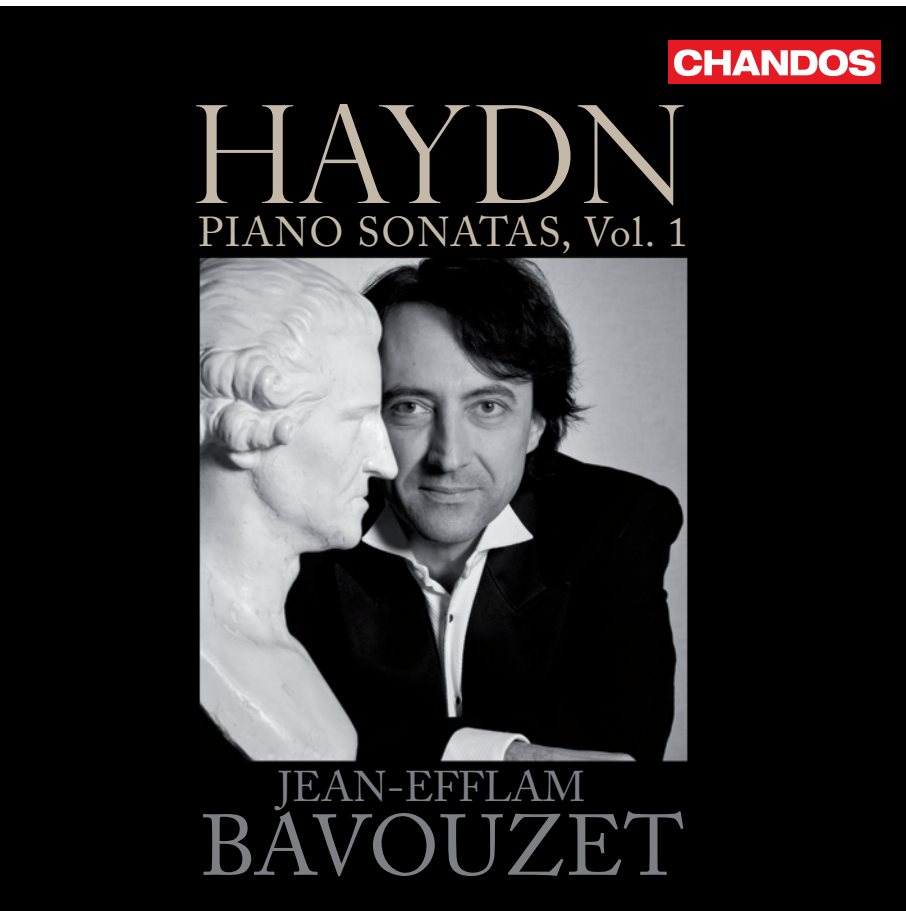
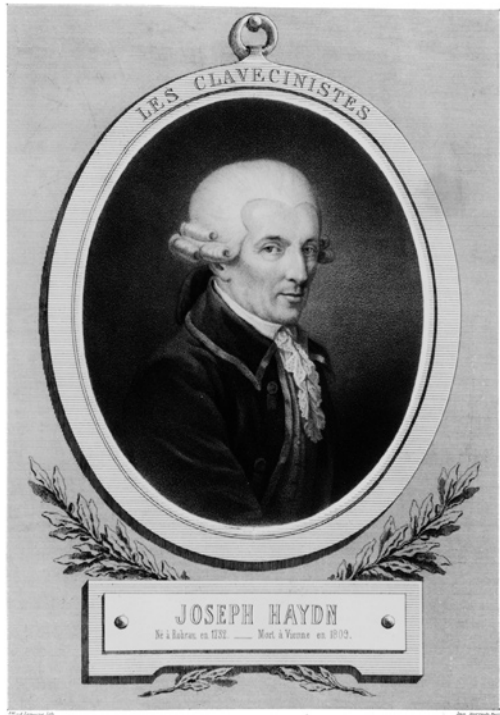




CHAN 10586





Franz Joseph Haydn, c. 1780

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Sonatas, Volume 1

Sonata No. 39 (Hob. XVI: 24) **12:59**
 in D major • in D-Dur • en ré majeur

- 1 I Allegro 7:11
- 2 II Adagio. Larghetto – 3:26
- 3 III Finale. Presto 2:22

Sonata No. 47 (Hob. XVI: 32) **14:53**
 in B minor • in h-Moll • en si mineur

- 4 I Allegro moderato 6:32
- 5 II Menuet. Tempo di Menuetto – Trio. Minore 3:55
- 6 III Finale. Presto 4:23

	Sonata No. 31 (Hob. XVI: 46)	24:15
	in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	
7	I Allegro moderato	11:05
8	II Adagio	9:15
	Cadenza by Jean-Efflam Bavouzet	
9	III Finale. Presto	3:51
	Sonata No. 49 (Hob. XVI: 36)	15:25
	in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur	
10	I Moderato	7:30
11	II Scherzando. Allegro con brio	3:05
12	III Menuetto. Moderato – Trio	4:49
	TT 67:34	

Jean-Efflam Bavouzet piano

Haydn: Piano Sonatas, Volume 1

Haydn composed his solo keyboard sonatas between the 1750s and 1794–95, during the period in which the piano was gradually taking the place of the harpsichord, albeit not completely silencing it. There exist two chronologically organised numbering systems. That devised by Karl Päsler in 1920 and taken up in 1957 as group XVI of the Hoboken catalogue enumerates fifty-two sonatas, of which eight are lost and at least three are of questionable attribution. That adopted by Christa Landon in her edition of 1963–66 lists sixty-two sonatas, of which seven are lost. When Haydn wrote his first sonatas, the form was relatively young. His first models came from a Viennese and Italian tradition cultivated notably by Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) – in essence the contemporary of the young Haydn rather than his predecessor – and by his pupil Joseph Anton Steffan (1726–1797). Like Wagenseil’s four sets of *Divertimenti da cembalo* of 1753, 1755, 1761 and 1763 but more inventive, Haydn’s youthful sonatas (even if some questions of authenticity remain) are mostly short, light

and ‘easy’, tailored for amateur musicians and students.

Sonata in A flat major, No. 31

After 1765 Haydn composed several sonatas whose scope and depth of expression were completely new. A clutch of lost sonatas (Nos 21–27) constitute a part of this group, as do at least six others, including that in A flat major, No. 31 (Hob. XVI: 46). None was immediately published. The higher Päsler/Hoboken numbering of Sonata No. 31, whose autograph is lost, derives from the fact that it was published, by Artaria of Vienna, only in 1788–89, some twenty years after the work’s composition. Over a six- or seven-year period, Haydn produced a sequence of ambitious sonatas whose difficulties resulted in their being poorly circulated. This had not been the case with the sonatas written before 1765, which were widely distributed in manuscript form; nor was it to be the case with the sonatas that followed. Here Haydn freely experimented, but made no effort to reveal the results of his labours to the world,

something he did not hesitate to do with respect to his string quartets.

