischen verschollen: ein Konzert für Flöte, eines für Horn, eines für Violine und eines für Kontrabass, alle in D-Dur, sowie eines für Fagott und eines in Es-Dur für zwei Hörner. Bei dem Konzert für Kontrabass aus dem Jahre 1763 handelt es sich um das älteste Konzert der Musikgeschichte für dieses Instrument. In Haydns Gesamtwerk finden sich im Ganzen etwas mehr als zwanzig Konzerte, wobei das letzte, das Konzert in Es-Dur für Trompete, 1796 entstand. Das Konzert für Cello in D-Dur schrieb Haydn 1783. Zwei wichtige Konzerte

aus den 1760ern wurden erst unlängst wiederentdeckt, und zwar eins 1949 (für Violine, in A-Dur) und das andere 1961 (für Cello, in C-Dur). Bei dem Konzert für Oboe in C-Dur, welches häufig Haydn zugeschrieben wird, handelt es sich um ein nicht originales Werk eines unbekannten Komponisten. Es könnte aus der Feder von Anton Zimmermann (1741 – 1781) stammen, der nach 1722 die Position des Kapellmeisters und Organisten in Pressburg bekleidete.

Die Gruppe XVIII (Konzerte für Tasteninstrumente) in Anthony van Hobokens Katalog umfasst, wenn man mehrere Werke, die Hoboken selbst als unecht oder von zweifelhafter Echtheit erachtete, nicht mitzählt, elf Partituren, welche, sowohl was ihre Authentizität als auch was die Wahl des Instruments angeht, problematisch sind: Orgel oder Cembalo, oder nur Cembalo (oder Klavier). In einem 1970 erschienenen Artikel fragte Georg Feder, wie viele dieser elf Konzerte auf der Orgel gespielt werden könnten oder vielmehr für dieses Instrument konzipiert wurden. Er folgerte, dass bei sieben Konzerten, und zwar

bei den frühesten, anscheinend eine Orgel ohne Pedal das vorgesehene Instrument war: vier Konzerte in C-Dur (Hob. XVIII: 1, 5, 8 und 10), eines in D-Dur (Hob. XVIII: 2) sowie zwei in F-Dur (Hob. XVIII: 6 und 7). Er kam zu dem Schluss, dass sie mit Sicherheit auf dem Cembalo (oder dem Klavier) gespielt wurden, besonders Hob. XVIII: 1, 2 und 6, die sich dafür besonders eignen – Haydn selbst hatte diesem Ansatz seinen Segen gegeben. Man beachte auch, dass alle zeitgenössischen Quellen außer einer, nämlich dem Autograph von Hob. XVIII: 1, entweder das Instrument nicht festlegen oder das Cembalo angeben. Hob. XVIII: 6 ist ein Doppelkonzert für Orgel und Violine und Hob. XVIII: 7 nichts anderes als eine Bearbeitung – nicht von Haydn selbst – des frühen Trios für Klavier, Violine und Cello Nr. 6 (Hob. XV: 40), mit einem anderen, nicht originalen langsamen Satz. Die Echtheit von Hob. XVIII: 10 ist nicht vollkommen gesichert, und Hob. XVIII: 9 ist sicherlich zweifelhaft. Das einzige überlieferte autographe Manuskript ist das des „Concerto per l’Organo“ betitelten Konzerts für Orgel Hob. XVIII: 1 von 1756. Folglich bleiben noch drei Konzerte für Cembalo oder Klavier, und zwar die, welche hier eingespielt wurden: Hob. XVIII: 3 in F-Dur, Hob. XVIII: 4 in G-Dur und Hob. XVIII: 11 in D-Dur,

die einzigen, die zu Haydns Lebzeiten veröffentlicht wurden, obwohl er sie nie als Solist gespielt zu haben scheint. Eine weitere Kategorie von Werken, die manchmal noch in Betracht gezogen wird, ist die der *concertini* für Cembalo, zwei Violinen und Bass (die Gruppe XIV in Hobokens Katalog), die heute manchmal – wenn auch selten – als Konzerte (mit Orchester) gespielt werden. Sie besitzen jedoch weder die richtige Form noch den richtigen Geist. Das Cembalo erscheint bereits in den ersten Takten, und es gibt keine Streicher-Ritornelle (für Orchester). Im modernen Sinne handelt es sich bei ihnen um Quartette mit Tasteninstrument, für Tasteninstrument und Streicher.

Das Problem der Datierung von Haydns frühen „Klavier“-Werken lässt sich lösen, indem man auf das Wissen um den maximalen Umfang der Tastaturen von Instrumenten aus den entsprechenden Jahren zurückgreift. Haydn lebte in einem Zeitalter, in dem das Cembalo nach und nach unmodern wurde und das Klavier in Mode kam. Natürlich wurde das eine Instrument nicht plötzlich durch das andere ersetzt, sondern beide hatten für recht lange Zeit nebeneinander Bestand. Es gibt keine Hinweise darauf, dass vor 1780 am Hofe der Esterházy andere Tasteninstrumente außer

Cembali vorhanden waren. Doch in einer Rechnung vom 3. März 1781 erwähnt der berühmte Klavierbauer Anton Walter, dass er auf Eszterháza zwölf Tage hintereinander mit der Reparatur und Verbesserung von Tasteninstrumenten verbracht habe – möglicherweise waren unter ihnen auch “moderne” Instrumente. Das älteste Dokument von Haydn selbst, das ausdrücklich das Klavier erwähnt, datiert von Oktober 1784. Zu diesem Zeitpunkt existierten seine sämtlichen Konzerte für Tasteninstrumente bereits, doch dass er bei der Komposition des letzten (Hob. XVIII: 11) vielleicht schon das Klavier im Kopf hatte, ist möglich oder sogar wahrscheinlich, und er sollte für das Klavier noch seine wunderbarsten Trios und einige seiner großartigsten Sonaten schreiben.

#### **Konzert in F-Dur**

Keines der drei Konzerte für Cembalo (oder Klavier) ist als datiertes autographes Manuskript überliefert, aber alles deutet darauf hin, dass sie in der Reihenfolge ihrer heutigen Nummerierung komponiert wurden. Das Konzert in F-Dur Hob. XVIII: 3, welches erstmalig im Katalog Breitkopfs (der jedes Jahr vom Verleger zusammengestellt wurde, um zu zeigen, was er im Angebot hatte) aus dem Jahre 1771 erwähnt wird, erscheint

