

CHANDOS

HAYDN

PIANO SONATAS, Vol. 6



JEAN-EFFLAM
BAVOUZET



Painting by Christian Ludwig Sebas (1753 - 1802),
now at the Gemäldegalerie, Schwerin / AKG Images, London

Franz Joseph Haydn, 1785

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Sonatas, Volume 6

Sonata No. 11 (Hob. XVI: 2) **14:55**
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
(Partita)

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 1 | I Moderato | 6:22 |
| 2 | II Largo (Molto espressivo) | 4:55 |
| 3 | III Menuet – Trio – Menuet da Capo | 3:39 |

Sonata No. 43 (Hob. XVI: 28) **16:13**
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | I Allegro moderato – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro | 8:55 |
| 5 | II Menuetto – Trio – Menuetto da Capo | 3:30 |
| 6 | III Finale. Presto | 3:46 |

	Sonata No. 35 (Hob. XVI: 43)	15:18
	in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	
7	I Moderato – Adagio – Tempo I	8:19
8	II Menuetto I – Menuetto II – Menuetto I da Capo	2:18
9	III Rondo. Presto – Adagio – Tempo I	4:39
	Sonata No. 34 (Hob. XVI: 33)	17:31
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
10	I Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro	8:00
11	II Adagio	5:13
12	III Tempo di Menuetto	4:16
	Sonata No. 36 (Hob. XVI: 21)	19:27
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
13	I Allegro (moderato)	8:02
14	II Adagio	7:50
15	III Finale. Presto	3:34
		Fine. Laus Deo.
		TT 83:26

Jean-Efflam Bavouzet piano

Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Ealovega Photography



Haydn: Piano Sonatas, Volume 6

Two chronological numbering systems exist for Haydn's sonatas, and they are not without a few divergences, one from the other. The older is that made by Karl Päsler for his complete edition of 1918, used again in 1957 by Anthony van Hoboken for Group XVI of his thematic catalogue: fifty-two sonatas, of which at least three are dubiously ascribed (Hob. XVI: 15 – 17), and to which can be added eight lost works (Hob. XVI: 2a – e and g – h, as well as Hob. XIV: 5, or rather Hob. XVI: 5a). The more recent is that of Christa Landon (1963 – 66): sixty-two sonatas among which are five or six doubtful works, seven missing ones (Nos 21 – 27) and one incomplete work (No. 28). Haydn composed sonatas from the mid-1750s (the genre had then only just been conceived) until 1794 – 95 (during his second stay in London). It was a time which saw the gradual evolution of the harpsichord into the pianoforte. His earliest models were Italian and, predominantly, Viennese. In this context, one should consider Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) to be the young Haydn's contemporary rather than predecessor. His *Divertissement musical*

comprenant VI Sonates pour le clavessin appeared in Nuremberg in 1756, and his four collections of *Divertimenti da Cimbalo* (Opp. 1 – 4), each dedicated to an Austrian archduchess, were published in Vienna in 1753, 1755, 1761, and 1764, after having circulated in manuscript form. In the 1760s, the most 'progressive' Viennese composer of solo keyboard music, after Haydn, was Joseph Anton Steffan (1726 – 1797), a pupil of Wagenseil.

Up to around 1765, Haydn wrote close to twenty sonatas. He did not label them as such – he did not use the term until 1771, on the autograph of the Sonata in C minor, No. 33 (Hob. XVI: 20) (CHAN 10689) – but generally calls them 'Divertimento per il Clavicembalo (or Cembalo) Solo', the term 'Divertimento' at that time describing for him all non-orchestral instrumental music. The authenticity of these early sonatas is not always certain to the same degree, but for a good fifteen of them it is. Their chronology is highly conjectural, the 'smaller' and lighter ones, technically easier and probably destined for his students, not necessarily being the

oldest. In autograph form only a fragment of No. 13 (Hob. XVI: 6) in G has survived, undated but suggesting a date of 1760 at the latest. In his *Entwurf/Katalog* Haydn recorded, apart from this sonata, only Nos 9, 14, and 16 (Hob. XVI: 4, 3, and 14), the last of the three available on CHAN 10689.

Sonata in B flat major, No. 11

The Sonata in B flat major, No. 11 (Hob. XVI: 2), is the most imposing of the early sonatas, the one from this group that nowadays one sometimes encounters in recitals. One contemporaneous copy labels it as Partita, a designation then sometimes used for 'serious' works, intended for connoisseurs. In its proportions and its contrasts it anticipates the sonatas of 1766–73, above all in its first two movements. Its spacious and brilliant opening *Moderato* (148 bars long), well defined, starts with a kind of fanfare, immediately followed by crisp semiquaver triplets, first in the right hand, then in the left. These triplets will reappear regularly throughout the movement. The magnificent *Largo* in G minor, unique among these early sonatas in its dramaticism and sense of breath, unfolds without so much as a single repeated bar, like a scene without words from a tragic opera. Its character, and more particularly

its arabesques and embellishments, suggests the influence of Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), of his sonatas but also of his *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Treatise on the True Art of Keyboard Playing). In his book on Haydn's sonatas, which appeared in English in 1995, László Somfai has consequently suggested 1762 as the composition date of Sonata No. 11: the year, so he calculates, in which Haydn came to recognise the importance of this composer, and especially of his *Versuch*. The piece ends with a robust *Menuet*, with a central Trio in B flat minor. It was first published only in 1918, in Pásler's edition.

Sonata in D major, No. 34

Doubtless without Haydn's authorisation, three sonatas appeared in London in 1783–84 under the aegis of the publishing house of Breadmore & Birchall, as part of a collection entitled *A Fifth Sett of Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord*. Those in A flat major, No. 35, and in D major, No. 34, were announced by Breadmore & Birchall on 26 July and 27 November 1783 respectively as 'Sonata I' and 'Sonata II', while that in E minor, No. 53, was announced on 15 January 1784 by Robert Birchall alone as 'Sonata III'. Haydn's European reputation was by then

solidly established, and as far as the sonatas were concerned, three sets, each of six works, had been published in 1774, 1778, and 1780 respectively.

Earlier sources do not exist except for 'Sonata II', that in D major, No. 34 (Hob. XVI: 33): two copies, almost identical, in which nothing suggests that Haydn had authorised them, one dated 17 January 1778, the other simply 1778. The work thus dates from 1777 at the latest. Some place the sonata in the mid-1770s, but Christa Landon and Somfai prefer 1771 – 73. Somfai thinks that it may have been extracted from the group of six published in 1774 (Nos 36 – 41) and replaced with Sonata No. 39 (Hob. XVI: 24), also in D major (CHAN 10586). The opening *Allegro* of Sonata No. 34, in sonata form with a very strict recapitulation, though a few bars longer than the exposition, is more urgent than many of the corresponding movements of the preceding sonatas, thanks not least to the absence of triplets and dotted rhythms, but less so than that of Sonata No. 39. As in that Sonata No. 39, a lovely *Adagio* in D minor interposes itself, linking directly to the finale, here a *Tempo di Menuetto* in the form of alternating variations: A – B – A' – B' – A". The two B variations are in minor mode and related to the three

A variations, all of them in major. Each of the five variations is in two repeated sections, Haydn adding a touch of subtlety by making the sections of A' begin like those of B rather than those of A. Variation A" begins like A (effectively a recapitulation) and ends brilliantly with semiquavers. This concluding *Tempo di Menuetto* closely resembles that of Sonata No. 37 (Hob. XVI: 22) in E major (CHAN 10763). Sonatas Nos 34 and 37 could definitely not be part of the same group of six, thus the one in D major, No. 34, should be excluded from it.