Before that in C minor, No. 33 (Hob. XVI: 20), of 1771, Sonata No. 31 constitutes the first example of the 'great concert sonata'. Its *incipit* features in the *Entwurf-Katalog* – the thematic catalogue that Haydn drew up of his works from 1765 – with the label 'Divertimento per il Clavicembalo solo' and with an ornamentation which differs from that in the published edition. Its date of composition is probably 1768–69. Its key is unusual, although there is at least one precedent, the second of the Württemberg Sonatas (Wq 49/2 or H 31) by Carl Philipp Emanuel Bach (1742), a composer in whose work Haydn was at the time deeply interested. And around 1770, Steffan, who had become the most revered Viennese composer of keyboard music after Haydn, also wrote a sonata in A flat. The three movements of Haydn's No. 31 are all in sonata form. The opening *Allegro moderato*, brilliant and full of sometimes abrupt contrasts, teems with surprises. At the climax of the development, restless drummings of the left hand are heard in opposition to the right hand's pseudo-melody. This development is unusually long (one bar longer than the exposition), because after this extended sequential episode there

is a substantial passage in an improvisatory style, principally in F minor. The *Adagio* in D flat major opens with some magnificent three-part counterpoint, without parallel in the Viennese repertoire of its time. As for the structure, the absence of a true recapitulation gives the impression of a binary rather than a ternary form. Just before the end, six bars of adventurous harmonies (with a profusion of double flats) culminate over a pedal point, or rather turn into an improvisatory cadenza. The *Presto* Finale, almost in the style of a *contredanse*, anticipates a number of Haydn's later last movements.

Sonata in D major, No. 39

The free-standing sonatas written around 1770 were followed by three groups of six sonatas, all widely disseminated. The first of these groups consists of Sonatas Nos 36–41 (Hob. XVI: 21–26), composed in quick succession at the end of 1773 and published in Vienna by Joseph von Kurzböck in February 1774 in the order of composition. They were dedicated to Prince Nikolaus Esterházy, who had been Haydn's patron since 1762. In the *Entwurf-Katalog*, they feature without *incipits* but with the collective description '6 Sonatas printed in 1774'. These works are the first whose publication Haydn himself

supervised, the instrument specified being the harpsichord. The dedication to the prince went without saying. In theory, his contract of May 1761 prevented Haydn from dispensing his music to anyone he wished. Two of the finales (those of No. 37 and No. 40) are minuets, and one slow movement (that of No. 38) is a siciliano. This was a reflection of the tastes of the dedicatee, also evident in the baryton trios. Haydn preserved in these attractive works, written for amateurs, all of the insights he had acquired in the free-standing sonatas, but integrated into them a style that was more direct, sometimes slanted towards the popular, and with extreme contrasts of tempo.

The Sonata in D major, No. 39 (Hob. XVI: 24), begins with an elegantly virtuosic (but not too difficult), highly articulate, and therefore rather Mozartian *Allegro*. There follows a delicate D minor *Adagio* in the style of a somewhat archaic-sounding cantilena, which leads directly to the Finale, a 3/4 *Presto* of great technical difficulty, thematic fragments passed from one hand to the other. Characterised by its irregular phrase-lengths, this piece is Haydn's first example of a scherzo written for keyboard. Bars 1–40 which consist of two sections, each repeated, are brilliantly varied in bars 41–80, and

the movement ends in a coda of thirty-one bars, with a pedal point – a peak of intensity focussing all the energies of the discourse – and an abrupt conclusion.

Sonata in B minor, No. 47

The second group of six sonatas, rather more heterogeneous, consists of Nos 42–47 (Hob. XVI: 27–32). They were circulated as individual copies in 1776, perhaps indicating that they were instead intended for connoisseurs. One must remember, however, that in Vienna, music publishing had yet to be fully developed. The *Entwurf-Katalog* contains only the indication '6 Sonaten von Anno 1776', without any hint of an *incipit*. These sonatas were not composed all at once. The order in which they were written is unknown, and we cannot be certain that Haydn had intended a particular one for them. The incomplete autograph of the Sonata in F major, No. 44, one of the more experimental, bears the date of 1774, and that in G major, No. 42, the 'easiest', is perhaps even older. Bearing the indication 'for Harpsichord or Piano Forte', the six sonatas were issued as a set by the publishing house of Hummel in Berlin in 1778, without Haydn's approval but in the order that has passed down to posterity.

With its expressive power, concentration and intensity, the Sonata in B minor, No. 47 (Hob. XVI: 32), the most difficult of the six, could not but have taken audiences by surprise. From beginning to end, it powerfully emphasises the minor mode. The principal theme of the opening *Allegro moderato* is clearly shaped, its first two decorated long notes followed by an incisive motif of three notes with a dotted rhythm. The transition to the relative key of D major is achieved in several stages, the decisive stage occurring only just before the end of the exposition. The relatively short but highly dramatic development ends with the three-note motif. The minuet in B major, the only moment of respite, is contrasted with a Trio section which returns to the harsh accents of B minor. The *Presto* Finale, in sonata form, is packed to the rafters with tension, the pounding of the opening six notes never, so to speak, disappearing. After a silence, the work concludes on fierce unisons and two powerful chords.

Sonata in C sharp minor, No. 49

The third group of six keyboard sonatas, consisting of Sonatas Nos 48 – 52 and 33 (Hob. XVI: 35 – 39 and 20), was published as Opus 30 by Artaria in Vienna in April 1780,

with a dedication to Caterina Franziska and Marianne von Auenbrugger, two talented young pianists, and an indication that they were intended ‘per il Clavicembalo o Forte Piano’ (for harpsichord or piano). With this publication, which he dealt with himself as a shrewd businessman (the new contract he had signed with his prince in January 1779 allowed him this), Haydn inaugurated his fruitful collaboration with the publishing house of Artaria, whose first publication of a new work had dated back only to August 1778. Five letters from Haydn to Artaria written between January and March 1780 mention these sonatas, which are absent from the *Entwurf-Katalog*. That in C minor, No. 33, goes back to 1771. The five others were more recent, but only that in G major, No. 52, the last to be completed, can be certainly dated to 1780. The published order, determined by Haydn, was not that of composition. In the publication, the sequence of keys is anything but random, and it is noticeable that three times a sonata with a modern feeling and a fast first movement (No. 48, No. 50 and No. 52) precedes a sonata of a rather more archaic type, with a more moderately paced first movement (No. 49, No. 51 and No. 33). The dedication to two performing sisters, daughters of a medical doctor who

occupied an influential position in Viennese society and who was also a devoted music lover, explains the overt virtuosity of certain movements, and also reveals the concern on the part of Haydn that his works should be well received:

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 sharp minor, No. 49 (Hob. XVI: 36), possibly the first composed of this set, opens with a *Moderato* keeping all the promises of its unusual key. The first two bars juxtapose two elements destined to fuel the whole movement: a powerful unison and a plaintive four-note motif. These two ideas are immediately elaborated, the unison in bars 7 – 16 (from bar 12 onwards in the relative key of E major), the plaintive motif in bars 17 – 24. The development reintroduces the unison, in G sharp minor, then continues in sequential fashion. The beginning of the recapitulation makes much use of the Scotch snaps not heard since bar six. There follows a *Scherzando* (*Allegro con brio*) in A major in the form of alternating variations: A – B – A’ – B’ – A” + coda. The B sections are in minor and thematically unrelated to the A sections.

