

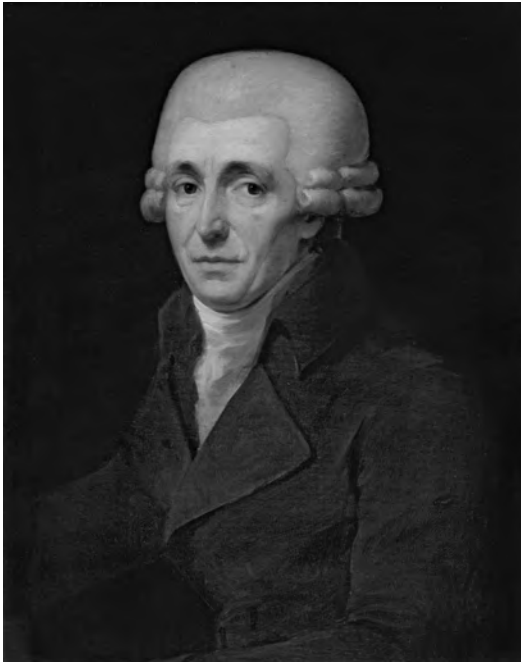
CHANDOS

# HAYDN

PIANO SONATAS, Vol. 10



JEAN-EFFLAM  
BAVOUZET



Painting by Johann Carl Köhler (1775 – 1845), now at the Faculty of Music and Bate  
Collection of Musical Instruments, University of Oxford / Bridgeman Images

Franz Joseph Haydn, 1799

## Franz Joseph Haydn (1732–1809)

### Piano Sonatas, Volume 10

	<b>Sonata No. 45 (Hob. XVI: 30)</b>	<b>13:30</b>
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
<b>1</b>	I Allegro –	5:08
<b>2</b>	II Adagio –	1:40
	III Tempo di Menuetto, con Variazioni	
<b>3</b>	[Tema] –	0:55
<b>4</b>	Variazione I –	0:53
<b>5</b>	Variazione II –	0:54
<b>6</b>	Variazione III –	0:46
<b>7</b>	Variazione IV –	1:05
<b>8</b>	Variazione V –	0:58
<b>9</b>	Variazione VI	1:09
	<b>Sonata No. 28 (Hob. XIV: 5)</b>	<b>12:22</b>
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	Attempt at completion by Christa Landon and Karl Heinz Füssl	
<b>10</b>	I (Moderato)	6:39
<b>11</b>	II Menuet – Trio – Menuet da capo	5:44

	<b>Sonata No. 4 (Hob. XVI: G1)</b>	<b>7:55</b>
	in G major • in G-Dur • en sol majeur (Divertimento)	
12	I Allegro	3:25
13	II Menuetto – Trio – Menuetto da capo	3:04
14	III Finale. Presto	1:25
	<b>Sonata No. 60 (Hob. XVI: 50)</b>	<b>16:02</b>
	in C major • in C-Dur • en ut majeur Für Miss Therese Jansen, später verehelichte Bartolozzi, geschrieben	
15	I Allegro	8:05
16	II Adagio – Più adagio	5:19
17	III Allegro molto	2:46
	<b>Sonata No. 3 (Hob. XVI: 9)</b>	<b>5:48</b>
	in F major • in F-Dur • en fa majeur (Divertimento)	
18	I Allegro	1:53
19	II Menuet – Trio – Menuet da capo	3:03
20	III Scherzo. Allegro (non troppo)	0:51

	<b>Arietta con 12 Variazioni (Hob. XVII: 3)</b>	<b>15:36</b>
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
21	[Arietta.] Moderato –	1:20
22	Variazione I –	0:53
23	Variazione II –	1:09
24	Variazione III –	1:39
25	Variazione IV –	0:55
26	Variazione V –	1:03
27	Variazione VI –	0:47
28	Variazione VII –	1:22
29	Variazione VIII –	0:52
30	Variazione IX –	0:56
31	Variazione X –	1:10
32	Variazione XI –	2:08
33	Variazione XII	1:10
		<b>TT 71:31</b>

**Jean-Efflam Bavouzet** piano



© Benjamin Ealovega Photography

Jean-Efflam Bavouzet

## Haydn: Piano Sonatas, Volume 10

---

Among Haydn's 'early' sonatas, only four are authentic beyond doubt: that in G, No. 13 (Hob. XVI: 6), of which there survives an incomplete autograph manuscript (of the first three of its four movements), entitled 'Partita' and undated, but which can be placed around 1760; and those in D, No. 9 (Hob. XVI: 4), in C, No. 14 (Hob. XVI: 3), and in D, No. 16 (Hob. XVI: 14), which Haydn recorded (along with No. 13) in the catalogue of his works which he commenced at the end of 1765 (*Entwurf Katalog*). Most of the others are thought to be genuine, such being the case for the two 'early' sonatas on the present CD. The musicologist and editor Georg Feder divided eighteen of these works into two groups: nine 'little early sonatas' and nine 'early sonatas'. Those of the first group, probably intended for pupils, are not necessarily the earliest, and in each group there are sonatas the authenticity of which is questioned or which are considered apocryphal: in the first group, that in C, No. 10 (Hob. XVI: 1), in the second, those in A, No. 8 (Hob. XVI: 5), and in E flat, Nos 17 and 18 (Hob. XVI: Es2 and Es3).

### **Sonata in F major, No. 3**

Undoubtedly composed before 1760, the sonatas in F, No. 3 (Hob. XVI: 9), and in G, No. 4 (Hob. XVI: G1), count among the 'little' sonatas. The brief No. 3 is evidently one of those intended for a pupil (most likely a female one). It appeared in the Breitkopf catalogue of 1766. Its opening *Allegro* consists (without repeats) of 15 (exposition) + 12 (development) + 15 (regular recapitulation) = 42 bars. But beyond this symmetrical plan, the constituent elements of sonata form are clearly revealed, in a manner already typical of Haydn: a dynamic energy, and a clear distinction among principal theme, transition, and concluding episode. After a Minuet and a central Trio in B flat scattered with triplet quavers, the Scherzo (*Allegro*) finale resumes the plan of the first movement, in only (three times 8 =) 24 bars (half as long), suggesting a *moto perpetuo*. Not long afterwards, Haydn recycled this movement, transposed to the key of C and slightly shortened, in his Divertimento for harpsichord, two violins, and bass instrument, Hob. XIV: 10, of which only the harpsichord part has survived.

#### **Sonata in G major, No. 4**

The G major Sonata, No. 4 (Hob. XVI: G1), does not feature in any contemporaneous catalogue. Its first movement (an 80-bar *Allegro*) is unified in a typically innovative Haydnesque manner by its initial demisemiquaver descent of a fifth. We hear this six times during the first twelve bars (the sixth time during the process of establishing the dominant), and then once more to launch the development, four times in the left hand just before the recapitulation, and four more times within seven bars at the beginning of this last, making fifteen times in all, of varying function. The omnipresence of this descent at the end of the development and the beginning of the recapitulation allows the latter to flow completely naturally and with great subtlety from the former: Haydn is already moulding sonata form into an organic structure. There follows a *Menuetto* with a central Trio in C and a  $3/8$  *Presto* in *da capo* form, A – B – A (the central B section in G minor). This Finale reappears as the first movement of Sonate No. 5 (Hob. XVI: 11) which, despite being advertised in Breitkopf's catalogue of 1767, has nothing to do with Haydn. It was concocted by an unknown person from material originating from various sources, not always by Haydn (Vol. 8, CHAN 20087).

#### **Sonata in D major, No. 28**

In the *EntwurfKatalog* appear the *incipits* (the opening bars) of eight sonatas, of which seven (Nos 21 – 27) are entirely lost and one (No. 28) only partly rediscovered, in 1961. In his *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Biographical Notes on Joseph Haydn, 1809 – 10), Georg August Griesinger tells us that around 1770, suffering with a heavy fever, Haydn found himself forbidden by his doctor to leave his bed and to busy himself with music. No sooner had his wife left to do the shopping than he launched himself at the piano, where he conceived an idea for a sonata.

When he heard [his wife] return, he threw himself on the bed, and there he wrote the remainder of the sonata, which he could not identify for me except for saying that it had five sharps.

Certainly an embellished story, but one of the lost sonatas (No. 23) was actually in B major [a key of five sharps], and we know that Haydn fell ill at the end of the summer of 1771, perhaps also previously. The eight sonatas in question were not necessarily composed in a single sweep, one after the other. Perhaps some among them (not all) were destroyed in the fire which raged through Haydn's house at Eisenstadt in August 1768. Various clues show them as post-dating the



'early' sonatas, more or less close to the dates of the first of the surviving 'grand' sonatas: in E flat major, No. 29 (Hob. XVI: 45), of 1766 (Vol. 3, CHAN 10689) and in D major, No. 30 (Hob. XVI: 19), of 1767 (Vol. 4, CHAN 10736).

The D major Sonata, No. 28 (Hob. XIV: 5 or XVI: 5a), was the last of the eight to be recorded in the *EntwurfKatalog*. Its undated autograph fragment, discovered in 1961, consists only of the last 21 bars of the first movement, basically the last three-quarters of its recapitulation, and a second movement in its entirety (a Minuet with Trio in minor). Starting with the material that was available to them (bars 1 – 2 and the last 21), Christa Landon and Karl Heinz Füssl attempted to reconstruct the first movement, labelling it *Moderato* and assigning it 65 bars in all: not enough according to Ulrich Leisinger. The Minuet is of a scope and weight without precedent in the early sonatas. It extends to 36 bars, and its Trio (50 bars) does not make of the minor mode a mere contrast: its style one of abrupt changes, with wide gaps between the two hands, it constitutes the dramatic peak of the work. In all likelihood, a third movement never existed. In the Trio, at the top of the register, an F is reached, not just a D, which situates Sonata No. 28 around 1767 – 68.