im *Entwurf-Katalog* (den Haydn selbst zusammengestellt hatte und der seine Werke ab 1765 auflistete) mit der Angabe “Concerto per il Clavicembalo” – ein Beweis für seine Authentizität. Verschiedene Anhaltspunkte deuten auf ein Kompositionsdatum spätestens 1766 / 67 hin. Das Konzert könnte auch bereits 1764 entstanden sein, als sich Haydn in hohem Maße mit dem Cembalo beschäftigte, doch das ist unwahrscheinlich. Das Orchester besteht nur aus Streichern. Es gibt nur drei verlässliche Quellen, doch keine von ihnen ist völlig authentisch: zwei Kopien, eine in Schwerin vom Anfang der 1780er und die andere in Berlin (mit zwei Hörnern “ad libitum”) vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts sowie die bei Le Duc in Paris gedruckte Ausgabe von 1787. Die Verbreitung des Werks in Österreich war ausgesprochen begrenzt, und es ist wichtig anzumerken, dass Le Ducs Ausgabe (“Troisième Concerto pour le Clavecin ou Piano-Forte avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse”) drei Jahre nach Boyers Ausgabe der Konzerte in D-Dur und G-Dur (ebenfalls in Paris) erschien und also aller Wahrscheinlichkeit nach durch ihre Präsentation angeregt worden war. Um mit Boyer mitzuhalten, brachte Le Duc ein “drittes”, älteres Konzert auf den Markt – das

zwanzig Jahre zuvor komponiert worden war. Dies ist ein gutes Beispiel für die damaligen publizistischen Gepflogenheiten. Einem wunderbar proportionierten *Allegro* folgt ein *Largo* in C-Dur sowie ein *Presto*, das mit seiner nervösen Energie und ständigen Vorwärtssprüngen typisch für Haydn ist. Die letzte Phrase seines Ritornells wird im *Largo* eingeführt.

#### Konzert in G-Dur

Das Konzert in G-Dur Hob. XVIII: 4 wurde im *Entwurf-Katalog* um 1770 mit der Angabe „Konzert in G“ verzeichnet, und die älteste Quelle für das Werk ist eine Kopie von 1781 in Kremsier. Es ist bekannt, dass dieses Werk, welches zweifellos um 1768 / 69 entstand, am 28. April 1784 bei einem Concert spirituel in Paris (im Rahmen des Programms eines Benefizkonzerts in den Tulerien) aufgeführt wurde. Es spielte die blinde Pianistin Maria Theresia Paradis, für die Mozart einige Monate später sein Konzert Nr. 18 in B-Dur KV 456 schreiben sollte. Das Konzert wurde folgendermaßen angekündigt: „Mlle Paradis exécutera un nouvelle [*sic*] Concerto de Clavecin de M. Haydn“ (Mlle Paradis wird ein neues Konzert für Cembalo von M. Haydn spielen). Im September des gleichen Jahres erschien die Ausgabe Boyers

(“Second Concerto pour le Clavecin ou le Piano-Forte avec accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncelle, Cors et Hautbois ad libitum”), der zwischen 1786 und 1797 andere Editionen in Amsterdam (Schmitt), London (Bland) und Berlin (Hummel) folgten. Im Ganzen existieren sechs Quellen, alle unabhängig voneinander (sowohl gedruckte Ausgaben als auch handgeschriebene Kopien), alle vergleichsweise spät und keine plausibel als verbürgt zu bezeichnen. Wie bereits das Konzert in F-Dur hatte Haydn auch das Konzert in G-Dur höchstwahrscheinlich für Streicher allein konzipiert. Die Bläserstimmen in den Editionen von Boyer und Hummel, die überdies auch noch voneinander abweichen, stammen nicht von Haydn selbst. Außerdem schrieb Hummel auch noch den Solo-Part gehörig um, was einer der Gründe ist, warum die im Umlauf befindlichen Ausgaben vor Erscheinen der Henle-Edition (1984) nicht wirklich empfehlenswert waren. Vom Handwerklichen her ist dieses Konzert „klassischer“ als sein Vorgänger, die Themen sind verdichteter und besitzen deutlichere Formen. Der erste Satz ist ein *Allegro moderato*, das mit einem sehr kurzen Motiv beginnt (einer dreitönigen Sequenz abwärts), der zweite ein *Adagio* in

C-Dur (gedämpfte Violinen), das innerhalb der Vorgaben des musikalischen Klimas der 1760er von höchster Expressivität ist. Das Finale (*Presto*) bietet einen kompletten Kontrast und ist bereits typisch für den um 1780 populären Stil.

#### **Konzert in D-Dur**

Das Konzert in D-Dur Hob. XVIII: 11, das bekannteste und meist gespielte dieser drei Konzerte, ist in seiner Stilistik deutlich später angesiedelt. Es fehlt im *Entwurf-Katalog* ebenso wie auf einer anderen Werkliste Haydns aus den 1800ern, doch im Breitkopf-Katalog wird es in der Periode 1782 bis 1784 aufgelistet. Während seine beiden Vorgänger wahrscheinlich nur für das Cembalo konzipiert gewesen waren, war dieses Werk für Cembalo oder Klavier bestimmt. Es wurde von Boyer im Juli 1784 – zwei Monate vor Erscheinen des Konzerts in G-Dur – mit nicht originalen Oboen- und Hornstimmen herausgegeben und im August von Artaria in Wien mit dem Anspruch der Exklusivität (*“seul gravé jusqu’ici”*) als Opus 37 (*“Concerto per il Clavicembalo o Fortepiano”*) angekündigt. Im gleichen Jahr erschien das Konzert auch in London, bei Longman & Broderip. Es gibt zahlreiche zeitgenössische Quellen (etwa

zwanzig), von denen aber keine als wirklich authentisch bezeichnet werden kann, außer vielleicht die aus Kremsier (um 1785), eine von der Artaria-Ausgabe abgeleitete Kopie. Haydn erwähnt das Werk im November 1784 in einem an Boyer gerichteten Brief, der erst vor kurzem wieder entdeckt wurde. Dies ist das einzige Dokument von Haydns eigener Hand, in dem er ausdrücklich auf dieses Konzert Bezug nimmt. Am 28. Februar 1780 hatte sich ein Fräulein von Hartenstein in Wien als Pianistin präsentiert, und ein Zeitzeuge sollte später berichten, dass sie, *“als sie vor sich das schwierigste Konzert des berühmten Haydn fand”*, es mit *“Geschick, Geschmack und Leidenschaft”* gespielt habe. Bezeichnenderweise hatte sich Haydn drei Tage zuvor, am 25. Februar 1780, in einem Brief an Artaria, dem Vater dieser Pianistin empfohlen. Das fragliche Werk war wahrscheinlich das Konzert in D-Dur, was also diesen Tatsachen zufolge zu Beginn des Jahres 1780 oder sogar Ende der 1770er vollendet wurde, zeitgleich mit einigen der im April 1780 von Artaria veröffentlichten Sonaten. In der Leichtigkeit und Eleganz der musikalischen Sprache klingen die Jahre an, in denen sich Haydn größtenteils mit der Komposition und Produktion von Opern befasst hatte.