Haydn drew the attention of Artaria to the resemblance of the A section’s theme here to that of the opening of Sonata No. 52, adding:

The author did this deliberately, to show the difference in treatment.

For the melancholic minuet (*Moderato*), Haydn had recourse to the strange popular Advent song *Der Nachtwächter* (The Night-watchman), characterised by an augmented and accented fourth scale degree (here F double sharp) and already exploited by him by 1774 in five other works. This makes a total contrast with the Trio section, in C sharp major, whose almost Schubertian consolatory glow is achieved particularly with its exclusive use of middle and low registers.

© 2010 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

Performer’s Note

One often forgets how little information Haydn left in the text of his keyboard works: few instructions on nuance and phrasing, and very minimal tempo indications. Playing them is all the more fascinating for that, but it is also arduous and even risky for the performer who must, even more than usual, create his or her own world and internal logic, only hoping – in the absence of tangible proof – that he or she

is not straying too far from the composer's intentions, forever out of reach.

I thought it would be appropriate to set out in brief a few ideas that have become apparent in the past few years, especially on two closely connected aspects, namely repeats and ornamentation.

In order to do full credit to the first of these, we need the help of the second. As a result, I had no hesitation in using every trill, mordent and micro-cadence in my arsenal to ensure that the repeats are not just rhetorical formalities, but fulfil their purpose fully by enriching the discourse.

Continuing this idea further, and to make the shape of some of the movements clearer, I decided to 'reserve' the codas for the second repeats only. The most obvious example occurs in the finale of the sonata in B minor, in which the triple octaves giving prominence to the theme, and followed by the two determined – almost violent – chords that conclude this 'dark' sonata, would completely lose their final, fatal (I was going to say Beethovenian) character if they were heard twice.

The same process was applied to the finale of the sonata in A flat, and will be each time the text justifies it.

For the spectacularly polyphonic *Adagio* in the same sonata, I made an exception,

deciding against the second repeat in favour of a cadenza which, as well as containing some daring modulations (I admit), foreshadows the theme of the finale. As the three movements all adopt sonata form – a very rare thing – I thought it would be worthwhile to unite them thematically as well.

Unlike Beethoven's sonatas, I did not think that presenting Haydn's sonatas in the order of their composition date was the best solution. I decided instead to be guided by my instincts and chose to begin with four of my favourite sonatas, which represent all the qualities that fascinate us so much in Haydn's music: rhythmic euphoria, harmonic surprises, and changes of character, from the very depths of feeling to utterly joyful – or even outright comical – notes.

This is a long-term endeavour, in which, as the years go by, each album will be like a postcard sent from my journey. Although the presentation of this journey does not greatly respect chronological considerations, it is being undertaken with the greatest passion so as to try to bring the limitless treasures of this sublime music to life as vividly as possible in our twenty-first-century ears.

© 2010 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Surrey Translation Bureau (STB Ltd)

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 Bruno Mantovani and Jörg Widmann. A former student of Pierre Sancan, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986 and the Steven de Groote Chamber Music Prize at the Van Cliburn Competition in 1989. As well as performing, he has also recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, which has just been published by Durand, with a foreword by Pierre Boulez with whom he has maintained a close relationship ever since their first appearance together in 1998, performing Bartók's Third Piano Concerto with the Orchestre de Paris.

Bavouzet performs with leading international orchestras such as the Cleveland Orchestra, London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra,

Philharmonia Orchestra, Sydney Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France and Ensemble orchestral de Paris. Conductors with whom he collaborates include Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis, and Vassily Sinaisky.

Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his project to record Debussy's Complete Works for Piano, most notably a 2009 *BBC Music Magazine* Award for Volume 3 and a 2009 *Gramophone* Award for Volume 4 of the cycle (both in the Instrumental category). Other awards include the 2007 and 2008 Choc de l'année of the magazine *Le Monde de la Musique* and, for Volume 2, the 2008 Diapason d'or. Jean-Efflam Bavouzet is a Professor for Life in the Piano Department of the Hochschule für Musik in Detmold, Germany.

Haydn: Klaviersonaten, Teil 1

Haydn komponierte seine Klaviersonaten zwischen den 1750er Jahren und 1794/95 – in einer Zeit also, in der das Klavier nach und nach den Platz des Cembalos einnahm, ohne es jedoch vollständig zu verdrängen. Für die Werke gibt es zwei chronologisch organisierte Nummernfolgen. Das 1920 von Karl Päsler entwickelte und 1957 als Gruppe XVI in das Werkverzeichnis von Anthony van Hoboken übernommene System zählt zweiundfünfzig Sonaten, von denen acht verschollen und wenigstens drei von zweifelhafter Echtheit sind. Die von Christa Landon in ihrer Edition von 1963 – 1966 verwendete Nummerierung nennt zweiundsechzig Sonaten, von denen sieben verschollen sind. Als Haydn seine ersten Sonaten schrieb, war die Gattung noch vergleichsweise jung. Seine ersten Vorbilder kamen aus einer gemeinsamen Wiener und italienischen Tradition, die vor allem von Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) – der eigentlich eher ein Zeitgenosse des jungen Haydn war als dessen Vorläufer – und seinem Schüler Joseph Anton Steffan (1726 – 1797) gepflegt wurde. Haydns frühe Sonaten (bei denen gewisse Echtheitszweifel weiterhin

bestehen) sind den vier Sammlungen mit *Divertimenti da cembalo* von Wagenseil aus den Jahren 1753, 1755, 1761 und 1763 vergleichbar, wenn auch erfindungsreicher als diese – sie sind meist kurz, musikalisch und technisch anspruchslos und damit besonders für Amateure und Schüler geeignet.

Sonate Nr. 31 in As-Dur

Nach 1765 komponierte Haydn mehrere Sonaten, die in ihrem Umfang und ihrer Ausdruckstiefe völlig neue Maßstäbe setzten. Zu dieser Gruppe gehörte eine Handvoll heute verschollener Sonaten (Nr. 21 – 27) sowie wenigstens sechs weitere Werke, darunter die Sonate Nr. 31 in As-Dur (Hob. XVI: 46). Keines der Werke wurde unmittelbar veröffentlicht. Die dem System von Päsler-Hoboken folgende höhere Nummerierung der Sonate, deren Autograph nicht überliefert ist, richtet sich nach der Datierung der bei Artaria in Wien verlegten Erstausgabe, die erst 1788/89 – also rund zwanzig Jahre nach dem Zeitpunkt der Komposition – erschien. Haydn schuf in einem Zeitraum von sechs oder sieben Jahren

eine Reihe ambitionierter Sonaten, deren hoher Schwierigkeitsgrad bedingte, dass sie kaum gespielt wurden. Anders war es mit den vor 1765 entstandenen Sonaten, die eine weite handschriftliche Verbreitung fanden, und auch auf die späteren Sonaten traf dies nicht zu. Hier erlaubte Haydn sich recht freie Experimente, unternahm aber nichts, um die Ergebnisse seiner Anstrengungen der Welt auch kundzutun, wie er es bei seinen Streichquartetten tat.