#### **Sonata in A major, No. 45**

The Sonata in A major, No. 45 (Hob. XVI: 30), forms part of a group of six – Nos 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32) – distributed in 1776 in the form of manuscript copies and undertaken at least two years earlier. Publication was arranged in 1778 by Johann Julius Hummel, in Berlin and Amsterdam, with the annotation 'for Harpsichord or Piano Forte', as Op. 14 and in the order passed down to posterity. In the *EntwurfKatalog*, Haydn did not write down the *incipits* but contented himself with the indication '6 Sonaten von Anno [1]776'. Sonata No. 45 is a unique instance in the whole of his output: three linked movements, yet forming an entity, subtly unified across their huge stylistic diversity, and from beginning to end imbued with an improvisational quality.

The opening *Allegro* is striking for the multitude of its ideas. It opens with a jolting motif, on the heels of which follow, in bars 9 – 16, a vague melodic line and horn calls in a march rhythm that recalls Scarlatti. The jolting motif reappears. Until this point the ideas have been fairly distinct one from another, but what follows (from bar 22) unfolds in a single stream: a new melodic idea in the dominant, an episode in even semiquavers (first in the left hand with incisively hammering quavers in the

right hand), the definitive establishment of the dominant key (bars 37 – 38), a rather energetic episode, then semiquavers played by both hands in unison, an octave apart. At last, to close the exposition, a second series of horn calls (bars 55 – 60). In the development, the unfolding of semiquavers in the left hand settles in F sharp minor, only to land (bar 96) on a delicately suspended dominant seventh chord, sustained, then followed by a pause. The octave semiquavers in both hands take up the reins, still in F sharp minor, and bring us to the recapitulation (bar 109), regular in its broad outlines. But the octave semiquavers, now in A major, instead of leading to the second set of horn calls, which would have signalled the end of the movement, land (bar 162) on two arpeggiated dominant seventh chords, again sustained and followed by a pause.

An *Adagio* (21 bars in 3 / 4-time) follows, abruptly heralded by two dominant chords of F sharp minor. They are echoed by something resembling an instrumental recitative in that key (linking it with the end of the development of the *Allegro*), but what we hear afterwards (bar 165) is a kind of *Arioso*: a sad melody in the right hand, supported in the left hand by a *staccato* accompaniment of ascending arpeggiated quavers. This

movement does not manifest its own self-contained existence (the bar numbers run continuously from the beginning to the end of the work). As James Webster has noted, it has neither a true beginning nor a true end, nor indeed themes distinctly defined. It is without parallel in Viennese music of its time. Passing through B minor, we regain A major, or rather its dominant key of E major: cadences in this key at bar 174, then notably at bars 180 and 182 – 183, this last one sounded by chords in the low register.

The third movement, providing a sensation of release, follows immediately (with not even the briefest *fermata*): a *Tempo di Menuetto* in A major of  $(8 + 8 =) 16$  bars, with six variations. Hummel thought to excise the fifth variation, and in the sixth the repeats are written out, through which it derives its conclusive character. As far as the theme is concerned, the fretful fall of a third, incorporating an *appoggiatura*, recalls the sad melody of the *Adagio*, and the omnipresence of the tonic amply compensates for the absence of resolution at the end of the *Allegro*.

#### **Sonata in C major, No. 60**

During his second visit to London (1794 – 95), Haydn wrote (we do not know in what sequence) three sonatas, his last:

No. 60 in C, No. 61 in D, and No. 62 in E flat (Hob. XVI: 50 – 52). Nos 60 and 62 were intended for and dedicated to the pianist Thérèse Jansen-Bartolozzi (c. 1770 – 1843), a pupil of Clementi's. The pianoforte was thus one of Haydn's governing preoccupations. The English school of piano manufacturing occupied a dominant position in Europe, and in London Haydn encountered instruments different from those that he had known in Vienna, such as those by John Broadwood. Broadwood's pianos set themselves apart from Viennese instruments by virtue of their greater robustness and power and by a wider compass at the upper end: beyond F, in all five and a half octaves as opposed to five. And also by the presence of pedals, particularly those facilitating the mechanism known as *supra una corda* (on one string), producing some attractive timbral effects. Haydn was also influenced by the English school of piano playing, by the composers of piano sonatas, who had settled in London, first and foremost of whom Muzio Clementi (1752 – 1832) and Jan Ladislav Dussek (1760 – 1812). Besides his three solo piano sonatas, in 1794 – 95 he wrote around fifteen 'with violin and cello accompaniment', the last three of which (Nos 43 – 45, or Hob. XV: 27 – 29) were also dedicated to Thérèse Jansen-Bartolozzi.

Born in Aix-la-Chapelle, Thérèse Jansen arrived in London with her father (a renowned dancing master) and her brother Louis, also a pianist. She became, just as her brother, a pupil of Clementi's; in June 1794 Clementi dedicated 'to my pupil Miss Theresa Jansen' the first edition of his three sonatas, Opus 33. He would consider her, along with Johann Baptist Cramer and John Field, one of his three most gifted pupils. She also received the dedication of the Sonata in A, C 117, by Dussek, published in 1800 as Opus 43. On 16 May 1795, Haydn acted as witness at her marriage to the engraver Gaetano Bartolozzi. None of the three sonatas of 1794 – 95 was, however, published at the time. A single autograph has survived: that of the sonata in E flat major, No. 62, discovered in 1933 and dated 1794. The traditional order – 60th, 61st, 62nd – derives from Karl Päsler (1920) and was retained by Hoboken, but some speculate that the 60th was composed last. Several indications point in this direction. It is the only one (in its last movement) to extend beyond the limits of the compass of the Viennese piano, to make use of those 'supplementary notes' which Beethoven would not begin to explore until the 'Waldstein' Sonata. Moreover, Haydn made use, as his second movement,

of a piece which he had already composed, an *Adagio* probably dating from 1793 and published by Artaria in Vienna in August 1794, all of which may mean that, having received the commission for two sonatas, he hastily finished the second. Lastly, the first movement is, pianistically speaking, innovative. Sonata No. 62 was published for the first time in December 1798 by Artaria, in Vienna, with a dedication to Magdalena von Kurtzböck. It so happened that at precisely this time the Bartolozzis arrived in that capital. Unhappy to see 'her' sonata unleashed upon the public without her consent, Thérèse immediately set about, even though absent from that city, preparing an edition in London, and, on her return in January 1800, an edition of No. 60, as yet unpublished. The latter appeared at the end of the year, published by Caulfield, as 'Grand Sonata. For the Piano Forte. Composed expressly for and Dedicated to Mrs. Bartolozzi'. It did not feature in any catalogue of the period, nor in the standard editions of the nineteenth century, and for all intents and purposes remained unknown until the emergence of Karl Päsler's edition.

The opening *Allegro*, which contains some interesting dynamic markings, treats with infinite variety the theme introduced *piano*

at the beginning, in notes struck individually in plainest C major. The first three notes (the descending sequence C – G – E) affirm the tonic, the whole theme actually comprising seven notes. Thirds, then sixths, intervene at bars 5 – 6, the episode permeated with insistent downward leaps of an octave in the left hand. After a pause, the opening returns (bar 7) *forte* in the form of three arpeggiated chords. The seven notes of the theme recur *forte* in the dominant key, first at bar 20 played by the left hand in octaves under agile semiquavers in the right hand, then at bar 30, this time in the right hand (at first in thirds) with semiquavers in the left hand. The parallel thirds and sixths in the right hand over the beating octaves in the left hand from bar 34 bear witness to the influence exerted upon Haydn by the English piano school, and the exposition concludes in brilliant virtuosity. The development begins (bar 54) with a new variant of the opening theme (a version in G minor of the one at bar 20). A highly compressed episode endowed (bar 67 *ff.*) with an extraordinary melody in the right hand high in the register (one will find several similar passages in Dussek) leads to the dominant of A flat major. The seven notes of the theme now appear (bar 73) in this key, *pianissimo*, the two hands in unison,

in the low register and *supra una corda* (the marking in the printed edition is 'open Pedal'). Reduced intensity and dark colours reinforce the impression of mystery brought about by this distant tonality. A *crescendo* with harsh accents off the beat (*sforzandi* in the left hand) and ingenious harmonic twists delay the recapitulation (bar 102). At bar 120, there is a new 'open Pedal' effect, very different from the previous one, but likewise charged with mystery: the two hands respond to each other *pianissimo* at cross rhythms, fluidly in the high register, one hand (the left) with the theme, the other (the right) with its inversion. This passage corresponds to the double appearance in the exposition of the theme in the dominant, but differs from it completely.

Compared with the Artaria edition of 1794, the F major *Adagio* offers more dynamic markings and a few modifications of detail: at bars 6 and 7, the low A and B flat in the left hand are no longer doubled at the octave, a single note sufficing given the power of the English piano. It is effectively a sonata form without repeats with, in the recapitulation, six bars of a completely unexpected F minor. The finale is a short *Allegro molto*, almost with the flavour of a Scherzo, with written-out textual repeats. One has thought of

this caprice before its time as a somewhat deranged minuet. After bar 10, the discourse is interrupted by a rest with a *fermata*, a thing that reoccurs frequently. Bars 91 – 93, enclosed by two pauses, lose themselves in distant keys. Following the second sustained rest, we start again (bar 94) in C major as if nothing has happened. It is up to the listener to piece together in his or her head the harmonic progression which permits this resolution. It is in the final section of this movement that Haydn, for the first and only time, passes beyond a high F, three times to reach G, then once A.

#### **Arietta con 12 Variazioni**

The Variations in E flat major, Hob. XVII: 3, were published in 1788 or 1789 by Artaria, in Vienna, under the title *Arietta con 12 Variazioni*, but they had been advertised in the Breitkopf catalogue in 1774, and numerous contemporaneous copies attest to their popularity before publication. The theme is that of the Minuet of the String Quartet, Op. 9 No. 2 (1769 – 70), which places its date of composition around 1771 – 72. This theme is in two parts having in common their length (ten bars), their ending (the end of Variation I an octave higher), and their bass line. The note C flat is clearly highlighted (bars 7 and 17), and

along the way are invoked the keys of B flat major, then, at the beginning of the second part, C minor, A flat major, and F minor. Thus, the theme is very far from stable, which therefore accounts for the diversity of the variations. In itself, Variation XII is not conclusive. In certain copies it is followed by a return of the theme, and changes of tempo from one variation to the next may allow a unified structure to emerge.

