

CHANDOS

# HAYDN

PIANO SONATAS, Vol. 5



JEAN-EFFLAM  
BAVOUZET



Pencil drawing by George Dance (1741 – 1825) / AKG Images, London

**Franz Joseph Haydn, 1794**

**Franz Joseph Haydn** (1732 – 1809)

**Piano Sonatas, Volume 5**

	<b>Sonata No. 15</b> (Hob. XVI: 13)	<b>10:40</b>
	in E major • in E-Dur • en mi majeur	
1	I Moderato	4:11
2	II Menuet – Trio – Menuet da Capo	3:41
3	III Finale. Presto	2:49
	<b>Sonata No. 12</b> (Hob. XVI: 12)	<b>10:48</b>
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
4	I Andante	5:13
5	II Menuet – Trio – Menuet da Capo	3:39
6	III Finale (Allegro molto)	1:55
	<b>Sonata No. 37</b> (Hob. XVI: 22)	<b>13:12</b>
	in E major • in E-Dur • en mi majeur	
	Dem Fürsten Nikolaus Esterházy gewidmet	
7	I Allegro moderato	6:38
8	II Andante	6:32
9	III Finale. Tempo di Menuet	4:03

	<b>Sonata No. 54 (Hob. XVI: 40)</b>	<b>10:23</b>
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
	Prinzessin Marie Esterházy gewidmet	
10	I Allegretto innocente	7:14
11	II Presto	3:07
	<b>Sonata No. 55 (Hob. XVI: 41)</b>	<b>10:44</b>
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
	Prinzessin Marie Esterházy gewidmet	
12	I Allegro	7:58
13	II Allegro di molto	2:44
	<b>Sonata No. 56 (Hob. XVI: 42)</b>	<b>12:32</b>
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	Prinzessin Marie Esterházy gewidmet	
14	I Andante con espressione	8:57
15	II Vivace assai	3:33
	Cadenza by Jean-Efflam Bavouzet	

16

**Epilogue...**  
See performer's note

2:25

TT 75:09

**Jean-Efflam Bavouzet** piano

I would like to dedicate this recording to Lady Solti with thanks for her unwavering support and graceful help in the preparation of this recording.

A handwritten signature in black ink, reading "Jean-Efflam Bavouzet". The signature is written in a cursive, flowing style.

## Haydn: Piano Sonatas, Volume 5

---

The first chronological numbering of Haydn's sonatas was that made by Karl Päsler (1918–20), revived in 1957 in group XVI of Hoboken's catalogue: fifty-two sonatas plus eight lost ones, of which at least three are dubiously ascribed. The second was that of Christa Landon's edition of 1963–66, which improved the chronology: sixty-two sonatas of which seven are missing. Haydn cultivated the genre from the beginning or middle of the 1750s (at that time the genre was of quite recent provenance) until 1794–95 (the period of his second visit to London). His initial models were Italian and, above all, Viennese. Even so, Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) should be considered a contemporary of the young Haydn rather than his predecessor: the *Divertissement musical contenant VI sonates pour le clavessin* by Wagenseil appeared in Nuremberg in 1756, and the four volumes of his *Divertimenti da Cimbalo* (Opp. 1–4), each dedicated to an Austrian archduchess, were published in Vienna in 1753, 1755, 1761, and 1763, having first been circulated in manuscript form. During the 1760s, Wagenseil's pupil Joseph

Anton Steffan (1726–1797) became the most 'progressive' Viennese composer of sonatas after Haydn.

If the first sonatas by Haydn bear witness to his unique inventiveness, at least until 1760 they are deeply influenced by Wagenseil. Any questions of authenticity which they might raise thus cannot be resolved only by stylistic criteria. Their authenticity is not always equally assured, and it remains impossible to establish a reliable chronology. Most often they have survived only in the form of copies. Until the beginning of the 1760s the only sonatas the authenticity of which is proved beyond doubt are No. 13 (Hob. XVI: 6), of which there survives a fragment of an autograph suggesting a date of composition of 1760 at the latest, and Nos 9, 14, and 16 (Hob. XVI: 4, 3, and 14, this last available on CHAN 10689), listed by Haydn in his own catalogues. Most of the others are 'very likely' authentic.