Schon vor der 1771 entstandenen Sonate Nr. 33 in c-Moll (Hob. XVI: 20) bildet die Sonate Nr. 31 das erste Beispiel einer „großen Konzertsone“. Das Incipit der Komposition trägt im *Entwurf-Katalog* – dem thematischen Katalog seiner Werke, den Haydn ab 1765 anlegte – den Titel „Divertimento per il Clavicembalo solo“ und weist eine Verzierung auf, die von der veröffentlichten Ausgabe abweicht. Das Kompositionsdatum ist vermutlich 1768/69. Die Tonart ist ungewöhnlich, auch wenn es mindestens ein weiteres Werk in dieser Tonart gibt – die zweite Württembergische Sonate (Wq 49/2 bzw. H 31) von Carl Philipp Emanuel Bach (1742), für dessen Schaffen Haydn sich zu der Zeit lebhaft interessierte. Und auch Steffan, damals der fortschrittlichste wienerische Komponist für Tasteninstrumente nach

Haydn, schrieb um 1770 eine Sonate in As-Dur. Alle drei Sätze von Haydns Nr. 31 folgen der Sonatenform. Voller Überraschungen steckt das zu Beginn stehende brillante *Allegro moderato* mit seinen gelegentlich abrupten Kontrasten. Am Höhepunkt der Durchführung heben sich ruhelose Trommelfeuer in der linken Hand in scharfem Gegensatz von der Pseudomelodie in der rechten ab. Die Durchführung ist ungewöhnlich lang (einen Takt länger als die Exposition), da sich an diese ausgedehnte Sequenz eine längere, weitgehend in f-Moll stehende Passage im improvisatorischen Stil anschließt. Das *Adagio* in Des-Dur beginnt mit einem großartigen dreistimmigen Kontrapunkt, der im Wiener Repertoire der Zeit ohne Parallele ist. Zum Aufbau des Satzes ist anzumerken, dass das Fehlen einer echten Reprise eher den Eindruck einer binären als den einer dreiteiligen Form vermittelt. Kurz vor dem Ende des Satzes kulminieren sechs Takte recht abenteuerlicher Harmonien (mit einer Fülle von Doppel-Bs) über einem Orgelpunkt bzw. gehen in eine improvisierte Kadenz über. Das *Presto*-Finale, das fast im Stil eines *Contredanse* gehalten ist, nimmt eine Reihe von Haydns späteren Schlusssätzen vorweg.

Sonate Nr. 39 in D-Dur

Auf die um 1770 entstandenen einzeln

überlieferten Sonaten folgten drei Gruppen von je sechs Sonaten, die alle weite Verbreitung fanden. Zur ersten Gruppe zählen die Sonaten Nr. 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26), die Ende des Jahres 1773 in schneller Abfolge entstanden und im Februar 1774 von Joseph von Kurzböck in Wien in der Reihenfolge ihrer Entstehung veröffentlicht wurden. Sie sind dem Fürsten Nikolaus Esterházy gewidmet, der seit 1762 Haydns Dienstherr war. In dem *Entwurf-Katalog* sind sie ohne Incipits aufgeführt und gemeinsam als „6 gedruckte Sonaten Ao. 774“ beschrieben. Dies ist die erste Veröffentlichung eigener Kompositionen, die Haydn selbst überwachte; als Instrument wird das Cembalo spezifiziert. Die Widmung an den Fürsten war eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Theoretisch zumindest untersagte Haydns Anstellungsvertrag von 1761 ihm, seine Musik an Dritte weiterzugeben. Zwei der Final-Sätze (die von Nr. 37 und Nr. 40) sind Menuette, und ein langsamer Satz (der von Nr. 38) ist ein Siziliano. Dies reflektiert den Geschmack des Widmungsträgers, der sich auch in den Barytontrios niederschlug. In diesen ansprechenden Werken für Amateure versammelte Haydn alle Kenntnisse, die er beim Komponieren der einzeln überlieferten Sonaten erworben hatte, entwickelte hier

14

aber einen Stil, der wesentlich direkter ist, gelegentlich zum Populären neigt und extreme Kontraste in den Tempi favorisiert.

Die Sonate Nr. 39 in D-Dur (Hob. XVI: 24) beginnt mit einem elegant-virtuosen (doch nicht allzu schwierigen), stark artikulierten und damit deutlich an Mozart gemahnenden *Allegro*. Es folgt ein zartes *Adagio* in d-Moll im Stil einer ein wenig archaisch klingenden Cantilena, das unmittelbar zum Finale überleitet, einem im 3/4-Takt stehenden *Presto* von hohem technischen Anspruch, in dem thematische Fragmente von einer Hand zur anderen wechseln. Dieses durch seine unregelmäßigen Phrasenlängen charakterisierte Stück ist Haydns erstes Beispiel eines Scherzo für Tasteninstrument. Die Takte 1 – 40 umfassen zwei jeweils wiederholte Abschnitte und werden in den Takten 41 – 80 brillant variiert; der Satz mündet in eine Coda von einunddreißig Takten mit einem Orgelpunkt – einem Moment von großer Intensität, in dem sämtliche Energien des musikalischen Geschehens noch einmal gebündelt werden – und einem abrupten Ende.

Sonate Nr. 47 in h-Moll

Die zweite – insgesamt heterogenere – Gruppe von sechs Sonaten umfasst Nr. 42 – 47

(Hob. XVI: 27 – 32). Diese zirkulierten 1776 zunächst in Einzelabschriften, was möglicherweise bedeutet, dass sie eher für Kenner bestimmt waren. Es sei allerdings daran erinnert, dass das Musikverlagswesen in Wien sich erst noch entwickeln musste. Der *Entwurf-Katalog* enthält lediglich die Angabe „6 Sonaten von Anno 1776“, ohne jegliches Incipit. Diese Sonaten entstanden nicht alle im selben Zeitraum. Die Reihenfolge ihrer Entstehung ist nicht bekannt und es ist auch nicht gesichert, ob Haydn überhaupt eine bestimmte Ordnung vorgesehen hatte. Das unvollständige Autograph der Sonate Nr. 44 in F-Dur, eines der experimentelleren Stücke, trägt das Datum 1774, und das anspruchloseste Werk der Gruppe, die Sonate Nr. 42 in G-Dur, ist möglicherweise noch älter. Die sechs Sonaten wurden mit dem Hinweis „Für Cembalo oder Pianoforte“ 1778 von dem Verlag Hummel in Berlin ohne Haydns Genehmigung, jedoch in der der Nachwelt überlieferten Reihenfolge veröffentlicht.