© 2022 Marc Vignal  
Translation: Stephen Pettitt

#### **Performer's note**

The dominant bloom amidst this tenth bouquet of Haydn's sonatas is clearly the famous Grand Sonata in C major, Hob. XVI: 50, a late work the first movement of which is one of the most highly developed that Haydn ever conceived for the keyboard. I wanted to encircle it with sonatas perhaps less well known but all just as delightful to play. Furthermore, to give these early sonatas their full due is a greater challenge for the performer than one might expect. Because, given the relative simplicity of the text, if one wants to secure the listener's attention, one must seize every opportunity, however slight, to lend the notes

as much life, as much coherence, as possible. Needless to say, this artistic goal, this spirit of approach, lies at the heart of all performance, no matter what music is being played. But in this precise instance, I am not sure that ten years ago, before my assiduous courtship of Haydn's sonatas, I would have been able to take quite so much pleasure from working on these so-called easy sonatas, of sometimes spectacularly modest proportions.

The Variations in E flat major and the Sonata in A major, Hob. XVI: 30, were for me the marvellous revelations of this disc. In the E flat major Variations (the lovely theme of which Mozart borrowed in his Sonata, KV 282!), even though no indication is specified in the score, it quickly became apparent to me that, in order to show the specific character of the individual variations, it was necessary to give each of them its own tempo. So different are they one from another that one may even amuse oneself by giving them titles: 'the ostentatious', 'the tender', 'the flirtatious', 'the capricious', 'the virtuoso', 'Beauty and the Beast', 'the philosopher', *etc.* The chief question was to know whether to repeat the theme at the end, as certain editions recommend. This all the more so as, curiously, the last variation is not really the most brilliant. After several

experiments, I finally opted for a solution perhaps a little anachronistic, by construing the entire last variation as a long, gradual *crescendo* which takes us from the sombre and serious atmosphere of the preceding variation towards the brilliant light of the unadorned chords that conclude this magnificent cycle.

The originality of the Sonata in A major, apart from its three movements being played 'attacca' (with no pause between movements), resides in its strange central *Adagio* – one should really rather call it a central episode – which does not have a true theme, nor any recognised form, but which possesses a very strange atmosphere, created by a single, plaintive line accompanied *pizzicato* (somewhat in the manner of the *Largo cantabile* of the Concerto in F major, Hob. XVIII: 3, CHAN 10808), as if lost after the optimistic ebullience of the first movement.

As Marc Vignal points out, the innovations of the Grand Sonata in C major, Hob. XVI: 50, are numerous, and Haydn experiments by indicating with great precision in his score the resonating effects of the unreleased sustaining pedal. However, it is by no means certain that these effects were entirely successful in their own time, and they may have discomfited the first

audiences for, to my knowledge, it would be necessary to wait for Beethoven's Op. 53, the so-called 'Waldstein' Sonata, composed almost ten years later, to rediscover similar indications for pedalling. After the noble *Adagio*, in which certain polyphonic passages (in three parts) in the minor key make one think of Bach, the finale, with its twelve entirely unexpected pauses, is typical of the Haydn whom we adore so much: the great master of surprises.

© 2022 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Stephen Pettitt

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he works regularly with orchestras such as The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and London Philharmonic Orchestra and collaborates with conductors such as Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Nicholas Collon, Edward Gardner, Vasily Petrenko, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis.

An equally active recitalist, chamber musician, and soloist, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall, in London, Cité de la musique and Musée du Louvre, 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 from the magazine *Classica*. He has completed a major project to record all Beethoven's piano

sonatas, winning exceptional critical acclaim for Volume 3, which was named CD of the Month in *Gramophone*. His recording of the Piano Sonata in F minor and other works by Schumann received five-star reviews in the magazines *BBC Music* and *Diapason* and the third volume in his project to record Mozart's piano concertos with Manchester Camerata and Gábor Takács-Nagy was Concerto of the Month in *BBC Music Magazine* and Choice of the Month in *Classica*. He received a further *Gramophone* Award for his 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 made his American début, in 1987, through Young Concert Artists, in New York. As well as directing concertos from the keyboard, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. [www.Bavouzet.com](http://www.Bavouzet.com)



Courtesy of Rachel Smith



Patrick Friend, the assistant engineer, Jean-Efflam Bavouzet, Rachel Smith, the producer, and Kazuhiko Ohmaru, the Yamaha technician, during the recording sessions

## Haydn: Klaviersonaten, Teil 10

---

Nur vier von Haydns "frühen" Sonaten sind ohne jeden Zweifel authentisch: Nr. 13 in G-Dur (Hob. XVI: 6), von der ein mit dem Titel "Partita" versehenes, undatiertes und unvollständiges Autograph der drei ersten von vier Sätzen überliefert ist, das wohl um das Jahr 1760 entstanden ist; und außerdem die Sonaten Nr. 9 in D-Dur (Hob. XVI: 4), Nr. 14 in C-Dur (Hob. XVI: 3) und Nr. 16 in D-Dur (Hob. XVI: 14), die Haydn – zusammen mit Nr. 13 – in seinen *Entwurf Katalog*, das Ende des Jahres 1765 von ihm begonnenen Werkverzeichnis, aufgenommen hat. Von den meisten anderen aus dieser Schaffensphase stammenden Kompositionen in dieser Gattung kann nur vermutet werden, dass sie echt sind; dies gilt auch für die beiden "frühen" Sonaten auf der vorliegenden CD. Der Musikwissenschaftler und Herausgeber Georg Feder hat achtzehn dieser Stücke in zwei Gruppen von neun "kleinen frühen Sonaten" und neun "frühen Sonaten" geteilt. Die Stücke der ersten Gruppe, die wohl für Schüler bestimmt waren, sind nicht notwendigerweise auch die frühesten, und in beiden Gruppen sind Werke enthalten, deren Authentizität

fraglich ist oder die als apokryph gelten – in der ersten Gruppe die Sonate Nr. 10 in C-Dur (Hob. XVI: 1) und in der zweiten die Sonaten Nr. 8 in A-Dur (Hob. XVI: 5) sowie die Nummern 17 und 18 in Es-Dur (Hob. XVI: Es2 und Es3).

### **Sonate Nr. 3 in F-Dur**

Die zweifellos vor 1760 entstandenen Sonaten Nr. 3 in F-Dur (Hob. XVI: 9) und Nr. 4 in G-Dur (Hob. XVI: G1) zählen zu den "kleinen" Sonaten. Die kurze Nr. 3 ist offensichtlich ein für den Unterricht (wohl einer weiblichen Person) bestimmtes Werk. Das Stück wird im Breitkopf-Katalog von 1766 genannt. Das zu Beginn stehende *Allegro* umfasst (ohne Wiederholungen) 15 (Exposition) + 12 (Durchführung) + 15 (reguläre Reprise) = 42 Takte. Abgesehen von dieser symmetrischen Anlage sind die wesentlichen Elemente der Sonatenform in ihrer für Haydn typischen Ausprägung allerdings bereits deutlich auszumachen: eine dynamische Spannung sowie die deutliche Abgrenzung von Hauptthema, Überleitung und Schlussgruppe. Nach einem Menuett

und einem mit Achteltriolen durchsetzten zentralen Trio in B-Dur greift das Finale, ein Scherzo (*Allegro*) in Perpetuum-mobile-Manier, die Anlage des ersten Satzes wieder auf, diesmal aber in nur (3 x 8 =) 24 Takten (also halb so lang). Wenig später verwendete Haydn diesen Satz – nach C-Dur transponiert und etwas gekürzt – erneut in seinem Divertimento für Cembalo, zwei Violinen und Bass Hob. XIV: 10, von dem nur die Cembalo-Partie erhalten ist.

#### **Sonate Nr. 4 in G-Dur**

Die Sonate Nr. 4 in G-Dur (Hob. XVI: G1) findet sich in keinem der zeitgenössischen Kataloge. Das den ersten Satz, ein 80 Takte umfassendes *Allegro*, auf für Haydn typische Weise vereinigende Motiv ist eine gleich zu Beginn erklingende über eine Quinte absteigende Folge von Zweiunddreißigstelnoten. Dieses Motiv hören wir sechs Mal innerhalb der ersten zwölf Takte (das sechste Mal während des Prozesses, die Dominante zu etablieren) und sodann ein weiteres Mal am Anfang der Durchführung, vier Mal in der linken Hand kurz vor Beginn der Reprise und vier weitere Male innerhalb von deren ersten sieben Takten – insgesamt also fünfzehn Mal in unterschiedlichen Funktionen. Die Allgegenwärtigkeit dieser

absteigenden Tonfolge an der Nahtstelle von Durchführung und Reprise erlaubt letzterer, sich völlig natürlich und mit großer Subtilität aus der Durchführung zu entwickeln – Haydn beginnt hier bereits, die Sonatenform zu einer organischen Struktur zu formen. Nun folgt ein *Menuetto* mit einem eingebetteten Trio in C-Dur und ein *Presto* im 3/8-Takt in Da-Capo-Form (A – B – A, wobei der mittlere B-Teil in g-Moll steht). Dieses Finale taucht erneut als erster Satz der Sonate Nr. 5 (Hob. XVI: 11) auf, die trotz ihrer Nennung im Breitkopf-Katalog von 1767 nichts mit Haydn zu tun hat. Sie wurde vielmehr von einem unbekanntem Kompilator aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellt, die nicht ausschließlich auf Haydn zurückgehen (Teil 8, CHAN 20087).

#### **Sonate Nr. 28 in D-Dur**

Im *Entwurfkatalog* erscheinen die Incipits (die ersten Takte) von acht Sonaten, von denen sieben (Nr. 21 – 27) gänzlich verloren und Teile der achten (Nr. 28) 1961 wiederentdeckt worden sind. Georg August Griesinger teilt uns in seinen *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* (1809 / 10) mit, dass Haydn um das Jahr 1770 einmal an hohem Fieber litt und sein Arzt ihm untersagte, sein Bett zu verlassen und sich mit der Musik zu

beschäftigen. Doch sobald seine Frau das Haus zum Einkaufen verlassen hatte, schleppte er sich zum Klavier, wo ihm die Idee für eine Sonate einfiel.