Sonata in A flat major, No. 35

Sonata in A flat major, No. 35 (Hob. XVI: 43), was not known in the nineteenth and early twentieth centuries except in a transcription for piano and violin in G major – after the version for piano of 1783? – published in 1786 by André in Offenbach, and then in December 1806 as part of the Complete Works by Breitkopf & Härtel. This transcription is certainly not by Haydn, and the authenticity of the piano version has sometimes itself also been doubted. Christa Landon locates it around 1771 – 73, which seems too early, while others place it in the mid-1770s. Somfai sees it as a work 'very well made', from the beginning of the 1780s, but

which is not by Haydn. A similarity exists between its first movement (*Moderato*, bar 37) and that (*Allegro moderato*, bar 32) of Sonata No. 31 (Hob. XVI: 46) of 1768, also in A flat major (CHAN 10586): a little like that between the first movements of the Symphonies in C, No. 48 (*Maria Theresa*) and No. 69 (*Laudon*), of 1769 and 1775 – 76 respectively. In each instance, the later work is the more elegant, the less rough hewn, of the two. Now, as Sonata No. 31 was not circulated until the end of the 1780s it remained unknown around 1780, save to Haydn himself: the resemblance therefore makes a case in favour of the authenticity of Sonata No. 35. The two ensuing movements seem more personal, but the tonal uniformity of the *Menuetto* (marked by spiky dotted rhythms) and its central trio (melodious in character) – the one as well as the other in A flat major – is atypical: it is found in no other minuet of sonatas deemed absolutely authentic. The finale (*Presto*), the most ‘Haydnesque’ movement, is a rondo structured rather subtly. The four refrains are varied, the three episodes all different but derived from the refrain, and the third episode, just as one anticipates the close of the movement, arrives at a free improvisation. There follows the fourth refrain, to which

is appended a coda beginning in the same manner as did the third episode beforehand. The impression of the movement’s end, formerly swept aside, is here reintroduced and decisively affirmed.

Sonata in C major, No. 36

The individual early sonatas and those from around 1770 were succeeded by a first group of six: Sonatas Nos 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26), composed together at the end of 1773 and published the following year, in order of composition, in Vienna by Josef Lorenz von Kurzböck (1736 – 1792) with a dedication to Prince Nicolas Esterházy (1714 – 1790), Haydn’s patron since 1762, and with harpsichord as the indicated instrumental medium. We here confront the first sonatas that Haydn published, and the first works of his the publication of which he supervised himself, something that would not happen again until 1780 with the publication of the third group of six sonatas. In his *Entwurf Katalog* they feature without *incipits* and are described collectively as ‘6 Sonates imprimées de 1774’. The dedication to the prince went without saying, for in theory, by virtue of his contract of 1761, Haydn was not allowed to dispose of his works as he wished. Some of them had nevertheless been published

without his approval in 1764 in Paris, and thereafter in London, Berlin, and Amsterdam. In these sonatas Haydn capitalised on the experiences gained from the sonatas of around 1770, integrating them in a more direct style, occasionally given a popular flavour. Published works needed to reach a wide public.

The Sonata in C major, No. 36 (Hob. XVI: 21), the first sonata in this group of six, adopts, like that of the group of 1780 (No. 48, Hob. XVI: 35, CHAN 10668), the 'easy' key of C major. Its three movements are all in sonata form. The opening *Allegro* successfully achieves an elegant synthesis of rigour and freedom, with a principal theme in dotted, march-like rhythm and a distinctly three-part exposition. Bars 1 – 18, which hint at F major, form a well-delineated section, ending on an imperfect cadence. At bar 19 the dominant, G major, abruptly establishes itself with a variant of the principal theme, and, passing through D major and opposing dotted rhythms – semiquaver sextuplets – one is led at bar 36, at the end of eighteen new bars, to a cadence, still in the dominant. Bars 37 – 57 start off with melodic fragments in G minor and re-establish G major at bar 46 by means of a new variant of the principal theme. The comparatively short development

(bars 58 – 95) culminates at bar 88 on a cadence in A minor, followed by the principal theme in this key. The recapitulation (bars 96 – 149) is regular enough, but very slightly shorter than the exposition. It does no more than brush C minor, in passing and in dotted rhythms, without establishing this key, as the exposition did G minor. The *Adagio* in F major, utterly classical in spirit, is focussed on melodic beauty, and leave is taken through an agile *Presto*.

Sonata in E flat major, No. 43

The second group of six sonatas – Nos 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32) – is more diverse. These sonatas were circulated individually in 1776 in the form of manuscript copies, which suggests that they were aimed chiefly at connoisseurs. In the *Entwurf Katalog* there is only the indication '6 Sonaten von Anno 1776', without *incipits*. They were not composed at the same time: nobody knows exactly when or in what order, or even if Haydn intended one. That in F major, No. 44 (Hob. XVI: 29), existed by 1774. They were published in 1778 by Hummel in Berlin, without Haydn's consent, under the title 'pour le Clavecin ou le Piano Forte' and in the order that has come down to us.

The three movements of the Sonata in E flat major, No. 43 (Hob. XVI: 28), succeed

one another like those of the previous sonata in the group – No. 42 (Hob. XVI: 27) in G major (CHAN 10689) – but reveal themselves to be more powerful and even more virtuosic. Perhaps Haydn took as model for the opening *Allegro moderato* in triple time the corresponding movement of the Sonata in C minor, No. 33 (Hob. XVI: 20), of 1771 (CHAN 10689): a rather imposing (but driven) first theme, the interpolation of two *Adagio* bars, a kind of cadence confirming the new key (here B flat major), a concluding episode crowned with a brief epilogue. The recapitulation is of exactly the same length as the exposition. The *Menuetto* proceeds largely in triplets, with a ‘Brahmsian’ Trio in E flat minor. The final *Presto*, like the finales of two other sonatas in the group, the ones in G major, No. 42 (Hob. XVI: 27), and in E major, No. 46 (Hob. XVI: 31), is cast in a form rare even for Haydn: a theme followed by variations not labelled as such, quickly but unpredictably following one another in an almost kaleidoscopic fashion. The theme totals (twelve + ten =) twenty-two bars, each of the two sections being repeated. Variations I, II, and IV are structured similarly, while in variation V, the last one, the two repeats are written out and themselves varied. The central variation III,

without repeats, is forty bars long and functions simultaneously as a rondo refrain (it refers several times to the theme) and as a development (the central episode in E flat minor). Variation V contains as well as an aspect of refrain an aspect of conclusion, and throughout the course of the movement the two hands of the pianist engage in a lively exchange.

© 2017 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

Performer's Note

As much as my work on Haydn inspired, and allowed me to bring, certain interpretative solutions to the first two volumes of my recording of the sonatas by Beethoven, I found it nearly irrelevant as I devoted myself to the final works of the master from Bonn. The generally very short phrases typical of Haydn, the abundant touches of humour, the surprises, the embellishments, the brevity of ideas which allow continual variation, all these elements came gradually to seem to me contradictory to Beethoven's ‘late manner’, characterised by tensions of a completely different order, by novel vistas of sound, by much longer and more elaborate phrases, by a visionary atmosphere charged with

romanticism and extending across many pages on which there is less and less room for humour and mischief.

The recording of Beethoven's sonatas completed, it is therefore with a fresh, revitalised, and tenfold pleasure that I rediscover the marvellously exhilarating character of Haydn's music.

The five sonatas in this programme are not among the most well known. But what treasures they conceal!

Let us highlight some of these:

The sonata in B flat major (Hob. XVI: 2) certainly begins with fanfare, but its slow central movement is one of the most moving.

What a stroke of inspiration is the alternating of the two hands in the Finale of the sonata in E flat major (Hob. XVI: 28)!

I have recently learned that Haydn burst out with helpless laughter on hearing the humorous moments in his own works. I am prepared to bet that his finale to the sonata in A flat major (Hob. XVI: 43) put him in just such a state!

Like the sonata in A flat major, the one in D major (Hob. XVI: 33) has a cheerful first movement followed by a very beautiful slow movement in the minor, tinged with a noble simplicity.

The light dotted rhythm at the start of the sonata in C major (Hob. XVI: 21) is

transformed in the course of the movement into an obsessive feature which reaches dramatic proportions a long way from what one might have been expecting. In the jovially themed Finale I have not been able to resist adding a mini-cadenza (15) at 2:27) which considerably darkens the discourse and deliberately slows down the tempo when the theme appears in A minor. But there is nothing sincere about this. It was a joke!

We often forget how little information Haydn left us in the scores of his keyboard works: few indications of dynamics or of phrasing, and the briefest guides to tempo. The task is never anything other than absolutely fascinating, but for the performer it is also testing, and even risky. He must, even more than usual, create his own world, his own logic, left only to hope that, in the absence of tangible evidence, he will not distance himself too far from the composer's intentions, which remain forever unknowable. The more my work progresses down this course, the more an almost infinite horizon of interpretative possibilities opens up before me, all of them valid. Each of the tracks laid down in these recordings can bear witness only to one of these possibilities.