### Sonata in E major, No. 15

Among the early sonatas it is possible to distinguish between the works which are short and light in nature, posing few technical

problems and intended for amateurs, and the works which are more serious, larger in scale, rhythmically more elaborate, written for the connoisseur – works which moreover anticipate those of the following period. The Sonata in E major, No. 15 (Hob. XVI: 13), written around 1760, and the authenticity of which is more or less certain, falls within the second group. Like the Sonata in D major, No. 16 (CHAN 10689), it consists of three movements (fast – minuet – fast), with the trio of the minuet in the tonic minor. They are of the same species and were perhaps written simultaneously. The initial *Moderato* of Sonata No. 15 opens with a theme containing several distinctive elements: a tonic chord, a melodic transition, an incisive triplet at the beginning of the fourth bar. Immediately repeated and extended, this theme grows from four to eight bars. An eleven-bar transition emerges onto a vigorous concluding theme. An elegant *Menuet* makes a vivid contrast with the wild minor-key Trio, with powerful parallel octaves in the left hand. As in Sonata No. 16, the *Presto* Finale is the most concentrated and dynamic movement. The opening fanfare (which is found in Wagenseil) is repeated in the minor at bars 9 – 12 and then transformed in the final section with an illusion of acceleration that is highly effective.

#### **Sonata in E major, No. 37**

The Sonata in E major, No. 37, forms part of the first of three groups of six sonatas, which appeared respectively in 1774, 1776, and 1780. Written in 1773, those of the first group – Nos 36 – 41, or Hob. XVI: 21 – 26 – were published in Vienna the following year in their order of composition, with a dedication to Prince Nicolas Esterházy, Haydn's patron. This was the first occasion on which Haydn personally oversaw the publication of any of his works. The instrument he specifies is the harpsichord. These six sonatas frequently assume a more direct style than their predecessors, with an occasionally populist flavour about them. This is by no means the case with the Sonata in E major, No. 37 (Hob. XVI: 22), the second of the sequence. The rhythmic variety of its *Allegro moderato* recalls the corresponding movements of the more or less contemporaneous Sonatas in B flat major, No. 20, and in G minor, No. 32 (CHAN 10668). Some have drawn attention to the kinship of the opening theme with that of Sonata No. 15, in the same key, but here the initial tonic chord, clearly set apart from the rest, reappears in different guises at several strategic points: at the beginning of the development, in the dominant of C sharp minor, and a bit further in this

short but subtly structured development, in the sub-dominant, A major. An E minor *Andante* follows, aria-like and in semiquaver triplets. The Finale (*Tempo di Menuet*) falls simultaneously under the categories of alternating variations and of minuet and trio, and is structured in five sections: A (E major) – B (E minor) – A' (E major) – B' (E minor) – A'' (E major). Section A is in two repeated parts (each ending with repeat marks). In sections A' and A'', which are without repeat marks, only the first presentation of the first part is identical to that of section A (an element here of exposition repeat): everything else, that is three quarters of the section, is written out and varied (each time differently). In sections B and B', which are shorter, only the first part has repeat marks: not only is the second part heard but once, but it is nothing other than a simple transition directly linked to the return of the tonic major.

#### **Sonatas Nos 54, 55, and 56**

Coming after the three series of six, Sonatas Nos 54, 55, and 56 appeared in August 1784, published in Speyer, Germany by Bossler as Op. 37, with the indication 'composed for and dedicated to Her Highness Madam The Princess Marie Esterházy née Princess of Lichtenstein' (1768 – 1845; original French),

wife since 15 September 1783 (she was fifteen years old) of the future Prince Nicolas II. The specified instrument was the pianoforte. During June 1785 Father Werigand Rettensteiner (1751 – 1822), one of the best friends of Michael Haydn (1737 – 1806), the Salzburg-based brother of Joseph, was staying at Eszterháza. Joseph Haydn presented his visitor with a copy of the Bossler edition as a gift, on which Rettensteiner would later write:

The three sonatas which ensue were offered to me by M. Joseph Haydn at Eszterháza on 3 June 1785; we had an agreeable talk for an hour and he played them to me.