Mit ihrer großen Ausdruckskraft, Konzentration und Intensität ist die Sonate Nr. 47 in h-Moll (Hob. XVI: 32) das schwierigste der sechs Werke; das Stück muss seine Zuhörer sehr überrascht haben. Vom Anfang bis zum Schluss wird die Moll-Tonart kraftvoll herausgestrichen.

Das Hauptthema des zu Beginn stehenden *Allegro moderato* ist klar gegliedert, wobei auf die beiden ersten ornamentierten langen Noten ein ausdrucksvolles Motiv von drei Noten im punktierten Rhythmus folgt. Der Übergang zur Paralleltonart D-Dur wird in mehreren Schritten vollzogen; dabei findet der entscheidende Wandel erst kurz vor dem Ende der Exposition statt. Die vergleichsweise kurze doch hochdramatische Durchführung endet mit dem Dreiton-Motiv. Das Menuett in H-Dur, der einzige Augenblick der Ruhe, kontrastiert mit einem Trioteil, der zu den harschen Klängen der Tonart h-Moll zurückkehrt. Das abschließende *Presto* in Sonatenform ist ausgesprochen spannungsvoll, nicht zuletzt durch das ununterbrochene Hämmern der gleich zu Beginn erklingenden sechs Noten. Nach einem Moment der Stille schließt das Stück mit heftigen unisoni und zwei kraftvollen Akkorden.

Sonate Nr. 49 in cis-Moll

Die dritte Gruppe von sechs Klaviersonaten besteht aus den Sonaten Nr. 48 – 52 und 33 (Hob. XVI: 35 – 39 und 20) und wurde im April 1780 von Artaria in Wien als Opus 30 veröffentlicht mit einer Widmung an die beiden begabten jungen Pianistinnen

15

Caterina Franziska und Marianne von Auenbrugger und dem Hinweis, dass die Werke “per il Clavicembalo o Forte Piano” (für Cembalo oder Klavier) bestimmt seien. Mit dieser Veröffentlichung, um die er sich als geschickter Geschäftsmann selbst kümmerte (der neue Vertrag, den er im Januar 1779 mit seinem Fürsten unterzeichnet hatte, genehmigte dies), begann Haydn seine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Verlagshaus Artaria, das erst im August 1778 seine erste Publikation eines neuen Werkes vorgestellt hatte. Die Sonaten werden in fünf Briefen von Haydn an Artaria aus der Zeit zwischen Januar und März 1780 erwähnt, im *Entwurf-Katalog* stehen sie jedoch nicht. Die Sonate Nr. 33 in c-Moll reicht in das Jahr 1771 zurück. Die übrigen fünf Werke entstanden zu einer späteren Zeit, doch nur die Sonate Nr. 52 in G-Dur, das zuletzt vollendete Werk, kann sicher auf das Jahr 1780 datiert werden. Die von Haydn festgelegte Reihenfolge der Veröffentlichung entsprach nicht der der Komposition. Die Abfolge der Tonarten im Druck ist alles andere als zufällig, und es fällt auf, dass dreimal auf eine Sonate mit recht modernem Anstrich und einem schnellen Kopfsatz (Nr. 48, 50 und 52) eine Sonate eher älteren Typs mit einem ersten Satz in moderaterem

Tempo folgt (Nr. 49, 51 und 33). Die Widmung an die beiden virtuosen Schwestern, die Töchter eines gesellschaftlich einflussreichen Wiener Arztes, der selbst auch ein großer Musikliebhaber war, erklärt die offensichtliche Virtuosität einiger Sätze und bezeugt zugleich Haydns Sorge darum, dass seine Werke auch gut aufgenommen würden:

Der beyfall 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 Nr. 49 in cis-Moll (Hob. XVI: 36), die wahrscheinlich als erstes Werk dieser Serie entstand, beginnt mit einem *Moderato*, das sämtliche Verheißungen seiner ungewöhnlichen Tonart erfüllt. Die beiden ersten Takte kontrastieren zwei musikalische Elemente, die den gesamten Satz inspirieren: ein kraftvolles Unisono und ein klagendes, aus vier Noten bestehendes Motiv. Diese beiden Gedanken werden unmittelbar ausgearbeitet – das Unisono in Takt 7 – 16 (ab Takt 12 in der Paralleltonart E-Dur) und das klagende Motiv in Takt 17 – 24. Die Durchführung verwendet das Unisono ein weiteres Mal, diesmal in gis-Moll, und fährt dann in sequenzierender

Weise fort. Der Anfang der Reprise macht ausgiebig Gebrauch von den schottischen Musikketzen, die seit Takt 6 nicht mehr aufgetaucht sind. Nun folgt ein *Scherzando* (*Allegro con brio*) in A-Dur in alternierender Variationsform: A – B – A' – B' – A'' + Coda. Die B-Teile stehen in Moll und sind mit den A-Teilen thematisch nicht verwandt. Haydn lenkte Artarias Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit des Themas des A-Teils mit dem Anfangsthema der Sonate Nr. 52 und fügte hinzu:

Der Verfasser hat dieses um den unterschied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Für das melancholische Menuett (*Moderato*) verwendete Haydn das eigenwillige doch populäre Adventslied *Der Nachtwächter*, das durch seine betonte übermäßige Quarte (hier fisis) charakterisiert ist und auf das er bis 1774 bereits in fünf anderen Kompositionen zurückgegriffen hatte. Einen absoluten Gegensatz hierzu bildet der Trioteil in Cis-Dur, dessen fast an Schubert gemahnender tröstlicher Glanz vor allen durch die Verwendung der mittleren und tiefen Register erzielt wird.

© 2010 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Solisten

Man vergisst häufig, wie wenige Informationen Haydn im Notentext seiner Klavierwerke vermittelt – es gibt kaum Anweisungen zu Nuancierung oder Phrasierung und nur minimale Tempoangaben. Die Werke zu spielen ist daher umso faszinierender, doch es ist auch mühsam und sogar riskant für den Interpreten, der mehr als sonst üblich seine eigene Welt und interne Logik schaffen muss und dabei – in Ermangelung greifbarer Belege – nur hoffen kann, nicht allzu sehr von den für immer unerreichbaren Intentionen des Komponisten abzuweichen.

Ich halte es für angemessen, kurz einige Gedanken zu skizzieren, die sich in den letzten Jahren herauskristallisiert haben; diese betreffen zwei eng miteinander verbundene Aspekte, nämlich Wiederholungen und Verzerrungen.

Um ersterem wirklich gerecht zu werden, bedürfen wir der Hilfe des zweiten. Daher habe ich nicht gezögert, jegliche in meinem Arsenal befindlichen Triller, Mordente und Mikrokadenzen einzusetzen, um sicherzugehen, dass die Wiederholungen nicht nur als rhetorische Formeln daherkommen, sondern ihren eigentlichen Zweck erfüllen, indem sie den Diskurs wirklich bereichern.