Zum Orchester gehören außer den Streichern zwei Oboen und zwei Hörner. Die in den beiden vorhergehenden Konzerten – besonders dem in F-Dur – vorhandenen barocken Merkmale sind verschwunden, und es handelt sich hier um ein wunderbares Beispiel für einen Stil, der gleichzeitig populär und raffiniert ist. Das Orchester-Ritornell, mit dem das anfängliche *Vivace* beginnt, ist etwa doppelt so lang wie das des Konzerts in G-Dur und besteht aus zwei klar abgegrenzten Abschnitten (von denen der zweite in der Dominante beginnt), die später sorgfältig durchgeführt werden. Die kontrastierendsten und verschiedenartigsten Elemente werden nahtlos miteinander verbunden, und die zentrale Durchführung benutzt ausgiebig ein dem zweiten Takt der Anfangsthemas entnommenes, dreitöniges Motiv. Bei dem *Poco Adagio* in A-Dur werden die Bläser beibehalten, und es beschwört durch den Verzierungsreichtum des Solo-Parts einen charakteristisch gesanglichen Stil herauf. Das Finale (*Allegro assai* im 2/4-Takt) ist ein Rondo “im ungarischen Stil”, das im Jahre 1784 die vornehme Pariser Gesellschaft, die “Balkan”-Musik wenig gewohnt war, gehörig erstaunt haben muss. Daher rührt sicher auch zu einem großen Teil die Beliebtheit des Stücks. Am 6. Dezember

des gleichen Jahres erklärte der Münchner Musiker Johann Baptist Becke, der bedauerte, “das schöne Konzert von Haydn” noch nicht erhalten zu haben, es sei dasjenige, welches mit einem “Kosakentanz” ende. In der Artaria-Ausgabe trägt der Satz den Titel “Rondo all’ Ungarese” und bei Boyer “Rondo Hongrois”. Das erste Couplet ist sehr barsch und steht in d-Moll, das zweite, geschmeidig und melodisch, in h-Moll. Zu dem Gefühl der Fremdheit, welches die ersten französischen Publikumsmitglieder und Musiker erlebten, trugen sicher auch die kurzen, scharfen Vorhalte bei, mit denen der musikalische Vortrag durchsetzt ist. Etwa fünfzehn Jahre später sollte dieser Satz im Finale des Trios in G-Dur Nr. 39 (Hob. XV: 25) sein würdiges Gegenstück finden.

© 2014 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen:

Bertina Reinke-Welsh

#### Anmerkungen des Interpreten

Nach meinem ersten Zusammentreffen mit Gábor Takács-Nagy dauerte es nur wenige Minuten – dann war sofort klar, wie gut wir uns sowohl musikalisch als auch persönlich verstanden. Während wir Haydns D-Dur Konzert für eine

Aufführung in Manchester vorbereiteten, teilten wir unseren Enthusiasmus für seine Musik und waren unermüdlich in unserer Bewunderung für seine Kunst des Unerwarteten, des Innehaltens, der plötzlichen Atmosphärenwechsel und jener Stimmung ansteckend guter Laune, in die er uns versetzt. So sehr sogar, dass wir ein neues Verb erfanden (im Ungarischen darf man aus Substantiven Verben machen): "haydnezni". Wörtlich: "haydnisieren".

Später waren wir erstaunt, als wir erfuhren, dass einige Bewunderer Haydns zugeben, geringere Interesse an seinen Klavierkonzerten zu haben. Man kann ihn womöglich in seinen Sinfonien oder Quartetten – beides Genres in denen er gewiss viel produktiver war – in noch inspirierterer Form erleben. Aber ist es nicht außergewöhnlich, dass es unter den neun Sätzen dieser drei Konzerte nicht einen einzigen gibt, der nicht wenigstens eine zauberhafte Passage enthält? Diese magischen Momente, die einem einen Schauer über den Rücken jagen, möchte ich hier ansprechen.

Auch ohne ein Experte für Harmonielehre zu sein, hört man diese Passagen leicht heraus und spürt, dass Haydn in bestimmten Momenten der Grundtonart des Stücks "entflieht". Er erschafft dann atemberaubende

Reihen unerwarteter Modulationen, die uns die Virtuosität seines Komponierens und seine Vorstellungskraft schätzen lassen.

Ich finde diese Vorgehensweise faszinierend, denn durch den Effekt der Wiederholung führen diese Sequenzen zu sehr spezifischen und abrupten Stimmungen. So von Tonart zu Tonart getragen, fragt man sich zunächst, wie es der Komponist wohl schaffen wird, wieder festen Boden unter die Füße zu bekommen! Doch noch dazu zieht er uns, als würden wir in eine endlose Spirale gesaugt, in eine andere Welt, eine Welt, in welcher der galante und lebenswürdige Diskurs viel breiteren, gänzlich ernsteren Anliegen Platz macht.

Was die Hörner angeht, die in den D-Dur und F-Dur Konzerten *ad libitum* angegeben sind, haben mein Freund Gábor und ich uns entschieden, sie um der orchestralen Vielfältigkeit willen nur im Konzert in F einzusetzen, dem in seinem Charakter verhalteneren der beiden Werke, welches die Einspielung eröffnet. In diesen beiden ersten Konzerten habe ich mir erlaubt, der Ausschmückung und Variation des Klavierparts reichlich freien Lauf zu lassen. Im Konzert in D-Dur schien mir dies weniger nötig, da die Solopartie bereits aufwendiger notiert ist.

Zweifellos hat die Interpretation des zweiten Satzes des F-Dur Konzerts für mich die meisten Fragen aufgeworfen. Nachdem ich schon lange versucht hatte, herauszufinden, wie man dieser "Arie" für Klavier gerecht wird, und in der Art eines Sängers alle expressiven Umrisse der melodischen Linie zu unterstreichen suchte, erinnerte ich mich an eine meisterhafte Aufführung des *Andantes* aus dem Konzert in C-Dur KV 467 von Mozart durch Friedrich Gulda. In diesem Satz spielt das Orchester, ebenso wie in dem Haydns, die Harmonie mit einem konstanten Puls, über dem das Klavier "singt". Während Gulda in der linken Hand das Tempo streng einhält, erlaubt er sich in der rechten mit tempo rubato enorme Freiheiten und schafft so die Illusion eines völlig unabhängigen Solisten, der über der regulären Begleitung des Orchesters zu "schweben" scheint. Dies hinterließ bei mir einen sehr tiefen Eindruck, und es scheint mir offensichtlich, dass dies eine Art und Weise wäre, an Haydns *Largo cantabile* heranzugehen.

Deshalb wollte ich Gulda in der Kadenz, die zweifellos für etwas Verwunderung sorgen wird, meine Hochachtung erweisen. Ich bin mir vollkommen darüber im Klaren, dass diese Kadenz, auf einem kleinen Motiv der Arie basierend und das Thema des folgenden

Satzes vorstellend, Harmonien enthält, die gelinde gesagt anachronistisch sind! Doch dies ist eine sehr persönliche Art und Weise an diesen genialen, wenn auch provokanten österreichischen Pianisten zu erinnern, der in Musik, die von Beethoven bis Ravel, von Bach bis zu seinen eigenen Jazz-Kompositionen reicht, zahlreiche Konventionen der Aufführungspraxis auf den Kopf stellte, um so für zukünftige Generationen von Musikern neue Kriterien der Interpretation zu etablieren.

Was die Orchestereinleitung und die Coda angeht, bin ich Gábor dankbar für die Idee, sie nur von den ersten Pulten spielen zu lassen und so eine intimere Atmosphäre zu schaffen, die zur Theatralik dieses erstaunlichen Satzes beiträgt.

