

CHANDOS

HAYDN

PIANO SONATAS, Vol. 2



JEAN-EFFLAM
BAVOUZET



© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Franz Joseph Haydn

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Sonatas, Volume 2

Sonata No. 48 (Hob. XVI: 35)

in C major • in C-Dur • en ut majeur

16:16

- | | | |
|----------|---------------------|------|
| 1 | I Allegro con brio | 7:04 |
| 2 | II Adagio | 6:10 |
| 3 | III Finale. Allegro | 3:01 |

Sonata No. 32 (Hob. XVI: 44)

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

12:08

- | | | |
|----------|---------------|------|
| 4 | I Moderato | 8:39 |
| 5 | II Allegretto | 3:28 |

Sonata No. 50 (Hob. XVI: 37)

in D major • in D-Dur • en ré majeur

12:06

- | | | |
|----------|-----------------------------------|------|
| 6 | I Allegro con brio | 5:52 |
| 7 | II Largo e sostenuto – | 3:11 |
| 8 | III Finale. Presto, ma non troppo | 3:01 |

Sonata No. 19 (Hob. XVI: 47 bis) **13:35**
in E minor • in e-Moll • en mi mineur

- | | | | |
|-----------|-----|-------------------------|------|
| 9 | I | Adagio – | 5:26 |
| 10 | II | Allegro | 4:43 |
| 11 | III | Finale. Tempo di Menuet | 3:24 |

Sonata No. 20 (Hob. XVI: 18) **14:23**
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | | |
|-----------|----|------------------|------|
| 12 | I | Allegro moderato | 7:09 |
| 13 | II | Moderato | 7:12 |

TT 68:29

Jean-Efflam Bavouzet piano

Haydn: Piano Sonatas, Volume 2

The first chronological classification of Haydn's sonatas was made by Karl Päsler in 1920 and revived in 1957 as group XVI of Hoboken's catalogue. It lists fifty-two sonatas, of which at least three are of doubtful authenticity, together with eight works that are lost. The second was the work of Christa Landon, made between 1963 and 1966: sixty-two sonatas, of which seven are missing. Haydn cultivated this comparatively new genre from the beginning or the middle of the 1750s until 1794–95, the time of his second visit to London, during which period the harpsichord was being gradually superseded by the piano. His first 'models' were Italian and, above all, Viennese. As far as this matter is concerned, Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) must nevertheless be regarded as a contemporary of the young Haydn rather than his predecessor: his four collections of *Divertimenti da cembalo* appeared respectively in 1753, 1755, 1761, and 1763. In the 1760s Joseph Anton Steffan (1726–1797), a pupil of Wagenseil, became the most adventurous of the Viennese composers of sonatas after Haydn. From his very first sonatas, Haydn

demonstrated qualities of invention unique to himself. Their authenticity is not always guaranteed to an equal degree, and for the most part they are short, light, and 'easy', designed for amateurs and pupils.

Sonata in E minor, No. 19

Around 1765, three works display decisive evolutionary tendencies: the Capriccio in G major (Hob. XVII: 1), which Haydn perhaps composed under the influence of his discovery of Carl Philipp Emanuel Bach (its autograph manuscript bears that year's date), the twenty Variations in A major (or G major) (Hob. XVII: 2), and the Sonata in E minor, No. 19 (Hob. *deest* or XVI: 47 bis). These are works more varied in expression, innovative in their keyboard writing, and above all, as far as the sonata is concerned, more expansive. Haydn kept them secret. The Capriccio and the Variations were not published until 1788, by Artaria in Vienna, the Sonata much, much later, by Christa Landon. This Sonata in E minor, No. 19, acts as a sort of transition between the sonatas of Haydn's youth, from which it preserves and expands the minuet

form, and those composed over seven or eight years from 1766, in which movements expressly called 'minuet' are missing. In the first series of six sonatas designed as such (Sonatas Nos 36 – 41 of 1773) and in the two following sets the minuet often reappears.

The only source for Sonata No. 19 as published by Christa Landon is a manuscript made before 1776 and preserved at the Gesellschaft der Musikfreunde (Society of the Friends of Music). It was identified only in the twentieth century. The third movement (*Tempo di Menuet* in E major) of Sonata No. 19 appears nowhere else. But in 1788 Artaria issued a Sonata in F major now known (because of its late date of publication) as No. 57 (Hob. XVI: 47) and cast in three movements. An opening *Moderato* is followed by the linked first two movements, *Adagio* and *Allegro*, of Sonata No. 19, transposed to F. This *Moderato* is probably not by Haydn, who was given no preview of Artaria's publication-*cum*-arrangement. Of the authenticity of the two linked movements, found together in all sources, there is no doubt, and the same goes for the *Tempo di Menuet*, Sonata No. 19 thus forming the more convincing grouping.

This is the only sonata by Haydn cast in the sequence slow – fast – minuet, though this layout, derived from the baroque trio

sonata, is found in several of his string trios or trios with baryton. All three movements open with a descent of a fifth – B to E – by adjacent degrees. The *Adagio* in E minor, in 6/8 time and siciliano rhythm (the second movement of the 1788 publication), is serious in tone. Something of its kind was to resurface with the third movement (*Adagio*) of the String Quartet, Op. 9 No. 1 (1769 – 70) and that of Op. 17 No. 1 (1771 – also in E minor), as well as, in lighter vein, with the opening movements of three of the baryton trios (Nos 35, 51, and 109). As in the Capriccio in G and the Variations in A, Haydn envisaged an instrument 'with a short octave' in the bass, allowing chords of a tenth in the left hand (here at bar 11). The *Allegro* (the finale of 1788), in E major and in 2/4 time, takes off without a pause. It is a large-scale sonata form of 138 bars (forty-nine for the exposition, making the first part, thirty-six for the development and fifty-three for the recapitulation and coda, making the second part), surpassing in dimensions any of Haydn's previous sonata movements. In the recapitulation, the theme is no longer structured in a repeated pair of four-bar phrases but in a two-part sequence of four bars, plus two bars and six bars, the last eight bars in minor. The theme is thus subjected

to a sort of internal development, typical of Haydn at this critical moment in the evolution of the form. The spacious Finale, *Tempo di Menuet*, in E major and 3/4 time, does not include a trio section. It is sixty-eight bars long – the first part of twenty-nine bars, the second of ten (the middle section) and twenty-nine (first section repeat) bars. This is also, in fact, a large-scale sonata structure, the exposition and recapitulation of equal length, but with the first half of the latter subtly reworked and ornamented.

Sonata in B flat major, No. 20

In 1766, with the Sonata in E flat major, No. 29 (Hob. XVI: 45), Haydn began a sequence of sonatas whose scope and, importantly, whose depth of expression were something completely new. The seven lost works (Nos 21 – 27) formed part of this sequence, as does Sonata No. 28, a work that has only partially survived. Of the sonatas that have survived intact, six works fall within this group, including Sonata No. 29 and the Sonata in A flat major, No. 31 (Hob. XVI: 46), recorded by Jean-Efflam Bavouzet in his first volume (CHAN 10586). Two have only two movements: those in B flat major, No. 20 (Hob. XVI: 18), and in G minor, No. 32 (Hob. XVI: 44), both recorded here. They

form a pair, although nothing suggests that they were written together, given that nothing is known about their dates of composition. Several clues, among them the fragmentary autograph of Sonata No. 20, suggest 1771 – 73. These works again were not published until 1788 by Artaria, Haydn having considered them around 1770 as too difficult for amateurs, yet not adequately virtuosic, and thus tricky to sell. They have sometimes been referred to as ‘chamber sonatas’ because of their lyrical and intimate character. They demand playing of great eloquence, in the sense lent to that term by the *Empfindsamkeit* movement associated with Carl Philipp Emanuel Bach, which emphasised the concept of *sensibilité*, or sensitivity in performance. In each work the balance of the two movements, both of them in moderate tempo, is masterly. The first movements are in 2/4 and in sonata form, the second in 3/4 in the form of a stylised minuet.