Als er [seine Frau] zurückkommen hörte, warf er sich geschwind wieder ins Bett, und hier komponierte er den Rest der Sonate, von der Haydn nicht mehr genauer zu bezeichnen wusste, als dass sie fünf Kreuze habe.

Sicherlich handelt es sich hier um eine ausgeschmückte Anekdote, allerdings stand eine der verschollenen Sonaten (Nr. 23) tatsächlich in H-Dur (einer Tonart mit fünf Kreuzen); außerdem wissen wir, dass Haydn tatsächlich Ende des Sommers 1771 erkrankte, vielleicht auch schon früher. Die acht Sonaten, um die es hier geht, müssen nicht unbedingt in einem Zug unmittelbar nacheinander komponiert worden sein. Möglicherweise fielen einige Werke der Gruppe (nicht alle) dem Feuer zum Opfer, das im August 1768 in Haydns Haus in Eisenstadt wütete. Es gibt verschiedene Hinweise darauf, dass sie später komponiert wurden als die "frühen" Sonaten und mehr oder weniger zur gleichen Zeit wie die ersten der erhaltenen "großen" Sonaten – die 1766 entstandenen Sonate Nr. 29 in Es-Dur (Hob. XVI: 45; Teil 3, CHAN 10689) und die 1767 komponierten

Sonate Nr. 30 in D-Dur (Hob. XVI: 19; Teil 4, CHAN 10736).

Die Sonate Nr. 28 in D-Dur (Hob. XIV: 5 oder XVI: 5a) wurde als letzte der acht Sonaten in den *Entwurf-Katalog* eingetragen. Das 1961 entdeckte undatierte autographe Fragment enthält lediglich die letzten 21 Takte des ersten Satzes (das heißt: einen Großteil der Reprise) sowie den vollständigen zweiten Satz (ein Menuett mit Trio in Moll). Ausgehend von dem ihnen zur Verfügung stehenden Material (T. 1 – 2 sowie die letzten 21 Takte) haben Christa Landon und Karl Heinz Füssl den Versuch unternommen, den ersten Satz zu rekonstruieren, den sie mit der Bezeichnung *Moderato* versahen und dessen Neufassung insgesamt 65 Takte umfasst – was laut Ulrich Leisinger nicht genug ist. Das Menuett ist von einer Ausdehnung und Gewichtigkeit, die sich sonst in keiner der frühen Sonaten finden. Es umfasst 36 Takte und sein Trio (50 Takte) behandelt den Moll-Modus nicht einfach als bloßen Kontrast; der von abrupten Wechseln und weiten Lücken zwischen den beiden Händen geprägte Stil etabliert das Trio als den dramatischen Höhepunkt des Werks. Einen dritten Satz hat es höchstwahrscheinlich nie gegeben. Im Trio wird der Spitzenton F erreicht, nicht nur ein D, was uns erlaubt, die Sonate Nr. 28 in die Zeit um 1767 / 68 einzuordnen.

### **Sonate Nr. 45 in A-Dur**

Die Sonate Nr. 45 in A-Dur (Hob. XVI: 30) ist Teil einer Gruppe von sechs Sonaten, Nr. 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32), die ab 1776 in handschriftlichen Kopien zirkulierten und mindestens zwei Jahre zuvor entstanden waren. Die Veröffentlichung erfolgte 1778 bei Johann Julius Hummel in Berlin und Amsterdam mit dem Vermerk „pour le Clavecin ou le Piano Forte“ als op. 14 und in der noch heute gängigen Reihenfolge. Im *Entwurf-Katalog* vermerkte Haydn keine Incipits, sondern begnügte sich mit der Angabe „6 Sonaten von Anno [1]776“. Die Sonate Nr. 45 ist einzigartig in seinem gesamten Oeuvre – drei ineinander übergehende Sätze, die sich trotz ihrer enormen stilistischen Vielfalt auf subtile Weise zu einem Ganzen vereinen, das von einer ganz eigenen improvisatorischen Qualität geprägt ist.

Das zu Beginn erklingende *Allegro* ist von eindrucksvollem Ideenreichtum. Es öffnet mit einem aufrüttelnden Motiv, an das sich in T. 9 – 16 unmittelbar eine vage Melodie sowie Hörnerrufe in einem an Scarlatti gemahnenden Marschrhythmus anschließen. Nun kehrt das aufrüttelnde Motiv zurück. Bis zu diesem Punkt waren die musikalischen Gedanken deutlich voneinander abgegrenzt, doch was nun folgt (ab T. 22), entwickelt sich in einem einzigen zusammenhängenden Strom – eine

neue melodische Idee in der Dominante, eine Episode in gleichmäßigen Sechzehntelnoten (zunächst in der linken Hand mit scharf hämmernden Achteln in der rechten), die endgültige Etablierung der Dominante (T. 37 – 38), ein recht temperamentvolles Seitenthema gefolgt von Sechzehnteln, die im Abstand einer Oktave von beiden Händen unisono gespielt werden. Schließlich erklingt zum Abschluss der Exposition eine zweite Serie von Hörnerrufen (T. 55 – 60). In der Durchführung konzentrieren sich die von der linken Hand präsentierten Sechzehntel schließlich in fis-Moll, um auf einem leicht verzögerten und sodann ausgehaltenen Dominantseptakkord zu landen (T. 96), an den sich eine Pause anschließt. Nun bestimmen die von beiden Händen immer noch in fis-Moll im Oktavabstand gespielten Sechzehntel das Geschehen und führen uns zu der in breiten regelmäßigen Strichen gezeichneten Reprise (T. 109). Doch anstatt zu der zweiten Gruppe von Hörnerrufen zu führen, die das Ende des Satzes signalisiert hätten, landen die oktavierenden Sechzehntel (T. 162) auf zwei arpeggierten Dominantseptakkorden, die auch hier ausgehalten werden und auf die wiederum eine Pause folgt.

Nun schließt sich ein *Adagio* an (21 Takte im 3/4-Takt), abrupt angekündigt von zwei

Akkorden auf der Dominante von fis-Moll. Sie werden beantwortet von einer Art Instrumentalrezitativ in derselben Tonart (woraus sich eine Verbindung zum Ende der Durchführung des *Allegro* ergibt), doch danach (T. 165) hören wir eine Art *Arioso* – eine traurige Melodie in der rechten Hand, unterstützt in der linken von einer Staccato-Begleitung in aufsteigenden arpeggierten Achtelnoten. Dieser Satz manifestiert sich nicht als eigenständige Einheit (die Taktzählung ist von Anfang bis Ende des Werks fortlaufend). Wie James Webster bemerkt hat, hat er weder einen echten Anfang noch ein definiertes Ende noch eindeutig definierte Themen. Dies ist in der Wiener Musik der Zeit einzigartig. Über h-Moll erreichen wir nun wieder die Grundtonart A-Dur oder vielmehr deren Dominante E-Dur: Kadenzen in dieser Tonart in T. 174, dann speziell in T. 180 und 182 – 183, wobei diese letzte in Form von Akkorden in tiefer Lage erklingt.

Der dritte Satz, der mit einem Gefühl der Erleichterung einhergeht, schließt sich unmittelbar an (ohne auch nur die kleinste Fermate) – ein *Tempo di Menuetto* in A-Dur mit einer Länge von (8 + 8 =) 16 Takt und sechs Variationen. Hummel beschloss, die fünfte Variation herauszunehmen, und

in der sechsten sind die Wiederholungen ausgeschrieben, woraus diese ihren abschließenden Charakter bezieht. Was das Thema betrifft, so erinnert die unruhige, im Raum einer kleinen Terz absteigende Linie mit der eingeschlossenen *appoggiatura* an die traurige Melodie des *Adagio* und die Omnipräsenz der Tonika kompensiert die fehlende Auflösung am Schluss des *Allegro* mehr als genug.

#### **Sonate Nr. 60 in C-Dur**

Während seines zweiten Besuchs in London (1794/95) schrieb Haydn seine letzten drei Sonaten (die Reihenfolge ist nicht bekannt): Nr. 60 in C-Dur, Nr. 61 in D-Dur und Nr. 62 in Es-Dur (Hob. XVI: 50 – 52). Nr. 60 und 62 komponierte er für die Pianistin Thérèse Jansen-Bartolozzi (um 1770 – 1843), eine Schülerin von Clementi; ihr sind die Werke auch gewidmet. Dem Fortepiano galt mithin Haydns besonderes Interesse. Dem englischen Klavierbau kam in Europa eine Vorreiterrolle zu, und in London begegnete Haydn Instrumenten wie denen von John Broadwood, die sich von den ihm aus Wien vertrauten Klavieren deutlich unterschieden. Broadwoods Instrumente waren robuster und kraftvoller als die Wiener Klaviere und besaßen nach oben hin einen größeren

Tonumfang – über F hinaus, insgesamt also fünfeinhalb Oktaven anstelle von fünf. Außerdem hatten sie Pedale, besonders solche, die den als *supra una corda* (auf einer Saite) bekannten Mechanismus ermöglichen, der ein attraktives Timbre produziert. Haydn griff zudem auch Einflüsse der englischen Schule des Klavierspiels auf, die von Komponisten von Klaviersonaten begründet wurde, welche sich in London niedergelassen hatten, darunter vor allem Muzio Clementi (1752 – 1832) und Jan Ladislav Dussek (1760 – 1812). Neben seinen drei Solo-Klaviersonaten schrieb Haydn 1794/95 auch rund fünfzehn Sonaten “mit Begleitung von Violine und Violoncello” (“avec Accompagnement des Violon & Violoncello”), von denen die letzten drei (Nr. 43 – 45 oder Hob. XV: 27 – 29) ebenfalls Thérèse Jansen-Bartolozzi gewidmet sind.

Thérèse Jansen wurde in Aachen geboren und ließ sich gemeinsam mit ihrem Vater (einem bekannten Tanzmeister) und ihrem Bruder Louis, der ebenfalls Pianist war, in London nieder. Wie dieser nahm sie bei Clementi Unterricht, und im Juni 1794 widmete Clementi ihr die Erstausgabe seiner drei Sonaten op. 33, “DEDICATED | To His Pupil | MISS THERESA JANSEN”. Neben Johann Baptist Cramer und John Field sollte er sie zu seinen drei begabtesten Schülern zählen.