It seems to me appropriate briefly to offer here some thoughts that have proved themselves relevant in recent years, notably concerning two intimately linked matters: repeats and ornamentation.

In order to address the first of those we must first address the second. I have therefore ruthlessly exploited the entire armoury of trills, mordents, and mini-cadenzas in order to prevent repeats from becoming mere straightforward rhetorical formalities, and ensure instead that they wholly justify their existence by enriching the argument.

Developing this idea, and making the form of certain movements clearer, I have chosen to 'reserve' the codas and the added bars for second repeats only, as one can hear for instance in the first movement of the sonata in A flat major (Hob. XVI: 43) in which I have 'reserved' the scale passage involving both hands for the repeat only (□ at 7:50).

Each volume of this ambitious, extended project will arrive over the years like a postcard, dispatched during my travels with scant respect for chronological considerations, but undertaken with the greatest passion for trying to convey as vividly as possible to twenty-first-century ears the boundless treasures of this sublime music.

I am delighted to dedicate this disc to Professor Ernő Nemeč with whom I have shared a love for Haydn's music for thirty-five years.

© 2017 **Jean-Efflam Bavouzet**
Translation: Stephen Pettitt

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he has worked with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda, and Louis Langrée, amongst others. In recent years, he has performed a number of times at the BBC Proms and also at the Mostly Mozart Festival in New York.

He works regularly with orchestras such as the San Francisco Symphony, Cleveland Orchestra, Orchestre symphonique de Montréal, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra,

and Melbourne Symphony Orchestra. Recently he has also collaborated with the Boston Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, NHK Symphony Orchestra, and the Orchestre national de France.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* Awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's

works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* Awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine *Classica*. He has just completed a major project to record all Beethoven's piano sonatas, and has won exceptional critical acclaim, including another *Gramophone* Award, for his recent recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne and in 1987 made his American debut, through Young Concert Artists, in New York. As well as performing worldwide, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. www.Bavouzet.com



Courtesy of Rachel Smith

Yamaha generously supplied Jean-Efflam Bavouzet with a choice of two pianos for this recording



Courtesy of Rachel Smith

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

Haydn: Klaviersonaten, Teil 6

Für Haydns Sonaten gibt es zwei chronologische Nummerierungssysteme, die durchaus in einigen Fällen voneinander abweichen. Das ältere ist das von Karl Päsler für seine Gesamtausgabe von 1918 angelegte, das 1957 auch von Anthony van Hoboken für die Gruppe XVI seines Thematischen Verzeichnisses herangezogen wurde: zweiundfünfzig Sonaten, von denen wenigstens drei (Hob. XVI: 15 – 17) von zweifelhafter Echtheit sind und zu denen noch acht verschollene Werke hinzukommen (Hob. XVI: 2a – e und g – h, außerdem Hob. XIV: 5 oder vielmehr Hob. XVI: 5a). Das jüngere Werkverzeichnis ist das von Christa Landon (1963 – 1966): zweiundsechzig Sonaten, darunter fünf oder sechs zweifelhafte Stücke, sieben verschollene Werke (Nr. 21 – 27) und eine unvollendete Komposition (Nr. 28). Haydn komponierte Sonaten von den 1750er Jahren (die Gattung war da gerade erst erfunden worden) bis 1794/95 (während seines zweiten Aufenthalts in London). In dieser Zeit wurde das Cembalo schrittweise vom Pianoforte abgelöst. Seine frühesten Modelle kamen

aus Italien und später vor allem aus Wien. In diesem Kontext sollte man Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) eher als Zeitgenossen des jungen Haydn betrachten und nicht als seinen Vorgänger. Sein *Divertissement musical comprenant VI Sonates pour le clavessin* wurde 1756 in Nürnberg veröffentlicht und seine vier Sammlungen von *Divertimenti da Cimbalo* (op. 1 – 4), die jeweils einer österreichischen Erzherzogin gewidmet sind, erschienen in den Jahren 1753, 1755, 1761 und 1764 in Wien, nachdem sie zuvor handschriftlich kursierten. In den 1760er Jahren war nach Haydn der „progressivste“ Wiener Komponist Joseph Anton Steffan (1726 – 1797), ein Schüler von Wagenseil.

Bis etwa 1765 hatte Haydn rund zwanzig Sonaten geschrieben. Allerdings benutzte er diese Bezeichnung damals noch nicht – er verwendete den Begriff erstmals 1771, im Autograph der Sonate Nr. 33 in c-Moll (Hob. XVI: 20) (CHAN 10689) –, sondern nannte sie durchweg „Divertimento per il Clavicembalo (oder Cembalo) Solo“, wobei das Wort „Divertimento“ ihm zu der Zeit als Bezeichnung für sämtliche nicht-orchesterale

Musik diene. Die Echtheit dieser frühen Sonaten ist nicht immer in gleichem Maße gesichert, immerhin aber gelten gut fünfzehn eindeutig als Werke Haydns. Ihre Chronologie beruht weitgehend auf Vermutungen, wobei die "kleineren" und leichteren, technisch weniger anspruchsvollen und damit wahrscheinlich für seine Schüler bestimmten Stücke nicht notwendigerweise die frühesten sein müssen. Im Autograph ist lediglich ein Fragment von Nr. 13 in G-Dur (Hob. XVI: 6) überliefert; das Stück ist undatiert, entstand aber vermutlich nicht später als 1760. In seinem *Entwurf-Katalog* vermerkte Haydn neben dieser Sonate nur die Nummern 9, 14 und 16 (Hob. XVI: 4, 3 und 14); das letztgenannte Werk ist auf CHAN 10689 erhältlich.

Sonate Nr. 11 in B-Dur

Die Sonate Nr. 11 in B-Dur (Hob. XVI: 2) ist unter den frühen Sonaten die imposanteste und die einzige in dieser Gruppe, die man heutzutage gelegentlich in Recitals zu hören bekommt. Eine zeitgenössische Abschrift nennt das Werk "Partita" – eine Bezeichnung, die seinerzeit manchmal für "ernste" Stücke verwendet wurde, welche für Kenner bestimmt waren. In seinen Proportionen und seinen Kontrasten nimmt das Stück

vor allem in den beiden ersten Sätzen die Sonaten der Jahre 1766 – 1773 vorweg. Das am Anfang stehende großräumige und brillante *Moderato* (148 Takte lang) ist klar strukturiert; es beginnt mit einer Art Fanfare, unmittelbar gefolgt von frischen Sechzehntel-Triolen zunächst in der rechten und dann in der linken Hand. Diese Triolen tauchen den gesamten Satz hindurch immer wieder auf. Das prachtvolle *Largo* in g-Moll, das mit seiner Dramatik und seinem Sinn für atmende Phrasen unter diesen frühen Sonaten einzigartig ist, entfaltet sich, ohne einen einzigen Takt zu wiederholen, wie eine wortlose Szene aus einer tragischen Oper. Der Charakter dieser Komposition, besonders die Arabesken und Verzierungen, suggerieren den Einfluss nicht nur der Sonaten Carl Philipp Emanuel Bachs (1714 – 1788), sondern auch seines *Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen*. László Somfai hat in seinem 1995 in englischer Sprache erschienenen Buch über Haydns Sonaten daher als Entstehungsdatum für die Sonate Nr. 11 das Jahr 1762 vorgeschlagen – das Jahr, wie er kalkuliert, in dem Haydn die Bedeutung dieses Komponisten und vor allem von dessen *Versuch* erkannte. Das Werk endet mit einem robusten *Menuet* mit einem zentralen

Trio in b-Moll. Es wurde zuerst 1918 in der Ausgabe von Päsler veröffentlicht.

Sonate Nr. 34 in D-Dur

Drei Sonaten wurden – eindeutig ohne Haydns Genehmigung – 1783/84 von dem Verlagshaus Breadmore & Birchall in London als Teil einer Sammlung mit dem Titel *A Fifth Sett of Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord* veröffentlicht. Die Sonaten in As-Dur (Nr. 35) und D-Dur (Nr. 34) wurden von Breadmore & Birchall am 26. Juli bzw. am 27. November 1783 als “Sonata I” und “Sonata II” angekündigt, während das Werk in e-Moll (Nr. 53) am 15. Januar 1784 von Robert Birchall allein als “Sonata III” angezeigt wurde. Haydns Reputation war da bereits europaweit etabliert und von seinen Sonaten waren in den Jahren 1774, 1778 und 1780 drei Sammlungen von jeweils sechs Stücken im Druck erschienen.