Despite opening with two four-bar phrases in march rhythm, the *Allegro moderato* of the Sonata in B flat, No. 20, is relatively unspectacular, but instead delicately contrasts dotted rhythms, demisemiquavers, semiquaver triplets, syncopations, imitative writing, and abrupt silences. The *Moderato*, in the same mood and in sonata form, opens

in the manner of a slow minuet, but quickly loses all resonances of dance. This movement, the reappearance of whose theme is always presented, as it were, in a different light, derives more or less directly from the finale (*Tempo di Minuetto*) of the Sonata *Mit veränderten Reprisen* (with Varied Repeats), H 126 (Wq 50 / 5) by Carl Philipp Emanuel Bach (1758), in the same key.

Sonata in G minor, No. 32

The Sonata in G minor, No. 32, is a more melancholic work. In the *Moderato*, the argument sometimes sounds improvised, even wilfully unpredictable, notably (a little before the ending) in the course of a passage which becomes slower and slower, seeming to disappear into the distance. On the other hand, there is at certain important moments some tautly constructed counterpoint, and the central development section displays a high degree of organisation which leads naturally to an expressive and technical climax. The opening theme, with semiquaver triplets, is treated as a stretto in an ascending progression covering two octaves, before a liberating fall to the beginning of the recapitulation – all in just six bars with no fewer than thirteen entries of the theme. The *Allegretto* adopts the rhythm of a minuet,

but its form is complex: A – B – A' – B', the A sections in G minor and the B sections in G major. They are all related, but the last two sections are not only ornamental but also, and above all, structural variations of the first two. Taking into account the repeats in the A sections, the four sections consist respectively of forty-eight, thirty-two, thirty-six, and seventeen bars, section B' playing almost the role of a coda. Within these conditions, the first two sections embrace only three perfect cadences in the tonic key, the last two more (five), and it is the cadence that leans towards the dominant key of D major just before the end of section B that divides the movement in two. Haydn knew how to skirt around the 'rules' of both so-called alternate variation form and tripartite form (minuet and trio) with coda to obtain a feeling of 'perpetual development'. In all likelihood he was recalling the *Allegro moderato* which constitutes the whole of the Sonata, H 140 (Wq 50 / 6) with varied repeats by Carl Philipp Emanuel Bach (1759), in which, in a spirit of great freedom, sections in C minor and C major alternate.

Sonata in C major, No. 48

Two further sets of sonatas followed the set of six sonatas composed in 1773 and published

in the subsequent year. The third set appeared in April 1780, published by Artaria in Vienna bearing a dedication to Caterina Franziska and Marianna von Auenbrugger, two gifted young pianists, and with the indication 'per il Cembalo o Forte Piano'. These are Sonatas Nos 48 – 52 and 33 (Hob. XVI: 35 – 39 and 20). With this publication, with which he involved himself as a shrewd man of business, Haydn launched his fruitful collaboration with the publishing house Artaria. The dedication to two sister-performers, daughters of a music-loving physician prominent in Viennese society, explains the virtuosity of certain movements and reveals how preoccupied Haydn was with the favourable reception of his works.

I hugely value the approval of the young von Auenbrugger ladies, for their playing and musicianship are worthy of the greatest masters. (Haydn to Artaria, 25 February 1780)

The Sonata in C minor, No. 33, dates back to 1771, and while the five others were more recent, only that in G major, No. 52, the last of the set to be completed, can be dated with any certainty. It was written in 1780. The order in the publication, dictated by Haydn himself, does not correspond with that of composition. There is nothing arbitrary about

the sequence of their keys, C – C sharp – D – E flat – G – C being three semitonal progressions from C to E flat, a leap to the fifth (G) and finally a drop of a fifth to take us back to the point of departure (C). One discovers that three times a sonata in modern style with a fast opening movement (Nos 48, 50, and 52) precedes a sonata of somewhat more archaic type with an opening movement in moderate tempo (Nos 49, 51, and 33).

All student pianists know Sonatas Nos 48 and 50 (1778 – 79?). The Sonata in C major, No. 48 (Hob. XVI: 35), unfolds smoothly enough but is not without its surprises. The brilliant *Allegro con brio* in 2/2 time is unified by means of triplet quavers. All of its themes derive from the first theme, in march rhythm. The recapitulation, an octave lower, is followed by a sudden plunge into C minor, whose unsettling effect is made up for at the end of the movement by a vast coda (a rarity in Haydn's sonatas). The opening theme of the *Adagio* in F major, in 2/2 time and sonata form, is omitted in the recapitulation, producing a coherent binary structure. This *Adagio* is marked by Alberti basses, a feature more frequently found in Mozart, and like the latter, Haydn here cultivates a *cantabile* style. The closing *Allegro* in 3/4 is atypical, combining the form of a minuet and trio with

that of a rondo. Before the 'central trio' in C minor Haydn interposes an extended version of the end of the A section, giving an A – A' – B – A form. One can see this also as a rondo in which is omitted – between the A' and B sections – an announcement of the refrain, A.

Sonata in D major, No. 50

The first movement of the Sonata in D major, No. 50 (Hob. XVI: 37), is a virtuosic *Allegro con brio* in 4/4 time, as 'classical' in spirit as that of Sonata No. 48 but with sharper contrasts. It begins with two blocks, each eight bars long, the first opening with a curt appoggiatura, the second functioning as a transition. A 'second' idea, in the dominant key of A major, intrudes at bar 17, at which point the discourse is pulled dramatically towards B flat major before a 'concluding theme' re-establishes the key of A. The development opens with a brief recollection of the opening in the left hand. In the recapitulation the 'transition' is varied and extended, the remainder of the section 'regular', with not a hint of a coda. There follows an extraordinary *Largo e sostenuto* in D minor and 3/4 time, in which Haydn resurrects the French Overture (with its dotted rhythms) and, above all, the sarabande. The first nine bars are repeated,

but not the next ten, which lead directly to the Finale via the sudden bombshell of a powerful Neapolitan (E flat) chord. This *Largo*, like the corresponding movement of Beethoven's 'Waldstein' Sonata, Op. 53, is at once a transition and an introduction. The Finale, *Presto, ma non troppo* in 2/4 time and in a popular style, is one of the first instances of variation-rondo form by Haydn as composer of sonatas. The structure is in the sequence A – B – A – C – A', the refrains, A, being in D major and the episodes B and C respectively in D minor and G major. The first two refrains are identical, and a short transition separates the episode C from the third refrain, A', in which Alberti basses generate increased activity.

© 2011 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

Performer's note

To present Haydn's sonatas in the order of their composition did not seem to me the best possible solution, as would have been the case with Beethoven's sonatas. I preferred to allow myself to be guided by my heart and to create as complementary 'bouquets' of works as possible, rather than sticking to a rigorously ordered sequence.

Moreover, this second volume features five sonatas that stand in particular contrast to one another, as much in character (movements range from the most exuberant *Allegro con brio* to the most solemn *Largo*, such as that in D minor) as in structure (they might have two or three movements, might come with or without a slow introduction, *etc.*).

We often forget how little information Haydn left us in the scores of his keyboard works: few indications of nuance or of phrasing, and the briefest guides to tempo. This task is never anything other than most fascinating, but for the performer it is also testing and even risky. He must, even more than usual, create his own world, his own logic, left only to hope that, in the absence of tangible evidence, he will not distance himself too far from the composer's intentions, which remain forever unknowable.

It seems to me appropriate briefly to present here some thoughts that have presented themselves in recent years, notably concerning those two intimately linked matters, namely repeats and ornamentation.

In order to address the first of those matters we must first address the second. And I have ruthlessly exploited the entire armoury of trills, mordants, and micro cadenzas in order to prevent that repeats be mere straightforward

rhetorical formalities, but instead wholly justify their existence by enriching the argument.

Pushing this idea and in order to make the form of certain movements a little clearer, I have chosen to 'save' the codas for second repeats only, as at the end of the first movement of the sonata in C major, for instance.

This process will also be applied each time that the score justifies it.