Der mit seinem abwärtsführenden, leichten und fast sorglosen dreitönigen Thema sehr an die berühmte Sonate in C-Dur Hob. XVI: 50 erinnernde Anfangssatz des Konzerts in G-Dur ist nicht weniger virtuos. Diese raketenartigen Tonleitern kommen bei Haydn ausgesprochen selten vor, und es ist in erster Linie dieser Effekt, den ich in der Kadenz betonen wollte. Gleichmaßen habe ich versucht, mich von der "Konvention des Trillers" zu lösen, der normalerweise das Zeichen für den Dirigenten ist, das Orchester am Ende der Improvisation des Solisten einsetzen zu lassen.



Im Konzert in D-Dur, mit seinem Finale "all'Ungherese", habe ich mich in einer Passage, nach einer Pause und kurz vor Schluss (3:27), von einem charakteristischen Effekt der ungarischen Volksmusik inspirieren lassen. Dieser besteht darin, einen neuen Abschnitt viel langsamer zu beginnen, während man das Metrum sorgfältig artikuliert, und ihn dann bis zu einem frenetischen Tempo zu steigern. Dieser Effekt findet sich beispielsweise im zweiten von Bartóks *Bildern* für Orchester op. 10 und sogar in der Art und Weise, wie das ungarische Publikum applaudiert! Obwohl es nicht in den Noten steht, schien mir die Idee hier passend, und sie gefiel Gábor sofort. Wie eine Prise Paprika in der guten ungarischen Küche!

Es gibt viele Wege, sich der Musik Haydns zu nähern. Diese CD ist das Resultat vieler Experimente und Recherchen, aus denen wir das beibehalten haben, was uns für unsere heutige Zeit die größte Gültigkeit zu haben schien. Aber, wie Sie bereits erkannt haben werden, bezeugt sie vor allem eine geteilte Leidenschaft und eine wunderbare und inspirierende Freundschaft.

© 2014 Jean-Efflam Bavouzet  
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

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 Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda und Louis Langrée zusammengearbeitet. In den letzten Jahren ist er mehrmals im Rahmen der BBC-Proms sowie auch auf dem Mostly Mozart Festival in New York aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem San Francisco Symphony, dem Orchestre symphonique de Montréal, dem Sydney Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Philharmonic und dem Niederländischen Radio-Sinfonieorchester zusammen. In jüngster Zeit ist er zudem mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Budapest Festivalorchester, dem New York Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo und dem Orchestre national de France aufgetreten.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert

regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzingen Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravels mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravels haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine Awards* und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang. Derzeit widmet er sich der Gesamteinspielung sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven. Seine kürzlich veröffentlichte Einspielung von Prokofjews fünf Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic unter Gianandrea Noseda wurde von den Kritikern hoch gelobt. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire gewann den ersten Preis des Internationalen Beethoven-Wettbewerbs in Köln und feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet eine Transkription von Debussys *Jeux* für zwei Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist.

Jean-Efflam Bavouzet ist Künstlerischer Leiter des Lofoten-Klavierfestivals in Norwegen. [www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

Die 1972 gegründete **Manchester Camerata** ist eines der führenden Kammerorchester Großbritanniens und wird besonders wegen ihrer dynamischen Aufführungen, innovativen Gemeinschaftsprojekte und außergewöhnlichen Veranstaltungen gerühmt. Das Ensemble wurde nach der Florentiner Camerata benannt, einer im sechzehnten Jahrhundert wirkenden Gruppe von Musikern, Dichtern und Denkern, die sich der Weiterentwicklung der Künste widmeten. Diese Prinzipien legt auch die Manchester Camerata ihrer Arbeit zugrunde; das Orchester, das einige der weltbesten Musiker versammelt,

versucht auf dieser Basis den Klassikern neues Leben einzuhauchen und uns die Musik der Zukunft zu erschließen. Dabei beschreitet es bahnbrechend innovative Wege, um das Wesen des Orchesterspiels neu zu definieren. Das Ensemble arbeitet mit einigen der weltweit herausragendsten Künstler zusammen, darunter Martha Argerich, Jean-Efflam Bavouzet und Nicola Benedetti, und ist stets darum bemüht, umfassende musikalische Erfahrungen zu vermitteln, die die Hörer mit der Musik in engeren Kontakt bringen. Musikdirektor des Orchesters ist der große ungarische Musiker Gábor Takács-Nagy, der für seine grenzenlose musikalische Vorstellungskraft und seine große kommunikative Begabung gerühmt wird. Nicholas Kraemer ist seit mehr als dreißig Jahren Ständiger Gastdirigent und der Geiger Gordan Nikolitch ist seit 2006 Erster Gastdirektor.

Das bahnbrechende "Learning and Participation"-Programm der Manchester Camerata bezieht alljährlich mehr als 10.000 Mitwirkende ein; besonders gefördert werden die positive Entwicklung sowie die individuelle Ausbildung gemeinschaftlicher Fähigkeiten in vier Bereichen – junge Menschen in der Schule, Gesundheit und Wohlbefinden, frühe Kindheit und Familie

sowie ein Jugendprogramm. Die wichtigste Unterstützung erfährt das Orchester (eingetragener gemeinnütziger Verein Nr. 503675) durch den Arts Council England, die Association of Greater Manchester Authorities sowie den Manchester City Council. Das Orchester nimmt auf vielfältige Weise Kontakt zu den Mitmenschen auf, sei es durch Konzerte, im Zusammenwirken mit der nächsten Generation oder indem es die Lebensqualität von dementen Mitbürgern verbessert. [www.manchestercamerata.co.uk](http://www.manchestercamerata.co.uk)

Der aus Budapest gebürtige **Gábor Takács-Nagy** begann mit acht Jahren, das Violinspiel zu erlernen. Als Student an der Franz-Liszt-Akademie gewann er 1979 der ersten Preis des Jenő Hubay Violinwettbewerbs und wurde später Schüler von Nathan Milstein. Seine Kammermusiklehrer waren zu der Zeit Ferenc Rados, András Mihály, Zoltán Székely, Sándor Végh und György Kurtág. Von 1975 bis 1992 war er Gründungsmitglied und Leiter des Takács-Quartetts und trat gemeinsam mit Künstlern wie Lord Menuhin, Sir Georg Solti, Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Paul Tortelier, Gidon Kremer und András Schiff auf; außerdem war er regelmäßig auf den von Sviatoslav Richter organisierten Festivals zu Gast. 1982

wurde er mit dem Liszt-Preis ausgezeichnet. 1996 gründete er das Takács-Klaviertrio und 1998 etablierte er gemeinsam mit Zoltán Tuska, Sándor Papp und Miklós Perényi das Mikrokosmos-Streichquartett, das im Jahr 2008 für seine Einspielung des vollständigen Zyklus von Bartóks Streichquartetten von der Zeitschrift *Pizzicato* mit dem Excellentia-Preis ausgezeichnet wurde.