Auch Dussek widmete ihr seine im Jahr 1800 als op. 43 veröffentlichte Sonate in A-Dur C 117. Am 16. Mai 1795 war Haydn bei ihrer Vermählung mit dem Kupferstecher Gaetano Bartolozzi Trauzeuge. Keine der drei Sonaten von 1794/95 wurde zu der Zeit allerdings veröffentlicht. Nur ein einziges Autograph ist überliefert – das der Sonate Nr. 62 in Es-Dur, das 1933 entdeckt wurde und auf das Jahr 1794 datiert ist. Die traditionelle Reihenfolge – Nr. 60, 61 und 62 – wurde 1920 von Karl Päsler etabliert und von Hoboken übernommen; es gibt jedoch Vermutungen, dass Nr. 60 zuletzt entstand. Hierfür gibt es mehrere Hinweise. Das Werk übersteigt als einziges (im letzten Satz) den Tonumfang des Wiener Klaviers und verwendet jene “zusätzlichen Noten”, die Beethoven erst mit der “Waldstein”-Sonate zu erkunden begann. Außerdem verwendete Haydn als zweiten Satz ein bereits früher komponiertes Stück, ein *Adagio*, das vermutlich 1793 entstand und im August 1794 bei Artaria veröffentlicht wurde; all dies könnte bedeuten, dass Haydn nach Erhalt eines Auftrags für zwei Sonaten unter Zeitdruck geriet und die zweite hastig vollendete. Und schließlich ist der erste Satz aus pianistischer Sicht ausgesprochen innovativ. Die Sonate Nr. 62 wurde zuerst im Dezember 1798 mit einer Widmung an

Magdalena von Kurtzböck bei Artaria in Wien veröffentlicht. Genau zu dieser Zeit trafen die Bartolozzis in der Kaiserstadt ein. Kaum erfreut darüber, dass "ihre" Sonate ohne ihre Zustimmung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, bemühte Thérèse sich aus der Ferne unmittelbar um die Vorbereitung einer Londoner Ausgabe und veranlasste bei ihrer Rückkehr nach London im Januar 1800 außerdem eine Ausgabe der bis dahin unveröffentlichten Sonate Nr. 60. Letztere erschien Ende des Jahres bei Caulfield als "Grand Sonata. For the Piano Forte. Composed expressly for and Dedicated to Mrs. Bartolozzi". Das Werk ist in keinem der zeitgenössischen Kataloge verzeichnet, noch findet es sich in den Standardausgaben des neunzehnten Jahrhunderts; im Grunde blieb es bis zum Erscheinen von Karl Päslers Ausgabe unbekannt.

Die Sonate Nr. 60 wird von einem *Allegro* eröffnet, das einige interessante dynamische Anweisungen enthält und das zu Beginn *piano* eingeführte Thema mit einzeln in schlichtestem C-Dur angeschlagenen Tönen in unendlicher Vielfalt verarbeitet. Die ersten drei Noten (die absteigende Folge C – G – E) bestätigen die Tonika, wobei das vollständige Thema sieben Noten umfasst. In T. 5 – 6 intervenieren zunächst Terzen und dann Sexten, und die

Episode ist durchdrungen von insistierenden abwärts geführten Oktavsprüngen in der linken Hand. Nach einer Pause kehrt der Anfang *forte* zurück (T. 7), in Form von drei arpeggierten Akkorden. Die sieben Noten des Themas erklingen nun *forte* in der Dominante, zunächst in T. 20 von der linken Hand in Oktaven zu agilen Sechzehnteln in der rechten Hand ausgeführt, dann in T. 30, diesmal in der rechten Hand (zunächst in Terzen) mit Sechzehnteln in der linken. Die ab T. 34 erklingenden parallelen Terzen und Sexten in der rechten Hand über den klopfenden Oktaven in der linken bezeugen den Einfluss der englischen Klavierschule. Die Exposition endet in brillanter Virtuosität. Die Durchführung beginnt (T. 54) mit einer neuen Variante des Eröffnungsthemas, einer Version des Themas von T. 20 in g-Moll. Eine extrem komprimierte Episode mit einer in hohem Register erklingenden außergewöhnlichen Melodie (T. 67ff.) in der rechten Hand (einige ähnliche Passagen finden sich bei Dussek) führt zur Dominante von As-Dur. In dieser Tonart erscheinen nun auch die sieben Töne des Themas (T. 73) in beiden Händen unisono und *pianissimo*, in tiefem Register und *supra una corda* (die Anweisung in der Druckausgabe lautet "open Pedal"). Die verminderte



Intensität und dunklen Klangfarben verstärken hier den durch die entlegene Tonart bedingten geheimnisvollen Eindruck. Ein *crescendo* mit harschen Akzenten abseits der natürlichen Taktbetonung (*sforzandi* in der linken Hand) sowie genialische harmonische Wendungen verzögern die Reprise (T. 102). In T. 120 findet sich ein weiterer "open Pedal"-Effekt, ganz anders als der vorhergehende, doch immer noch geheimnisumwittert: Die beiden Hände beginnen fließend in hohem Register, *pianissimo* und rhythmisch gegeneinander versetzt, einen Dialog, die linke mit dem Thema und die rechte mit dessen Umkehrung. Diese Passage entspricht dem zweimaligen Erscheinen des Themas auf der Dominante in der Exposition, unterscheidet sich aber gänzlich von der dortigen Ausprägung.

Verglichen mit der Artaria-Ausgabe von 1794 enthält das *Adagio* in F-Dur zusätzliche dynamische Angaben und einige Modifikationen im Detail: In T. 6 und 7 werden das tiefe A und B nicht mehr in der Oktave verdoppelt, da ein einzelner Ton bei dem kraftvollen Klang des englischen Klaviers ausreicht. Es handelt sich letztlich um eine Sonatenform ohne Wiederholungen, die sich in der Reprise für sechs Takte völlig unerwartet nach f-Moll wendet. Das Finale ist ein kurzes *Allegro molto*, fast in der Manier eines Scherzos,

mit ausgeschriebenen Wiederholungen. Diese Caprice *avant la lettre* wurde als eine Art konfuses Menuett angesehen. Nach T. 10 wird das musikalische Geschehen durch eine Fermate unterbrochen, was noch weitere Male passiert. Die von zwei Pausen umschlossenen Takte 91 – 93 verlieren sich in entlegenen Tonarten. Nach der zweiten ausgedehnten Pause beginnen wir erneut (T. 94) in C-Dur, als wäre nichts geschehen. Es bleibt den Zuhörern überlassen, sich in ihren Köpfen die harmonische Fortschreitung zu überlegen, die diese Auflösung erlaubt. Im letzten Abschnitt dieses Satzes überschreitet Haydn zum ersten und einzigen Mal das hohe F – dreimal, um das hohe G zu erreichen, einmal sogar das hohe A.

#### **Arietta con 12 Variazioni**

Die Variationen in Es-Dur Hob. XVII: 3 erschienen 1788 oder 1789 bei Artaria in Wien unter dem Titel *Arietta con 12 Variazioni*, allerdings wurden sie schon im Breitkopf-Katalog von 1774 angezeigt, und zahlreiche zeitgenössische Abschriften belegen, dass sie bereits vor ihrer Veröffentlichung ausgesprochen populär waren. Das Thema ist identisch mit dem des Menuetts aus dem Streichquartett op. 9 Nr. 2 (1769 / 70), woraus sich ein Kompositionsdatum um 1771 / 72 ergibt. Dieses Thema besteht aus zwei Teilen,

die gleich lang sind (jeweils zehn Takte), gleich enden (Variation I schließt eine Oktave höher) und die gleiche Basslinie aufweisen. Der Ton Ces erfährt besondere Aufmerksamkeit (T. 7 und 17), und im Verlauf der Komposition werden die Tonarten B-Dur und sodann am Beginn des zweiten Teils c-Moll, As-Dur und f-Moll gestreift. Damit ist das Thema alles andere als harmonisch stabil, was sich auch auf die Vielseitigkeit der Variationen auswirkt. Für sich genommen hat Variation XII keine rechte Schlusswirkung. In einigen Abschriften folgt hier eine Wiederholung des Themas, auch mögen die Tempowechsel zwischen den einzelnen Variationen zur Herausbildung einer einheitlichen Struktur beitragen.

© 2022 Marc Vignal  
Übersetzung: Stephanie Wollny

#### **Anmerkungen des Interpreten**

Die prominenteste Blüte in diesem zehnten Bouquet von Haydn-Sonaten ist eindeutig die berühmte "Grand Sonata" in C-Dur Hob. XVI: 50 – ein spätes Werk, bei dessen erstem Satz es sich um eines der komplexesten Stücke handelt, die Haydn je für das Klavier erfunden hat. Ich wollte es umgeben mit Sonaten, die vielleicht weniger bekannt, aber sämtlich genauso herrlich zu spielen

sind. Diesen frühen Sonaten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, bedeutet tatsächlich eine größere Herausforderung an den Spieler, als man erwarten würde. Denn es ist angesichts der relativen Einfachheit der Materie eine umso größere Herausforderung, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu sichern, was nur gelingt, wenn man jede auch noch so kleine Gelegenheit ergreift, den Noten so viel Leben, so viel Stimmigkeit zu verleihen wie möglich. Natürlich ist dieses künstlerische Ziel, diese Art des Zugangs zu einem Werk die Grundlage einer jeden Aufführung, ganz gleich welche Musik gespielt wird. Doch in diesem speziellen Fall bin ich nicht sicher, ob ich vor zehn Jahren, also vor meiner intensiven Beschäftigung mit Haydns Sonaten, schon in der Lage gewesen wäre, aus der Arbeit an diesen sogenannten leichten Sonaten mit ihren zuweilen spektakulär bescheidenen Proportionen so viel Vergnügen zu ziehen.