Frühere Quellen sind nicht erhalten, außer für “Sonata II”. Dieses in D-Dur stehende Werk (Nr. 34; Hob. XVI: 33) ist in zwei nahezu identischen Abschriften überliefert, von denen die eine auf den 17. Januar 1778 datiert ist und die andere lediglich den Vermerk “1778” trägt; nichts an diesen beiden Abschriften weist darauf hin, dass

Haydn sie autorisiert hat. Das Werk entstand mithin spätestens 1777. Einige Forscher vermuten als Entstehungszeit die mittleren 1770er Jahre, Christa Landon und Somfai bevorzugen jedoch den Zeitraum 1771 – 1773. Somfai glaubt, das Stück könnte aus der 1774 veröffentlichten Gruppe von sechs Sonaten (Nr. 36 – 41) herausgelöst und durch die ebenfalls in D-Dur stehende Sonate Nr. 39 (Hob. XVI: 24; CHAN 10586) ersetzt worden sein. Das die Sonate Nr. 34 eröffnende *Allegro* zeichnet sich durch eine sehr strenge Reprise aus – auch wenn sie einige Takte länger ist als die Exposition – und ist viel drängender als die meisten entsprechenden Sätze der vorhergehenden Sonaten (außer der Sonate Nr. 39), nicht zuletzt dank des Fehlens von Triolen und punktierten Rhythmen. Wie in Nr. 39 ist auch in Nr. 34 ein reizendes *Adagio* in d-Moll zwischengeschaltet, das unmittelbar in das Finale übergeht, hier ein *Tempo di Menuetto* in der Form alternierender Variationen: A – B – A' – B' – A'. Die beiden B-Variationen stehen in Moll und sind auf die drei in Dur stehenden A-Variationen bezogen. Jede der fünf Variationen besteht aus zwei wiederholten Abschnitten, wobei Haydn eine kleine Raffinesse einbaute, indem er die Abschnitte von A' wie die von B und nicht

erwartungsgemäß wie die von A beginnen ließ. Variation A'' beginnt wie A (eigentlich handelt es sich um eine Reprise) und endet mit brillanten Sechzehntelnoten. Dieses abschließende *Tempo di Menuetto* weist große Ähnlichkeiten mit dem von Sonate Nr. 37 in E-Dur auf (Hob. XVI: 22; CHAN 10763). Da die Sonaten Nr. 34 und 37 keinesfalls Teil derselben Sechsergruppe sein können, sollte das Werk in D-Dur (Nr. 34) aus dieser ausgeschlossen werden.

Sonate Nr. 35 in As-Dur

Die Sonate Nr. 35 in As-Dur (Hob. XVI: 43) war im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert nicht weiter bekannt, außer in einer Transkription für Klavier und Violine in G-Dur – nach der Klavierfassung von 1783? –, die 1786 bei André in Offenbach erschien und sodann im Dezember 1806 im Rahmen der von Breitkopf & Härtel veröffentlichten *Oeuvres Complètes*. Diese Transkription stammt eindeutig nicht von Haydn, und auch die Authentizität der Klavierfassung ist gelegentlich angezweifelt worden. Christa Landon datiert sie auf die Zeit um 1771 – 1773, was zu früh erscheint; andere vermuten als Entstehungszeit die mittleren 1770er Jahre. Somfai sieht in dem Stück ein "sehr gut gearbeitetes" Werk aus

den frühen 1780er Jahren, hält allerdings nicht Haydn für den Komponisten. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht zwischen dem ersten Satz (*Moderato*, Takt 37) und dem Kopfsatz (*Allegro moderato*, Takt 32) der Sonate Nr. 31 (Hob. XVI: 46) aus dem Jahr 1768, die ebenfalls in As-Dur steht (CHAN 10586); diese Entsprechung ähnelt ein wenig der zwischen den ersten Sätzen der Sinfonien in C-Dur Nr. 48 (*Maria Theresa*) und Nr. 69 (*Laudon*) aus den Jahren 1769 bzw. 1775 / 76. In beiden Fällen ist das spätere Werk das elegantere, das weniger grob gearbeitete. Da nun die Sonate Nr. 31 erst Ende der 1780er Jahre in Umlauf kam, war sie bis etwa 1780 außer Haydn selbst niemandem bekannt; die Ähnlichkeit spricht also eher für die Authentizität von Sonate Nr. 35. Die beiden folgenden Sätze erscheinen für Haydn typischer, aber die tonale Einförmigkeit des *Menuetto* mit seinen spitzen punktierten Rhythmen und seinem melodiösen Trio – beide stehen in As-Dur – ist atypisch; dergleichen findet sich in keinem anderen Menuett der absolut gesicherten Sonaten. Das Finale (*Presto*), der am ehesten "haydnesque" Satz, ist ein recht subtil konstruiertes Rondo. Die vier Refrains werden variiert, die drei Episoden sind zwar alle unterschiedlich, leiten sich aber aus dem Refrain ab, und

die dritte Episode mündet in eine freie Improvisation genau in dem Augenblick, wo der Hörer das Ende des Satzes erwartet. Dann folgt der vierte Refrain, an den sich eine Coda anschließt, die auf dieselbe Weise beginnt wie zuvor die dritte Episode. Während der Eindruck des unmittelbar bevorstehenden Satzendes zunächst beiseite gefegt wurde, wird er hier erneut beschworen und diesmal eindeutig bestätigt.

Sonate Nr. 36 in C-Dur

Auf die einzeln stehenden frühen Sonaten und die Stücke aus der Zeit um 1770 folgte eine erste Serie von sechs Werken – die Sonaten Nr. 36–41 (Hob. XVI: 21–26), die alle Ende 1773 entstanden und im folgenden Jahr in der Reihenfolge ihrer Komposition bei Josef Lorenz von Kurzböck (1736–1792) in Wien erschienen; das designierte Instrument ist das Cembalo, und die Stücke sind Fürst Nicolas Esterházy (1714–1790) gewidmet, der seit 1762 Haydns Förderer war. Hier haben wir die ersten von Haydn veröffentlichten Sonaten vor uns und zugleich die ersten eigenen Werke, deren Publikation er selbst überwachte; erst mit der Veröffentlichung seiner dritten Gruppe von sechs Sonaten 1780 sollte dies erneut der Fall sein. In seinem *Entwurf-Katalog* sind die

Stücke ohne Incipits enthalten und werden gemeinsam als „6 Sonates imprimées de 1774“ beschrieben. Selbstverständlich trägt diese Sammlung eine Widmung an den Fürsten, denn zumindest theoretisch war Haydn kraft seines Anstellungsvertrags aus dem Jahr 1761 untersagt, mit seinen Kompositionen nach eigenem Gutdünken zu verfahren. Trotzdem waren einige seiner Werke 1764 ohne seine Zustimmung in Paris erschienen sowie anschließend in London, Berlin und Amsterdam. In diesen Sonaten zog Haydn Nutzen aus den Erfahrungen, die er bei der Komposition der um 1770 entstandenen Sonaten gesammelt hatte; er verfasste die Stücke in einem zugänglicheren Stil und verlieh ihnen hier und da eine populäre Note. Gedruckte Werke wandten sich schließlich an ein größeres Publikum.