Im Jahr 2002 wandte Gábor Takács-Nagy sich dem Dirigieren zu; drei Jahre später gründete er sein eigenes Streicherensemble, die Camerata Bellerive, als "orchestra in residence" des alljährlich stattfindenden Festival de Bellerive in Genf. 2006 wurde er Musikdirektor des Weinberger-Kammerorchesters und im darauffolgenden Jahr Musikdirektor des Verbier Festival Chamber Orchestra. Dieses Orchester, das das Jahr über auch in zahlreichen Städten Europas und Asiens Konzerte gibt, arbeitet regelmäßig

mit den Instrumentalisten Martha Argerich, Joshua Bell, Jean-Yves Thibaudet, Vadim Repin und Emmanuel Ax sowie den Sängerinnen Frederica von Stade, Barbara Bonney und Angelika Kirchschrager zusammen. Von 2010 bis 2012 war Takács-Nagy Musikdirektor des MAV Sinfonieorchesters Budapest und im September 2011 wurde er Musikdirektor der Manchester Camerata. Er ist seit September 2012 Erster Gastdirigent des Budapester Festivalorchesters und wurde im Januar 2013 zum Ersten Künstlerischen Partner des Irish Chamber Orchestra ernannt. Als engagierter und begehrter Kammermusiklehrer ist Gábor Takács-Nagy Professor für Streichquartett an der Haute École de Musique in Genf sowie International Chair in Chamber Music am Royal Northern College of Music in Manchester. Im Juni 2012 wurde er zum Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London ernannt.

## Haydn: Concertos pour piano

---

Contrairement à Mozart et à Beethoven, Haydn n'était virtuose d'aucun instrument, mais il jouait très convenablement du piano, du violon et de l'alto. Il se consacra relativement peu au concerto et pratiqua ce genre surtout dans sa jeunesse, avant et peu après son entrée chez les Esterházy en 1761. Il destina beaucoup d'entre eux aux virtuoses d'orchestre qu'il avait sous ses ordres, engagés pour la plupart en même temps que lui. Plusieurs ont malheureusement disparu: un pour flûte, un pour cor, un pour violon et un pour contrebasse, tous en ré majeur, un pour basson et un en mi bémol majeur pour deux cors. Celui pour contrebasse (1763) était le plus ancien concerto pour cet instrument de l'histoire de la musique. On dénombre cependant dans sa production un peu plus d'une vingtaine de concertos, le plus tardif étant celui en mi bémol pour trompette de 1796. Celui pour violoncelle en ré est de 1783. Deux concertos importants des années 1760 furent retrouvés l'un en 1949 (pour violon en la), l'autre en 1961 (pour violoncelle en ut). Celui pour hautbois en ut majeur fréquemment joué sous le nom

de Haydn est apocryphe, d'auteur inconnu. Peut-être s'agit-il d'Anton Zimmermann (1741 – 1781), installé à partir de 1772 à Pressburg comme maître de chapelle et organiste.

Le groupe XVIII (concertos pour clavier) du catalogue d'Anthony van Hoboken comprend, sans compter les nombreux ouvrages considérés par lui comme apocryphes ou d'authenticité douteuse, onze partitions qui posent des problèmes à la fois d'authenticité et de choix d'instrument: orgue ou clavecin, ou uniquement clavecin (ou piano). Dans un article paru en 1970, Georg Feder s'est demandé combien parmi ces onze concertos pouvaient être joués à l'orgue, ou plutôt avaient été conçus pour cet instrument. Il en décompte sept, les plus anciens, l'instrument étant évidemment un orgue sans pédalier: quatre en ut majeur (Hob. XVIII: 1, 5, 8 et 10), un en ré majeur (Hob. XVIII: 2) et deux en fa majeur (Hob. XVIII: 6 et 7). Il arrive certes qu'on les interprète au clavecin (ou piano), en particulier Hob. XVIII: 1, 2 et 6, ceux qui s'y prêtent le plus: Haydn lui-même autorisa

cette démarche. À noter à ce propos que toutes les sources d'époque sauf une, l'autographe de Hob. XVIII: 1, ou bien ne précisent pas l'instrument ou bien indiquent un clavecin. Hob. XVIII: 6 est un double concerto pour orgue et violon et Hob. XVIII: 7 n'est autre qu'un arrangement – non réalisé par Haydn lui-même – du trio de jeunesse pour clavier, violon et violoncelle no 6 (Hob. XV: 40), avec un autre mouvement lent apocryphe. L'authenticité de Hob. XVIII: 10 n'est pas absolument garantie, et Hob. XVIII: 9 est certainement apocryphe. Le seul autographe ayant survécu est celui du concerto pour orgue Hob. XVIII: 1, daté de 1756 et intitulé "Concerto per l'Organo". Restent donc trois concertos pour clavecin ou piano, ceux enregistrés ici: Hob. XVIII: 3 en fa, Hob. XVIII: 4 en sol et Hob. XVIII: 11 en ré, les seuls publiés du vivant de Haydn, mais que ce dernier semble n'avoir pratiquement jamais joués comme soliste. Une autre catégorie d'œuvres entre parfois en ligne de compte: les *concertini* pour clavecin, deux violons et basse (groupe XIV chez Hoboken), qui parfois (mais rarement) sont joués de nos jours comme concertos (avec orchestre). Ils n'en ont ni la forme, ni l'esprit. Le clavecin intervient dès les premières mesures, il n'a pas de ritournelles de cordes (d'orchestre).

Ce sont, au sens moderne, des quatuors avec clavier, pour clavier et cordes.

Les problèmes de datation des œuvres de jeunesse "pour piano" de Haydn peuvent notamment être résolus par la connaissance de l'étendue maximale des claviers d'instruments en telle ou telle année. Haydn vécut l'époque de la disparition progressive du clavecin et de l'avènement du piano. Il va sans dire qu'on ne passa pas brutalement d'un instrument à l'autre, et que les deux coexistèrent assez longtemps. Jusque vers 1780, on ne peut signaler à la cour des Esterházy que la présence de clavecins. Mais dans une facture du 3 mars 1781, le célèbre facteur de piano Anton Walter mentionne avoir travaillé douze jours de suite à Eszterháza à réparer et améliorer des instruments à clavier: peut-être s'en trouvait-il de "modernes". Le plus ancien document émanant de Haydn lui-même avec mention expresse du piano est d'octobre 1784. Tous ses concertos pour clavier existaient alors déjà, mais qu'il ait songé au piano en composant le dernier (Hob. XVIII: 11) est possible, voire probable, et il lui restait à écrire, en pensant au piano, ses plus grands trios et certaines de ses plus grandes sonates.