Um diesen Gedanken weiter zu verfolgen und zudem auch die formale Anlage einiger der Sätze deutlicher zu machen, habe ich beschlossen, die Codas ausschließlich für die zweiten Wiederholungen zu reservieren. Das offensichtlichste Beispiel hierfür findet sich im Finale der Sonate in h-Moll, in dem die das Thema prominent hervorhebenden dreifachen Oktaven – gefolgt von den beiden dezidierten, ja fast gewaltsamen Akkorden, die diese „dunkle“ Sonate beschließen – ihren endgültigen, fatalen (fast hätte ich gesagt „Beethovenschen“) Charakter vollkommen verlieren würden, wenn sie zweimal erklingen.

Dasselbe Vorgehen habe ich für das Finale der Sonate in As-Dur gewählt und werde es auch bei jedem weiteren Werk anwenden, dessen Notentext dies rechtfertigt.

Eine Ausnahme machte ich bei dem spektakulär polyphonen *Adagio* der genannten As-Dur-Sonate; hier entschied ich mich gegen die zweite Wiederholung und für eine Kadenz, die nicht nur einige – wie ich zugeben muss – gewagte Modulationen aufweist, sondern auch bereits das Thema des Finale erahnen lässt. Da alle drei Sätze die Sonatenhauptsatzform aufweisen – ein überaus seltener Umstand –, erachtete ich es als sinnvoll, sie auch thematisch zu verbinden.

Im Gegensatz zu Beethovens Sonaten hielt ich es bei Haydn nicht für die beste Lösung, seine Sonaten in der Reihenfolge ihrer Entstehungszeit darzubieten. Ich beschloss vielmehr, meinem Instinkt zu folgen und mit vier meiner Lieblingssonaten zu beginnen, die sämtliche musikalischen Qualitäten repräsentativ vorführen, welche uns an Haydns Musik so faszinieren: seine rhythmische Euphorie, seine überraschenden harmonischen Wendungen und seine Stimmungswechsel, die von den tiefsten Empfindungen bis zu absolut freudigen – oder auch ausgesprochen komischen – Anklängen reichen.

Dies ist ein Langzeitprojekt, in dem im Laufe der Jahre jedes Album wie eine auf meiner Reise abgeschickte Postkarte sein wird. Auch wenn die Darstellung dieser Reise chronologische Aspekte nicht sonderlich in Erwägung zieht, wurde sie doch mit größter Leidenschaft und dem zentralen Anliegen unternommen, die grenzenlosen Schätze dieser erhabenen Musik in unseren an das einundzwanzigste Jahrhundert gewöhnten Ohren so überzeugend zum Leben zu erwecken wie irgend möglich.

© 2010 Jean-Efflam Bavouzet
Übersetzung: Stephanie Wollny

Die unersättliche Leidenschaft und künstlerische Wissbegierde des französischen Pianisten **Jean-Efflam Bavouzet** haben ihn veranlasst, ein Repertoire zu erkunden, das von Haydn, Beethoven, Bartók und Prokofjew bis hin zu zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Bruno Mantovani und Jörg Widmann reicht. Als ehemaliger Schüler von Pierre Sancan gewann er 1986 den ersten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb Köln und die Young Concert Artists Auditions in New York sowie 1989 den Kammermusikpreis „Steven de Groot“ beim Van-Cliburn-Wettbewerb. Neben seiner Tätigkeit als Interpret hat er jüngst eine Transkription von Debussys *Poème dansé Jeux* für zwei Klaviere fertig gestellt, die soeben im Verlag Durand erschienen ist – der Band enthält ein Vorwort von Pierre Boulez, mit dem er enge Beziehungen unterhält, seit sie 1998 bei ihrem ersten gemeinsamen Konzert Bartóks Drittes Klavierkonzert mit dem Orchestre de Paris aufführten.

Bavouzet tritt mit führenden internationalen Orchestern auf, darunter das Cleveland Orchestra, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Philharmonia Orchestra, das

Sydney Symphony, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Konzerthausorchester Berlin, das Orchestre de Paris, das Orchestre philharmonique de Radio France, das Orchestre national de France und das Ensemble orchestral de Paris. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitet, zählen Wladimir Ashkenazy, Waleri Gergiew, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis, Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis und Wassili Sinaiski.

Jean-Efflam Bavouzet hat für sein Projekt zur Einspielung sämtlicher Klavierwerke Debussys zahlreiche Preise gewonnen, insbesondere im Jahre 2009 einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und im selben Jahr einen ebensolchen der Zeitschrift *Gramophone* für den vierten Teil des Zyklus (beide in der Kategorie Instrumentaleinspielung). Weitere Auszeichnungen umfassen den Choc de l'année 2007 und 2008 des Magazins *Le Monde de la Musique* und für Teil 2 den Diapason d'or 2008. Jean-Efflam Bavouzet ist Professor auf Lebenszeit im Fach Klavier an der Hochschule für Musik Detmold.

Haydn: Sonates pour piano, volume 1

Haydn composa des sonates pour clavier seul des années 1750 à 1794 – 1795, alors que le pianoforte supplantait le clavecin, mais sans le réduire au silence. Deux numérotations “chronologiques” existent: celle de Karl Päsler (1920), reprise en 1957 dans le groupe XVI du catalogue Hoboken (cinquante-deux sonates dont huit perdues et trois au moins apocryphes), et celle de l’édition de Christa Landon de 1963 – 1966 (soixante-deux sonates dont sept perdues). Quand Haydn écrivit ses premières sonates, le genre était de naissance assez récente. Il s’appuya sur une tradition viennoise et italienne illustrée notamment par Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) – en la matière plutôt le contemporain que le prédécesseur du jeune Haydn – et par son élève Joseph Anton Steffan (1726 – 1797). Comme les quatre recueils de *Divertimenti da cembalo* de Wagenseil (1753, 1755, 1761 et 1763), mais en témoignant de plus d’invention, les sonates de jeunesse de Haydn, dont l’authenticité n’est pas toujours garantie au même degré, sont pour la plupart courtes, légères et “faciles”, destinées aux amateurs, aux élèves.

20

Sonate en la bémol majeur no 31

Après 1765, Haydn composa plusieurs sonates d’une ampleur et d’une profondeur d’expression toutes nouvelles. Les sonates perdues (nos 21 – 27) font partie de ce groupe, tout comme au moins six autres, dont celle en la bémol majeur no 31 (Hob. XVI: 46). Aucune ne fut immédiatement publiée. La numérotation élevée chez Päsler /Hoboken de la 31e, dont l’autographe a disparu, provient de ce qu’elle ne fut éditée qu’une vingtaine d’années plus tard, chez Artaria à Vienne en 1788 – 1789. En six ou sept ans, Haydn produisit une série de sonates ambitieuses dont les difficultés rendirent pour le moment la diffusion pratiquement nulle, ce qui n’avait pas été le cas de celles antérieures à 1765, largement répandues sous forme manuscrite, ni ne devait l’être des suivantes. Haydn fit fonctionner à plein son laboratoire personnel sans communiquer au monde les résultats obtenus, ce qu’il n’hésita pas à faire pour le quatuor à cordes.