Für mich die wundervollsten Offenbarungen auf dieser CD waren die Variationen in Es-Dur und die Sonate in A-Dur Hob. XVI: 30. Bei den Es-Dur-Variationen (deren großartiges Thema Mozart für seine Sonate KV 282 entlehnte!) wurde mir rasch klar – auch wenn es in den Noten hierfür keinerlei Hinweis gibt –, dass, will man den spezifischen Charakter der

einzelnen Variationen herausarbeiten, jede ihr eigenes Tempo verlangt. Sie sind derart unterschiedlich, dass man sich damit amüsieren könnte, sie mit Titeln zu versehen: „die Prahlerische“, „die Zärtliche“, „die Kokette“, „die Kapriziöse“, „die Virtuosin“, „die Schöne und das Biest“, „die Philosophin“ usw. Die wichtigste Frage war, ob das Thema am Ende wiederholt werden sollte, wie einige Editionen empfehlen. Dies war umso wesentlicher, als die letzte Variation nicht wirklich die brillianteste ist. Nach verschiedenen Versuchen entschied ich mich schließlich für eine vielleicht ein wenig anachronistische Lösung: Ich legte die gesamte letzte Variation als ein langes graduelles *crescendo* an, das uns von der düster-ernsten Atmosphäre der vorangehenden Variation zu dem glänzenden Licht der schlichten unausgeschmückten Akkorde führt, mit denen dieser großartige Zyklus endet.

Abgesehen davon, dass ihre drei Sätze „attacca“ (ohne Pause zwischen den Sätzen) gespielt werden, liegt die Originalität der Sonate in A-Dur vor allem in ihrem eigenwilligen zentralen *Adagio* – eigentlich sollte man es wirklich eine zentrale Episode nennen –, das weder ein wirkliches Thema noch eine erkennbare Form hat, das aber eine ganz eigene Atmosphäre vermittelt, die von

einer einzigen klagevollen Melodielinie mit *Pizzicato*-Begleitung ausgeht (etwa in der Art des *Largo cantabile* aus dem Konzert in F-Dur Hob. XVIII: 3, CHAN 10808), die nach dem überschäumenden Optimismus des ersten Satzes ganz verloren wirkt.

Wie Marc Vignal bereits bemerkt hat, enthält die „Grand Sonata“ in C-Dur Hob. XVI: 50 zahlreiche innovative Details und Haydn stellt allerhand Experimente an, indem er die Resonanzeffekte des Pedals („open Pedal“) mit großer Präzision in seiner Partitur festhält. Es ist allerdings gar nicht sicher, dass diese Effekte in ihrer Zeit wirklich erfolgreich waren; sie könnten ihren ersten Zuhörern auch Unbehagen bereitet haben, denn meines Wissens findet man ähnliche Pedalanweisungen erst wieder in Beethovens zehn Jahre später komponierten „Waldstein“-Sonate op. 53. Nach dem noblen *Adagio*, in dem bestimmte polyphone (dreistimmige) Passagen in Moll an Bach gemahnen, ist das Finale mit seinen zwölf absolut unerwarteten Pausen wieder ausgesprochen typisch für den Haydn, den wir so sehr schätzen – den großen Meister der Überraschung.

© 2022 Jean-Efflam Bavouzet  
Übersetzung: Stephanie Wollny



Courtesy of Rachel Smith

Jean-Efflam Bavouzet, with Rachel Smith, the producer, during the recording sessions

## Haydn: Sonates pour piano, volume 10

---

Parmi les sonates “de jeunesse” de Haydn, seules quatre sont d’authenticité absolument certaine: celle en sol no 13 (Hob. XVI: 6), dont existe un fragment d’autographe (les trois premiers de ses quatre mouvements) intitulé “partita”, non daté, mais qu’on peut situer vers 1760, et celles en ré no 9 (Hob. XVI: 4), en ut no 14 (Hob. XVI: 3) et en ré no 16 (Hob. XVI: 14), que Haydn porta (ainsi que la no 13) sur le catalogue de ses œuvres qu’il entreprit à la fin de 1765 (*Entwurf Katalog*). La plupart des autres sont considérées comme authentiques, ce qui est le cas des deux sonates “de jeunesse” du présent CD. Georg Feder a réparti dix-huit de ces œuvres en deux groupes: neuf petites sonates de jeunesse et neuf sonates de jeunesse. Celles du premier groupe, probablement destinées à des élèves, ne sont pas nécessairement les plus anciennes, et c’est dans l’un et l’autre que se trouvent des sonates d’authenticité discutée ou considérées comme apocryphes: dans le premier groupe celle en ut no 10 (Hob. XVI: 1), dans le second celles en la no 8 (Hob. XVI: 5) et en mi bémol no 17 et 18 (Hob. XVI: Es2 et Es3).

### **Sonate en fa majeur no 3**

Composées sans doute avant 1760, les sonates en fa no 3 (Hob. XVI: 9) et en sol no 4 (Hob. XVI: G1) comptent parmi les “petites”. La brève no 3 est apparemment de celles destinées à un (ou plutôt une) élève. Elle apparaît dans le catalogue Breitkopf de 1766. Son *Allegro* initial fait (sans les reprises) 15 (exposition) + 12 (développement) + 15 (réexposition régulière) = 42 mesures. Mais par-delà cette symétrie, les éléments constitutifs de la forme sonate apparaissent clairement, de façon déjà typiquement haydnienne: dynamisme, nette distinction entre thème principal, transition et épisode conclusif. Après un Menuet et un Trio central en si bémol parcourus de triolets de croches, le Scherzo (*Allegro*) final retrouve la structure du premier mouvement, en (trois fois 8 =) 24 mesures seulement (deux fois moins), en une allure de mouvement perpétuel. Un peu plus tard, Haydn réutilisa cette page, transposée en ut et légèrement abrégée, dans son divertimento pour clavecin, deux violons et basse Hob. XIV: 10, dont n’a survécu que la partie de clavecin.

#### **Sonate en sol majeur no 4**

La sonate en sol no 4 (Hob. XVI: G1) ne figure dans aucun catalogue d'époque. Son premier mouvement (*Allegro* de 80 mesures) est unifié de façon à nouveau typiquement haydnienne par sa chute de quinte initiale en triples croches. On l'entend six fois dans des douze premières mesures (la sixième fois lors de l'établissement de la dominante), puis une fois pour lancer le développement, quatre fois à la main gauche juste avant la réexposition et encore quatre fois en sept mesures au début de cette dernière, soit quinze fois en tout, avec des fonctions diverses. L'omniprésence de cette chute à la fin du développement et au début de la réexposition fait dérouler tout naturellement et très subtilement celle-ci de celui-là: Haydn fait déjà de la forme sonate une structure organique. Suivent un *Menuetto* avec Trio central en ut et un *Presto* à 3/8 de forme *da capo* A – B – A (épisode central B en sol mineur). Ce Finale se retrouve comme premier mouvement de la sonate no 5 (Hob. XVI: 11) qui, bien qu'annoncée au catalogue Breitkopf de 1767, n'a rien à voir avec Haydn. Elle fut confectionnée par on ne sait qui à partir de matériaux d'origine diverse et pas toujours de Haydn (vol. 8, CHAN 20087).

#### **Sonate en ré majeur no 28**

Dans l'*Entwurf Katalog* se trouvent les *incipits* (premières mesures) de huit sonates dont sept (no 21 – 27) entièrement perdues et une (no 28) en partie retrouvée en 1961. Dans ses *Notices biographiques sur Joseph Haydn* (1809 – 1810), Georg August Griesinger raconte que vers 1770, atteint d'une forte fièvre, Haydn se serait vu interdire par son médecin de quitter son lit et de s'occuper de musique. À peine sa femme sortie pour faire des courses, il se serait précipité sur son piano et aurait eu l'idée d'une sonate.

Quand il entendit [sa femme] revenir, il se jeta au lit, et c'est là qu'il écrivit le reste de la sonate, qu'il ne put m'identifier qu'en disant qu'elle avait cinq dièses.

Histoire certainement enjolivée, mais une des sonates perdues (no 23) était effectivement en si majeur, et l'on sait que Haydn tomba malade à la fin de l'été 1771, peut-être aussi auparavant. Les huit sonates en question ne furent pas nécessairement composées d'un seul coup à la suite les unes des autres. Peut-être certaines d'entre elles (pas toutes) périrent-elles dans l'incendie qui ravagea la maison de Haydn à Eisenstadt en août 1768. Divers indices les montrent comme postérieures à celles "de jeunesse", plus ou moins proches des premières "grandes"

sonates de Haydn ayant subsisté: en mi bémol no 29 (Hob. XVI: 45) de 1766 (vol. 3, CHAN 10689) et en ré no 30 (Hob. XVI: 19) de 1767 (vol. 4, CHAN 10736).

La sonate en ré no 28 (Hob. XIV: 5 ou XVI: 5a) fut la dernière des huit à être inscrite sur l'*Entwurf Katalog*. Son autographe fragmentaire non daté, surgi en 1961, ne comprend que les 21 dernières mesures du premier mouvement, en gros les trois derniers quarts de sa réexposition, et un second mouvement intégralement (Menuet avec Trio en mineur). À partir des données disponibles (mesures 1 – 2 et les 21 dernières), Christa Landon et Karl Heinz Füssl ont tenté de reconstituer le premier mouvement, l'intitulant *Moderato* et lui donnant en tout 65 mesures: pas assez selon Ulrich Leisinger. Le Menuet est de dimensions et d'un poids sans précédents dans les sonates de jeunesse. Il s'étend sur 36 mesures, et son Trio (50 mesures) ne fait pas du mode mineur un simple contraste: style heurté, vastes écarts entre les deux mains, on a là le sommet dramatique de l'ouvrage. En toute vraisemblance, un troisième mouvement n'exista jamais. Dans le Trio est atteinte vers l'aigu la note fa, pas seulement ré, ce qui situe la sonate no 28 vers 1767 – 1768.