#### **Concerto en fa majeur**

Aucun des trois concertos pour clavecin (ou

piano) n'a survécu sous forme d'autographe daté, mais tout indique qu'ils furent composés dans l'ordre de leur numérotation actuelle. Le concerto en fa majeur, Hob. XVIII: 3, mentionné pour la première fois au catalogue Breitkopf (dressé chaque année par l'éditeur Breitkopf en indiquant les œuvres qu'il avait en vente) de 1771, apparaît sur l'*Entwurf-Katalog* (catalogue dressé par Haydn de ses propres œuvres à partir de 1765) avec l'indication "Concerto per il Clavicembalo": garantie d'authenticité. Divers indices suggèrent comme date de composition 1766 – 1767 au plus tard. Peut-être remonte-t-il à 1764, année où Haydn s'intéressa particulièrement au clavecin, mais c'est peu plausible. L'orchestre se limite aux seules cordes. Les sources fiables ne sont qu'au nombre de trois, et aucune n'est absolument authentique: deux copies, l'une à Schwerin du début des années 1780 et l'autre à Berlin (avec deux cors "ad libitum") de la fin du dix-huitième siècle, et l'édition Le Duc (Paris) de 1787. La diffusion de l'œuvre en Autriche fut des plus limitées, et il faut noter que l'édition Le Duc ("Troisième Concerto pour le Clavecin ou Piano-Forte avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse") intervint trois ans après celle de Boyer (à Paris également) des concertos en ré

puis en sol, et probablement sur leur lancée. Pour faire concurrence à Boyer, Le Duc lança sur le marché un "troisième" concerto plus ancien, vieux d'une vingtaine d'années. On a là un bon exemple des mœurs éditoriales de l'époque. À un *Allegro* d'une belle ampleur succèdent un *Largo* en ut majeur et un *Presto* typique de Haydn par sa nervosité et ses perpétuels bonds en avant. La dernière phrase de sa ritournelle est annoncée dans le *Largo*.

#### Concerto en sol majeur

Le concerto en sol majeur, Hob. XVIII: 4, fut noté dans l'*Entwurf-Katalog* vers 1770, avec l'indication "Concerto in g", et sa source la plus ancienne est une copie à Kremsier datée de 1781. On connaît pour cet ouvrage, composé sans doute vers 1768 – 1769, une date d'exécution: le 28 avril 1784 au Concert spirituel à Paris (dans le cadre d'un concert de bienfaisance aux Tuileries) par la pianiste aveugle Maria Theresia Paradis, pour laquelle Mozart devait écrire quelques mois plus tard son concerto no 18 en si bémol majeur, KV 456. Avec pour ce concert comme annonce: "Mlle Paradis exécutera un nouvelle [*sic*] Concerto de Clavecin de M. Haydn". En septembre de la même année parut l'édition Boyer ("Second Concerto pour le Clavecin ou le Piano-Forte avec accompagnement de

deux Violons, Alto, Violoncelle, Cors et Hautbois ad libitum”), suivie de 1786 à 1797 par d’autres à Amsterdam (Schmitt), Londres (Bland) et Berlin (Hummel). On possède en tout six sources indépendantes les unes des autres (éditions et copies), toutes tardives et dont aucune ne peut être considérée comme authentique. Comme celui en fa, Haydn conçut très vraisemblablement le concerto en sol pour cordes seules. Les parties de vents des éditions Boyer et Hummel, qui d’ailleurs ne sont pas les mêmes, ne proviennent pas de lui. Hummel révisa aussi fortement la partie de soliste, une des raisons pour lesquelles, avant celle de Henle (1984), les éditions courantes étaient peu recommandables. La facture de ce concerto est plus “classique” que celle du précédent, ses thèmes sont plus ramassés et possèdent des contours plus nets. Le premier mouvement est un *Allegro moderato* s’ouvrant par un très bref motif (une chute de trois notes), le deuxième un *Adagio* en ut très expressif (violons avec sourdine) dans le climat des années 1760. Contraste total avec la finale *Presto*, typique déjà du style populaire des alentours de 1780.

#### **Concerto en ré majeur**

Le concerto en ré, Hob. XVIII: 11, le plus célèbre et le plus joué des trois, est de style

nettement plus tardif. Absent de l’*Entwurf-Katalog* et d’un autre catalogue dressé par Haydn dans les années 1800, il figure dans celui de Breitkopf pour 1782 – 1784. Alors que les deux précédents avaient été très probablement conçus uniquement pour clavecin, il fut destiné au clavecin ou au pianoforte. Il parut chez Boyer en juillet 1784, avec des parties de hautbois et de cors apocryphes, deux mois avant celui en sol, et fut annoncé en août comme opus 37 chez Artaria à Vienne (“Concerto per il Clavicembalo o Fortepiano”), qui fit savoir qu’il s’agissait du “seul gravé jusqu’ici”. Il parut aussi la même année à Londres chez Longman & Broderip. Les sources d’époque sont très nombreuses (une vingtaine), mais aucune n’est vraiment authentique, sauf peut-être celle de Kremsier (vers 1785), copie réalisée à partir de l’édition Artaria. L’œuvre est mentionnée dans une lettre de Haydn à Boyer datée de novembre 1784 et redécouverte récemment: le seul document émanant de lui-même où il est expressément question de ce concerto. Le 28 février 1780 se produisit à Vienne comme pianiste une demoiselle von Hartenstein, et un témoin devait ultérieurement rapporter qu’ayant “trouvé devant elle le concerto le plus difficile du célèbre Haydn”, elle l’avait joué avec



“dextérité, goût et sentiment”. Significatif est le fait que trois jours auparavant, dans sa lettre à Artaria du 25 février 1780, Haydn se soit recommandé du père de cette pianiste. L'ouvrage en question était probablement le concerto en ré, qui dans ces conditions aurait été terminé au début de 1780, voire à la fin des années 1770, en même temps que certaines des six sonates publiées par Artaria en avril 1780. L'aisance et l'élégance du discours indiquent les années dominées chez Haydn par la composition et la direction d'opéras.

L'orchestre comprend, outre les cordes, deux hautbois et deux cors. Les traits baroques présent dans les deux concertos précédents, surtout dans celui en fa, ont disparu, et on a là un beau spécimen de style à la fois populaire et recherché. La ritournelle orchestrale ouvrant le *Vivace* initial est environ deux fois plus longue que celle du concerto en sol et comporte deux paragraphes bien articulés (le second démarre à la dominante), ensuite soigneusement travaillés. Les éléments les plus divers et les plus contrastés s'enchaînent sans heurts, et le développement central fait un large usage d'un motif de trois notes tiré de la mesure 2 du thème initial. Le *Poco Adagio* en la conserve les instruments à vent et évoque le style vocal par la richesse ornementale de la partie de soliste. Le finale (*Allegro*

*assai* à 2 / 4) est un rondo “à la hongroise” qui en 1784 dut fort surprendre le beau monde parisien, peu habitué aux musiques “balkaniques”. Il est pour beaucoup dans la popularité de l'œuvre. Le 6 décembre de cette année-là, le musicien munichois Jean Becke, regrettant de n'avoir pas encore reçu le “beau concerto de Haydn”, précisa qu'il s'agissait de celui se terminant par une “danse cosaque”. L'édition Artaria porte comme indication “Rondo all' Ungarese”, celle de Boyer “Rondo Hongrois”. Le premier couplet, très rude, est en ré mineur, le second, souple et chantant, en si mineur. Contribuèrent certainement au dépaysement des premiers auditeurs et interprètes français les appoggiatures brèves et incisives qui ponctuent le discours. Une quinzaine d'années plus tard, cette page devait trouver son digne pendant dans le finale du trio en sol majeur no 39 (Hob. XV: 25).