Avant celle en ut mineur no 33 (Hob. XVI: 20) de 1771, la 31e constitue le premier spécimen de la “grande sonate de concert”.

Son *incipit* figure sur l’*Entwurf-Katalog* – le catalogue thématique que Haydn dressa de ses œuvres à partir de 1765 – avec comme indication “Divertimento per il Clavicembalo solo” et une ornementation différente de celle de l’édition. Sa date de composition est vraisemblablement 1768 – 1769. Sa tonalité et inhabituelle, mais il existait un précédent: la deuxième *Sonate wurtembergeoise* (Wq 49/2 ou H 31) de Carl Philipp Emanuel Bach (1742), compositeur auquel Haydn s’intéressait à l’époque. Vers 1770, Steffan – devenu pour le clavier le compositeur viennois le plus “avancé” après Haydn – écrivit lui aussi une sonate en la bémol. Les trois mouvements de la 31e de Haydn sont tous de forme sonate. L’*Allegro moderato* initial, brillant, contrasté, heurté même par endroits, débordé de surprises, avec au sommet du développement central d’impressionnants battements de main gauche s’opposant à une pseudo-mélodie de main droite. La longueur inusitée dudit développement (une mesure de plus que l’exposition) est due notamment au fait qu’après ce long épisode séquentiel, il se voit soudain prolongé, dans un style presque improvisé et principalement en fa mineur. L’*Adagio* en ré bémol majeur débute en un magnifique contrepoint linéaire à trois voix, sans équivalent dans le répertoire viennois

21

du temps. Au plan structurel, l’absence de véritable réexposition produit une impression binaire plutôt que ternaire. Peu avant la fin, six mesures aux harmonies aventureuse (profusion de doubles bémols) débouchent sur un point d’orgue, ou plutôt sur une cadence improvisée. Le Finale *Presto*, presque en style de contredanse, “annonce” certains derniers mouvements plus tardifs.

Sonate en ré majeur no 39

Aux sonates isolées des alentours de 1770 succédèrent trois groupes de six, tous diffusés. Le premier comprend les sonates nos 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26), composées d’un seul coup à la fin de 1773 et publiées en février 1774, dans l’ordre de composition, à Vienne chez Joseph von Kurzböck avec un dédicace au prince Nicolas Esterházy, le patron de Haydn depuis 1762. Dans l’*Entwurf-Katalog*, elles figurent sans *incipits* avec comme indication globale “6 Sonates imprimées de 1774”. Ces œuvres sont les premières dont Haydn supervisa lui-même l’édition, l’instrument mentionné étant le clavecin. La dédicace au prince allait de soi, car théoriquement, en vertu de son contrat de mai 1761, Haydn ne pouvait disposer de sa musique à sa guise. Deux finales (no 37 et no 40) sont en forme de menuet et un

mouvement lent (no 38) en forme de sicilienne, ce qui correspondait aux goûts du dédicataire tels qu'ils s'étaient reflétés dans les trios avec baryton. Haydn conserva dans ces attrayants ouvrages pour amateurs les acquis des sonates isolées, mais en les intégrant chaque fois dans un style plus direct, au parfum parfois populaire, avec de nets contrastes de tempo.

La sonate en ré majeur no 39 (Hob. XVI: 24) s'ouvre par un *Allegro* élégant, virtuose (mais moyennement difficile) et très articulé, ce haut degré d'articulation lui conférant un caractère "mozartien". Suit un délicat *Adagio* en ré mineur à allure de cantilène, quelque peu archaïque, s'enchaînant directement au Finale, un *Presto* à 3/4 d'une grande difficulté d'exécution avec ses fragments thématiques passant d'une main à l'autre. Cette page à la périodicité irrégulière est le premier exemple de scherzo chez Haydn compositeur pour clavier. Les mesures 1 – 40, en deux sections chacune répétée, sont variées avec brio aux mesures 41 – 80, et le mouvement se termine sur une coda de 31 mesures, avec point d'orgue – sommet d'intensité concentrant toute l'énergie du discours – et conclusion abrupte.

Sonate en si mineur no 47

Le deuxième groupe de six, plus hétérogène,

comprend les sonates nos 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32), diffusées en 1776 sous forme de copies séparées, ce qui semble montrer qu'elles furent plutôt destinées aux connaisseurs. Il faut toutefois se rappeler qu'à Vienne, l'édition musicale n'avait pas encore pris tout son essor. Dans l'*Entwurf-Katalog* ne figure que l'indication "6 Sonaten von Anno 1776", sans le moindre *incipit*. Ces sonates ne furent pas composées d'un seul coup, et on ne sait dans quel ordre, ni même si Haydn en envisagea un. L'autographe partiel de celle en fa majeur no 44, une des plus expérimentales, porte la date de 1774, et celle en sol majeur no 42, la plus "facile", est peut-être encore plus ancienne. En 1778, avec comme titre "pour le Clavecin ou le Piano Forte", les six sonates parurent chez Hummel à Berlin, sans l'assentiment de Haydn et dans l'ordre passé à la postérité.

Par sa force expressive, sa concentration et son intensité, la sonate en si mineur no 47 (Hob. XVI: 32), la plus difficile des six, ne put que surprendre le public de l'époque. D'un bout à l'autre, elle affirme avec énergie le mode mineur. Le thème principal de l'*Allegro moderato* initial est nettement profilé, avec ses deux premières notes ornées en valeurs longues suivies d'un motif incisif de trois notes au rythme pointé. Le passage au relatif

ré majeur s'effectue en plusieurs étapes, l'étape décisive n'intervenant que juste avant la fin de l'exposition. Le développement, relativement bref, mais très dramatique, culmine sur le motif de trois notes. Au menuet en si majeur, seul moment de détente, s'oppose un trio retrouvant si mineur et ses accents farouches. Le *Presto* final, de forme sonate, porte la tension à son comble, le martèlement de six notes du début ne disparaissant pour ainsi dire jamais. Après un silence, l'œuvre s'achève sur de sauvages unissons et deux puissants accords.

Sonate en ut dièse mineur no 49

Le troisième groupe de six parut comme opus 30 chez Artaria à Vienne en avril 1780 avec une dédicace aux demoiselles Caterina Franziska et Marianne von Auenbrugger, pianistes de talent: sonates nos 48 – 52 et 33 (Hob. XVI: 35 – 39 et 20) "per il Clavicembalo o Forte Piano". Avec cette édition, dont il s'occupa lui-même en homme d'affaires avisé (le nouveau contrat signé en janvier 1779 avec son prince le lui permettait), Haydn inaugura sa fructueuse collaboration avec la maison Artaria, dont la première publication musicale originale ne remontait qu'à août 1778. Cinq lettres de Haydn à Artaria de janvier – mars 1780 mentionnent ces sonates, absentes de l'*Entwurf-Katalog*.