#### **Sonate en la majeur no 45**

La sonate en la no 45 (Hob. XVI: 30) fait partie d'un groupe de six – no 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32) – diffusé en 1776 sous forme de copies manuscrites et entrepris au moins deux ans plus tôt. La publication intervint en 1778 chez Johann Julius Hummel à Berlin et Amsterdam, avec l'indication "pour le Clavecin ou le Piano Forte", comme opus 14 et dans l'ordre passé à la postérité. Dans l'*Entwurf Katalog*, Haydn ne porta pas les *incipits*, mais se borna à l'indication "6 Sonaten von Anno [1]776". La sonate no 45 est un cas unique dans l'ensemble de sa production: trois mouvements enchaînés, mais formant un tout, subtilement unifiés par-delà leur grande diversité stylistique, avec d'un bout à l'autre un côté improvisation.

L'*Allegro* initial frappe par sa multitude d'idées. Il s'ouvre par un motif saccadé. Sur quoi se succèdent aux mesures 9 – 16 une velléité mélodique et une sonnerie de cors au rythme de marche à la Scarlatti. Le motif saccadé réapparaît. Les idées étaient jusque là plutôt séparées les unes des autres, alors que ce qui suit (à partir de la mesure 22) se déroule d'une seule coulée: nouvelle idée mélodique à la dominante, épisode en doubles croches régulières (d'abord à la main gauche

avec à la main droite un martèlement incisif de croches), établissement définitif de la dominante (mesures 37 – 38), épisode assez vigoureux puis doubles croches des deux mains en unisson à l'octave. Enfin, pour clore l'exposition, seconde sonnerie de cors (mesures 55 – 60). Dans le développement, le déroulement de doubles croches à la main gauche se fixe en fa dièse mineur, pour déboucher (mesure 96) sur un délicat accord suspensif de septième de dominante surmonté et suivi d'un point d'orgue. Les doubles croches des deux mains à l'unisson prennent le relais, toujours en fa dièse mineur, ce qui mène à la réexposition (mesure 109), régulière dans ses grandes lignes. Mais les doubles croches à l'unisson, ici en la majeur, au lieu de conduire à la seconde sonnerie de cors, ce qui aurait signifié la fin du mouvement, débouchent (mesure 162) sur deux accords arpégés de septième de dominante surmontés et suivis d'un point d'orgue.

Suit un *Adagio* (21 mesures à 3/4) inauguré de façon abrupte par deux accords de dominante de fa dièse mineur. Leur fait écho une velléité de récitatif instrumental dans cette tonalité (lien avec la fin du développement de l'*Allegro*), mais ce qu'on entend ensuite (mesure 165) est une sorte d'*Arioso*: mélodie à la main droite, soutenue

à la main gauche par un accompagnement *staccato* de croches arpégées ascendantes. Ce mouvement n'a pas d'existence propre (les mesures sont numérotées d'un bout à l'autre de l'ouvrage). Comme l'a noté James Webster, il n'a ni vrai début, ni vraie fin, ni thèmes nettement définis. Il est sans équivalent dans la musique viennoise du temps. En passant par si mineur, on retrouve la majeur, ou plutôt sa dominante mi majeur: cadences dans cette tonalité aux mesures 174 puis surtout 180 et 182 – 183, la dernière en accords dans le registre grave.

Le troisième mouvement, sous le signe de la détente, suit immédiatement (pas le moindre point d'orgue): un *Tempo di Menuetto* en la majeur de  $(8 + 8 =)$  16 mesures avec six variations. Hummel crut devoir supprimer la cinquième, et dans la sixième, les reprises sont écrites, ce dont elle tire son caractère conclusif. Du thème, la nerveuse chute de tierce avec appoggiature rappelle la mélodie de l'*Adagio*, et l'omniprésence de la tonique compense amplement l'absence de résolution à la fin de l'*Allegro*.

#### **Sonate en ut majeur no 60**

Durant son second séjour à Londres (1794 – 1795), Haydn composa (on ne sait dans quel ordre) trois sonates, ses dernières:



en ut no 60, en ré no 61 et en mi bémol no 62 (Hob. XVI: 50 – 52). Les no 60 et 62 furent destinées et dédiées à la pianiste Thérèse Jansen-Bartolozzi (v. 1770 – 1843), une élève de Clementi. Le pianoforte était alors une des préoccupations centrales de Haydn. L'école anglaise de construction de pianoforte occupait en Europe une position dominante, et Haydn découvrit à Londres des instruments différents de ceux qu'il avait connus à Vienne, comme ceux de John Broadwood. Les pianofortes Broadwood se distinguaient des viennois par davantage de robustesse et de puissance et par un registre plus étendu dans l'aigu: au-delà du fa, en tout cinq octaves et demi au lieu de cinq octaves. Et aussi par l'existence de pédales permettant notamment le procédé connu sous le nom de *supra una corda* (sur une corde), produisant de beaux effets de sonorité. Haydn fut aussi influencé par l'École de pianoforte anglaise, par les compositeurs de sonates pour pianoforte fixés à Londres, à la tête desquels Muzio Clementi (1752 – 1832) et Jan Ladislav Dussek (1760 – 1812). Outre ses trois sonates pour pianoforte seul, il en écrivit en 1794 – 1795 près d'une quinzaine "avec accompagnement de violon et de violoncelle", dont les trois dernières (no 43 – 45 ou Hob. XV: 27 – 29) également dédiées à Thérèse Jansen-Bartolozzi.

Née à Aix-la-chapelle, Thérèse Jansen arriva à Londres avec son père (un maître de danse renommé) et son frère Louis, également pianiste. Elle devint, ainsi que son frère, élève de Clementi, qui en juin 1794 dédia "à son élève Miss Theresa Jansen" la première édition de ses trois sonates opus 33. Il l'aurait comptée, avec Johann Baptist Cramer et John Field, parmi ses trois élèves les plus doués. Elle reçut aussi en dédicace la sonate en la C 117 de Dussek, parue en 1800 comme opus 43. Le 16 mai 1795, Haydn lui servit de témoin lors de son mariage avec le graveur Gaetano Bartolozzi. Aucune des trois sonates de 1794 – 1795 ne fut alors publiée. Un seul autographe a survécu: celui de la sonate en mi bémol no 62, découvert en 1933 et daté de 1794. L'ordre traditionnel – 60e, 61e, 62e – provient de Karl Päsler (1920) et fut repris par Hoboken, mais d'aucuns estiment que la 60e fut la dernière composée. Plusieurs indices vont en ce sens. Elle est la seule (dans son dernier mouvement) à dépasser la limite des pianoforte viennois, à faire usage de ces "notes supplémentaires" qui chez Beethoven ne devaient apparaître qu'avec la "Waldstein". En outre, Haydn utilisa comme deuxième mouvement un morceau déjà composé, un *Adagio* sans doute de 1793 et publié par Artaria à Vienne en août 1794, ce qui peut

signifier qu'ayant reçu la commande de deux sonates, il termina en hâte la seconde. Enfin, le premier mouvement est pianistiquement novateur. La sonate no 62 parut pour la première fois en décembre 1798 chez Artaria à Vienne avec une dédicace à Magdalena von Kurtzböck. Or juste à ce moment, le couple Bartolozzi arriva dans cette capitale. Mécontente de voir "sa" sonate livrée au public sans son accord, Thérèse s'occupa immédiatement, bien qu'absente de cette ville, d'une édition à Londres, et à son retour en janvier 1800 d'une publication de la no 60, toujours inédite. Elle parut à la fin de l'année chez Caulfield comme "Grand Sonata. For the Piano Forte. Composed expressly for and Dedicated to Mrs. Bartolozzi". Elle ne figure dans aucun catalogue d'époque, ni dans les éditions courantes du dix-neuvième siècle, et resta pratiquement inconnue jusqu'à l'édition de Karl Päsler.

L'Allegro initial, qui contient d'intéressantes indications dynamiques, traite avec une infinie variété le thème énoncé au début *piano*, en notes frappées isolément dans toute la nudité d'ut majeur. Les trois premières notes (la chute ut – sol – mi) affirment la tonique, le thème lui-même en fait sept. Des tierces puis des sixtes interviennent aux mesures 5 – 6, l'épisode est

parcouru par de lancinantes chutes d'octave de main gauche. Après un point d'orgue, le début réapparaît (mesure 7) *forte* en trois accords arpégés. On retrouve les sept notes du thème *forte* à la dominante, d'abord à la mesure 20 en octaves à la main gauche et surmontées d'agiles doubles croches de main droite, puis à la mesure 30, cette fois à la main droite (d'abord en tierces) avec doubles croches de main gauche. Les tierces et sixtes parallèles de main droite sur des battements d'octaves de main gauche à partir de la mesure 34 témoignent de l'influence exercée sur Haydn par l'École de pianoforte anglaise, et l'exposition se termine dans l'éclat et la virtuosité. Le développement s'ouvre (mesure 54) par une nouvelle variante du thème du début (version en sol mineur de celle de la mesure 20). Un épisode très serré doté (mesures 67 et suivantes) d'un extraordinaire chant de main droite dans l'aigu (on en trouve plusieurs équivalents chez Dussek) conduit à la dominante de la bémol. Les sept notes du thème apparaissent alors (mesure 73) dans cette tonalité, *pianissimo* à l'unisson des deux mains, dans le registre grave et *supra una corda* (indication dans l'édition *open Pedal*). Intensité réduite et couleurs sombres renforcent l'impression de mystère due à cette tonalité éloignée. Un *crescendo* avec de

brusques accents à contretemps (*sforzandos* de main gauche) et d'ingénieux rebondissements harmoniques retardent la réexposition (mesure 102). À la mesure 120, nouvel effet *open Pedal*, fort différent du précédent, mais aussi chargé de mystère: les deux mains se répondent *pianissimo* à contretemps, avec fluidité dans les hauteurs, l'une (la gauche) avec le thème, l'autre (la droite) avec son renversement. Ce passage correspond à la double apparition dans l'exposition du thème à la dominante, mais en diffère du tout au tout.

Par rapport à l'édition Artaria de 1794, l'*Adagio* en fa présente davantage d'indications dynamiques et quelques modifications de détail: aux mesures 6 et 7, le la et le si bémol grave de main gauche ne sont plus doublés à l'octave, une seule note suffisant étant donné la puissance des pianoforte anglais. Il s'agit d'une forme sonate sans reprises, avec dans la réexposition six mesures en un fa mineur inattendu. Le finale est un bref *Allegro molto* presque à allure de scherzo, avec reprises textuelles écrites. On a qualifié ce caprice avant la lettre de menuet en folie. Après la mesure 10, le discours est interrompu par un silence avec point d'orgue, ce qui se reproduira souvent. Les mesures 91 – 93, entourées par deux points d'orgue, s'égarèrent dans des tonalités éloignées.