© 2014 Marc Vignal

#### Note de l'interprète

Ce n'est seulement que quelques minutes après ma première rencontre avec Gábor Takács-Nagy que notre entente musicale et personnelle fut immédiatement évidente. Préparant le concerto en ré de Haydn pour un concert à Manchester nous partageons

notre enthousiasme pour sa musique et ne tarissions pas d'éloge sur son art des surprises, des arrêts, des changements d'atmosphères et de cette bonne humeur communicative dans laquelle il nous met. À tel point que nous avons inventé un verbe (en hongrois on peut faire des verbes avec les noms): "haydnezní". Littéralement: "haydniser".

Aussi plus tard, étions-nous étonnés d'apprendre que certains admirateurs de Haydn avouent n'avoir que peu d'intérêt pour ses concertos pour piano. Peut-être peut-on le trouver encore plus inspiré dans ses symphonies ou ses quatuors, domaines où il fût, certes, beaucoup plus prolifique. Mais n'est il pas extraordinaire qu'il n'y ait pas un seul des neuf mouvements de ces trois concertos qui n'a pas au moins un passage miraculeux? Je veux parler des ces moments magiques, de ceux qui vous donnent des frissons.

En écoutant cette musique et sans être un spécialiste de l'harmonie des accords, on peut aisément repérer ces passages et sentir qu'à certains moments, Haydn "s'échappe" de la tonalité principale du morceau. Il crée alors des séries spectaculaires de modulations imprévues qui nous laissent apprécier sa virtuosité d'écriture et la puissance de son imagination.

Je trouve ce procédé fascinant car, par l'effet de répétitions, ces successions de modulations engendrent des sentiments soudain très particuliers. Transporté ainsi de tonalité en tonalité, on se demande d'abord comment fera le compositeur pour retomber sur ses pieds! Mais aussi, comme pris dans une spirale sans fin, il nous fait entrer dans un autre monde, un monde où le discours galant et aimable laisse la place à des enjeux d'une tout autre amplitude, d'un tout autre sérieux.

Les cors étant *ad libitum* dans les concertos en sol et fa, mon ami Gábor et moi-même avons choisi, par soucis de diversité orchestrale, de les inclure uniquement dans celui en fa, de caractère plus posé et qui ouvre ce disque. Dans ces deux premiers concertos j'ai volontairement laissé libre cours aux ornements et variations du discours du piano. Cela m'a paru moins nécessaire dans le concerto en ré dans lequel la partie de soliste est déjà en elle-même plus élaborée.

C'est sans aucun doute l'interprétation du deuxième mouvement du concerto en fa qui m'a posé le plus de questions. Essayant longuement de trouver comment rendre justice à cet "Aria" pour piano, et voulant, à la manière d'un chanteur, souligner tout les contours expressifs de la ligne mélodique, je me suis rappelé une interprétation magistrale

de Friedrich Gulda de l'*Andante* du concerto KV 467 en ut majeur de Mozart. Dans ce mouvement où, comme dans celui de Haydn, l'orchestre joue en pulsation régulière l'harmonie sur laquelle le piano "chante", Gulda, tout en gardant strictement le tempo par sa main gauche, s'autorise de grandes libertés de rubato à la main droite et donne l'illusion d'un élément soliste complètement indépendant, comme "flottant" sur l'accompagnement régulier de l'orchestre. Une impression très forte était restée en moi et il m'a paru évident que c'était de cette façon qu'il fallait aborder ce *Largo cantabile* de Haydn.

J'ai donc voulu rendre hommage à Gulda dans la cadence qui fera, je n'en doute pas, lever quelques sourcils. Je suis bien conscient que, basée sur un petit motif de l'Aria et introduisant le thème du mouvement suivant, elle contient des harmonies pour le moins anachroniques! Mais c'est une manière toute personnelle d'évoquer ce génial pianiste autrichien quelque peu provocateur qui, de Beethoven à Ravel, de Bach à ses compositions de jazz, a bouleversé de nombreuses conventions d'interprétations en établissant pour les générations futures de musiciens de nouveaux critères d'interprétations.

Pour l'introduction et la coda orchestrales, je suis reconnaissant à Gábor d'avoir eu l'idée de les faire jouer par les premiers pupitres seulement, créant ainsi une atmosphère plus intimiste qui contribue à la théâtralisation de cette page étonnante.

Avec son thème de trois notes descendantes, léger presque insouciant, très similaire à la célèbre sonate en ut majeur, Hob. XVI: 50, le premier mouvement du concerto en sol n'en est pas moins virtuose. Ces "gammes fusées" sont assez rares chez Haydn et c'est principalement cet effet que j'ai voulu souligner dans la cadence. J'ai également essayé de rompre avec la "convention du trille" qui est normalement le signal par lequel le chef fait rentrer l'orchestre à la fin de l'improvisation du soliste.

Dans le concerto en ré et son final "all'Ungherese", je me suis inspiré pour un passage après une pause et vers la fin (3:27) d'un effet caractéristique de la musique folklorique hongroise. Cet effet consiste à commencer une nouvelle section bien plus lentement en scandant la pulsation, pour ensuite l'accélérer jusqu'à une vitesse frénétique. Nous le retrouvons par exemple chez Bartók dans la seconde des *Images* pour orchestre, op. 10, et même dans la manière d'applaudir du public hongrois aujourd'hui! Bien que non écrit dans la partition, l'idée me

semble être ici à sa place et plutôt tout de suite à Gábor. Comme une touche de paprika dans toute bonne cuisine hongroise!

Il y a beaucoup de manières d'aborder la musique de Haydn. Ce disque est le résultat de nombreuses expérimentations et recherches dont nous avons gardé celles qui, aujourd'hui, nous semblaient les plus valides. Mais comme vous l'avez compris il est surtout le témoin d'une passion commune et d'une belle et inspirante amitié.