Die Sonate Nr. 36 in C-Dur (Hob. XVI: 21), das erste Werk dieser Sechsergruppe, wählt wie das erste Werk der 1780 herausgegebenen Serie (Nr. 48; Hob. XVI: 35; CHAN 10668) die „leichte“ Tonart C-Dur. Alle drei Sätze stehen in der Sonatenform. Das einleitende *Allegro* stellt erfolgreich eine elegante Synthese von Strenge und Freiheit her, mit einem Hauptthema in punktierten, marschhaften Rhythmen und einer dezidiert dreiteiligen

Exposition. Die nach F-Dur tendierenden Takte 1 – 18 bilden einen klar umrissenen Abschnitt, der mit einer unvollständigen Kadenz endet. In Takt 19 setzt sich abrupt die Dominante G-Dur mit einer Variante des Hauptthemas durch; nachdem man sodann D-Dur und gegensätzliche punktierte Rhythmen – Sechzehntel-Sextolen – passiert hat, folgt nach achtzehn neuen Takten ab Takt 36 eine immer noch in der Dominante stehende Kadenz. Die Takte 37 – 57 beginnen mit Melodiefragmenten in g-Moll und etablieren in Takt 46 mittels einer neuen Variante des Hauptthemas wieder G-Dur. Die vergleichsweise kurze Durchführung (Takte 58 – 95) kulminiert in Takt 88 in einer Kadenz in a-Moll, gefolgt vom Hauptthema in dieser Tonart. Die Reprise (Takte 96 – 149) ist recht normal, allerdings etwas kürzer als die Exposition. Sie streift c-Moll nur flüchtig und in punktierten Rhythmen, ohne diese Tonart wirklich zu etablieren, wie dies in der Exposition mit der Varianttonart g-Moll geschehen war. Das *Adagio* in F-Dur ist von absolut klassischem Geist erfüllt und besitzt eine besondere melodische Schönheit. Den Schluss bildet ein lebhaftes *Presto*.

Sonate Nr. 43 in Es-Dur
Die zweite Gruppe von sechs Sonaten –

Nr. 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32) – ist vielfältiger. Diese Sonaten kursierten im Jahr 1776 einzeln in handschriftlichen Kopien, was darauf schließen lässt, dass sie sich vornehmlich an Kenner wandten. Im *Entwurf-Katalog* findet sich nur die Angabe “6 Sonaten von Anno 1776”, wiederum ohne Incipits. Die Stücke wurden nicht zur gleichen Zeit komponiert, allerdings ist nicht bekannt, wann genau oder in welcher Reihenfolge sie entstanden und ob Haydn überhaupt eine bestimmte Ordnung beabsichtigte. Die Sonate Nr. 44 in F-Dur (Hob. XVI: 29) lag bereits 1774 vor. Die Werkgruppe wurde 1778 ohne Haydns Zustimmung bei Hummel in Berlin unter dem Titel “pour le Clavecin ou le Piano Forte” und in der heute noch gültigen Reihenfolge veröffentlicht.

Die drei Sätze der Sonate Nr. 43 in Es-Dur (Hob. XVI: 28) haben die gleiche Anordnung wie die der vorausgehenden Sonate in dieser Gruppe – Nr. 42 in G-Dur (Hob. XVI: 27; CHAN 10689) –, sind allerdings insgesamt kraftvoller und virtuoser. Vielleicht schuf Haydn das eröffnende *Allegro moderato* im Dreiertakt nach dem Vorbild des entsprechenden Satzes der Sonate Nr. 33 in c-Moll (Hob. XVI: 20) aus dem Jahr 1771 (CHAN 10689): ein recht imposantes

(allerdings getriebenes) erstes Thema, zwei eingeschobene *Adagio*-Takte, eine Art Kadenz zur Bestätigung der neuen Tonart (hier B-Dur) und eine von einem kurzen Epilog gekrönte abschließende Episode. Die Reprise ist exakt genauso lang wie die Exposition. Das *Menuetto* schreitet meist in Triolen voran, mit einem an Brahms gemahnenden Trio in es-Moll. Das abschließende *Presto* steht wie die gleichnamigen Sätze von zwei weiteren Sonaten in dieser Gruppe – den Sonaten Nr. 42 in G-Dur (Hob. XVI: 27) und Nr. 46 in E-Dur (Hob. XVI: 31) – in einer für Haydn eher seltenen Form: ein Thema, an das sich nicht als solche bezeichnete Variationen in rascher, aber überraschender, geradezu kaleidoskophafter Weise anschließen. Das Thema umfasst insgesamt (zwölf + zehn =) zweiundzwanzig Takte, wobei jeder der beiden Abschnitte wiederholt wird. Variationen I, II und IV sind ähnlich strukturiert, während in der fünften und letzten Variation die beiden Wiederholungen ausgeschrieben und selbst wiederum variiert sind. Die mittlere, dritte Variation enthält keine Wiederholungen und umfasst vierzig Takte; sie dient gleichzeitig als Rondo-Refrain (der mehrmals auf das Thema anspielt) und als Durchführung (die zentrale Episode steht in es-Moll). Auch Variation V

enthält Züge des Wiederaufgreifens und des Abschließens, und die beiden Hände des Pianisten befinden sich den ganzen Satz hindurch in lebhaftem Dialog.

© 2017 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Solisten

So sehr meine Beschäftigung mit Haydn bestimmte Ansätze der Interpretation anregte und mir erlaubte, diese in die ersten beiden CD-Boxen meiner Gesamteinspielung von Beethovens Sonaten einzubringen, fand ich sie doch nahezu irrelevant, als ich mich den späten Werken des Bonner Meisters zuwandte. Die für Haydn typischen meist sehr kurzen Phrasen, die reichlich vorhandenen Anzeichen von Humor, die Überraschungen, die Verzierungen, die Kürze der musikalischen Gedanken, die kontinuierliche Veränderung erlauben, alle diese Elemente erschienen mir mehr und mehr im Widerspruch zu Beethovens "später Manier" zu stehen, die sich durch Spannungen einer ganz anderen Art auszeichnet, durch neuartige Klangperspektiven, durch viel längere und sorgfältiger ausgearbeitete Phrasen, durch eine mit Elementen der Romantik

durchtränkte visionäre Atmosphäre, die sich über viele Seiten erstreckt, auf denen sich immer weniger Raum für Humor und Übermut findet.

Nachdem die Einspielung von Beethovens Sonaten nun abgeschlossen ist, entdecke ich daher den wunderbar anregenden Charakter von Haydns Musik mit neuem und revitalisiertem, verzehnfachtem Vergnügen.

Die fünf Sonaten in diesem Programm zählen nicht zu Haydns bekanntesten Werken. Doch welche Schätze sie bergen!

Lassen Sie uns einige davon benennen:

Die Sonate in B-Dur (Hob. XVI: 2) beginnt zwar mit Fanfaren, aber der langsame Mittelsatz gehört zu den rührendsten Erfindungen aus Haydns Feder.

Was für ein genialer Einfall ist das Alternieren der beiden Hände im Finale der Sonate in Es-Dur (Hob. XVI: 28)!

Ich habe kürzlich erfahren, dass Haydn in schallendes Gelächter ausbrach, wenn er die humorvollen Passagen in seinen eigenen Werken hörte. Ich würde wetten, dass sein Finale der Sonate in As-Dur (Hob. XVI: 43) ihn in genau diese Stimmung versetzte!

Wie die Sonate in As-Dur hat auch die in D-Dur (Hob. XVI: 33) einen fröhlichen Kopfsatz, auf den ein wunderschöner

langsamer Satz in Moll folgt, ausgestattet mit Nuancen einer noblen Simplizität.

Die leichten punktierten Rhythmen am Anfang der Sonate in C-Dur (Hob. XVI: 21) nehmen im Verlauf des Satzes obsessive Züge an, deren dramatische Proportionen alles übertreffen, was man vielleicht erwartet hätte. Im Finale mit seinem jovialen Thema konnte ich nicht widerstehen, eine kleine Kadenz einzufügen (^[15] bei 2:27), die den Diskurs wesentlich verdüstert und das Tempo beim Erscheinen des Themas in a-Moll absichtlich verlangsamt. Allerdings ist dies nicht ernst gemeint. Es war ein Scherz!

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. Je mehr meine Arbeit sich in dieser Richtung entwickelt, desto deutlicher eröffnet sich

vor mir ein fast unendlicher Horizont von Interpretationsmöglichkeiten, die alle ihre Berechtigung haben. Jeder Track auf dieser Einspielung kann nur einer dieser Möglichkeiten gerecht werden.

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

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 und die zusätzlichen Takte ausschließlich für die zweiten Wiederholungen zu reservieren, wie man zum Beispiel im ersten Satz der Sonate in As-Dur (Hob. XVI: 43) hören kann, wo ich die beide Hände involvierende Skalenpassage auf die Wiederholung beschränkt habe (☐ bei 7:50).

Dies ist ein ehrgeiziges Langzeitprojekt, in dem im Laufe der Jahre jedes Album wie eine auf meiner Reise abgeschickte Postkarte erscheinen wird. Auch wenn die Darstellung dieser Reise chronologische Aspekte nicht sonderlich berücksichtigt, 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.

Es ist mir eine Freude, diese CD Professor Ernő Nemeč zu widmen, mit dem ich seit fünfunddreißig Jahren die Liebe zu Haydns Musik teile.

© 2017 **Jean-Efflam Bavouzet**

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er wird als Sir Georg Soltis letzte Entdeckung erachtet und hat mit Dirigenten wie unter anderem Vladimir Ashkenazy, Vasily Petrenko, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Vladimir Jurowski, Esa-Pekka

Salonen, Kirill Karabits, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Lawrence Foster, Iván Fischer, Gianandrea Noseda und Louis Langrée zusammengearbeitet. In den letzten Jahren ist er mehrmals im Rahmen der BBC-Proms sowie auf dem Mostly Mozart Festival in New York aufgetreten.

Er arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem San Francisco Symphony, dem Cleveland Orchestra, dem Orchestre symphonique de Montréal, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Philharmonic, dem Radio Filharmonisch Orkest Hilversum und dem Melbourne Symphony Orchestra zusammen. In jüngster Zeit ist er zudem mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Budapest Festivalorchester, dem New York Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dem NHK Symphony Orchestra und dem Orchestre national de France aufgetreten.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR

in Brüssel, bei den Schwetzingen Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

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

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire gewann den 1. Preis des Internationalen Beethoven-Wettbewerbs

in Köln und feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat

Bavouzet eine Transkription von Debussys *Jeux* für zwei Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist. www.Bavouzet.com



Courtesy of Rachel Smith

Jean-Efflam Bavouzet with the piano technicians and members of the recording team during the recording sessions

Haydn: Sonates pour piano, volume 6

Deux numérotations chronologiques existent pour les sonates de Haydn, non sans quelques divergences. La plus ancienne est celle de Karl Päsler pour son édition complète de 1918, reprise en 1957 par Anthony van Hoboken pour le groupe XVI de son catalogue thématique: cinquante deux sonates dont trois au moins apocryphes (Hob. XVI: 15 – 17), et auxquelles s'ajoutent huit perdues (Hob. XVI: 2a – e et g – h et Hob. XIV: 5, ou plutôt Hob. XVI: 5a). La plus récente est celle de Christa Landon (1963 – 1966): soixante-deux sonates parmi lesquelles cinq ou six douteuses, sept perdues (no 21 – 27) et une incomplète (no 28). Haydn composa des sonates du milieu des années 1750 (le genre était alors de naissance récente) à 1794 – 1795 (second séjour à Londres), période qui vit la passage progressif du clavecin au pianoforte. Ses premiers modèles sont italiens et surtout viennois. Il faut cependant considérer Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) comme étant en la matière plus le contemporain que le prédécesseur du jeune Haydn. Son *Divertissement musical comprenant VI Sonates pour le clavessin* parut à Nuremberg en 1756,

et ses quatre recueils de *Divertimenti da Cimbalo* (opus 1 à 4), dédiés chacun à une archiduchesse autrichienne, furent publiés à Vienne en 1753, 1755, 1761 et 1764, après avoir circulé en manuscrits. Dans les années 1760, le compositeur viennois le plus “avancé” après Haydn en musique pour clavier seul était Joseph Anton Steffan (1726 – 1797), un élève de Wagenseil.

Jusque vers 1765, Haydn écrivit près d'une vingtaine de sonates. Il ne les appela pas de la sorte – le terme n'apparaît chez lui que sur l'autographe de celle en ut mineur no 33 (Hob. XVI: 20) de 1771 (CHAN 10689) –, mais en général “Divertimento per il Clavicembalo (ou Cembalo) Solo”, le terme “Divertimento” désignant alors pour lui toute musique instrumentale non orchestrale. L'authenticité de ces sonates de jeunesse n'est pas toujours garantie au même degré, mais elle l'est pour une bonne quinzaine d'entre elles. Leur chronologie est très incertaine, les “petites” et légères, techniquement les plus faciles, probablement destinées à des élèves, n'étant pas forcément les plus anciennes. Comme autographe n'a survécu qu'un

fragment de celui de la no 13 (Hob. XVI: 6) en sol, non daté, mais suggérant 1760 au plus tard. Sur son *Entwurf Katalog*, Haydn n'inscrit, outre cette sonate, que les no 9, 14 et 16 (Hob. XVI: 4, 3 et 14), la dernière citée des trois sur CHAN 10689.

Sonate en si bémol majeur no 11

La sonate en si bémol majeur no 11 (Hob. XVI: 2) est la plus imposante des sonates de jeunesse, celle de ce groupe que de nos jours on rencontre parfois dans les récitals. Une copie d'époque la qualifie de Partita, dénomination alors parfois utilisée pour les ouvrages "sérieux", destinée aux connaisseurs. Par ses dimensions et ses contrastes, elle annonce les sonates de 1766 – 1773, surtout en ses deux premiers mouvements. Son vaste et brillant *Moderato* initial (cent quarante-huit mesures), bien articulé, s'ouvre par une sorte de fanfare, immédiatement suivie de triolets incisifs de doubles croches, à la main droite puis à la main gauche. Ces triolets réapparaîtront, de manière récurrente, tout au long du mouvement. Le magnifique *Largo* en sol mineur, unique dans les sonates de jeunesse par son dramatisme et son souffle, se déroule sans la moindre barre de reprise, comme une scène tragique d'opéra sans paroles. Son caractère, et

plus particulièrement ses arabesques et ses ornements, indiquent l'influence de Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788), de ses sonates, mais aussi de son *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Traité sur la vraie manière de jouer du clavier). László Somfai a en conséquence, dans son livre sur les sonates de Haydn paru en anglais en 1995, proposé 1762 comme date de composition de la sonate no 11: année estimée comme celle dans laquelle Haydn mesura l'importance de ce compositeur, et en particulier de son *Versuch*. L'œuvre se termine par un robuste Menuet, avec trio central en si bémol mineur. Elle se fut publiée qu'en 1918 dans l'édition Päsler.

Sonate en ré majeur no 34

Sûrement sans l'autorisation de Haydn, trois sonates parurent à Londres en 1783 – 1784 sous l'égide de la maison d'édition Breamore & Birchall, comme éléments d'un ensemble intitulé *A Fifth Set of Sonatas for the Piano Forte or Harpsichord* (Une cinquième série de sonates pour pianoforte ou clavecin): celles en la bémol majeur no 35 et en ré majeur no 34, annoncée par Breamore & Birchall les 26 juillet et 27 novembre 1783 respectivement comme "Sonata I" et "Sonata II", et celle en mi mineur no 53, annoncée le 15 janvier 1784

par Robert Birchall seul comme “Sonata III”. La réputation européenne de Haydn était alors fermement établie, et en ce qui concerne les sonates, trois séries de six chacune avaient été publiées en 1774, 1778 et 1780 respectivement.

Des sources antérieures n’existent que pour la “Sonata II”, celle en ré majeur no 34 (Hob. XVI: 33): deux copies presque identiques dont rien n’indique qu’elles aient été autorisées par Haydn, datées l’une du 17 janvier 1778, l’autre de 1778. L’œuvre est donc au plus tard de 1777. D’aucuns la situent au milieu des années 1770, Christa Landon et Somfai préfèrent 1771 – 1773. Somfai pense qu’elle put être extraite du groupe de six publié en 1774 (no 36 – 41) et remplacée par la sonate no 39 (Hob. XVI: 24), également en ré majeur (CHAN 10586). L’*Allegro* initial de la sonate no 34, forme sonate à la réexposition très régulière, mais de quelques mesures plus longue que l’exposition, est plus allant que beaucoup de mouvements des sonates précédentes, grâce notamment à l’absence de triolets et de rythmes pointés, mais moins que celui de la sonate no 39. Comme dans cette sonate no 39 intervient ensuite un bel *Adagio* en ré mineur s’enchaînant directement au finale, ici un *Tempo di Menuetto* en forme

de variations alternées A – B – A’ – B’ – A”. Les deux variations B sont en mineur et apparentées aux trois variations A, quant à elles en majeur. Chacune des cinq est en deux parties répétées, Haydn ajoutant une touche de subtilité en faisant débiter celles de A’ comme celles de B plutôt que de A. La variation A” commence comme A (effet de réexposition) et conclut brillamment en doubles croches. Ce *Tempo di Menuetto* terminal est proche de celui de la sonate no 37 (Hob. XVI: 22) en mi majeur (CHAN 10763). Les sonates no 34 et no 37 ne pouvaient décidément faire partie du même groupe de six, celle en ré majeur no 34 devait en être exclue.

Sonate en la bémol majeur no 35

La sonate en la bémol majeur no 35 (Hob. XVI: 43) ne fut connue au dix-neuvième siècle et au début du vingtième que dans une transcription pour piano et violon en sol majeur – d’après la version pour piano de 1783? – parue en 1786 chez André à Offenbach puis en décembre 1806 dans le cadre des *Œuvres complètes* de Breitkopf & Härtel. Cette transcription n’est certainement de Haydn, et l’authenticité de la version piano est parfois elle-même mise en doute. Christa Landon la situe vers

1771 – 1773, ce qui paraît trop tôt, d’autres au milieu des années 1770. Somfai y voit une œuvre “très bien faite” du début des années 1780, mais qui n’est pas de Haydn. Un rapport existe entre son premier mouvement (*Moderato* mesure 37) et celui (*Allegro moderato* mesure 32) de la sonate no 31 (Hob. XVI: 46) de 1768, également en la bémol majeur (CHAN 10586): un peu comme entre les premiers mouvements des symphonies en ut no 48 (*Maria Theresa*) et no 69 (*Laudon*), de 1769 et 1775 – 1776 respectivement. Dans chaque cas, l’œuvre la plus tardive est la plus élégante, la moins heurtée des deux. Or la sonate no 31 ne fut diffusée qu’à la fin des années 1780, elle restait inconnue vers 1780, sauf de Haydn lui-même: la ressemblance plaide donc en faveur de l’authenticité de la sonate no 35. Les deux mouvements suivants semblent plus personnels, mais l’uniformité tonale du *Menuetto* (aux piquants rythmes pointés) et de son trio central (mélodique) – l’un et l’autre en la bémol majeur – est atypique: on ne la trouve dans aucun menuet de sonate absolument original. Le finale (*Presto*), mouvement le plus “haydnien”, est un rondo de structure assez subtile. Les quatre refrains sont variés, les trois couplets tous différents, mais dérivés du refrain, et le troisième couplet, alors qu’on s’attend à la

fin du mouvement, débouche sur une libre improvisation. Suit le quatrième refrain, auquel succède une coda débutant comme auparavant le troisième couplet. L’impression de fin de mouvement, jadis balayée, est ici réintroduite et bien affirmée.

Sonate en ut majeur no 36

Aux sonates isolées de jeunesse et des alentours de 1770 succéda un premier groupe de six: les sonates no 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26), composées d’un seul coup à la fin de 1773 et publiées l’année suivante, dans l’ordre de composition, à Vienne chez Josef Lorenz von Kurzböck (1736 – 1792) avec une dédicace au prince Nicolas Esterházy (1714 – 1790), le patron de Haydn depuis 1762, et comme indication d’instrument le clavecin. On a là ses premières sonates publiées, et les premières œuvres de lui dont il supervisa lui-même la publication, ce qui ne devait se renouveler qu’en 1780 avec le troisième groupe de six sonates. Dans son *Entwurf Katalog*, elles figurent sans *incipits* avec comme mention globale “6 Sonates imprimées de 1774”. La dédicace au prince allait de soi, car théoriquement, en vertu de son contrat de 1761, Haydn ne pouvait disposer de ses œuvres à sa guise. Certaines avaient néanmoins éditées sans son aval en 1764

à Paris, en attendant Londres, Berlin et Amsterdam. Haydn conserva dans ces sonates les acquis des sonates des environs de 1770 en les intégrant dans un style plus direct, au parfum parfois populaires. Des ouvrages édités devaient toucher un vaste public.

La sonate en ut majeur no 36 (Hob. XVI: 21), la première sonate de ce groupe de six, adopte, comme celle du groupe de 1780 (no 48 Hob. XVI: 35, CHAN 10668), la tonalité "simple" d'ut majeur. Ses trois mouvements sont tous de forme sonate. L'*Allegro* initial réussit une belle synthèse de rigueur et de liberté, avec un thème principal aux rythmes pointés de marche et une exposition nettement tripartite. Les mesures 1 – 18, qui évoquent au passage fa majeur, forment un bloc bien délimité, clos sur une semi-cadence. À la mesure 19 s'établit d'un seul coup la dominante sol majeur, sur une variante du thème principal, et en passant par ré majeur et des oppositions rythmes pointés – sextolets de doubles croches – on aboutit à la mesure 36, au bout de dix-huit nouvelles mesures, à une cadence toujours à la dominante. Les mesures 37 – 57 démarrent sur des fragments mélodiques en sol mineur et rétablissent sol majeur à la mesure 46, par le biais d'une nouvelle variante du thème principal. Le relativement bref développement

(meures 58 – 95) culmine à la mesure 88 sur une cadence de la mineur, suivie du thème principal dans cette tonalité. La réexposition (mesures 96 – 149) est assez régulière, mais légèrement plus courte que l'exposition. Elle ne fait qu'effleurer ut mineur, en passant et en rythmes pointés, sans mettre cette tonalité en évidence, comme sol mineur dans l'exposition. L'*Adagio* en fa majeur, tout à fait classique d'esprit, est centré sur la beauté mélodique, et congé est pris sur un agile *Presto*.

Sonate en mi bémol majeur no 43

Le deuxième groupe de six sonates – no 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32) – est plus hétérogène. Ces sonates furent diffusées séparément en 1776 sous forme de copies manuscrites, ce qui indique qu'elles étaient plutôt destinées aux connaisseurs. Dans l'*Entwurf Katalog* ne figure que l'indication "6 Sonaten von Anno 1776", sans *incipits*. Elles ne furent pas composées d'un seul coup: on ignore exactement quand, et on ne sait dans quel ordre, ni même si Haydn en envisagea un. Celle en fa majeur no 44 (Hob. XVI: 29) existait dès 1774. Elles furent publiées en 1778 chez Hummel à Berlin, sans l'assentiment de Haydn, avec comme titre "pour le Clavecin ou le Piano Forte" et dans l'ordre passé à la postérité.

Les trois mouvements de la sonate en mi bémol no 43 (Hob. XVI: 28) se succèdent comme ceux de la précédente du groupe – no 42 (Hob. XVI: 27) en sol (CHAN 10689) –, mais se révèlent plus puissants et encore plus virtuoses. Peut-être Haydn prit-il modèle, pour l'*Allegro moderato* initial à trois temps, sur le mouvement correspondant de la sonate en ut mineur no 33 (Hob. XVI: 20) de 1771 (CHAN 10689): premier thème assez massif (mais allant), interpolation de deux mesures *Adagio*, sorte de cadence confirmant la nouvelle tonalité (ici si bémol), épisode conclusif doté d'un bref épilogue. La réexposition est exactement de même longueur que l'exposition. Le Menuet se déroule largement en triolets, avec un trio "brahmsien" en mi bémol mineur. Le *Presto* final, comme ceux de deux autres sonates du groupe, celles en sol no 42 (Hob. XVI: 27) et en mi no 46 (Hob. XVI: 31), adopte une forme rare, même chez Haydn: un thème suivi de variations non désignées comme telles, se succédant rapidement, mais irrégulièrement, de façon presque kaléidoscopique. Le thème fait (douze + dix =) vingt-deux mesures, chacune des deux sections étant répétée. Les variations I, II et IV sont construites de la même façon, alors que dans la variation V, la

dernière, les deux reprises sont écrites et elles-mêmes variées. La variation centrale III, sans reprises, fait quarante mesures et agit à la fois comme un refrain de rondo (elle cite plusieurs fois le thème) et comme un développement (épisode central en mi bémol mineur). La variation V possède aussi bien un côté refrain qu'un côté conclusif, et tout au long du mouvement, les deux mains du pianiste dialoguent avec esprit.

© 2017 Marc Vignal

Note de l'interprète

Autant mon travail sur Haydn m'avait inspiré et apporté certaines solutions d'interprétation pour les deux premiers volumes des enregistrements des sonates de Beethoven, autant je le trouvais presque incompatible en me consacrant aux derniers opus du maître de Bonn. Chez Haydn les phrases généralement très courtes, les traits d'humour foisonnants, les surprises, les ornements, la brièveté des éléments permettant des variations continues, tout cela était devenu peu à peu dans mon esprit contradictoire avec le Beethoven "dernière manière", fait de tensions d'une tout autre dimension, de nouveaux paysages sonores, de phrases bien plus longues et élaborées, d'atmosphères visionnaires

chargées de romantisme et s'étalant sur de nombreuses pages où l'humour et l'espièglerie ont de moins en moins leur place.

L'enregistrement des sonates de Beethoven terminé, c'est donc avec un plaisir frais, renouvelé et décuplé que je retrouve les caractéristiques merveilleusement enthousiasmante de la musique de Haydn.

Les cinq sonates de ce programme ne sont pas parmi les plus connues. Mais que de trésors cachent-elles!

Reconnaissons quelques un d'entre eux:

La sonate en si bémol (Hob. XVI: 2) commence certes en fanfare, mais son mouvement lent central en sol mineur est l'un des plus émouvants.

Quelle trouvaille cette alternance des deux mains dans le final de la sonate en mi bémol (Hob. XVI: 28)!

J'ai appris dernièrement que Haydn s'esclaffait en riant sans retenu à l'écoute des traits humoristiques de ses propres œuvres. Je suis prêt à parier que son finale de la sonate en la bémol (Hob. XVI: 43) le mettait dans cet état!

Comme la sonate en si bémol celle en ré (Hob. XVI: 33) a aussi un premier mouvement enjoué suivi d'un très beau mouvement lent en mineur teinté d'une noble simplicité.

Le rythme léger et pointé du début de la sonate en ut majeur (Hob. XVI: 21) se transforme dans le cours du mouvement en élément obsessionnel qui atteint des proportions dramatiques que l'on était loin de soupçonner. Dans le final au thème guilleret je n'ai pu m'empêcher de rajouter une micro cadence (15 à 2:27) qui assombrit considérablement le discours et ralentit délibérément le tempo quand le thème apparaît en la mineur. Mais rien de sincère la dedans, c'était une blague!

On oublie souvent combien Haydn a laissé peu d'informations dans le texte de ses œuvres pour clavier: peu d'indications de nuances et de phrasé et de très sommaires indications de tempo. L'entreprise n'en est que plus fascinante, mais aussi ardue et même risquée pour l'interprète qui doit, encore plus que de coutume, créer son propre monde, sa propre logique, en ne pouvant qu'espérer, faute de preuves tangibles, ne pas trop s'éloigner des intentions du compositeur à jamais inaccessible. Plus mon travail avance dans ce parcours, plus s'ouvre devant moi un horizon quasi infini de possibilité d'interprétations, toutes valides, dont les plages retenues dans ces enregistrements ne peuvent témoigner que de l'une d'elles.

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 et les rajouts de mesures pour les deuxièmes reprises uniquement, comme on peut l'entendre par exemple dans le premier mouvement de la sonate en la bémol (Hob. XVI: 43) où j'y ai "réservé" le passage en gamme à deux mains pour la deuxième fois seulement (7 à 7:50).

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.

Je suis heureux de dédicacer ce disque à Monsieur le Professeur Ernő Nemeč avec qui

je partage depuis trente-cinq ans l'amour de la musique de Haydn.

© 2017 Jean-Efflam Bavouzet

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

Il travaille régulièrement avec des orchestres tels le San Francisco Symphony, le Cleveland Orchestra, l'Orchestre symphonique de Montréal, le London Philharmonic Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC Philharmonic, l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise et le Melbourne Symphony Orchestra. Récemment, il s'est en outre produit avec le

Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre du Festival de Budapest, le New York Philharmonic, le Pittsburgh Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfônica do Estado de São Paulo, le NHK Symphony Orchestra et l'Orchestre national de France.

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

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des *Gramophone Awards* pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de

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

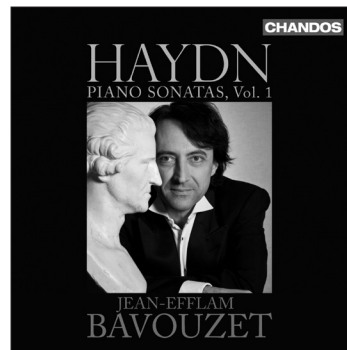
Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne et, en 1987, il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Tout en jouant dans le monde entier, il a réalisé une transcription pour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



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

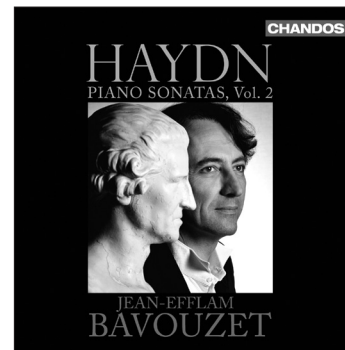
Jean-Efflam Bavouzet

Also available



CHAN 10586

Haydn
Piano Sonatas, Volume 1

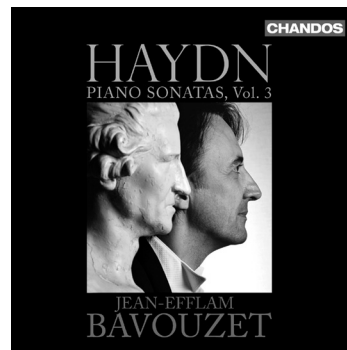


CHAN 10668

Haydn
Piano Sonatas, Volume 2

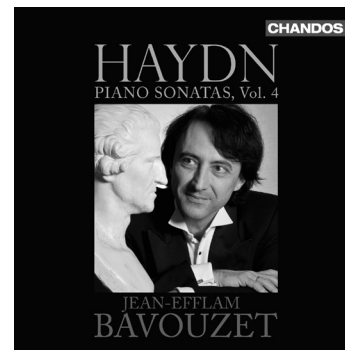


Also available



CHAN 10689

Haydn
Piano Sonatas, Volume 3

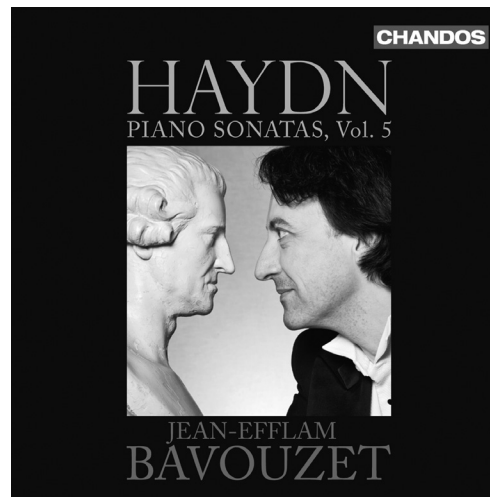


CHAN 10736

Haydn
Piano Sonatas, Volume 4



Also available



CHAN 10763

Haydn
Piano Sonatas, Volume 5



You can 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 Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



Yamaha model CFX nine-foot Concert Grand Piano courtesy of Yamaha Music UK
Serial no. 6410300
www.CFseries.com
Yamaha technicians: Shinya Maeda and Jiro Tajika

Special thanks to The Royal Society of Musicians of Great Britain for kindly making available
a bust of Haydn

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Rosanna Fish
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 12 – 14 December 2016
Artwork imagery Photographs of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Marc Mitchell
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2017 Chandos Records Ltd
© 2017 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



© Benjamin Esalovega Photography

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 6 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10942

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10942



www.Bavouzet.com

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Sonatas, Volume 6

1-3	Sonata No. 11 (Hob. XVI: 2) in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	14:55
4-6	Sonata No. 43 (Hob. XVI: 28) in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	16:13
7-9	Sonata No. 35 (Hob. XVI: 43) in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	15:18
10-12	Sonata No. 34 (Hob. XVI: 33) in D major • in D-Dur • en ré majeur	17:31
13-15	Sonata No. 36 (Hob. XVI: 21) in C major • in C-Dur • en ut majeur	19:27
		TT 83:26

Jean-Efflam Bavouzet piano

© 2017 Chandos Records Ltd © 2017 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 6 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10942