Après le second silence, on repart (mesure 94) en ut majeur comme si de rien n'était. À l'auditeur de reconstituer mentalement l'enchaînement harmonique permettant cette résolution. C'est dans l'ultime section de ce mouvement que Haydn, pour la première et unique fois, dépasse vers l'aigu le fa pour atteindre trois fois sol, puis une fois la.

#### **Arietta con 12 Variazioni**

Les variations en mi bémol Hob. XVII: 3 parurent en 1788 ou 1789 chez Artaria à Vienne avec comme titre *Arietta con 12 Variazioni*, mais elles furent annoncées dans le catalogue Breitkopf de 1774, et de nombreuses copies d'époque attestent de leur popularité avant d'édition. Le thème est celui du Menuet du quatuor à cordes opus 9 no 2 (1769 – 1770), ce qui situe la date de composition vers 1771 – 1772. Ce thème est en deux parties ayant en commun leur longueur (dix mesures), leur conclusion (fin de la variation I à l'octave supérieure) et leur ligne de basse. La note ut bémol est bien mise en évidence (mesures 7 et 17), et sont évoquées au passage les tonalités de si bémol puis au début de la seconde partie d'ut mineur, de la bémol et de fa mineur. Le thème n'est donc pas tout à fait stable, ce dont tiennent compte les diverses variations. En soi, la no XII n'est

pas conclusive. Dans certaines copies, elle est suivie d'un retour du thème, et des variations de tempo d'une variation à l'autre peuvent faire ressortir une structure d'ensemble.

© 2022 Marc Vignal

#### **Note de l'interprète**

La fleur centrale de ce dixième bouquet de sonates de Haydn est évidemment la célèbre grande sonate en ut majeur, Hob. XVI: 50, œuvre tardive dont le premier mouvement est l'un des plus développés que Haydn ait jamais conçu pour clavier. J'ai voulu l'entourer de sonates peut-être moins connues, mais tout aussi réjouissantes à jouer. D'ailleurs pour rendre pleine justice à ces premières sonates, le défi pour l'interprète est plus grand qu'on ne pourrait s'y attendre. Car il s'agit si l'on veut capter l'attention de son auditeur, au vu de la relative simplicité du texte, de ne laisser s'échapper la moindre opportunité de rendre le texte le plus vivant possible, de lui donner le plus de sens possible. Bien sûr, ce but artistique, cet état d'esprit, est à la base de toute interprétation quelque soit la musique jouée. Mais dans ce cas précis, je ne suis pas sûr qu'il y a dix ans, avant ma fréquentation assidue des sonates de Haydn, j'aurais pu avoir tant de plaisir à travailler ces sonates

soit disant faciles et aux dimensions parfois spectaculairement modestes.

Les variations en mi bémol et la sonate en la majeur, Hob. XVI: 30, ont été pour moi les magnifiques découvertes de ce disque. Pour les variations en mi bémol (dont le beau thème a été repris par Mozart dans sa sonate, KV 282!), bien qu'aucune indication ne soit précisée dans la partition, il m'a tout de suite paru évident, pour accuser le caractère spécifique de chaque variation, qu'il fallait leur attribuer à chacune un tempo propre. Elles sont tellement différentes les unes des autres que l'on pourrait même s'amuser à leur donner des titres: "la prétentieuse", "la tendre", "la coquette", "la capricieuse", "la virtuose", "la belle et la bête", "la philosophe", *etc.* La question principale était de savoir s'il fallait rejouer le thème à la fin comme certaine édition le préconise. D'autant plus que curieusement, la dernière variation n'est pas vraiment la plus brillante. Après plusieurs expériences, j'ai finalement opté pour une solution quelque peu anachronique, en construisant toute la dernière variation en un grand *crescendo* allant peu à peu, de l'atmosphère sombre et grave de la variation précédente vers la lumière des accords francs qui concluent ce magnifique cycle.

L'originalité de la sonate en la majeur, outre ses trois mouvements "attacca" (sans pause

entre les mouvements), vient de cet étrange *Adagio* central, on devrait plutôt l'appeler épisode centrale, qui n'a pas de véritable thème, ni de forme répertoriée, mais qui possède une atmosphère très étrange faite d'une voix plaintive accompagnée par des *pizzicato* (un peu dans l'esprit du *Largo cantabile* du concerto en fa majeur, Hob. XVIII: 3, CHAN 10808), comme perdue après le bouillonnement optimiste du premier mouvement.

Comme le dit Marc Vignal, les nouveautés de la grande sonate en ut majeur, Hob. XVI: 50, sont nombreuses et Haydn y expérimente en l'indiquant très précisément dans la partition, des effets de résonance de pédale inédits. Il

n'est d'ailleurs pas sûr que ces effets aient eu un grand succès à leur époque et peut-être ont pu décontenancer les premiers auditeurs car, à ma connaissance, il faudra attendre l'op. 53 de Beethoven, la sonate dite "Waldstein" écrite presque dix ans plus tard, pour retrouver des indications similaires de pédale. Après le noble *Adagio*, dont certains passages polyphoniques (à trois voix) en mineur font penser à Bach, le finale avec sa douzaine d'arrêts totalement inattendus est typique de ce Haydn que nous aimons tant: le grand maître des surprises.

© 2022 Jean-Efflam Bavouzet

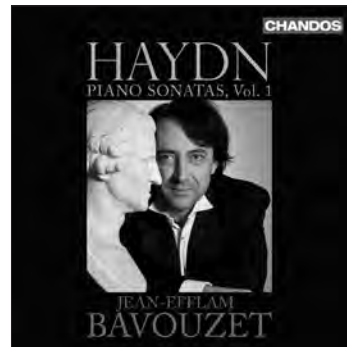


'When the project to record the sonatas by Haydn emerged, I immediately thought about doing it on a Yamaha piano. The wonderful comfort of the keyboard action, the refined sound, and the natural balance between bass and treble were qualities that made my choice obvious. Thank you, Yamaha, for making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

**Jean-Efflam Bavouzet**

Also available

---



CHAN 10586

**Haydn**  
Piano Sonatas, Volume 1



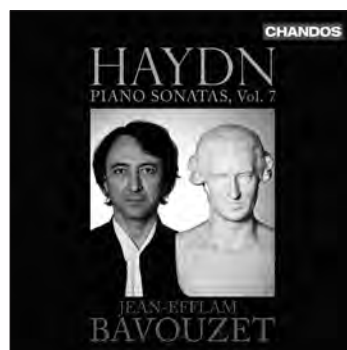
CHAN 10668

**Haydn**  
Piano Sonatas, Volume 2



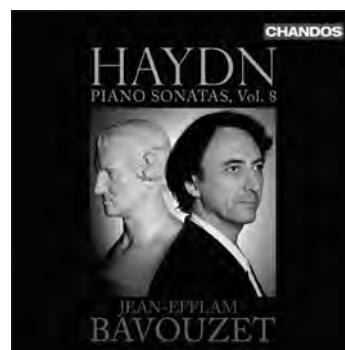
Also available

---



CHAN 10998

**Haydn**  
Piano Sonatas, Volume 7



CHAN 20087

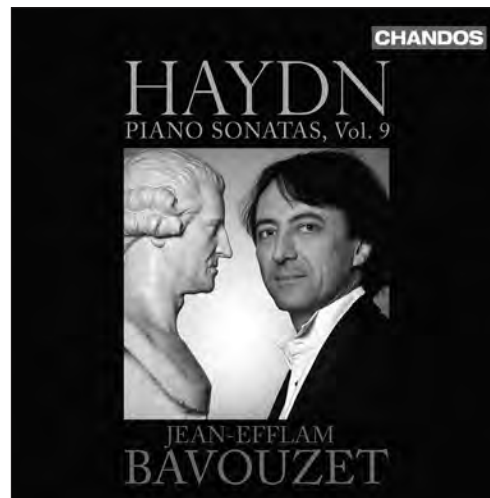
**Haydn**  
Piano Sonatas, Volume 8





Also available

---



CHAN 20131

Haydn  
Piano Sonatas, Volume 9



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bchallis@chandos.net](mailto:bchallis@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 CFX nine-foot Concert Grand Piano courtesy of Yamaha Music UK  
Serial no. 64 10300-B  
[www.CFseries.com](http://www.CFseries.com)  
Piano technician: Kazuhiko Ohmaru, Yamaha CF Centre, London  
Transported by Hartwell Haulage Ltd, London

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  
**Assistant engineer** Patrick Friend  
**Editor** Rachel Smith  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 15 – 17 June 2021  
**Artwork imagery** Photographs of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Marc Mitchell  
**Design and typesetting** Cass Cassidy  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2022 Chandos Records Ltd  
© 2022 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK


**Franz Joseph Haydn** (1732 – 1809)

**Piano Sonatas, Volume 10**

1-9	<b>Sonata No. 45</b> (Hob. XVI: 30) in A major - in A-Dur - en la majeur	13:30
10-11	<b>Sonata No. 28</b> (Hob. XIV: 5) in D major - in D-Dur - en ré majeur	12:22
12-14	<b>Sonata No. 4</b> (Hob. XVI: G1) in G major - in G-Dur - en sol majeur	7:55
15-17	<b>Sonata No. 60</b> (Hob. XVI: 50) in C major - in C-Dur - en ut majeur	16:02
18-20	<b>Sonata No. 3</b> (Hob. XVI: 9) in F major - in F-Dur - en fa majeur	5:48
21-33	<b>Arietta con 12 Variazioni</b> (Hob. XVII: 3) in E flat major - in Es-Dur - en mi bémol majeur	15:36

TT 71:31

**Jean-Efflam Bavouzet** piano

© 2022 Chandos Records Ltd. © 2022 Chandos Records Ltd.  
Chandos Records Ltd. • Colchester • Essex • England