© 2014 Jean-Efflam Bavouzet

**Jean-Efflam Bavouzet** s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d'éblouissantes prestations en concert. Il travaille avec des chefs d'orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda et Louis Langrée. Ces dernières années, il a joué à plusieurs reprises aux Proms de la BBC, ainsi qu'au Mostly Mozart Festival de New York. Il travaille régulièrement avec des

orchestres tels le San Francisco Symphony, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Sydney Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC Philharmonic et l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise. Récemment, il s'est en outre produit avec le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre du Festival de Budapest, le New York Philharmonic, le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo et l'Orchestre national de France.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d'État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des *Gramophone* awards pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième

volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l'année de la revue *Classica*. Il est actuellement engagé dans le très important projet d'enregistrer l'intégrale des sonates de Beethoven, et a reçu des critiques exceptionnelles pour son enregistrement récent des cinq concertos pour piano de Prokofiev avec le BBC Philharmonic sous la direction de Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet enregistre exclusivement pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne et, en 1987, il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Tout en jouant dans le monde entier, il a réalisé une transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet est directeur artistique du Festival de piano des Îles Lofoten en Norvège. [www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

Fondée en 1972, la **Manchester Camerata** est l'un des plus importants orchestres de chambre de Grande-Bretagne, célèbre pour ses interprétations dynamiques, ses collaborations innovatrices et ses projets extraordinaires. Il est nommé d'après la Camerata fiorentina, un groupe de musiciens, d'écrivains et de penseurs du seizième siècle, qui se dédiaient aux progrès des arts. Comptant plusieurs des plus remarquables musiciens du monde, l'orchestre reprend le même principe afin d'insuffler une vie nouvelle aux œuvres classiques et à découvrir la musique du futur, utilisant la musique de manière novatrice pour redéfinir ce qu'un orchestre peut faire. Il collabore avec certains des artistes les plus exceptionnels du monde tels que Martha Argerich, Jean-Efflam Bavouzet, Nicola Benedetti, et cherche toujours à créer des expériences pendant lesquelles les gens peuvent s'immerger et approcher la musique de plus près. Le directeur musical de l'orchestre est le grand musicien hongrois Gábor Takács-Nagy, salué pour son imagination musicale sans limites et sa puissance communicatrice. Nicholas Kraemer est chef invité permanent depuis plus de trente ans, et le violoniste Gordan Nikolitch est principal directeur invité depuis 2006.

Le programme innovateur “Learning and Participation” de la Manchester Camerata touche plus de dix mille personnes chaque année. Il a pour but de promouvoir des changements positifs et le développement personnel en société à travers quatre domaines d'expertise: les jeunes des écoles, santé et bien-être, premières années et familles, et programme pour la jeunesse. L'orchestre bénéficie principalement du soutien de l'Arts Council England, de l'Association of Greater Manchester Authorities et du Manchester City Council. Il établit un contact avec le public de diverses manières, que ce soit à travers ses concerts, ses collaborations avec la génération montante, ou en améliorant la qualité de vie de personnes atteintes de démence sénile.  
[www.manchestercamerata.co.uk](http://www.manchestercamerata.co.uk)

Né à Budapest, **Gábor Takács-Nagy** a commencé l'étude du violon à l'âge de huit ans. Comme étudiant de l'Académie Franz Liszt, il a obtenu le Premier Prix du Concours de violon Jenő Hubay en 1979, et plus tard a poursuivi sa formation auprès de Nathan Milstein. Ses professeurs de musique de chambre à cette époque étaient Ferenc Rados, András Mihály, Zoltán Székely, Sándor Végh et György Kurtág. De 1975 à 1992, il a été membre fondateur et premier violon

du Quatuor Takács, jouant avec des artistes tels que Yehudi (Lord) Menuhin, Sir Georg Solti, Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Paul Tortelier, Gidon Kremer, András Schiff, et régulièrement invité par Sviatoslav Richter dans ses festivals. Il a reçu le Prix Liszt en 1982. Après avoir établi le Trio Takács avec piano en 1996, il a fondé le Quatuor à cordes Mikrokosmos avec Zoltán Tuska, Sándor Papp et Miklós Perényi en 1998; l'ensemble a reçu le prix “Excellentia” du magazine *Pizzicato* pour son enregistrement intégral des quatuors à cordes de Bartók en 2008.

En 2002, Gábor Takács-Nagy s'est tourné vers la direction d'orchestre, et a créé trois ans plus tard son propre ensemble à cordes, la Camerata Bellerive, comme orchestre en résidence au festival annuel de Bellerive à Genève. Il a été nommé directeur musical du Weinberger Kammerorchester en 2006, et un an plus tard directeur musical du Verbier Festival Chamber Orchestra. Cet orchestre, qui se produit dans de nombreuses villes en Europe et en Asie tout au long de l'année, collabore régulièrement avec des instrumentistes tels que Martha Argerich, Joshua Bell, Jean-Yves Thibaudet, Vadim Repin, Emmanuel Ax, et des chanteurs tels que Frederica von Stade, Barbara Bonney et Angelika Kirchschlager. De 2010 à 2012,

il a été directeur musical de l'Orchestre symphonique MAV de Budapest, et depuis septembre 2011 il est directeur musical de la Manchester Camerata. Il est principal chef invité de l'Orchestre du Festival de Budapest depuis septembre 2012, et a été nommé en janvier 2013 principal partenaire artistique de l'Irish Chamber Orchestra. Très dévoué et

recherché comme professeur de musique de chambre, Gábor Takács-Nagy est professeur de quatuor à cordes à la Haute École de Musique de Genève et occupe l'International Chair in Chamber Music du Royal Northern College of Music de Manchester. En juin 2012, il est devenu membre honoraire de la Royal Academy of Music de Londres.

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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](mailto:srevill@chandos.net).

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

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://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 Model CFIIS (serial no. 6084400) nine-foot concert grand piano courtesy of the  
Royal Northern College of Music

Piano prepared by Marianne Bailey





For this recording Jean-Efflam Bavouzet selected a Yamaha CF series Concert Grand Piano.

Yamaha piano-making goes back over 100 years and Yamaha pianos are now the choice of many leading artists, concert halls, recording studios, and conservatoires around the globe. This enviable position has been achieved through a constant dialogue with musicians, piano professors, and technicians.

Yamaha CF series concert grand pianos are hand-built by some of the world's most skilled and talented artisans. They combine the finest craftsmanship with hand-selected materials to produce instruments of the highest quality and consistency, offering exceptional performance and creative possibilities for the player.

[www.cfseries.com](http://www.cfseries.com)

**Recording producer** Rachel Smith

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Assistant engineer** Rosanna Fish

**Editor** Rachel Smith

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Royal Northern College of Music Concert Hall, Manchester; 14 and 15 October 2013

**Front cover** Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography

**Back cover** Photograph of Gábor Takács-Nagy by Jonathan Keenan

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2014 Chandos Records Ltd • © 2014 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK





Manchester Camerata, with its Music Director, Gábor Takács-Nagy

HAYDN: PIANO CONCERTOS – Bavouzet/Manchester Camerata/Takács-Nagy

**CHANDOS**  
CHAN 10808

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10808

# FRANZ JOSEPH HAYDN (1732 – 1809)

## Piano Concertos

- 1 - 3 Concerto for Piano and Orchestra, Hob. XVIII: 3 21:13  
in F major • in F-Dur • en fa majeur
- 4 - 6 Concerto for Piano and Orchestra, Hob. XVIII: 4 19:54  
in G major • in G-Dur • en sol majeur
- 7 - 9 Concerto for Piano and Orchestra, Hob. XVIII: 11 19:10  
in D major • in D-Dur • en ré majeur
- TT 60:33

*All cadenzas by Jean-Efflam Bavouzet*

Jean-Efflam Bavouzet piano

Manchester Camerata

Giovanni Guzzo leader

Gábor Takács-Nagy



[www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

© 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: PIANO CONCERTOS – Bavouzet/Manchester Camerata/Takács-Nagy

**CHANDOS**  
CHAN 10808