The Bossler edition was distributed in Vienna from February 1785 onwards. In 1788, the three sonatas appeared in a transcription for string trio: this version, often played today, was perhaps made with Haydn's consent, but it is clear that the original was the version for piano. These three sonatas in two movements were conceived as a group and composed together, at the end of 1783 and / or at the beginning of 1784, probably intended as a 'pedagogical' wedding present for the princess. Haydn had not produced sonatas in two movements since Nos 20 and 32 (CHAN 10668). The three sonatas of 1784 are short but concentrated. The six movements in question are quite



unlike one another, each following and realising its intentions to perfection. An account of the Bossler edition, to which one can only subscribe, appeared in 1785 in Carl Friedrich Cramer's *Magazin der Musik*:

[These sonatas] are more difficult to play than one might imagine at first sight. They demand the greatest possible precision and a highly assured taste.

#### **Sonata in G major, No. 54**

The Sonata in G major, No. 54 (Hob. XVI: 40), the best known, attractive, but modern in spirit, opens with an innocent pastoral *Allegretto* in 6/8 and in the form of alternating variations, A – B – A' – B' – A'' (the two B sections in G minor). Each of the five sections comprises two repeated sub-sections, sections A and A' consisting of (8 + 16 =) 24 bars, sections B and B', half as long, of (6 + 6 =) 12 bars. Section A'' is (8 + 20 =) 28 bars long, this lengthening a result not of a simple addition of four bars at the end of the second sub-section but of a reworking of the last three quarters of it (the concluding bars 86 – 100 of this first movement, acting as a kind of transition to the second movement): a passage slipping towards the minor mode, two pedal points, not just the usual one, on

a *pianissimo* dominant seventh chord, the return of the theme in unadorned form, as at the beginning, the climax of the entire movement, four hesitant bars, and finally a *forte* arpeggiated tonic chord. There follows a *Presto* in 4/4 in ternary (*Lied*) form, A – B – A'. In comparison with A, section A' is ornamented and does not constitute a simple repetition. Each of these two outer panels is cast in two repeated sub-sections (the first repeat written out in section A'), the first sub-sections ending in the dominant key, D major, the second launching themselves without warning in the key of B flat major. The central part, B, is in E minor, without repeats, less regular in structure, not without hints of polyphonic writing, and subtly linked to the outer sections, notably by means of an emphatic descending motive of three times three notes.

#### **Sonata in B flat major, No. 55**

The opening *Allegro* of the Sonata in B flat major, No. 55 (Hob. XVI: 41), is the only movement of the publication to adopt sonata form. Already at bar 2, a left hand G flat strikes a discordant note. The exposition ends in the dominant key, F major, with a kind of fanfare in triplets that is immediately repeated in D flat major at

the beginning of the development. Like that of the preceding sonata, the finale (*Allegro di molto*) is in tripartite (*Lied*) form, A – B – A', with the repeats of A' written out and varied, and the central B section in B flat minor. But the writing, utterly different, evokes a two-part invention, this more or less archaically flavoured polyphony lending itself well to a transcription for string trio.

#### **Sonata in D major, No. 56**

The strange and fascinating Sonata in D major, No. 56 (Hob. XVI: 42), tends towards the esoteric. The *Andante con espressione* is in variation form: a theme in two repeated sections followed by three variations – the second being in the minor and the third having written-out and varied repeats – and a brief coda. With its complex and unstable rhythms, this movement closely anticipates the opening movement of the following sonata (in C major, No. 58, of 1789). The spirit of improvisation rules supreme, the theme already appearing as if it were the ornamented version of a melody never introduced. The sequence of variations progresses by a diminution of note values. The minor key variation, the shortest and yet the most massive, is not strictly speaking even a variation: it functions as the central

section of a ternary form, A – B – A'. The two sub-sections of the major key variations end in the tonic, something that contributes to confusion concerning the music's direction, but this process is made up for by the B major (the dominant of E minor) at the beginning of the second sub-section. Equally exceptional, its form *sui generis*, the finale (*Vivace assai* in 2 / 4 time) occupies in all 101 bars, notionally in two repeated sections of vastly unequal dimensions (eight and ninety-three bars respectively). The movement grows from the two ideas, one in quavers and the other in semiquavers, which are presented in the first four bars. Rarely has the elliptical art been pushed to such extremes, the obvious summarily contradicted, expectations satisfied only at the very last moment. The tonic does not impose itself decisively until bar 87, just before the coda, at the end of a discourse which from the beginning has strongly accented the dominant, thus implying the aforementioned tonic but never stating it, and piling up the reversals and the effects of suspense, as at the interrupted cadence at bar 45.

#### **Sonata in A major, No. 12**

The Sonata in A major, No. 12 (Hob. XVI: 12), is one of those works the authenticity of which

remains highly doubtful, all the more so as the contemporaneous sources, few in number, derive from the same origin: a copy, now lost, that in 1767 was in the possession of the publisher Breitkopf. Having become Breitkopf & Härtel, this company published the sonata in 1805 in Volume XI of its *Ceuvres complètes* (Complete Works) of Haydn. In 1789, the London publisher James Cooper had already distributed it with a solo violin part added by a person or persons unknown, attributing the piece to Ignaz Pleyel! It is possible, with reservations, to date it to around 1755. It is the only one of the early sonatas to begin with a slow movement, an *Andante* in 3/4 time, untypical of Haydn, for the most part tuneful, and littered with semiquaver triplets. The ensuing *Menuet* has a central Trio in A minor which, to judge from its dense three-part writing with a melodic middle voice, is derived from the baroque trio sonata. Of the three movements, the Finale (*Allegro molto* in 3/8 time) paradoxically seems both the most 'Haydnesque' (because of its deftness and, above all, its spirit) and yet the closest to the work of other composers, such as Wagenseil (there are thematic links with the *Allegro assai* of his Op. 3 No. 5 in F major) and Domenico Scarlatti (three successive appearances of an incisive two-bar phrase, the second in the

minor mode). Perhaps this unique sonata is a collaborative rather than a fully authentic work.

© 2013 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

#### Performer's note

Just as in Volume 3, our programme again begins with fanfares.

Those which begin the Sonata in E major (Hob. XVI: 13) immediately put us in a happy frame of mind and are reminiscent of the sort of techniques used by Scarlatti. On the other hand, the three repeated notes at the beginning of the following *Menuet* could have been written by the pen of nobody but Haydn. They are charged with a mischief, almost a coquettishness, that the Trio in the minor key, troubling by means of its gravity and its almost hypnotic effect, will attempt to darken. The Finale is like a bustling, at times even cheeky, chase.

The Sonata in A major (Hob. XVI: 12) is for me one of the great discoveries of this adventure. Rarely does Haydn express himself with such tenderness, and in the first movement there emerges a real innocence, a radiant and placid kind of purity. I'll never forget my first read-through of the *Menuet*

and my surprise when I arrived at the minor-key passage of the Trio, exceptionally inspired with its chromatic bass line and the other two voices weaving a wonderfully alluring tissue of sliding harmonies. It was impossible to stop myself repeating this passage over and over again... more and more slowly, until I arrived at a tempo completely unrelated to that of the original minuet. Somewhat overcome by this mesmerising experiment, I was determined to share it, and I am grateful to my editors for having agreed to present this rather unorthodox 'interpretation' in the form of an Epilogue which you will find at the end of the disc. As for the Finale, with its phrase structure made up of a series of seven bars, it is almost as if Haydn is encouraging us to count them out loud!

In the Sonata in E major (Hob. XVI: 22) it is fascinating to see the manner in which Haydn plays with the alignment of harmony and metre, which, even if the movement is written in quadruple time, gives the impression of asymmetry, of imbalance. The strongly emphasised chord at the beginning comes either too soon or too late, but in every case never quite when one expects it!

The endings of the two other movements of this sonata are particularly unusual. In the lovely Sarabande-like *Andante*, Haydn leads us into believing that there are two beats in

the bar rather than three, while in the *Menuet*, couched sometimes in almost symphonic terms, the discourse becomes more and more expressive, only finally to dissolve in one of those musical about-turns in which Debussy was later to specialise.

In the movement marked *Allegretto innocente* [sic] of the Sonata in G major (Hob. XVI: 40) (the theme of which is littered with unexpected accents), I have deliberately omitted the effect of the detached high repeated notes the first time round so as to keep in reserve this persistent trampling which peters out only in the repeat. Speaking of trampling, the veritable machine-like stamping of the *Presto* is typical of Haydn's rhythmic vitality and makes this movement irresistible. And to tell a little story, looking for the fingering which would work best for playing those detached notes above the syncopations in its most high-spirited passage, I realised that the famous gesture of the comedian Chico Marx (when he crossed his second finger above the others to form the shape of a revolver) was actually the fingering which worked best!

In the *Allegro* of the Sonata in B flat major (Hob. XVI: 41) Haydn uses the formula of the exposition's conclusion to begin the next section – exactly the same procedure which Beethoven would follow twelve years later

in his Sonata Op. 10 No. 2. And for those among you who know it, is there not a striking resemblance between the second theme of this movement and the *Aria* by the unforgettable Viennese pianist Friedrich Gulda?

Haydn is not a composer one could speak of as a real virtuoso. He played several instruments, but is not known to have enthused his audiences by his playing as Mozart or Beethoven did. It is thus even more amazing that we find pianistic formulae as difficult as the rapid descending thirds in the *Allegro di molto* – so as to put limits, be they microscopic, on the speed with which it is possible to play this movement...

The *Andante* of the Sonata in D major (Hob. XVI: 42) is one of the most remarkable examples of the art of variation and ornamentation in the works of Haydn. Indeed, the short phrase at the beginning returns to sound in our ears more than a dozen times (as many as fourteen if we count the two times it occurs in minor), and every time appears in a different light. It even goes so far as to herald in a spectacularly prescient way (same craftsmanship, same key, same impulse) the beginning of the celebrated *Hammerklavier* Sonata, Op. 106 of Ludwig van!

It seemed appropriate for me to include in the *Vivace assai* a free cadenza which,

by interrupting the almost unremitting repetition of the same motif throughout the entire movement, allows us to savour with all the more pleasure its mischievous return.

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. This 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 micro 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 'save' the codas for second repeats only, as at the end of the first movement of the Sonatas Hob. XVI: 40 and Hob. XVI: 13 or in the Finale of the Sonata Hob. XVI: 42.

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.

© 2013 **Jean-Efflam Bavouzet**

Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. He has worked with conductors such as Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo

Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Yan Pascal Tortelier, and Gianandrea Noseda. During the 2010 / 2011 season he also performed with Vladimir Jurowski and the London Philharmonic Orchestra at the BBC Proms, made his debut with the New York Philharmonic at Vail Valley Music Festival, and toured the US and Canada with Daniele Gatti and the Orchestre national de France.

During the 2011 / 2012 season, he will return to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under Vladimir Ashkenazy and appear with the Budapest Festival Orchestra under Ivan Fischer, Orchestre national de Lyon under Leonard Slatkin, Finnish Radio Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Orchestre philharmonique de Strasbourg, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and a host of others.

An active recitalist, he regularly performs at the Southbank Centre's International Piano Series and at the Wigmore Hall in London, the Roque d'Anthéron and Piano aux Jacobins festivals in France, the Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, the Bozar in Brussels, and the Forbidden City Concert Hall in Beijing.

An exclusive recording artist for Chandos, Jean-Efflam Bavouzet has won multiple

awards for his recording of the Complete Works for Solo Piano by Debussy, including a *BBC Music Magazine* Award for Volume 3 and a *Gramophone* Award for Volume 4. The first volume of his new series devoted to the Piano Sonatas by Haydn received the prestigious Choc de l'année in 2010 while his recent recording of Bartók's Piano Concertos with the BBC Philharmonic and his recording of works by Ravel and Debussy with the BBC Symphony Orchestra have both received great critical acclaim.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he was invited by

Sir Georg Solti to make his debut with the Orchestre de Paris in 1995 and is widely considered as the Maestro's last discovery. As well as performing worldwide, Bavouzet has recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. He won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986.