Celle en ut mineur no 33 remontait à 1771. Les cinq autres étaient plus 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, n'est pas celui de composition. Dans l'édition, la succession des tonalités n'a rien d'arbitraire, et l'on constate que trois fois, une sonate d'esprit moderne à premier mouvement rapide (no 48, no 50 et no 52) précède une sonate de type en partie plus ancien à premier mouvement modéré (no 49, no 51 et no 33). La dédicace à deux sœurs interprètes, filles d'un médecin mélomane occupant une position en vue dans la société viennoise, explique la franche 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 v. Auenbrugger, car leur jeu et leurs qualités musicales sont dignes des plus grands maîtres. (Haydn à Artaria, 25 février 1780)

La sonate en ut dièse mineur no 49 (Hob. XVI: 36), peut-être la première composée, s'ouvre par un *Moderato* tenant les promesses de sa tonalité d'exception. Les deux premières mesures juxtaposent deux éléments destinés à nourrir tout le mouvement: un puissant unisson et un motif plaintif de quatre

notes. Ces deux idées sont immédiatement travaillées, l'unisson aux mesures 7 – 16 (à partir de la mesure 12 au relatif mi majeur), le motif plaintif aux mesures 17 – 24. Le développement réintroduit l'unisson en sol dièse mineur, puis se poursuit de façon séquentielle. La réexposition insiste en son début sur des "scotch snaps" qu'on n'avait pas entendus depuis la mesure 6. Suit un *Scherzando* (*Allegro con brio*) en la majeur en forme de variations alternées A – B – A' – B' – A" + coda, les épisodes B étant en mineur et non apparentés aux A. Haydn attira l'attention d'Artaria sur la ressemblance du thème et de celui ouvrant la sonate no 52, ajoutant:

L'auteur l'a fait exprès, pour montrer la différence de traitement.

Pour le mélancolique menuet (*Moderato*), Haydn eut recours à l'étrange mélodie populaire du temps de l'Avent *Der Nachtwächter* (Le Veilleur de nuit), caractérisée par un quatrième degré élevé d'un demi-ton et accentué (ici fa double dièse) et déjà utilisée par lui jusqu'en 1774 dans cinq autres œuvres. Contraste total avec le trio en ut dièse majeur, éclaircie consolatrice presque "à la Schubert", en particulier par son usage exclusif du registre medium et grave.

© 2010 Marc Vignal

24

Note de l'interprète

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 inaccessibles.

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. L'exemple le plus évident étant dans le final de la sonate en si mineur dans lequel les triples octaves

scandant le thème et suivis par les deux accords volontaires presque violents qui terminent cette sonate "noire", perdraient complètement leur caractère définitif et fatal (j'allais dire beethovenien) s'ils étaient entendus deux fois.

Ce procédé a été appliqué aussi pour le final de la sonate en la bémol et le sera à chaque fois que le texte le justifiera.

Pour le spectaculairement polyphonique *Adagio* de cette même sonate, j'ai exceptionnellement renoncé à la deuxième reprise au profit d'une cadence qui, outre quelques modulations osées (je l'avoue), présente une ébauche du thème du final. Vu que les trois mouvements suivent tous la forme sonate, phénomène très rare, il m'a paru intéressant de les unifier également thématiquement.

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 ai choisi de commencer par quatre de mes sonates préférées qui représentent toutes les qualités qui nous fascinent tant dans la musique de Haydn: euphorie rythmique, surprises harmoniques, changements de caractère: du plus profond sentiment aux accents les plus joyeux, voire carrément comiques.

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.

© 2010 Jean-Efflam Bavouzet

L'enthousiasme insatiable et la curiosité artistique du pianiste français **Jean-Efflam Bavouzet** l'ont conduit à explorer un répertoire allant de Haydn, Beethoven, Bartók et Prokofiev aux œuvres contemporaines de compositeurs tels que Bruno Mantovani et Jörg Widmann. Ancien élève de Pierre Sancan, il a remporté le premier prix du Concours international Beethoven de Cologne en 1986, a été lauréat des Young Concert Artists Auditions à New York en 1986, et a obtenu le prix de musique de chambre Steven de Groote du Concours Van Cliburn en 1989. Outre son activité de pianiste, il a également récemment achevé une transcription pour deux pianos du poème dansé *Jeux* de Debussy, qui vient juste d'être publiée par les Éditions Durand,

25

avec une préface de Pierre Boulez avec qui il entretient des liens étroits depuis leur premier concert ensemble en 1998, dans le Troisième Concerto pour piano de Bartók avec l'Orchestre de Paris.

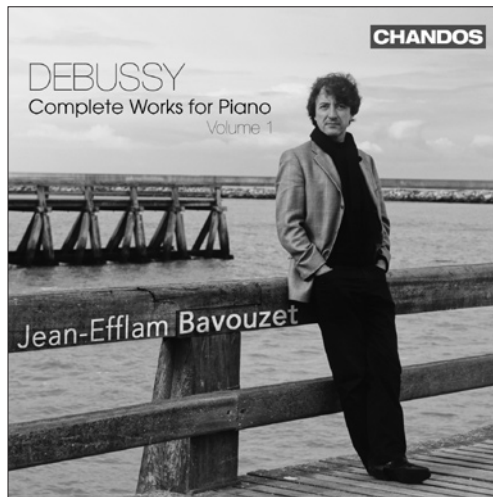
Bavouzet se produit avec des orchestres de réputation internationale tels que le Cleveland Orchestra, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le Sydney Symphony, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, le Konzerthausorchester Berlin, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre national de France et l'Ensemble orchestral de Paris. Il collabore avec de nombreux chefs, notamment Vladimir Ashkenazy, Valery Gergiev, Daniele Gatti, Sir Andrew Davis,

Marc Albrecht, Lawrence Foster, Charles Dutoit, Esa-Pekka Salonen, Andrew Litton, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Zoltán Kocsis et Vassily Sinaïsky.

Jean-Efflam Bavouzet a remporté de nombreux prix pour son enregistrement des œuvres complètes pour piano de Debussy, tout particulièrement un prix du *BBC Music Magazine* en 2009 pour le Volume 3 et un prix du *Gramophone* en 2009 pour le Volume 4 (tous deux dans la "catégorie instrumentale". D'autres prix incluent le "Choc de l'année" du magazine *Le Monde de la Musique* en 2007 et en 2008, et le "Diapason d'or" en 2008 pour le Volume 2. Jean-Efflam Bavouzet est professeur à vie dans le Département de piano de la Hochschule für Musik de Detmold en Allemagne.



Also available



CHAN 10421

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1



28

Also available



CHAN 10545

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 5



29

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: Takeshi Sakai
Yamaha model CFIIS
Serial no. 6177700

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

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Mitchell

Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Mitchell

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK