

Charles Johnston / Anne Queffélec

Joseph Haydn

MIRARE MIRARE





Anne Queffélec piano

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Sonate n°62 en Mi bémol majeur Hob. XVI/52

1 – Allegro	8'07
2 – Adagio	7'45
3 – Finale : Presto	5'39

4 – Variations en Fa mineur Hob. XVII/6 16'39

Sonate n°53 en Mi mineur Hob. XVI/34

5 – Presto	5'54
6 – Adagio	4'53
7 – Vivace molto	3'41

Sonate n°54 en Sol majeur Hob. XVI/40

8 – Allegro	7'27
9 – Presto	3'28

Total timing : 63'33

Le rire de Haydn

« Connaissez-vous une musique drôle ? » s'écrie un jour Schubert, exclamation plus qu'interrogation...

Pour lui, la réponse était nette : la musique ne saurait être « lustig », *ni gaie ni joyeuse*, puisque, faite de temps comme nos vies, elle nous échappe autant qu'elle nous enchante, que sa beauté ne se donne qu'en s'évanouissant.

Mais Haydn a une autre réponse, lui en qui Goethe saluait « la conjonction de l'ironie et de la naïveté ». Haydn joue avec la musique, il joue à se surprendre sur les tréteaux de son théâtre, dans la liberté et l'allégresse des surprises, des ruptures, des rebondissements, jetant son bonnet musical par-dessus les moulins de toute convention avec un humour si décapant qu'on ne sait s'il faut sourire ou s'inquiéter. « Ce que je suis, dit-il lui-même, je le suis devenu poussé par la nécessité la plus pressante. » Et si le jeu haydnien était un « Sauve-qui-peut-la-vie » ? Dépêchons-nous d'en rire, de peur d'être obligé d'en pleurer. Le vif argent de la musique de Haydn dans son alacrité nerveuse, son refus du pathos, de la lourdeur, du gras, est aussi volonté que la joie l'emporte. « Tu veux être heureux ? Sois-le », écrit Char. Ce courage-là, Haydn nous le montre, choisissant le rire comme résistance, rire qui est par-dessus tout amour de la vie, qui doit triompher en dépit du tragique.

Par-delà l'espace et le temps, Haydn rejoint Pline le Jeune : « Aliquando praeterea rideo, joco, ludo, homo sum ». *Parfois je ris, je plaisante, je joue, bref, je suis un homme.*

Anne Queffélec

S'il est mieux connu

de la postérité en tant que compositeur de symphonies et de quatuors à cordes, de son propre temps Haydn a sans doute touché un public plus important avec sa musique pour clavier. À une époque où la pratique amateur de la musique était bien plus répandue qu'elle ne l'est aujourd'hui, son vecteur principal dans les maisons nobles et bourgeoises fut l'indispensable instrument à clavier – clavecin, clavicorde, ou de plus en plus (à partir des années 1770s) pianoforte –, qui trônait au salon. La capacité à bien jouer du clavier comptait parmi les accomplissements normaux chez une demoiselle de bonne famille, comme le savent tous les lecteurs de Jane Austen. Certaines parmi ces femmes se taillaient une réputation considérable pour leur jeu, qui se limitait pourtant à des apparitions semi-privées dans les salons : le ou la pianiste virtuose qui gagne sa vie en se produisant dans les grandes salles de concert est une invention du XIX^e siècle. La seule pianiste strictement « professionnelle » pour qui Haydn a composé fut Therese Jansen (dont on reparlera plus tard), et même celle-ci semble avoir gagné l'essentiel de ses revenus par le biais de l'enseignement.

Haydn écrit pour le clavier presque tout au long de sa carrière. En tout nous avons la trace d'une soixantaine de sonates de sa main, dont un peu moins de cinquante sont parvenues jusqu'à nous. Il est difficile d'établir avec précision la chronologie de ces pièces, d'où les différences



parfois très importantes dans les numéros qui leur sont attribués par les deux classifications de référence de cette partie de son œuvre, établies respectivement par Christa Landon et par Anthony van Hoboken (dont les numéros Hob.XVI sont donnés entre parenthèses). Mais les grandes lignes de sa production sont tout à fait claires. Pendant ses « années de galère » à Vienne aux années 1750, il destine ses sonates en premier lieu à des élèves clavecinistes, l'une desquelles, Marianna Martines, connaîtra par la suite la renommée en tant que pianiste virtuose et compositrice remarquée à Vienne. Après une série de sonates ambitieuses, souvent expérimentales, composées à partir de 1766 mais qu'il ne fera imprimer que bien plus tard, il commence à pourvoir aux besoins du marché lucratif de l'édition musicale en 1774. Les sonates qu'il propose à ce moment-là, de style nettement plus galant, sortent généralement en recueil de trois ou six, pourvu d'une dédicace flatteuse à telle ou telle pianiste amateur en vue ; on constate leur succès à travers le nombre d'éditions, autorisées ou non, qui paraissent dans tous les principaux centres musicaux de l'Europe. Notons par ailleurs que l'association entre Haydn, le beau sexe et le clavier est une constante frappante dans sa carrière. Ainsi, en 1781, il donne des leçons à la grande-duchesse de Russie, Marie Feodorovna, pendant le séjour viennois de celle-ci. Quelques années plus tard, nous entrevoyons son amitié intime pour Maria Anna von Genzinger, épouse du médecin du

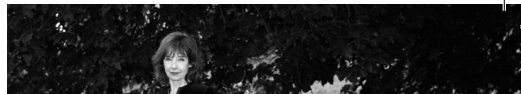
prince Esterházy, à travers une correspondance concernant le jeu au piano et celle-ci et l'achat d'un nouvel instrument signé Schanz ; en 1790 Haydn compose pour elle l'une de ses plus grandes sonates, la Sonate n°59 (Hob.XVI:49), qui sera suivie de trois autres seulement. Une invitation à dispenser des leçons à la séduisante veuve Rebecca Schroeter à Londres conduit à une aventure amoureuse ainsi qu'à la dédicace de trois superbes trios pour piano, violon et violoncelle (Hob.XV:24-26). C'est peut-être pour Mrs Schroeter également que Haydn a composé la Sonate n°61 (Hob.XVI:51), qu'un document d'époque dit « écrite pour une dame à Londres ». Si ce n'est pas le cas, nous la devons sans doute, comme les deux autres chefs-d'œuvre de son séjour londonien de 1794-1795, à l'éminente virtuose allemande Therese Jansen-Bartolozzi.

Therese Jansen est née à Aix-la-Chapelle au alentours de 1770. Alors qu'elle est encore enfant, son père, maître de danse, déménage à Londres, où elle devient élève de Clementi et, plus tard, professeur de piano très demandée auprès de la haute société. Le carnet que Haydn entretenait à Londres en 1791-1792 mentionne son nom dans une liste des pianistes les plus illustres de la ville, mais ce n'est sans doute qu'au cours de son deuxième voyage en 1794-1795 qu'il fera la connaissance de la demoiselle, par l'intermédiaire du père de son futur époux Gaetano Bartolozzi ; le compositeur sera témoin au mariage du couple à l'église de St James's



Piccadilly le 16 May 1795. Haydn dédie à Therese lors de leur publication en 1797 les trios avec piano Hob.XV:27-29 (écrits en 1795). Ces trois ouvrages, ainsi que les sonates n°60 en ut (Hob.XVI:50) et n°62 en mi bémol (Hob. XVI:52), composés expressément pour elle, reflètent très certainement ses capacités dans l'écriture virtuose de la partie de clavier, qui dépasse d'assez loin celle des pièces pour Frau von Genzinger ou Mrs Schroeter. Ils montrent aussi que le compositeur savait parfaitement tirer parti des sonorités puissantes et de l'ambitus étendu des pianofortes de marque Broadwood et Longman and Broderip qu'il avait rencontrés pour la première fois en Angleterre.

Le manuscrit autographe de la sonate en mi bémol nous apprend qu'elle fut "composta per la Celebra Signora Teresa di Janson . . . di me giuseppe Haydn mpria Londra [1]794". Mais elle sera publiée pour la première fois en 1798, chez Artaria de Vienne, avec une dédicace à une étoile locale du clavier, Magdalene von Kurzböck, autre élève de Clementi qui, selon les témoignages de l'époque, aurait été bien équipée elle aussi pour faire face aux défis techniques de l'œuvre. Surprise sans doute de la trouver en vente à Vienne lors d'une visite dans la capitale autrichienne, son inspiratrice d'origine s'arrange pour que la sonate soit éditée rapidement par Longman and Broderip de Londres, en octobre 1799, pourvue d'une page de titre aux allures de titre de propriété :



« composée expressément pour Mrs Bartolozzi par Joseph Haydn ». Avec la Sonate n°60, la Sonate n°62 constitue sans aucun l'œuvre la plus ample, ambitieuse et exigeante de son auteur dans le genre. Elle annonce tout de suite la couleur avec son majestueux geste liminaire, une succession d'accords en rythmes pointés qui évoque l'ouverture à la française. Le mouvement s'installe ensuite dans une forme sonate assez régulière, avec le contraste d'un second groupe thématique plus lyrique, et un développement tempétueux arborant une surprise époustouflante : après un point d'orgue sur un accord de sol majeur, le second thème entre en mi majeur, soit la sus-tonique abaissée, la tonalité la plus éloignée imaginable de mi bémol. La motivation à long terme de cette excursion est expliquée lorsque – de façon tout à fait choquante pour les oreilles de l'époque – mi s'avère être également la tonalité du vaste Adagio, un de ces mouvements profondément expressifs, à la fois capricieux et graves, d'apparence improvisatrice, qui reviennent si souvent dans les dernières sonates de Haydn. Ensuite, le Presto se joue des oreilles de l'auditoire en faisant croire qu'il sera en mi mineur, grâce à son incipit sur une succession de sol bécarre isolés ; ceux-ci servent de tremplin à une espèce de toccata comportant au cours du développement un passage en doubles croches, particulièrement éprouvant pour le soliste, qui a souvent fait penser à Scarlatti. Comme le faisait remarquer en 1799 un compte rendu élogieux

dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* : « Quiconque peut maîtriser entièrement cette sonate d'une grande beauté (écrite en fait pour le connaisseur) – ses premières peuvent à peine s'y comparer pour ce qui est de la difficulté – et peut l'exécuter précisément sans manquer la moindre chose, pourra laisser dire qu'il sait jouer. »

Haydn avait également écrit une œuvre majeure pour clavier à Vienne entre ses deux séjours à Londres : l'**Andante con variazioni en fa mineur, Hob.XVII:6**, qui date de novembre 1793. La tradition romantique selon laquelle cette pièce sombre serait l'ultime hommage du compositeur à Maria Anna von Genzinger, dédicataire de la Sonate n°59 disparue prématurément en janvier 1793, est dépourvue de tout fondement documentaire. Il est certain, en revanche, que nous avons affaire ici encore à une interprète féminine, cette fois-ci d'envergure exceptionnelle : une note manuscrite de Haydn (en italien) appelle le morceau « petit divertimento [sic !!] écrit et composé pour la très estimée Madame de Ployer ». Il s'agit de Barbara von Ployer (1765-avant 1811), membre d'une famille aristocratique salzbourgeoise et élève distinguée de Mozart, qui avait écrit à son intention les Concertos K.449 et K.453. L'autographe de l'œuvre l'appelle « Sonate », ce qui pourrait laisser entendre que le compositeur avait prévu de construire autour de cet andante isolé une sonate à plusieurs mouvements ;

mais il semble parfaitement autonome tel qu'il nous est parvenu, et bien des commentateurs le tiennent pour le sommet de la production pianistique de Haydn. L'œuvre suit le principe, plus ou moins inventé par le compositeur, de la double variation : l'alternance de deux thèmes (le premier en fa mineur, le second en fa majeur), chacun donnant lieu à deux variations. Le grand sérieux du propos est tout de suite apparent dans le premier thème (son articulation notée de façon minutieuse par le compositeur), au rythme de marche funèbre ; comme ce sera le cas plus tard dans la Marcia funebre de la Symphonie *Eroica* de Beethoven, les incursions en majeur (au milieu de ce premier thème, ainsi que dans le thème contrastant en fa majeur) ne font qu'accroître le pathétique de la situation. Chacune des variations qui ensuivent déploie un procédé technique bien défini (respectivement : syncopes, trilles, triples croches régulières, triolets de triples croches). Puis le premier thème revient sous sa forme initiale, avant d'être balayé par une longue et puissante coda dépassant en force dramatique tout ce que Haydn avait jamais écrit pour clavier. Mais cet accès de désespoir sera vain : l'œuvre se termine dans le dénuement tragique le plus complet, avec le rythme pointé omniprésent scandé *pianissimo* en octaves aux extrémités du clavier.

Pour les deux dernières œuvres du programme, nous remontons au milieu des années 1780, vers la fin de l'époque où Haydn publiait régulièrement des recueils de trois ou de six sonates. Si la **Sonate n°53 (Hob.XVI:34)**, dans la tonalité relativement inusitée de mi mineur, a en effet paru flanquée de deux autres sonates du compositeur dans le *Fifth Sett of Sonatas* (« cinquième recueil de sonates ») édité en 1783 par Beardmore and Birchall de Londres, il s'agit là d'une publication non autorisée, et nous ne pouvons la dater de façon plus précise que « fin des années 1770-début des années 1780 ». On a suggéré qu'elle ait pu être destinée à l'origine au recueil des six sonates dédiées aux demoiselles Auernbrugger et publiées en 1780, dans lequel Haydn fit finalement paraître à la place une autre œuvre en mineur, l'admirable Sonate n°33 (Hob.XVI:20) de 1771. Bien que moins intense que celle-ci, la sonate en mi mineur comporte néanmoins un premier mouvement figurant parmi les plus admirables conçus jusqu'alors par son compositeur. Contrairement à la plupart des ouvrages contemporains, il s'abstient de l'élégance facile et de l'ornementation rococo pour se concentrer avec une volonté inflexible sur la figure arpégée initiale ; celle-ci dominera le mouvement dans un type de développement motivique qui de notre perspective peut sembler typiquement « beethovénien » – tout comme les octaves de la basse s'acharnant sur des cadences de mi mineur dans la coda. Comme certaines compositions « Sturm und Drang » du

début des années 1770s, le mouvement joue souvent sur des silences soudains et troublants. L'Adagio, très ornementé et qui porte l'indication « innocemment », se termine sur un passage de quasi-récitatif qui s'enchaîne directement sur le Vivace molto. Sur le plan de l'analyse, on peut voir dans ce mouvement ou un rondo de schéma ABA'B'A", ou, compte tenu de la ressemblance entre le « refrain » (en mineur) et le « couplet » (en majeur), un nouvel exemple de la forme à doubles variations que nous avons déjà rencontrée dans l'*Andante con variazioni*.

La **Sonate n°54 en sol majeur Hob.XVI:40** est de nouveau associée à une musicienne amateur bien précise. Le recueil de trois sonates (Hob. XVI:40-42) paru en 1784 chez Bossler à Spire porte une inscription (en français dans le texte) à « Son Altesse Madame la Princesse Marie Esterhazy née Princesse de Lichtenstein », épouse adolescente de Nicolaus II (petit-fils de Nicolaus le Magnifique) qui sera plus tard le dernier employeur de Haydn ; c'est pour la princesse, qui conservera toujours une grande tendresse pour lui, que le compositeur écrira les trois Hob.XVI:21-23 (1795) et surtout les six grandes messes composées entre 1796 et 1802. Dans ce recueil, Haydn présente donc ses respects à la famille Esterházy tout en visant, de façon symbolique, son marché cible de jeunes pianistes européennes. La sonate en sol, comme ses deux compagnes, ne comporte que deux mouvements. Le premier adopte



encore une fois la forme à doubles variations, avec alternance de thèmes en majeur et en mineur : le premier est doté de deux variations, le second d'une seule (il s'agit donc d'un plan ABA'B'A'). L'indication « Allegretto e innocente » – à prendre évidemment au second degré – nous avertit déjà du caractère pincésans-rire du mouvement, qui en effet dénature son arrière-fond pastoral (rythme de sicilienne) de façon de plus en plus outrée, rompant le charme benêt du thème par une accumulation de syncopes, de nuances incongrues (avec même un *fortissimo*, indication encore très rare à l'époque), d'arpèges et de traits rapides. La *vis comica* se renforce encore dans le Presto qui suit, avec ses sauts d'octaves, ses fulgurants changements de tonalité et sa chute abrupte, dépourvue de toute coda « classique ».

Charles Johnston

Anne Queffélec figure parmi les pianistes les plus aimés de sa génération. Fille et sœur d'écrivains, passionnée elle-même de littérature, c'est vers la musique qu'elle se tourne dès son plus jeune âge.

Après avoir étudié au conservatoire de Paris, Anne Queffélec reçoit à Vienne l'enseignement de Badura-Skoda, Demus et surtout d'Alfred Brendel.

Les succès remportés dans les concours internationaux de Munich (premier prix à l'unanimité en 1968) et Leeds (prix en 1969) ne tardent pas à faire d'elle une soliste en vue invitée à travers le monde. Elle se produit alors dans les plus importantes salles d'Europe, du Japon, Hong-Kong, Canada, Etats-Unis... Les plus grandes formations orchestrales l'invitent – London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Academy of St. Martin in the Fields, Tonhalle de Zurich, Orchestre de chambre de Pologne, de Lausanne, Tokyo NHK Orchestra, Hong-Kong Philharmonic, Orchestres National de France et Philharmonique de Radio France, Strasbourg, Lille, Philharmonie de Prague, Kremerata Baltica... sous la direction de chefs tels que Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Belohlavek, Skrowacewsky, Casadesus, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger, Janovsky, Goebel, Jarvi.

Nommée « Meilleure interprète de l'année » aux Victoires de la Musique 1990, la personnalité de cette artiste rayonne sur le monde musical.



Invitée à plusieurs reprises aux « Proms » de Londres, festivals de Bath, Swansea, King's Lynn, Cheltenham, elle est aussi régulièrement à l'affiche des festivals français tels que Strasbourg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron où elle a donné en 2003 l'intégrale des sonates de Mozart au cours de six concerts diffusés en direct sur France Musique confirmant son affinité passionnée avec l'univers mozartien. Elle a pris part à l'enregistrement de la bande sonore du film « Amadeus » sous la direction de Neville Marriner.

A la scène comme au disque, Anne Queffélec cultive un répertoire éclectique comme en témoigne son importante discographie : elle a consacré plus d'une trentaine d'enregistrements à Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie, l'œuvre intégrale pour piano seul de Ravel et Dutilleux, Mozart, Beethoven, Haendel gravés respectivement chez Erato, Virgin Classics, Mirare. Son dernier disque Bach, « Contemplation », disque officiel de la Folle Journée 2009, a connu un très grand succès auprès du public et de la presse.

« Anne Queffélec : la découverte d'une âme »
Münchener Zeitung



Haydn's laughter

'Do you know any funny music?' said Schubert one day, in what was more an exclamation than a question. For him, the answer was clear: music could not be 'lustig', 'neither happy nor joyful', since, made of time like our own lives, it escapes at the very moment it enchants us, it yields up its beauty only as it vanishes.

But Haydn, in whom Goethe saluted 'the combination of irony and naiveté', has another answer. Haydn plays with music: he plays at surprising himself on the stage of his theatre, in the freedom and liveliness of his surprises, his sudden breaks and reversals, kicking over the traces of all musical convention with a humour so caustic that one doesn't know whether to laugh or worry. 'What I am', he said of himself, 'I have become driven by dire necessity.' So is Haydn's playfulness a case of 'running for his life'? 'Let's hurry up and laugh at it, for fear of being forced to cry'? The quicksilver quality of Haydn's music, in its alacrity and vigour, its refusal of emotionalism, of heaviness, of excess flesh, is also the determination that joy should gain the upper hand. 'Do you want to be happy? Then be happy', wrote René Char. That is the kind of courage Haydn shows us, choosing laughter as resistance, laughter which is, above all, love of life, which must triumph over tragedy.

Crossing all barriers of space and time, Haydn agrees with Pliny the Younger: *Aliquando praeterea rideo, joco, ludo, homo sum* – 'Sometimes I laugh, I joke, I play: in short, I am a man.'

Anne Queffélec


Though better known to posterity as a composer of symphonies and string quartets, Haydn may well have reached a wider audience in his own time as a purveyor of keyboard music. At a time when amateur music-making was much more widespread than it is today, its primary vehicle in aristocratic and bourgeois households was the indispensable keyboard instrument in the drawing-room – harpsichord, clavichord, or increasingly (from the 1770s onwards) pianoforte. Keyboard proficiency was regarded as a normal social skill for young ladies of good family, as readers of Jane Austen will be well aware. Some of these women acquired a considerable reputation for their playing, which however was limited to semi-private salon performances: the virtuoso pianist appearing in large concert halls and earning his or her living from the keyboard was a nineteenth-century invention. The only strictly 'professional' pianist for whom Haydn wrote was Therese Jansen (of whom more below), and even then she seems to have gained her livelihood essentially from teaching the instrument.

Haydn wrote keyboard music virtually throughout his career. In all we have a trace of around sixty sonatas from his pen, a little less than fifty of which have come down to us. The chronology of these pieces is very difficult to establish precisely; which explains the sometimes widely varying numbers allotted to them by the two standard classifications by

Christa Landon and by Anthony van Hoboken (whose Hob.XVI numbers are given in brackets) respectively. But the broad outlines are clear enough. During his 'galley years' in Vienna in the 1750s Haydn's sonatas were intended in the first instance for his own harpsichord pupils, one of whom, Marianna Martines, subsequently achieved fame as a virtuoso pianist and noted composer in Vienna. After a series of ambitious, often experimental sonatas composed from 1766 onwards but circulated in print only later, he began catering for the lucrative publishing market in 1774. These more overtly *galant* pieces were generally issued in sets of three or six with flattering dedications to prominent lady pianists; their success is confirmed by the number of editions, authorised or not, that appeared in all the main musical centres of Europe. Incidentally, one might note that the association between Haydn, the fair sex and the keyboard is a striking constant of his career. In 1781, for example, he gave lessons to the Grand Duchess of Russia, Maria Feodorovna, during her visit to Vienna. Some years later, we gain an insight into his close friendship with Maria Anna von Genzinger, wife of Prince Esterházy's doctor, from a series of letters concerning her piano playing and the purchase of a new Schanz instrument; in 1790 he wrote for her one of his greatest sonatas, no.59 (Hob.XVI:49), after which he composed only three more. An invitation to give lessons to the attractive widow Rebecca Schroeter in London led to a love affair and the dedication

of three superb piano trios (Hob.XV:24-26). It may also have been for Mrs Schroeter that he wrote the Sonata no.61 (Hob.XVI:51), described in a contemporary source as 'written for a lady in London'. If not, we doubtless owe it, like the other two masterpieces of his second London visit in 1794, to the distinguished German virtuoso Therese Jansen-Bartolozzi.

Therese Jansen was born in Aachen around 1770. While she was still a child her dancing-master father moved to London, where she became a pupil of Clementi and subsequently a highly successful piano teacher in high society. Haydn's London notebook for 1791-2 mentions her in a list of the city's most eminent pianists, but he probably only got to know the young lady during his second visit in 1794-5, through the father of her future husband Gaetano Bartolozzi; he was a witness at the couple's wedding at St James's Piccadilly on 16 May 1795. Haydn dedicated the piano trios Hob.XV:27-29 (written in 1795) to her on their publication in 1797; both these and the sonatas no.60 in C (Hob.XVI:50) and **no.62 in E flat (Hob.XVI:52)** were expressly written for her and certainly reflect her skills in the virtuosity of the keyboard part, which goes considerably further than the pieces for Frau von Genzinger or Mrs Schroeter, as well as showing Haydn's familiarity with the powerful sonorities and extended range of the Broadwood and Longman and Broderip fortepianos he had encountered for the first time in England.




The autograph of the E flat sonata tells us that it was ‘composta per la Celebra Signora Teresa di Janson . . . di me giuseppe Haydn mpria Londra [1]794’. However, it was first published by Artaria of Vienna in 1798 with a dedication to a local luminary of the keyboard, Magdalene von Kurzböck, who was also a Clementi pupil and, according to contemporary accounts, would have been well equipped to meet the work’s technical challenges. Doubtless surprised to find the piece on sale when she visited Vienna, its original inspirer promptly arranged for it to be published by Longman and Broderip of London in October 1799 with a title page including the proprietorial phrase ‘composed expressly for Mrs Bartolozzi by Joseph Haydn’. Along with no.60, this sonata is undoubtedly Haydn’s most expansive, ambitious, and demanding work in the genre. It immediately nails its colours to the mast with its majestic opening gesture, a succession of mighty chords in dotted rhythm that evokes the French overture. The movement then settles into a fairly regular sonata form, with a contrasting lyrical second group and a stormy development section that holds a stunning surprise in store: after a prolonged G major chord, the second subject enters in E major, the flattened supertonic, as remote from E flat as can be imagined. The long-term reason for this excursion is revealed when – quite shockingly to contemporary ears – E proves also to be the key of the extensive Adagio, one of those deeply expressive movements, capricious and grave,


seemingly improvisatory, in which Haydn’s late sonatas are so rich. The Presto then tricks the ear into thinking it is in E minor by beginning with a series of isolated G naturals, which are used to launch a toccata-like movement featuring a particularly testing semiquaver passage in the development section that has reminded many commentators of Scarlatti. As a laudatory notice in the *Allgemeine musikalische Zeitung* remarked in 1799: ‘Whoever is capable of playing this sonata (a really fine piece truly written for the connoisseur) – his early ones in the form hardly compare at all for difficulty – and can execute it precisely without missing the least thing, he can let it be said that he plays.’

Haydn had also written a major keyboard work in Vienna between his two London visits: the **Andante con variazioni in F minor, Hob.XVII:6**, which dates from November 1793. There is no documentary basis for the romantic tradition that this sombre piece is the composer’s tribute to Maria Anna von Genzinger, dedicatee of Sonata no.59, who had died prematurely in January 1793. However, it is certain that we are once again dealing here with an amateur lady performer, this time one of exceptional stature: a manuscript note in Haydn’s hand (in Italian) calls the work a ‘little divertimento [sic!] written and composed for the most esteemed Signora da Ployer’. This is Barbara von Ployer (1765-before 1811), a member of a Salzburg aristocratic family and distinguished pupil of Mozart, who wrote his


Concertos K449 and K453 for her. The autograph of the work calls it 'Sonata', which might imply that the composer had the intention of building a multi-movement sonata around this isolated andante; but it seems perfectly autonomous as it has come down to us, and many writers regard it as the peak of Haydn's keyboard output. The piece uses the double variation form that he more or less invented, with two alternating themes (the first in F minor, the second in F major) each subjected to two variations. Its high seriousness is immediately apparent in the first theme (its articulation meticulously indicated by the composer), with its funeral-march rhythm; as will later be the case in the *Marcia funebre* of Beethoven's *Eroica* Symphony, the incursions into the major (both in the middle of this first theme and in the contrasting theme in F major) only increase the pathos of the situation. Each of the ensuing variations employs a specific technical device (respectively, syncopation, trills, regular demisemiquavers, demisemiquaver triplets). The first theme then returns in its initial form, before being swept away by a long and powerful coda which exceeds in dramatic force anything Haydn had ever written for keyboard. But this outburst of despair will be in vain: the work closes in the utter desolation of tragedy, with the omnipresent dotted rhythm tapped out *pianissimo* in octaves at the extremities of the keyboard.



For the remaining two works in the programme, we move back in time to the mid-1780s, towards the end of the period when Haydn regularly published sets of three or six sonatas. Although the **Sonata no.53 (Hob.XVI:34)**, in the relatively unusual key of E minor, appeared with two companion-pieces by the composer in 'A Fifth Set of Sonatas' issued by Beardmore and Birchall in London in 1783, this was an unauthorised edition, and we are unable to date it more precisely than 'late 1770s-early 1780s'. It has been suggested that it may have been intended for the six 'Auernbrugger' Sonatas published in 1780, in which Haydn finally included instead another work in the minor, the no.33 (Hob.XVI:20) of 1771. Though less intense than the latter piece, the remarkable E minor sonata nonetheless boasts a first movement among Haydn's most admirable up to that time. Unlike most of its contemporaries, it eschews elegance and Rococo ornament in favour of grim concentration on the opening *argeggio* figure, which dominates throughout, in a type of motivic development we may think of with hindsight as typically 'Beethovenian', as are the bass octaves hammering out E minor cadences in the coda. Like some of Haydn's 'Sturm und Drang' compositions of the early 1770s, the movement makes much play with sudden unsettling pauses. The highly ornamented *Adagio*, marked 'innocentemente', ends in a quasi-recitative passage that leads without a break into the *Vivace molto*. This movement may



be analysed either as a rondo with an ABA'B'A' scheme, or, given the similarity between 'refrain' (minor) and 'episode' (major), as another example of the double variation form we have already met in the *Andante con variazioni*.



The **Sonata no.54 in G major Hob.XVI:40** is again associated with a specific lady amateur. The set of three sonatas Hob.XVI:40-42 issued by Bossler of Speyer in 1784 bears an inscription to 'Son Altesse Madame la Princesse Marie Esterhazy née Princesse de Lichtenstein', the teenage bride of Nicolaus II (grandson of Nicolaus the Magnificent) who was later to be Haydn's last employer; the princess, always very fond of the composer, was subsequently the recipient of the piano trios Hob.XVI:21-23 (1795) and above all the six great masses written between 1796 and 1802. In this set, then, Haydn presents his respects to the Esterházy family while also symbolically setting his sights on the target market: the young lady pianists of Europe. The sonata, like its two companions, consists of only two movements. The first again adopts double variation form, alternating themes in the major and the minor, the former given two variations, the latter just one (ABA'B'A'). The marking 'Allegretto e innocente' – clearly to be taken with tongue in cheek – already alerts us to the deadpan humour of the movement, which in fact undermines its pastoral background (siciliana rhythm) in more and more outrageous fashion, disrupting the rather simple-minded

charm of the theme through an accumulation of syncopations, incongruous dynamics (with even a *fortissimo*, a very rare marking at the time), arpeggios, and fast ascending runs. The *vis comica* is further strengthened in the ensuing Presto, with its octave leaps, its lightning key-changes, and its abrupt close, devoid of the slightest semblance of a 'classical' coda.

Charles Johnston



Anne Queffélec is one of the best-loved pianists of her generation. The daughter and sister of writers, and a lover of literature herself, she was drawn to music at a very early age.

After studying at the Paris Conservatoire, Anne Queffélec moved to Vienna as the pupil of Badura-Skoda, Demus and, first and foremost, Alfred Brendel.

The successes she scored in the international competitions in Munich (where she was unanimously awarded first prize in 1968) and Leeds (the 1969 prize) rapidly turned her into a prominent soloist with invitations worldwide. She thus performed in the major concert halls of Europe, Japan, Hong Kong, Canada, the United States and other countries. The world's most famous orchestras invited her as their guest – the London Symphony, the London Philharmonic, the Philharmonia Orchestra, the BBC Symphony, the Academy of St. Martin in the Fields, the Zurich Tonhalle, the Polish Chamber Orchestra, the Lausanne Chamber Orchestra, the Tokyo NHK Orchestra, the Hong Kong Philharmonic, the French National, Radio France, Strasbourg and Lille philharmonic orchestras, the Prague Philharmonia, the Kremerata Baltica and others under the baton of conductors of the calibre of Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Belohlavek, Skrowacewsky, Casadesu, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger, Janovsky, Goebel and Jarvi.

Voted Victoires de la Musique "Best Performer of the Year" in 1990, she is an artiste whose

presence is felt throughout the musical world. A frequent guest at the London Proms and the Bath, Swansea, King's Lynn and Cheltenham festivals, she is also a regular performer at French festivals such as Strasbourg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée in Nantes and La Roque d'Anthéron, where she played the complete Mozart sonatas in a series of six concerts relayed live on France Musique in 2003, confirming her passionate affinity with the world of Mozart. She took part in the recording, conducted by Neville Marriner, of the soundtrack for the film *Amadeus*.

Both on stage and on record, Anne Queffélec cultivates a wide-ranging repertoire, as is borne out by the large number of records she has made: she has devoted over 30 recordings to Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie, the complete works of Ravel and Dutilleux, Mozart, Beethoven and Handel published by, respectively, Erato, Virgin Classics and Mirare. Her recent Bach recording, 'Contemplation', the official disc of La Folle Journée 2009, was a great success with both press and public.

"Anne Queffélec: The Discovery of a Soul"
Münchener Zeitung



Haydns Lachen

„Kennen Sie eine lustige Musik?“ schrieb Schubert eines Tages, mehr als Ausruf als Frage... Für ihn war die Antwort klar: Musik konnte weder lustig sein, noch *fröhlich und froh*, denn da sie wie unser Leben der Zeit unterworfen ist, entrinnt sie uns, so wie sie uns bezaubert und ihre Schönheit offenbart sich nur im Entschwinden.

Doch Haydn, den Goethe „die Verbindung von Ironie und Naivität“ nannte, hatte eine andere Antwort darauf. Haydn spielt mit der Musik, er scheint sich selber auf der Bühne seines Theaters zu überraschen, in der Freiheit und Freude dieser Überraschungen, unerwarteten Pausen und Wendung und setzt sich über alle Konventionen mit einem so ätzenden Humor hinweg, dass man nicht weiß ob man lächeln darf oder beunruhigt sein soll. „Was ich bin, sagt er von sich selber, wurde ich durch die dringendste Notwendigkeit.“ Und wenn Haydns Spiel ein „Rette sich wer kann war“? Beilen wir uns, über das Leben zu lachen, damit es uns nicht zum Weinen bringt. Das Quecksilber von Haydns Musik, ihre nervöse Heiterkeit, die jedes Pathos, jede Schwere verweigert, enthält gleichzeitig den Wunsch, dass die Freude siegen möge. „Willst du glücklich sein? Sei es“, schreibt René Char. Diesen Mut beweist Haydn, indem er das Lachen als Widerstand wählt, Lachen, das vor allen Dingen Liebe zum Leben ist und das trotz aller Tragik triumphieren muss.

Über Zeit und Raum hinweg trifft Haydn Plinius den Jünger: „Aliquando praeterea rideo, joco, ludo, homo sum“. *Zuweilen lache ich auch, scherze ich, spiele ich, kurzum, bin ich Mensch.*

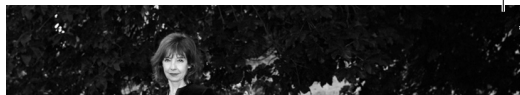
Anne Queffélec

Obwohl Haydn der Nachwelt besser als Komponist von Sinfonien und Streichquartetten bekannt ist, erreichte er zu seinen Lebzeiten ein breiteres Publikum mit seiner Klaviermusik. Zu einer Zeit als Hausmusik fast selbstverständlich war, stand in jedem Salon eines aristokratischen oder bürgerlichen Haushalts das obligate Tasteninstrument – Cembalo, Clavichord oder (ab den 1770er Jahren immer häufiger) das Pianoforte. Klavierspielen gehörte für die Tochter des Hauses zum guten Ton, was jeder Leserin von Jane Austens Romanen bestens bekannt sein dürfte. Manche dieser jungen Frauen genossen einen ausgezeichneten Ruf für ihr Klavierspiel, das jedoch auf halbprivate Hauskonzerte beschränkt war: der Pianovirtuose, der in großen Konzertsälen auftritt und damit seinen Lebensunterhalt bestreitet, ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Die einzige ‚Berufsmusikerin‘, für die Haydn komponierte, war Therese Jansen und auch sie lebte wahrscheinlich in erster Linie vom Unterrichten.

Haydn schrieb zeit seines Lebens Klaviermusik. Insgesamt konnten ungefähr sechzig Sonaten aus seiner Feder nachgewiesen werden,



wovon etwas weniger als fünfzig überliefert sind. Die genaue Chronologie dieser Werke ist nicht immer einfach; das erklärt die zum Teil sehr unterschiedlichen Nummern in den zwei Standardverzeichnissen von Christa Landon bzw. Anthony van Hoboken (dessen Hob.XVI Nummern in Klammern hinzugefügt sind). Die Einteilung in größere Zeitabschnitte ist jedoch ziemlich eindeutig. In den 1750er Jahren in Wien schrieb Haydn seine Sonaten in erster Linie für seine eigenen Cembalochülerinnen, von denen Marianna Martines später als Pianovirtuose und Komponistin in Wien Berühmtheit erlangte. Nach einer Reihe anspruchsvoller und oft experimenteller Sonaten, die er ab 1766 komponierte, die aber erst später im Druck erschienen, begann er sich 1774 auf den lukrativen Verlagsmarkt zu konzentrieren. Diese eher galanten Stücke erschienen meistens in Heften zu drei oder sechs Sonaten mit schmeichelhaften Widmungen an besonders gute Pianistinnen; der beachtliche Erfolg dieser Werke lässt sich an den zahlreichen – autorisierten oder auch nicht – Ausgaben bemessen, die in allen größeren Musikzentren Europas erschienen. Ganz nebenbei bemerkt, war die Verbindung von Haydn, dem schönen Geschlecht und dem Klavier eine auffällige Konstante seiner Karriere. 1781 gab er zum Beispiel der Russischen Großherzogin Maria Feodorovna während ihres Aufenthaltes in Wien Unterricht. Ein paar Jahre später erhalten wir Einblick in seine enge Freundschaft mit Maria Anna von Genzinger,




Gattin von Prinz Esterházy's Arzt, aus einer Reihe von Briefen zu ihrem Klavierspiel und dem Kauf eines neuen Schanz Instruments; 1790 schrieb er für sie eine seiner größten Sonaten, Nr.59 (Hob.XVI:49), auf die nur noch drei weitere folgten. Die Einladung der attraktiven Witwe Rebecca Schroeter, ihr in London Unterricht zu geben, führte zu einer Liebesaffäre und der Widmung dreier wunderbaren Klaviertrios (Hob. XV:24-26). Möglicherweise komponierte er auch die Sonate Nr.61 (Hob.XVI:51), die in einer zeitgenössischen Quelle als ‚für eine Dame in London‘ beschrieben wird, für Frau Schroeter. Wenn nicht, so verdanken wir sie, wie die beiden anderen Meisterwerke seiner zweiten Londoner Reise 1794, der namhaften deutschen Pianistin Therese Jansen-Bartolozzi.

Therese Jansen wurde um 1770 in Aachen geboren. Als sie noch ein Kind war, zog ihr Vater, ein Tanzlehrer, nach London, wo sie Schülerin von Clementi und später selber eine sehr erfolgreiche Klavierlehrerin der besseren Gesellschaft wurde. Haydn erwähnte sie in seinem Reisetagebuch von 1791-2 in einer Liste der besten Pianisten der Stadt, doch lernte er die junge Dame wahrscheinlich erst anlässlich seines zweiten Besuches 1794-5 durch den Vater ihres künftigen Gatten, Gaetano Bartolozzi, kennen; er war Trauzeuge an ihrer Hochzeit in St. James's Piccadilly am 16. Mai 1795. Haydn widmete ihr die Klaviertrios Hob.XV:27-29, 1795 komponiert und 1797 erschienen; diese beiden Trios und die


Sonaten Nr.60 in C-Dur Hob.XVI:50) und **Nr.62 in Es-Dur (Hob.XVI:52)** wurden zweifellos für sie komponiert und widerspiegeln ihre virtuoson Fähigkeiten in einem Klavierpart, der deutlich komplexer ist als in den Werken für Frau von Genzinger oder Mrs. Schroeter. Außerdem zeigen diese Werke Haydns Vertrautheit mit dem kräftigen Klang und erweiterten Tonumfang der Broadwood und Longman and Broderip Pianofortes, die er zum ersten Mal in England kennen gelernt hatte.

Haydns Autograph der Es-Dur Sonate trägt die Aufschrift ‚composta per la Celebra Signora Teresa di Janson . . . di me giuseppe Haydn mpria Londra [1]794‘. Die Sonate erschien jedoch zuerst 1798 bei Artaria in Wien mit einer Widmung an eine lokale Piano Koryphäe, Magdalene von Kurzböck, die ebenfalls eine Clementi Schülerin war und den damaligen Quellen zufolge die technischen Schwierigkeiten des Werkes bravourös meisterte. Die ursprüngliche Widmungsträgerin war wohl wenig erfreut, ‚ihre‘ Sonate in Wien zum Verkauf angeboten zu finden und ließ sie unverzüglich im Oktober 1799 in London von Longman and Broderip mit einem Titelblatt drucken, das keine Zweifel an der rechtmäßigen Widmungsträgerin lassen sollte: ‚Ausdrücklich für Mrs Bartolozzi von Joseph Haydn komponiert‘. Zusammen mit der Sonate Nr.60 ist es zweifellos Haydns längstes, ehrgeizigstes und anspruchsvollstes Werk dieses Genres. Es beginnt in majestätischer

Herrlichkeit mit einer Folge mächtiger Akkorde, die in ihrer Punktierung an eine französische Ouvertüre erinnern. Der Satz geht dann in eine ziemlich typische Sonatenform über, mit einem kontrastreichen lyrischen Seitenthema und einer stürmischen Durchführung mit einer unerhörten Überraschung: nach einem verlängerten G-Dur Akkord beginnt das Seitenthema in E-Dur, der erniedrigten Subdominantenparallele, so weit von Es-Dur entfernt als nur möglich. Der Grund dafür wird erst später klar, wenn – für damalige Ohren eher schockierend – E-Dur sich auch als Haupttonart des *Adagios* herausstellt. Das *Adagio* ist einer dieser zutiefst ausdrucksstarken Sätze, launisch und ernst, scheinbar improvisiert, die für Haydns späte Sonaten so charakteristisch sind. Das *Presto* beginnt scheinbar in e-Moll mit einer Reihe einzelner G, die dazu dienen einen *toccata* ähnlichen Satz mit einer besonders anspruchsvollen Sechzehntel-Passage anzukünden, die schon oft mit Scarlatti in Verbindung gebracht wurde. Eine durchaus positive Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1799 bemerkte: ‚Wer diese äußerst brav und eigentlich für Kenner geschriebene Sonate – seine frühern lassen sich in Absicht der Schwierigkeit kaum damit vergleichen – vollkommen gut bezwingen und mit Präcision, ohne das Geringste sitzen zu lassen, exekutieren kann, der mag immer von sich sagen lassen, dass er sie ple.




Haydn hatte auch zwischen seinen beiden Londoner Reisen in Wien ein großes Klavierwerk komponiert: **Andante con variazioni in f-Moll, Hob.XVII:6**, das auf November 1793 datiert ist. Es gibt keinen dokumentierten Beweis für die romantische Überlieferung, dass dieses düstere Werk Haydns Tribut an Maria Anna von Genzinger war, die Widmungsträgerin der Sonate Nr.59, die im Januar 1793 frühzeitig gestorben war. Mit Sicherheit haben wir es aber erneut mit einer weiblichen Interpretin als Widmungsträgerin zu tun und diesmal einer wirklich großen Musikerin: eine Manuskriptnotiz aus Haydns Feder (auf Italienisch) nennt das Werk ein ‚kleines Divertimento [sic!] geschrieben und komponiert für die hoch geschätzte Signora da Ployer‘. Barbara von Ployer (1765-vor 1811) entstammte einer aristokratischen Salzburger Familie und war eine herausragende Schülerin Mozarts, der für sie seine Klavierkonzerte K449 und K453 komponierte. Die Bezeichnung ‚Sonate‘ auf dem Autograph lässt annehmen, dass das *Andante* als Teil einer mehrsätzigen Sonate vorgesehen war; doch ist es tatsächlich vollkommen autonom und gilt als das Wunderbarste was Haydn je für Klavier geschrieben hat. Das Werk verwendet Doppelvariationen in einer mehr oder weniger von ihm erfundenen Form mit zwei sich abwechselnden Themen (das erste in f-Moll, das zweite in F-Dur), von denen jedes zwei Mal variiert wird. Der große Ernst des Werkes (wobei die Artikulation von Haydn minutiös vorgegeben ist) wird gleich im ersten



Thema mit seinem Trauermarsch Rhythmus deutlich; wie später bei der Marcia funebre in Beethovens *Eroica*, wird durch die Exkurse nach Dur (sowohl in der Mitte des ersten Themas als auch im Gegenthema in F-Dur) das Pathos noch verstärkt. Jede der folgenden Variationen hat ihre spezifische Eigenart (Synkopen, Triller, regelmäßige Zweiunddreißigstel, Zweiunddreißigstel Triolen). Das erste Thema kehrt dann in seiner anfänglichen Form zurück, bevor es von einer langen und wuchtigen Coda hinweggefegt wird, die an dramatischer Kraft alles was Haydn je für das Klavier geschrieben hat übertrifft. Aber dieser verzweifelte Ausbruch ist vergebens: das Werk endet in vollkommener Tragik mit dem allgegenwärtigen punktierten Rhythmus in *pianissimo* Oktaven an beiden Enden der Tastatur.

Für die letzten zwei Werke der vorliegenden Aufnahme gehen wir zeitlich etwas zurück, in die Mitte der 1780er Jahre, gegen Ende einer Zeit, als Haydn regelmäßig Reihen von drei oder sechs Sonaten publizierte. Obwohl die **Sonate Nr.53 (Hob.XVI:34)** in der recht ungewöhnlichen Tonart e-Moll steht und zusammen mit zwei weiteren Stücken als ‚A fifth Set of Sonatas‘ 1783 in London bei Beardmore and Birchall erschien, handelte es dabei um eine nicht autorisierte Ausgabe und es ist uns nicht möglich sie genauer als auf die späten 1770er – frühen 1780er Jahren zu datieren. Man vermutet, dass sie für die sechs ‚Auernbrugger‘ Sonaten, die





1780 erschienen, bestimmt war, denen Haydn schließlich ein anderes Werk in Moll beifügte, die wunderbare Nr.33 (Hob.XVI:20) aus dem Jahr 1771. Obwohl weniger intensiv als letzteres, hat die e-Moll Sonate einen ersten Satz, der bis dahin zu Haydns besten gehört. Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Sätzen, verzichtet er auf Eleganz und Rokoko Verzierungen zugunsten einer strengen Konzentration auf die anfänglichen Arpeggien, die den ganzen Satz in einer Art motivischer Durchführung dominieren, die wir im Nachhinein als typisch beethoven'sch bezeichnen würden, ebenso wie die e-Moll Kadenz in hämmernden Bass Oktaven in der Coda. Wie auch andere von Haydns ‚Sturm und Drang‘ Kompositionen der frühen 1770er Jahre spielt der Satz mit plötzlichen, beruhigenden Pausen. Das stark verzierte *Adagio*, mit ‚innocentemente‘ überschrieben, endet in einer quasi-recitativo Passage, die ohne Unterbruch in das *Vivace molto* übergeht. Dieser Satz kann entweder als *Rondo* mit einem ABA'B'A" Schema analysiert werden oder, durch die Ähnlichkeit von ‚refrain‘ (Moll) und ‚couplet‘ (Dur), als weiteres Beispiel der Doppelvariationen, wie wir sie aus dem *Andante con variazioni* kennen.

Auch die **Sonate Nr.54 in G-Dur Hob.XVI:40** steht in Verbindung mit einer Amateurmusikerin. Die drei Sonaten Hob.XVI:40-42, die 1784 bei Bossler in Speyer erschienen, tragen die Widmung ‚Ihrer Hoheit Madame la Princesse

Marie Esterhazy geboren Prinzessin von Liechtenstein‘, die junge Braut von Nikolaus II. (dem Enkel Niklaus des Herrlichen), der später Haydns letzter Arbeitsgeber werden sollte; für dieselbe Prinzessin, die den Komponisten ganz besonders verehrte, schrieb Haydn auch die Klaviertrios Hob.XVI:21-23 (1795) und vor allem die sechs großen Messen zwischen 1796 und 1802. In der vorliegenden Sammlung zollt Haydn der Familie Esterházy seinen Respekt und verliert doch sein Zielpublikum nicht aus den Augen: die jungen Amateurpianistinnen Europas. Die Sonate, wie die beiden anderen, besteht aus nur zwei Sätzen. Der erste besteht wiederum aus Doppelvariationen mit abwechselnden Themen in Dur und Moll, ersteres mit zwei und letzteres nur mit einer Variation (ABA'B'A'). Die nicht ganz ernst gemeinte Bezeichnung ‚Allegretto e innocente‘ bereitet uns auf den trockenen Humor des Satzes vor, der den pastoralen Hintergrund (Siciliano Rhythmus) immer mehr entfremdet und den etwas naiven Charme des Themas durch eine Anhäufung von Synkopen, unpassender Dynamik (sogar mit einem zur damaligen Zeit höchst seltenen *fortissimo*), Arpeggien und raschen aufsteigenden Passagen auflöst. Die *vis comica* wird im folgenden *Presto* noch verstärkt, mit Oktavsprüngen, plötzlichen Tonartenwechsel und einem abrupten Ende ohne den leisesten Anschein einer ‚klassischen‘ Coda.

Charles Johnston

Anne Queffélec zählt zu den beliebtesten Pianistinnen ihrer Generation. Sie ist Tochter und Schwester von Schriftstellern und liebt die Literatur ebenso, doch entschied sie sich bereits in jungen Jahren für die Musik.

Nach ihrem Studium am Konservatorium in Paris studierte Anne Queffélec weiter in Wien bei Badura-Skoda, Demus und vor allem Alfred Brendel.

Dank ihren Erfolgen an internationalen Wettbewerben wie München (einstimmiger Erster Preis 1968) und Leeds (1969) wird sie bald als Solistin weltweit eingeladen. Sie spielt in den berühmtesten Konzertsälen in Europa, Japan, Hong-Kong, Kanada, USA... und wird von den besten Orchestern eingeladen – London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Academy of St. Martin in the Fields, Tonhalle Orchester Zürich, Polnisches Kammerorchester, Orchestre de Lausanne, Tokyo NHK Orchestra, Hong-Kong Philharmonic, Orchestres National de France et Philharmonique de Radio France, Straßburg, Lille, Prager Philharmonie, Kremerata Baltica... unter der Leitung von Dirigenten wie Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Conlon, Langrée, Belohlavek, Skrowacewsky, Casadesu, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger, Janovsky Goebel, Jarvi.

1990 wurde sie im Rahmen der Victoires de la Musique zur „Besten Interpretin des Jahres“ gewählt und ist heute eine weltweit hoch geschätzte Musikerpersönlichkeit. Sie wurde mehrmals zu den Londoner „Proms“ eingeladen sowie an die Festivals von Bath, Swansea, King’s Lynn, Cheltenham und spielt auch regelmäßig an französischen Festivals wie Straßburg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, La Roque d’Anthéron. 2003 spielte die begeisterte Mozart Interpretin am Klavierfestival von La Roque d’Anthéron das Integral der Mozart Sonaten in sechs, auf dem Radiosender France Musique direkt übertragenen Konzerten. Sie wirkte zudem in der Musik zum Spielfilm „Amadeus“ unter Neville Marriner mit.

Im Konzert wie auch auf CD wählt Anne Queffélec ihr ganz persönliches Repertoire, wie ihre eindruckliche Diskographie zeigt: in über dreißig Aufnahmen spielt sie Werke von Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie, das Integral der Werke für Klavier von Ravel sowie von Dutilleux, Mozart, Beethoven, Händel bei den Labels Erato, Virgin Classics, und Mirare. Seine letzte Bach CD, „Contemplation“, offizielle CD der *Folle Journée 2009* war bei Publikum und in der Presse ein riesiger Erfolg.

„Anne Queffélec: die Entdeckung einer Seele“
Münchener Zeitung



Traduction française / *Charles Johnston*
Traduction allemande / *Corinne Fonseca*

Enregistrement réalisé dans la salle Tibor Varga à Sion (Suisse) du 30 septembre au 1^{er} octobre 2001 par Nicolas Bartholomé et Koichiro Hattori / Direction artistique, montage et masterisation : Simon Fox-Gál / Prémastering : Digipro / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean Michel Bouchet, LMY&R Portfolio / Photos : Kourtney Roy / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © MIRARE 2009, MIR 104
www.mirare.fr

Remerciements à mes amis M. et Mme Vérité pour m'avoir ouvert leur jardin.