Jean-Efflam Bavouzet is Artistic Director of the Lofoten Piano Festival in Norway.  
[www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)



© Benjamin Lalovega

Jean-Efflam Bavouzet



## Haydn: Klaviersonaten, Teil 5

---

Die erste chronologische Nummerierung von Haydns Sonaten ist die von Karl Päsler (1918 – 1920); sie wurde 1957 in Werkgruppe XVI des Hoboken-Katalogs übernommen: zweiundfünfzig Sonaten sowie acht verschollene Werke, von denen mindestens drei von zweifelhafter Echtheit sind. Die zweite ist die in Christa Landons Edition aus den Jahren 1963 – 1966, die eine verbesserte Chronologie bietet: zweiundsechzig Sonaten, von denen sieben verloren sind. Haydn beschäftigte sich mit der Gattung von Anfang oder Mitte der 1750er Jahre (zu der Zeit war sie noch recht jung) bis 1794/95 (der Zeit seines zweiten Aufenthalts in London). Seine ersten Vorbilder stammten aus Italien und vor allem Wien. Allerdings ist Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) eher als Zeitgenosse des jungen Haydn und nicht als sein Vorgänger anzusehen: Wagenseils Sammlung *Divertissement musical contenant VI sonates pour le clavessin* erschien 1756 in Nürnberg und die vier Bände seiner *Divertimenti da Cimbalo* (op. 1 – 4), von denen ein jeder einer österreichischen Erzherzogin gewidmet ist, wurden 1753, 1755, 1761

und 1763 in Wien veröffentlicht, nachdem sie zunächst handschriftlich kursierten. In den 1760er Jahren galt Wagenseils Schüler Joseph Anton Steffan (1726 – 1797) als der “fortschrittlichste” Sonatenkomponist nach Haydn.

Haydns erste Sonaten bezeugen die einzigartige Erfindungsgabe des Komponisten, sind zumindest bis 1760 aber auch wesentlich von Wagenseil beeinflusst. Mögliche Fragen der Authentizität, die diese Stücke aufwerfen könnten, lassen sich daher nicht allein auf der Basis stilistischer Kriterien beantworten. Ihre Echtheit ist nicht immer im gleichen Maße gesichert und es ist noch immer nicht möglich, eine verlässliche Chronologie zu etablieren. Die meisten Werke dieser Gruppe sind nur in Abschriften überliefert. Die einzigen vor Anfang der 1760er Jahre entstandenen Sonaten, deren Echtheit über jeden Zweifel erhaben ist, sind Nr. 13 (Hob. XVI: 6), von der das Fragment eines Autographs erhalten ist, das eine Entstehungszeit spätestens um 1760 nahelegt, sowie die Nummern 9, 14 und 16 (Hob. XVI: 4, 3 und 14, letzteres

Werk auf CHAN 10689 eingespielt), die Haydn in seinen eigenen Verzeichnissen nennt. Die meisten übrigen Sonaten sind "höchstwahrscheinlich" echt.

#### **Sonate Nr. 15 in E-Dur**

Unter den frühen Sonaten finden sich einerseits kürzere Werke leichter Faktur, die technisch wenig anspruchsvoll und damit für Amateure bestimmt sind, und andererseits solche, die ernsthafter, umfangreicher und rhythmisch komplexer sind und sich damit an den Kenner richten; letztere antizipieren bereits Haydns nächste Schaffensphase. Die Sonate Nr. 15 in E-Dur (Hob. XVI: 13), die um das Jahr 1760 entstand und deren Autorschaft mehr oder weniger gesichert ist, gehört in die zweite Gruppe. Genau wie die Sonate Nr. 16 in D-Dur (CHAN 10689) umfasst sie drei Sätze (Schnell – Menuett – Schnell), wobei das Trio des Menuetts in der Mollvariante der Tonika steht. Die beiden Werke sind wesensverwandt und möglicherweise zur gleichen Zeit entstanden. Das die Sonate Nr. 15 eröffnende *Moderato* beginnt mit einem Thema, das eine Reihe von charakteristischen Elementen aufweist – einen Akkord in der Tonika, eine melodische Überleitung und eine prägnante Triole am Anfang des vierten Takts. Dieses Thema wird