Each volume of this long drawn-out project will be like a postcard sent from my travels over the years, presented with scant respect for chronological considerations but undertaken with the greatest passion for trying through these performances to convey as vividly as possible to twenty-first-century ears the boundless treasures of this sublime music.

© 2011 **Jean-Efflam Bavouzet**

Translation: Stephen Pettitt

The insatiable enthusiasm and artistic curiosity of the French pianist **Jean-Efflam Bavouzet** have led him to explore a repertoire ranging from Haydn, Beethoven, Bartók, and Prokofiev to contemporary works by composers such as Jörg Widmann and Bruno Mantovani whose Piano Concerto (dedicated to Bavouzet) he performed in

May 2010 with the Orchestre national de Lille. A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986. He was invited by Sir Georg Solti to give his debut with the Orchestre de Paris in 1995 and is widely considered as the Maestro's last discovery. As well as performing, he has also recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, published by Durand, with a foreword by Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet performs with leading international orchestras such as the New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Orchestre national de France, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, BBC Symphony Orchestra, ORF Radio-Symphonicorchester Wien, and Sydney Symphony Orchestra. Conductors with whom he collaborates include Marc Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Sir Andrew Davis, Jean-Claude Casadesu, Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Gianandrea Noseda, Esa-Pekka Salonen, and Vassily Sinaisky.

An active recitalist, he has performed at London's Wigmore Hall and the International Piano Series at London's Southbank Centre, the Roque d'Anthéron and Piano aux Jacobins festivals in France, the Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, and the Bozar in Brussels. He is a regular visitor to the Forbidden City Concert Hall in Beijing, where in May 2010 he played the complete solo works of Ravel, having received the Classical Elites Beijing 'Instrumental Recital of the Year' award for his complete Beethoven Sonatas cycle in 2008.

An exclusive recording artist for Chandos, Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his project to record Debussy's Complete Works for Piano, most notably the 2007 and 2008 Choc de l'année of the magazine *Le Monde de la Musique*, a 2008 Diapason d'or for Volume 2, a 2009 *BBC Music Magazine* Award for Volume 3, and a 2009 *Gramophone* Award for Volume 4. The first volume of his new series of Haydn's complete piano sonatas received the Choc de l'année in 2010 while his recent recordings of the piano concertos by Bartók with the BBC Philharmonic and works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra have met with outstanding critical acclaim.

Haydn: Klaviersonaten, Teil 2

Die erste chronologische Systematik der Sonaten Joseph Haydns stammt von Karl Päsler aus dem Jahre 1920 und wurde 1957 als Gruppe XVI in das Hoboken-Verzeichnis übernommen. Sie umfasst zweiundfünfzig Sonaten, von denen mindestens drei von zweifelhafter Urheberschaft sind, sowie acht verschollene Werke. Der zweite Katalog wurde von Christa Landon herausgegeben und entstand zwischen 1963 und 1966: zweiundsechzig Sonaten, darunter sieben verschollene. Haydn widmete sich diesem vergleichsweise neuen Genre von Anfang oder Mitte der 1750er bis 1794/95, als er zum zweiten Mal London besuchte, also in einer Zeit, als das Cembalo nach und nach vom Klavier abgelöst wurde. Die ersten "Vorbilder" kamen aus Italien aber vor allem aus Wien. In dieser Hinsicht muss Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) als Zeitgenosse des jungen Haydn und weniger als dessen Vorgänger betrachtet werden: Seine vier Sammlungen *Divertimenti da cembalo* erschienen jeweils 1753, 1755, 1761 und 1763. Während der 1760er wurde Joseph Anton Steffan (1726 – 1797), ein Schüler

Wagenseils, zum wegweisendsten Wiener Sonatenkomponisten nach Haydn. Schon in seinen allerersten Sonaten zeigt Haydn einen ihm selbst ganz eigenen Einfallsreichtum. Ihre Authentizität ist nicht immer im gleichen Maße gegeben, und zum größten Teil sind sie kurz, unbeschwert und "leicht", für Amateure und Schüler gedacht.

Sonate in e-Moll Nr. 19

Um 1765 zeigen drei Werke Haydns deutliche Kennzeichen des Wandels: das Capriccio in G-Dur (Hob. XVII: 1), bei dessen Komposition er vielleicht unter dem Eindruck seiner Begegnung mit der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs stand (das autographe Manuskript trägt das entsprechende Jahresdatum), die zwanzig Variationen in A-Dur (oder G-Dur) (Hob. XVII: 2) und die Sonate in e-Moll Nr. 19 (Hob. *deest* oder XVI: 47 bis). All diese Werke sind vielfältiger im Ausdruck, innovativ in ihrer Schreibweise für das Instrument und vor allem, was die Sonate betrifft, umfangreicher. Haydn behielt sie zunächst für sich. Das Capriccio und die Variationen wurden erst 1788 von Artaria in

Wien veröffentlicht, die Sonate noch viel später von Christa Landon. Diese Sonate in e-Moll Nr. 19 stellt eine Art Übergang zwischen den Sonaten aus Haydns Jugendzeit, von denen sie die Menuett-Form übernimmt und ausbaut, und den in den sieben oder acht Jahren nach 1766 komponierten Sonaten dar, welchen ein ausdrücklich mit "Menuett" bezeichneter Satz fehlt. In der ersten Gruppe von sechs Sonaten, die auch als solche gedacht waren, nämlich den Sonaten Nr. 36 – 41 aus dem Jahre 1773, sowie in den zwei folgenden Gruppen taucht das Menuett oft wieder auf.

Die einzige Quelle für die Sonate Nr. 19, wie sie von Christa Landon veröffentlicht wurde, ist ein vor 1776 entstandenes Manuskript, welches bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten ist und erst im zwanzigsten Jahrhundert als solches identifiziert wurde. Der dritte Satz (*Tempo di Menuet* in E-Dur) der Sonate Nr. 19 kommt nur in diesem Manuskript vor. Doch 1788 erschien bei Artaria eine Sonate in F-Dur, welche heute (wegen ihres späten Erscheinungsdatums) als Nr. 57 (Hob. XVI: 47) bekannt ist und aus drei Sätzen besteht. Einem eröffnenden *Moderato* folgen die miteinander verbundenen ersten beiden Sätze, *Adagio* und *Allegro*, der Sonate Nr. 19, nach F-Dur transponiert.

Das *Moderato* stammt wahrscheinlich nicht von Haydn, der Artarias Veröffentlichung bzw. Bearbeitung nicht vorher zu Gesicht bekommen hatte. An der Authentizität der beiden miteinander verbundenen Sätze, welche in allen Quellen gemeinsam auftauchen, besteht kein Zweifel, und das gleiche gilt für das *Tempo di Menuet*, so dass die Sonate Nr. 19 die überzeugendere Einheit darstellt.

Es handelt sich hier um die einzige Sonate Haydns mit dem Ablauf Langsam – Schnell – Menuett, obwohl dieser Aufbau, der von der barocken Triosonate abgeleitet ist, in mehreren seiner Streichtrios und Trios mit Baryton wiederzufinden ist. Alle drei Sätze beginnen mit einer schrittweise fallenden Quinte – H nach E. Das *Adagio* in e-Moll, im 6/8-Takt, *siciliano* Rhythmus (der zweite Satz der Veröffentlichung von 1788) und erst im Ton, sollte sich in ähnlicher Form im dritten Satz (*Adagio*) der Streichquartette op. 9 Nr. 1 (1769/70) und op. 17 Nr. 1 (1771 – auch in e-Moll) wiederfinden, sowie, wenn auch etwas leichter im Charakter, in den Anfangssätzen von drei Baryton-Trios (Nr. 35, 51 und 109). Wie auch im Capriccio in G-Dur und den Variationen in A-Dur stellte sich Haydn

hier ein Instrument "mit kurzer Oktave" im Bass vor, wodurch Dezimenakkorde in der linken Hand möglich wurden (hier in Takt 11). Das *Allegro* (1788 das Finale) in E-Dur und im 2/4-Takt schließt sich ohne Unterbrechung an. Es handelt sich um einen groß angelegten Sonatenhauptsatz von 138 Takten (neunundvierzig für die Exposition, den ersten Teil, sechsunddreißig für die Durchführung und dreiundfünfzig für die Reprise und Coda, die gemeinsam den zweiten Teil bilden), welcher in seinen Dimensionen alle bisherigen Sonatensätze Haydns übertrifft. In der Reprise besteht das Thema nicht mehr aus einem wiederholten Paar von viertaktigen Phrasen, sondern vielmehr aus einer zweiteiligen Sequenz von vier Takten, plus zwei Takten und sechs Takten, wobei die letzten acht Takte in Moll stehen. Das Thema wird so einer Art innerer Durchführung unterzogen, die für Haydn an diesem kritischen Punkt in der Entwicklung der Form typisch ist. Das weitläufige Finale, *Tempo di Menuet*, in E-Dur und im 3/4-Takt kommt ohne Trio aus. Es besteht aus achtundsechzig Takten – der erste Teil aus neunundzwanzig, der zweite aus zehn (der Mittelteil) und neunundzwanzig Takten (Wiederholung des ersten Teils). Auch hier handelt es sich letztendlich um einen großen

Sonatenhauptsatz, bei dem Exposition und Reprise gleich lang sind, wobei die erste Hälfte der Letzteren subtil ausgearbeitet und verziert wird.

Sonate in B-Dur Nr. 20

Im Jahre 1766 begann Haydn mit der Sonate in Es-Dur Nr. 29 (Hob. XVI: 45) eine Reihe von Sonaten, deren Umfang und vor allem deren Ausdruckstiefe ganz und gar neu war. Die sieben verschollenen Werke (Nr. 21 – 27) gehörten, ebenso wie die Sonate Nr. 28, die nur zum Teil erhalten ist, zu dieser Reihe. Von den vollständig überlieferten Sonaten sind sechs dieser Gruppe zuzuordnen, unter ihnen auch die Sonate Nr. 29, sowie die Sonate in As-Dur Nr. 31 (Hob. XVI: 46), welche Jean-Efflam Bavouzet bereits auf seiner ersten CD dieser Serie (CHAN 10586) eingespielt hat. Zwei bestehen aus nur zwei Sätzen, nämlich die Sonaten in B-Dur Nr. 20 (Hob. XVI: 18) und in g-Moll, Nr. 32 (Hob. XVI: 44), die beide hier vorliegen. Sie bilden ein Paar, obwohl nichts darauf schließen lässt, dass sie gemeinsam geschrieben wurden, und das Datum ihrer Komposition unbekannt ist. Einige Hinweise, wie etwa der fragmentarische Autograph der Sonate Nr. 20, deuten auf 1771 – 1773 hin. Auch diese Werke wurden erst 1788

von Artaria veröffentlicht, da Haydn sie um 1770 herum für zu schwierig für Amateure hielt, aber gleichzeitig für nicht virtuos genug und deshalb schwierig zu verkaufen. Wegen ihres lyrischen und intimen Charakters werden sie manchmal als "Kammersonaten" bezeichnet. Sie müssen sehr eloquent gespielt werden, ganz im Sinne der mit Carl Philipp Emanuel Bach assoziierten besonderen Wertschätzung der *Empfindsamkeit* in der Aufführungspraxis. In beiden Werken ist die Ausgewogenheit zwischen den beiden Sätzen im moderaten Tempo meisterhaft. Die ersten Sätze stehen im 2/4-Takt und sind Sonatenhauptsätze, die zweiten im 3/4 und in Form eines stilisierten Menuetts.

Obwohl es mit zwei viertaktigen Phrasen im Marschrhythmus beginnt, ist das *Allegro moderato* der Sonate in B-Dur Nr. 20 wenig spektakulär, sondern kontrastiert stattdessen auf feinsinnige Art und Weise punktierte Rhythmen, Zweiunddreißigstel, Sechzehnteltriolen, Synkopen, imitative Kompositionsweise und abrupte Pausen. Das *Moderato*, in der gleichen Stimmung und als Sonatenhauptsatz angelegt, eröffnet zwar in Manier eines langsamen Menuetts, verliert aber schnell jeglichen tänzerischen Charakter. Dieser Satz, in dem das Thema jedesmal sozusagen in einem anderen Licht

wiederkehrt, leitet sich mehr oder weniger direkt vom Finale (*Tempo di Minuetto*) der *Sonate mit veränderten Reprisen* H 126 (Wq 50/5) von Carl Philipp Emanuel Bach aus dem Jahre 1758 in der gleichen Tonart ab.

Sonate in g-Moll Nr. 32

Bei der Sonate in g-Moll Nr. 32 handelt es sich um ein melancholischeres Werk. Im *Moderato* scheint der musikalische Duktus manchmal improvisiert, sogar willkürlich, besonders (kurz vor dem Ende) im Laufe einer Passage, die immer langsamer wird, so dass sie in die Ferne zu verschwinden scheint. Andererseits gibt es in bestimmten wichtigen Momenten straff konstruierten Kontrapunkt, und die zentrale Durchführung weist einen hohen Grad an Organisation auf, wodurch mühelos ein ausdrucksvoller und technischer Höhepunkt erreicht wird. Das Anfangsthema wird mit Sechzehnteltriolen in einem zwei Oktaven umspannenden steigenden Verlauf als *Stretto* behandelt, bevor durch einen befreienden Fall der Beginn der Reprise erreicht wird – und das alles in nur sechs Takten und mit nicht weniger als dreizehn Themeneinsätzen. Das *Allegretto* ist im Rhythmus eines Menuetts gehalten, in seiner Form jedoch komplex: A – B – A' – B', mit den A-Teilen in g-Moll und den B-Teilen in

G-Dur. Sie sind alle miteinander verwandt, doch die letzten beiden Teile sind nicht nur dekorative, sondern auch und vor allem strukturelle Variationen der ersten beiden. Zählt man die Wiederholungen mit, so bestehen die vier Abschnitte aus jeweils achtundvierzig, zweiunddreißig, sechsunddreißig und siebzehn Takten, wobei Abschnitt B' fast die Rolle einer Coda spielt. Die ersten zwei Abschnitte schließen nur drei authentische Kadenzen in der Tonika ein, der letzte zwei weitere (also fünf), und es ist die in Richtung der Dominante D-Dur weisende Kadenz kurz vor Ende des B-Teils, welche den Satz in zwei Abschnitte teilt. Haydn wusste sehr genau, wie man die "Regeln" sowohl der sogenannten alternierenden Variation als auch der dreiteiligen Form (Menuett und Trio) mit Coda umgeht, um ein Gefühl der "fortwährenden Durchführung" zu erzielen. Wahrscheinlich erinnerte er sich hier an jenes *Allegro moderato*, welches die gesamte Sonate H 140 (Wq 50/6) mit veränderten Reprisen von Carl Philipp Emanuel Bach (1759) ausmacht, wo, beseelt von einem Geist großer Freiheit, Abschnitte in c-Moll und C-Dur alternieren.

Sonate in C-Dur Nr. 48

Der 1773 komponierten und im folgenden

Jahr veröffentlichten Gruppe von sechs Sonaten folgten noch zwei weitere. Die dritte Gruppe erschien im April 1780, von Artaria in Wien veröffentlicht und Caterina Franziska und Marianna von Auenbrugger, zwei begabten jungen Pianistinnen, gewidmet, mit dem Hinweis "per il Cembalo o Forte Piano". Es handelt sich dabei um die Sonaten Nr. 48 – 52 sowie 33 (Hob. XVI: 35 – 39 und 20). Mit dieser Veröffentlichung, an der er als kluger Geschäftsmann auch selbst teilhatte, begann Haydn seine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Verlagshaus Artaria. Die Widmung an die zwei Klavier spielende Schwestern, Töchter eines in der Wiener Gesellschaft bekannten musikbegeisterten Arztes, erklärt die Virtuosität mancher Sätze und zeigt, wie sehr Haydn die positive Resonanz seiner Werke beschäftigte.

Der beifall deren Freilen v. Auenbrugger ist mir der allerwichtigste, indem Ihre spielarth und die Ächte einsicht in die Tonkunst denen grösten Meistern gleichkomt. (Haydn an Artaria, 25. Februar 1780)

Die Sonate in c-Moll Nr. 33 stammt bereits aus dem Jahre 1771, und während die anderen fünf alle mehr oder weniger neueren Datums sind, kann nur die Sonate in G-Dur

Nr. 52, die zuletzt fertiggestellte der Gruppe, mit Sicherheit auf 1780 datiert werden. Die Reihenfolge der Veröffentlichung, welche Haydn selbst vorgab, stimmt nicht mit der Reihenfolge der Komposition überein. Bei der Abfolge der Tonarten ist nichts dem Zufall überlassen, denn C – Cis – D – Es – G – C ist zunächst ein dreifaches halbtöniges Fortschreiten von C nach Es, dann ein Sprung zur Quinte (G) und dann ein Quintsprung abwärts, der zum Ausgangspunkt (C) zurückkehrt. Man stellt fest, dass dreimal eine Sonate im modernen Stil und mit einem schnellen Anfangssatz (Nr. 48, 50 und 52) einer Sonate von archaischerem Typus mit einem Anfangssatz im moderaten Tempo (Nr. 49, 51 und 33) vorausgeht.

Jeder, der Klavier spielen lernt, kennt die Sonaten Nr. 48 und 50 (1778/79?). Die Sonate in C-Dur Nr. 48 (Hob. XVI: 35) beginnt recht reibungslos, ist aber nicht ohne Überraschungen. Das brillante *Allegro con brio* im 2/2-Takt wird durch Achteltriolen geint. Die Themen leiten sich alle vom ersten, im Marschrhythmus angelegten Thema ab. Der Reprise in der unteren Oktave folgt ein plötzlicher Umschwung nach c-Moll, dessen verunsichernder Effekt am Ende des Satzes durch eine umfangreiche Coda (eine Seltenheit in Haydns Sonaten)

ausgeglichen wird. Das Anfangsthema des *Adagio* in F-Dur, im 2/2-Takt und in Form eines Sonatenhauptsatzes, wird in der Reprise weggelassen, wodurch eine schlüssige zweiteilige Struktur entsteht. Dieses *Adagio* wird durch Alberti-Bässe gekennzeichnet, ein Merkmal, das ansonsten eher bei Mozart zu finden ist, und wie dieser kultiviert auch Haydn hier einen *cantabile* Stil. Das abschließende *Allegro* im 3/4-Takt ist untypisch, da es die Form eines Menuetts und Trios mit der eines Rondos verbindet. Vor dem "zentralen Trio" in c-Moll schiebt Haydn eine erweiterte Version des Endes des A-Teils ein, wodurch eine A – A' – B – A-Form entsteht. Man kann dies auch als Rondo sehen, in dem zwischen dem A' und dem B-Teil die Wiederholung des A-Refrains fehlt.

Sonate in D-Dur Nr. 50

Beim ersten Satz der Sonate in D-Dur Nr. 50 (Hob. XVI: 37) handelt es sich um ein virtuosos *Allegro con brio* im 4/4-Takt, von genauso "klassischem" Geist durchweht wie jenes der Sonate Nr. 48, aber mit schärferen Kontrasten. Der Satz beginnt mit zwei Blöcken von jeweils acht Takten, wobei der erste mit einer knappen Appoggiatura eröffnet, während der zweite als Überleitung dient. Eine "zweite" Idee in der Dominante

A-Dur schaltet sich im Takt 17 ein, und der gesamte musikalische Diskurs bricht dramatisch in Richtung B-Dur aus, bevor ein "Abschluss thema" die Tonart A-Dur erneut bestätigt. Die Durchführung beginnt mit einer kurzen Erinnerung an den Anfang in der linken Hand. In der Reprise wird die "Überleitung" variiert und erweitert, der Rest des Abschnitts ist "regulär", ohne auch nur den Hauch einer Coda. Es folgt ein außergewöhnliches *Largo e sostenuto* in d-Moll und im 3/4-Takt, in welchem Haydn der französischen Ouvertüre mit ihren punktierten Rhythmen und vor allem auch der Sarabande neues Leben einhaucht. Die ersten neun Takte werden wiederholt, aber nicht die nächsten zehn, die über den überraschenden Donnerschlag eines Neapolitanischen Sextakkords (Es-Dur) direkt ins Finale überleiten. Dieses *Largo* ist, genau wie der entsprechende Satz von Beethovens "Waldstein"-Sonate op. 53, Überleitung und Einleitung zugleich. Das Finale, *Presto, ma non troppo* im 2/4-Takt und im populären Stil gehalten, ist eines der ersten Beispiele für Haydns Verwendung einer Variationen-Rondo-Form in seinen Sonaten. Die Struktur folgt der Sequenz A – B – A – C – A', wobei die Refrains A in D-Dur stehen und die Episoden B und C

in d-Moll bzw. G-Dur. Die ersten beiden Refrains sind identisch, und eine kurze Überleitung trennt die Episode C vom dritten Refrain, A', in welchem Alberti-Bässe für verstärkte Aktivität sorgen.

© 2011 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen:
Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Anders als bei den Sonaten Beethovens schien es mir bei denen Haydns nicht die beste Lösung, sie in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorzustellen. Ich zog es vor, meinem Herzen zu folgen und möglichst stimmige "Bouquets" von Werken zusammenzustellen, statt mich an eine streng geordnete Abfolge zu halten.

Außerdem beinhaltet dieser zweite Band fünf Sonaten, die in besonderem Kontrast zueinander stehen, sowohl was ihren Charakter (die Sätze reichen vom überschwänglichen *Allegro con brio* bis hin zum ernsthaftesten *Largo*, wie etwa dem in d-Moll) als auch was ihre Struktur angeht (sie bestehen aus zwei oder drei Sätzen, haben eine langsame Einleitung oder auch nicht, usw.).

Man vergisst oft, wie wenig Information Haydn in den Partituren seiner Kompositionen

für Tasteninstrumente hinterlassen hat: wenig Hinweise zu Nuancierung oder Phrasierung und nur sehr knappe Tempoanweisungen. Sich einer solchen Aufgabe zu stellen, ist daher umso faszinierender, aber für den Interpreten auch schwierig und sogar riskant. Er muss, mehr noch als sonst, seine eigene Welt, seine eigene Logik erschaffen, und er kann nur hoffen, dass er sich in Ermangelung greifbarer Beweise nicht allzu weit von den Absichten des Komponisten, die für immer unerreichbar bleiben, entfernt.

Es scheint mir passend, mich an dieser Stelle kurz einigen Gedanken zu widmen, die sich in den letzten Jahren manifestiert haben, besonders was die beiden eng miteinander verbundenen Aspekte der Wiederholungen und der Verzierungen angeht.

Um dem ersten dieser Aspekte gerecht zu werden, müssen wir uns zunächst mit dem zweiten beschäftigen. Und ich habe ohne Hemmungen das gesamte Arsenal an Trillern, Mordenten und Mikro-Kadenzen ausgeschöpft, um zu verhindern, dass Wiederholungen nur reine rhetorische Formalitäten sind, und ihnen vielmehr eine Existenzberechtigung zu verleihen, indem sie die musikalische Argumentation bereichern.

Um diese Idee weiterzuführen und die Form mancher Sätze etwas zu verdeutlichen,

habe ich mich entschieden, die Cudas für die jeweils zweiten Wiederholungen "aufzubewahren", so wie etwa am Ende des ersten Satzes der Sonate in C-Dur.

Diese Methode findet immer dann Anwendung, wenn die Partitur es rechtfertigt.

Jede CD dieses Langzeitprojekts wird wie eine Postkarte sein, die ich im Laufe der Jahre von meinen Reisen schicke, mit wenig Respekt für chronologische Aspekte, aber mit der größten Leidenschaft für den Versuch, den Ohren des einundzwanzigsten Jahrhunderts die unermesslichen Schätze dieser großartigen Musik so lebhaft wie möglich nahezubringen.

© 2011 **Jean-Efflam Bavouzet**

Übersetzung aus dem Englischen:

Bettina Reinke-Welsh

Seine unersättliche Leidenschaft und künstlerische Wissbegierde haben den französischen Pianisten **Jean-Efflam Bavouzet** veranlasst, ein Repertoire zu erkunden, das von Haydn, Beethoven, Bartók und Prokofjew bis hin zu zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Jörg Widmann und Bruno Mantovani reicht, dessen (dem Interpreten gewidmetes) Klavierkonzert Bavouzet im Mai

2010 mit dem Orchestre national de Lille aufführte. Als ehemaliger Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire gewann er 1986 den ersten Preis beim Internationalen Beethoven-Wettbewerb in Köln und die "Young Concert Artists Auditions" in New York. 1995 feierte er auf Einladung von Sir Georg Solti sein Debüt mit dem Orchestre de Paris; er gilt gemeinhin als die letzte künstlerische Entdeckung des Maestro. Neben seiner Tätigkeit als Interpret hat er jüngst eine Transkription von Debussys *Poème dansé Jeux* für zwei Klaviere fertiggestellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist.

Jean-Efflam Bavouzet tritt mit führenden internationalen Orchestern auf, darunter das New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Orchestre national de France, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, BBC Symphony Orchestra, ORF Radio-Symphonieorchester Wien und Sydney Symphony Orchestra. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitet, zählen Marc Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Sir Andrew Davis, Jean-Claude Casadesus, Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir

Jurowski, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Gianandrea Noseda, Esa-Pekka Salonen und Vassily Sinaisky.

Auch als Recitalist ist Bavouzet aktiv – er hatte Auftritte in der Londoner Wigmore Hall und im Rahmen der internationalen Klaviermusikreihe im Londoner Southbank Centre, auf den französischen Festivals Roque d'Anthéron und Piano aux Jacobins, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam sowie dem Bozar in Brüssel. Er ist regelmäßig im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking zu Gast, wo er im Mai 2010 das gesamte Soloklavierwerk von Ravel aufführte, nachdem er 2008 bereits für seinen vollständigen Beethoven-Sonatenzyklus im Rahmen der Konzertreihe "Classical Elites Beijing" die Auszeichnung "Instrumental Recital of the Year" erhalten hatte.

Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag mit Chandos. Für sein Projekt zur Einspielung sämtlicher Klavierwerke Debussys hat er zahlreiche Preise erhalten, insbesondere den Choc de l'année 2007 und 2008 des Magazins *Le Monde de la Musique* und für Teil 2 den Diapason d'or 2008 sowie 2009 einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und einen *Gramophone Award* für Teil 4 des Zyklus. Teil 1 seiner neuen

CD-Reihe mit sämtlichen Klaviersonaten von Joseph Haydn wurde mit dem Choc de l'année 2010 ausgezeichnet und auch seine jüngst erfolgten Einspielungen von Bartóks

Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic sowie von Werken von Debussy und Ravel mit dem BBC Symphony Orchestra wurden von der Kritik begeistert aufgenommen.



© Paul Mitchell

Jean-Efflam Bavouzet

Haydn: Sonates pour piano, volume 2

La première numérotation chronologique des sonates de Haydn est celle de Karl Päsler (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: 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 (époque de son second séjour à Londres), alors que le clavecin était progressivement remplacé par le pianoforte. Ses premiers "modèles" furent italiens et surtout viennois. Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) doit néanmoins être considéré en la matière comme le contemporain plutôt que comme le prédécesseur du jeune Haydn: ses quatre recueils de *Divertimenti da cembalo* parurent respectivement en 1753, 1755, 1761 et 1763. Joseph Anton Steffan (1726 – 1797), élève de Wagenseil, devint dans les années 1760 le compositeur viennois de sonates le plus "avancé" après Haydn. Dès ses premières sonates, Haydn témoigna de qualités

d'invention bien à lui. Leur authenticité n'est pas toujours garantie au même degré, et elles sont pour la plupart courtes, légères et "faciles", destinées aux amateurs, aux élèves.

Sonate en mi mineur no 19

Vers 1765, trois œuvres témoignent d'une assez nette évolution: le capriccio en sol majeur (Hob. XVII: 1), peut-être composé sous le coup de la découverte de Carl Philipp Emanuel Bach et dont le manuscrit autographe est daté de cette année-là, les vingt variations en la majeur (ou en sol majeur) (Hob. XVII: 2) et la sonate en mi mineur no 19 (Hob. *deest* ou XVI: 47 bis). Ces sont des ouvrages plus variés dans l'expression, novateurs dans l'écriture pour clavier et surtout, en ce qui concerne la sonate, plus vastes. Haydn les conserva par-devers soi. Le capriccio et les variations ne furent publiés qu'en 1788 chez Artaria à Vienne, et la sonate beaucoup plus tard, par Christa Landon. Cette sonate en mi mineur no 19 constitue une sorte de transition entre les sonates de jeunesse, dont elle conserve (en l'élargissant) le menuet, et celles – où les mouvements expressément appelés "menuet" manquent – composées

en sept ou huit ans à partir de 1766. Dans la première série de six voulue comme telle (sonates no 36 – 41 de 1773) et dans les deux suivantes, le menuet réapparaît souvent.

La seule source de la sonate no 19 telle que la publia Christa Landon est un manuscrit conservé à la Gesellschaft der Musikfreunde (Société des Amis de la Musique) de Vienne, réalisé avant 1776 et identifié au vingtième siècle: le troisième mouvement (*Tempo di Menuet* en mi majeur) de la sonate no 19 n'est connu que par ce manuscrit. Or en 1788 parut chez Artaria une sonate en fa majeur actuellement connue (à cause de sa date tardive de publication) comme no 57 (Hob. XVI: 47) et faite de trois mouvements: un *Moderato* puis, transposés en fa, les deux premiers mouvements enchaînés (*Adagio* et *Allegro*) de la sonate no 19. Très probablement, le *Moderato* n'est pas de Haydn, qui en outre n'eut rien à voir avec la publication-arrangement d'Artaria. Des deux mouvements enchaînés, réunis dans toutes les sources, l'authenticité ne fait pas de doute, et il en va de même du *Tempo di Menuet*, la sonate no 19 formant ainsi un ensemble des plus convaincants.

C'est la seule chez Haydn de structure lent – vif – menuet, alors qu'on trouve cette structure, issue de la sonate en trio baroque,

dans plusieurs trios à cordes ou avec baryton. Ses trois mouvements commencent tous par une chute de quinte si – mi par degrés conjoints. L'*Adagio* en mi mineur à 6/8 (deuxième mouvement de 1788) au rythme de sicilienne, grave de ton, est d'un type qui devait réapparaître avec le troisième mouvement (*Adagio*) du quatuor à cordes opus 9 no 1 (1769 – 1770) et celui (également en mi mineur) de l'opus 17 no 1 (1771), ainsi que, plus légèrement, au début de trois trios avec baryton (nos 35, 51 et 109). Comme dans le capriccio en sol et les variations en la, Haydn envisagea un instrument "à octave courte" dans le grave permettant des accords de dixième à la main gauche (ici mesure 11). Sans interruption s'élança l'*Allegro* en mi majeur à 2/4 (finale de 1788), vaste forme sonate de $49 + (36 + 53) = 138$ mesures dépassant en dimensions tous les mouvements des sonates antérieures de Haydn. À la réexposition, le thème ne fait plus $(4 + 4) = 8$ mesures, mais $4 + (2 + 6) = 12$ mesures, dont les huit dernières en mineur. Il est ainsi soumis à une sorte de développement interne, typique de Haydn à cet endroit stratégique de la forme. L'ample Finale, *Tempo di Menuet*, en mi majeur à 3/4 n'a pas de trio, mais fait $29 + (10 + 29) = 68$ mesures. Il constitue lui aussi une vaste forme sonate, avec réexposition

de même longueur que l'exposition, mais subtilement retravaillée et ornée dans sa première moitié.

Sonate en si bémol majeur no 20

En 1766, avec la sonate en mi bémol majeur no 29 (Hob. XVI: 45), Haydn entama une série de sonates d'une ampleur et surtout d'une profondeur d'expression toutes nouvelles. Les sept perdues (nos 21 – 27) en font partie, tout comme celle n'ayant survécu que partiellement (no 28). En comptant la no 29, six sonates connues intégralement relèvent de ce groupe, dont celle en la bémol majeur no 31 (Hob. XVI: 46), enregistrée par Jean-Efflam Bavouzet dans son volume 1 (CHAN 10586). Deux n'ont que deux mouvements: celles en si bémol majeur no 20 (Hob. XVI: 18) et en sol mineur no 32 (Hob. XVI: 44), enregistrées ici. Elles forment une paire, mais rien ne prouve qu'elles aient été écrites ensemble, d'autant qu'on ignore leur date de composition. Divers indices, parmi lesquels l'autographe fragmentaire de la sonate no 20, indiquent 1771 – 1773. Elles aussi ne furent publiées qu'en 1788 chez Artaria, Haydn les ayant considérées vers 1770 comme trop difficiles pour les amateurs, mais pas assez portées vers la virtuosité, donc malaisées à diffuser. On les a qualifiées de "sonates de

chambre" en raison de leur caractère lyrique et intime. Elles exigent des interprètes de l'éloquence, au sens alors donné à ce terme par l'*Empfindsamkeit* (courant associé à Carl Philipp Emanuel Bach et insistant sur la notion de *Sensibilität*). L'équilibre entre les deux mouvements, l'un et l'autre de tempo modéré, est chaque fois magistral: le premier à 2/4 de forme sonate, le second à 3/4 du genre menuet stylisé.

Bien que s'ouvrant sur un rythme de marche en deux périodes de quatre mesures, l'*Allegro moderato* de la sonate en si bémol majeur no 20 n'a rien de spectaculaire, mais oppose avec délicatesse rythmes pointés, triples croches, triolets de doubles croches, syncopes, écriture en imitation, silences soudains. Le *Moderato*, de même climat et de forme sonate, commence comme un menuet lent, mais perd vite tout côté dansant. Cette page, dont le thème réapparaît chaque fois sous un aspect différent, provient assez directement du finale (*Tempo di Minuetto*) de la sonate *Mit veränderten Reprisen* (avec reprises variées) H 126 (Wq 50/5) de Carl Philipp Emanuel Bach (1758), dans la même tonalité.

Sonate en sol mineur no 32

La sonate en sol mineur no 32 est plus

mélancolique. Dans le *Moderato*, le discours semble parfois improvisé, voire capricieux, notamment (peu avant la fin) lors d'un épisode de plus en plus lent semblant se perdre au loin. En compensation, on trouve en des endroits stratégiques un contrepoint serré, et le développement central témoigne d'un haut degré d'organisation menant avec aisance vers un sommet expressif et technique: thème initial avec triolet de doubles croches traité en strette, en une progression ascendante couvrant deux octaves, puis en une chute débouchant sur la réexposition (cela en six mesures avec non moins de treize entrées du thème). L'*Allegretto* adopte un rythme de menuet, mais sa forme est complexe: A – B – A' – B', les épisodes A étant en sol mineur et les B en sol majeur. Ils sont tous apparentés, mais les deux derniers sont des variations non seulement ornementales, mais aussi et surtout structurelles, des premiers. Compte tenu des reprises dans A, ils font respectivement 48, 32, 36 et 17 mesures, B' jouant presque un rôle de coda. Les deux premiers épisodes ne comprennent dans ces conditions que trois cadences parfaites de tonique, les deux derniers davantage (cinq), et c'est la cadence appuyée de dominante ré majeur juste avant la fin de B qui partage le mouvement en

deux. Haydn sut contourner les "règles" aussi bien de la variation alternée que de la forme tripartite (menuet et trio) avec coda pour aller vers le "développement perpétuel". Il se souvint probablement de l'*Allegro moderato* formant à lui seul la sonate H 140 (Wq 50 / 6) avec reprises variées de Carl Philipp Emanuel Bach (1759), où alternent dans un esprit de grande liberté sections en ut mineur et en ut majeur.

Sonate en ut majeur no 48

Au groupe de six sonates composées en 1773 et publiées l'année suivante en succédèrent deux autres. Le troisième groupe parut en avril 1780 chez Artaria à Vienne avec une dédicace aux demoiselles Caterina Franziska et Marianna von Auenbrugger, pianistes de talent, et avec l'indication "per il Cembalo o Forte Piano": sonates nos 48 – 52 et 33 (Hob. XVI: 35 – 39 et 20). Avec cette édition, dont il s'occupa lui-même en homme d'affaires avisé, Haydn inaugura sa fructueuse collaboration avec la maison Artaria. La dédicace à deux sœurs interprètes, filles d'un médecin mélomane en vue dans la société viennoise, explique la virtuosité de certains mouvements et révèle les préoccupations de Haydn quant à la bonne réception de ses œuvres.

Je tiens beaucoup à l'approbation des demoiselles Auenbrugger, car leur jeu et leurs qualités musicales sont dignes des plus grands maîtres. (Haydn à Artaria, 25 février 1780)

La sonate en ut mineur no 33 remontait à 1771, les cinq autres étaient plus ou moins récentes, mais seule celle en sol majeur no 52, la dernière achevée, peut être datée à coup sûr de 1780. L'ordre de l'édition, voulu par Haydn, ne correspond pas à celui de composition. La succession des tonalités n'a rien d'arbitraire: ut – ut dièse – ré – mi bémol – sol – ut, soit trois progressions par demi-ton d'ut à mi bémol, saut à la quinte (sol) et enfin chute de quinte retrouvant le début (ut). On constate que trois fois, une sonate d'esprit moderne au premier mouvement rapide (nos 48, 50 et 52) précède une sonate de type en partie plus ancien au premier mouvement modéré (no 49, 51 et 33).

Les sonates no 48 et no 50 – 1778 – 1779? – sont connues de tous les apprentis pianistes. Celle en ut majeur no 48 (Hob. XVI: 35) se déroule sans heurts, mais non sans surprises. Le brillant *Allegro con brio* à 2/2 est unifié par des triolets de croches. Les thèmes sont tous issus du premier, au rythme de marche. La réexposition, à l'octave inférieure, est suivie

d'une brusque plongée en ut mineur dont l'effet déstabilisateur est compensé en fin de mouvement par une vaste coda (une rareté dans les sonates de Haydn). De l'*Adagio* en fa majeur à 2/2, de forme sonate, le thème initial est omis dans la réexposition, ce qui donne une structure d'ensemble binaire. Cet *Adagio* est doté de basses d'Alberti, phénomène plus fréquent chez Mozart, et comme ce dernier, Haydn cultive ici le style *cantabile*. Le finale *Allegro* à 3/4 est atypique. Il combine la forme du menuet et trio avec celle du rondo. Avant le "trio central" en ut mineur vient en effet s'intercaler une version élargie de la fin de A, ce qui donne A – A' – B – A. On peut y voir aussi un rondo où manque – entre A' et B – un énoncé du refrain A.

Sonate en ré majeur no 50

Le premier mouvement de la sonate en ré majeur no 50 (Hob. XVI: 37) est un *Allegro con brio* à 4/4 virtuose, aussi "classique" d'esprit que celui de la no 48, mais plus contrasté. Il s'ouvre par deux blocs de huit mesures chacun, le premier débutant par une appoggiature brève, le second servant de transition. Une "seconde" idée à la dominante la majeur intervient à la mesure 17. Sur quoi le discours s'évade dramatiquement vers si bémol majeur, avant un "thème conclusif"

retrouvant la majeur. Le développement commence par une brève évocation du début à la main gauche. Dans la réexposition, la "transition" est variée et étendue, le reste "régulier", sans la moindre coda. Suit un extraordinaire *Largo e sostenuto* en ré mineur à 3/4 où Haydn réinvente l'ouverture à la française (rythmes pointés) et surtout la sarabande. Les neuf premières mesures sont répétées, mais non les dix suivantes, qui mènent directement au Finale, non sans que soit frappé un puissant accord napolitain (mi bémol). Ce *Largo*, comme le mouvement correspondant de la "Waldstein" (opus 53) de Beethoven, est à la fois transition et introduction. Le Finale, *Presto, ma non troppo* à 2/4, de ton populaire, est un des premiers exemple de variations en rondo chez Haydn compositeur de sonates: structure A – B – A – C – A', les refrains A étant en ré majeur et les couplets B et C respectivement en ré mineur et en sol majeur. Les deux premiers refrains sont identiques, et une brève transition sépare le couplet C du troisième refrain A', où des basses d'Alberti provoquent une activité accrue.

© 2011 Marc Vignal

Note de l'interprète

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.

Aussi pour ce deuxième volume nous avons cinq sonates particulièrement contrastées aussi bien par leur caractère (allant des *Allegro con brio* les plus exhubérants au *Largo* solennelle comme celui en ré mineur) que par leur structure (deux ou trois mouvements, introduction lente, etc.).

On oublie souvent combien Haydn a laissé peu d'informations dans le texte de ses œuvres pour clavier: peu d'indications de nuances et de phrasé et de très sommaires indications de tempo. L'entreprise n'en est que plus fascinante, mais aussi ardue et même risquée pour l'interprète qui doit, encore plus que de coutume, créer son propre monde, sa propre logique, en ne pouvant qu'espérer, faute de preuves tangibles, ne pas trop s'éloigner des intentions du compositeur à jamais inaccessible.

Il me paraît adéquat de présenter brièvement ici quelques idées rendues évidentes ces dernières années, notamment sur deux points intimement liés que sont les reprises et l'ornementation.

Pour pouvoir honorer le premier il nous faut l'aide du second. Et c'est donc sans scrupule que tout l'arsenal de trilles, mordants, micro cadences a été utilisé afin d'éviter que les reprises ne soient pas de simples formalités rhétoriques, mais aient toute leur raison d'être en enrichissant le discours.

Poussant cette idée et pour rendre la forme de certains mouvements plus claire, j'ai choisi de "réserver" les codas pour les deuxièmes reprises uniquement, comme à la fin du premier mouvement de la sonate en ut majeur, par exemple.

Et ce procédé sera appliqué aussi à chaque fois que le texte le justifiera.

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.

© 2011 Jean-Efflam Bavouzet

L'enthousiasme insatiable et la curiosité artistique du pianiste français **Jean-Efflam Bavouzet** le conduisent à explorer un

répertoire allant de Haydn, Beethoven, Bartók et Prokofiev, mais aussi des œuvres contemporaines de compositeurs tels que Jörg Widmann et Bruno Mantovani, dont il a joué le Concerto pour piano (qui lui est dédié) en mai 2010 avec l'Orchestre national de Lille. Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix du Concours international Beethoven de Cologne en 1986, et a été lauréat des Young Concert Artists Auditions de New York la même année. Invité en 1995 par Sir Georg Solti à faire ses débuts avec l'Orchestre de Paris, il est considéré comme étant la dernière découverte du grand chef d'orchestre. Outre son activité de pianiste, il a récemment réalisé une transcription pour deux pianos du poème dansé *Jeux* de Debussy, publiée par les Éditions Durand avec une préface de Pierre Boulez.

Jean-Efflam Bavouzet se produit avec des orchestres de réputation internationale tels que le New York Philharmonic, le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre national de France, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le Konzerthausorchester de Berlin, le BBC Symphony Orchestra, l'ORF Radio-Symphonicorchester de Vienne et le Sydney Symphony Orchestra. Il collabore avec de

nombreux chefs, notamment Marc Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Sir Andrew Davis, Jean-Claude Casadesus, Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Lawrence Foster, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Zoltán Kocsis, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Gianandrea Noseda, Esa-Pekka Salonen et Vassily Sinaïsky.

Jean-Efflam Bavouzet s'est produit en récital à Londres au Wigmore Hall et dans la "International Piano Series" du Southbank Centre, en France au Festival de la Roque d'Anthéron et au Festival de Piano aux Jacobins, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam et au Bozar de Bruxelles. Il est régulièrement invité en Chine à la Salle de concert de la Cité interdite de Pékin: en mai 2010 il a joué l'intégrale des œuvres pour piano de Maurice Ravel, et en 2008 il a reçu le prix "Récital instrumental de l'année" dans le cadre des "Classical

Elites Beijing" pour son cycle des sonates de Beethoven.

Artiste Chandos en exclusivité, Jean-Efflam Bavouzet a remporté de nombreux prix pour ses enregistrements des œuvres complètes pour piano de Debussy, en particulier le "Choc de l'année" en 2007 et 2008 du magazine *Le Monde de la Musique*, un "Diapason d'or" en 2008 pour le volume 2, un *BBC Music Magazine Award* en 2009 pour le volume 3, et un *Gramophone Award* en 2009 pour le volume 4. Le premier volume de sa nouvelle série consacrée à l'intégrale des sonates pour piano de Haydn lui a valu un "Choc de l'année" en 2010, tandis que ses récents enregistrements des concertos pour piano de Bartók avec le BBC Philharmonic et des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra ont reçu des éloges particulièrement enthousiastes de la part des critiques.



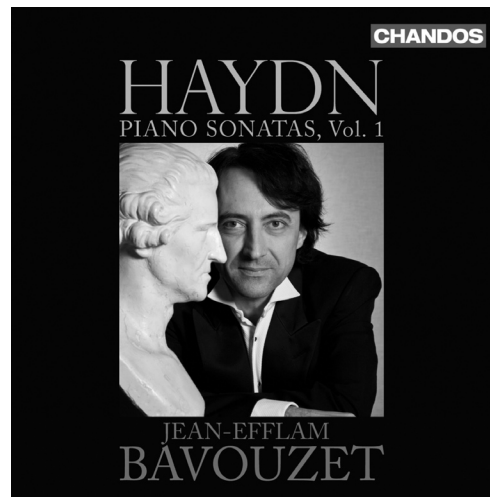
YAMAHA

YAMAHA
PREMIUM
PIANOS



YAMAHA

Also available



CHAN 10586

Haydn
Piano Sonatas, Volume 1



Also available



CHSA 5084

Ravel • Debussy • Massenet
Works for Piano and Orchestra and for Solo Piano



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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.



Yamaha technician: Jiro Tajika
Yamaha model CFIIIS
Serial no. 6177700
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; 6–8 October 2009 (Sonata No. 48) and 19–21 June 2010 (other works)
Artwork imagery Photographs of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Mitchell
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2011 Chandos Records Ltd
© 2011 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 2 – Bavouzet



CHANDOS DIGITAL

CHAN 10668

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 2 – Bavouzet



Franz Joseph Haydn (1732–1809)

Piano Sonatas, Volume 2

- | | | |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 1 - 3 | Sonata No. 48 (Hob. XVI: 35)
in C major · in C-Dur · en ut majeur | 16:16 |
| 4 - 5 | Sonata No. 32 (Hob. XVI: 44)
in G minor · in g-Moll · en sol mineur | 12:08 |
| 6 - 8 | Sonata No. 50 (Hob. XVI: 37)
in D major · in D-Dur · en ré majeur | 12:06 |
| 9 - 11 | Sonata No. 19 (Hob. XVI: 47 bis)
in E minor · in e-Moll · en mi mineur | 13:35 |
| 12 - 13 | Sonata No. 20 (Hob. XVI: 18)
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur | 14:23 |
| | | TT 68:29 |

Jean-Efflam Bavouzet piano

© 2011 Chandos Records Ltd © 2011 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN 10668

CHANDOS
CHAN 10668