unmittelbar wiederholt und von vier auf acht Takte erweitert. Eine elftaktige Überleitung mündet in ein energisches Schlussthema. Ein elegantes *Menuet* bildet einen lebhaften Gegensatz zu dem wilden Trio in Moll mit seinen kraftvollen Oktavgängen in der linken Hand. Wie in der Sonate Nr. 16 ist das *Presto*-Finale der am dichtesten gearbeitete und dynamischste Satz des Werks. Die zu Beginn erklingene Fanfare (die sich auch bei Wagenseil findet) wird in T. 9 – 12 in Moll wiederholt und erscheint sodann im Schlussabschnitt in veränderter Gestalt und mit der höchst wirkungsvollen Illusion eines *Accelerando*.

#### **Sonate Nr. 37 in E-Dur**

Die Sonate Nr. 37 in E-Dur gehört zu der ersten von drei Gruppen von jeweils sechs Sonaten, die 1774, 1776 und 1780 erschienen. Die Werke der ersten Gruppe – Nr. 36 – 41 bzw. Hob. XVI: 21 – 26 – wurden 1773 komponiert und erschienen im folgenden Jahr in Wien in der Reihenfolge ihrer Entstehung mit einer Widmung an Haydns Dienstherrn Fürst Nikolaus Esterházy. Dies war das erste Mal, dass Haydn die Drucklegung eigener Werke selbst überwachte; als Instrument wird das Cembalo genannt. Diese sechs Sonaten weisen einen eingängigeren Stil auf als ihre Vorgänger und

klingen gelegentlich geradezu volkstümlich. Das gilt allerdings nicht für die Sonate Nr. 37 in E-Dur (Hob. XVI: 22), das zweite Werk der Reihe. Die rhythmische Bandbreite des *Allegro moderato* erinnert an die vergleichbaren Sätze der etwa zur gleichen Zeit entstandenen Sonaten Nr. 20 in B-Dur und Nr. 32 in g-Moll (CHAN 10668). Gelegentlich wurde auf die Verwandtschaft des Eröffnungsthemas mit dem der in derselben Tonart stehenden Sonate Nr. 15 hingewiesen, doch hier taucht der zu Beginn erklingende, wie abgetrennt wirkende Tonika-Akkord an verschiedenen strategisch wichtigen Stellen in jeweils abgewandelter Form wieder auf – am Anfang der Durchführung in der Dominante von cis-Moll und etwas weiter in dieser kurzen doch subtil konstruierten Durchführung in der Subdominante A-Dur. Hierauf folgt ein *Andante* in e-Moll, arienhaft gestaltet und von Sechzehntel-Triolen beherrscht. Das Finale (*Tempo di Menuet*) ist den Kategorien Doppelvariation und Menuett mit Trio gleichermaßen verpflichtet und besteht aus fünf Abschnitten: A (E-Dur) – B (e-Moll) – A' (E-Dur) – B' (e-Moll) – A'' (E-Dur). Abschnitt A enthält zwei wiederholte Teile (die beide Wiederholungszeichen aufweisen). In den Abschnitten A' und A'', die keine Wiederholungszeichen enthalten, ist nur die

jeweils erste Präsentation des ersten Teils mit dem von Abschnitt A identisch (hier findet sich ein Anklang an eine wiederholte Exposition); alles Übrige, d.h. drei Viertel des Abschnitts, ist ausgeschrieben und (jeweils unterschiedlich) variiert. In den kürzeren Abschnitten B und B' enthält nur der erste Teil Wiederholungszeichen; der zweite erklingt nur ein einziges Mal und es handelt sich eigentlich nur um eine einfache, unmittelbar mit der Rückkehr der Dur-Tonika verbundene Überleitung.

#### **Sonaten Nr. 54, 55 und 56**

Nach den drei Serien von jeweils sechs Sonaten erschienen die Sonaten Nr. 54, 55 und 56 im Jahr 1784 bei Bossler in Speyer als op. 37, mit dem Zusatz: „gewidmet Ihrer Hochfürstlichen Durchlaucht der Fürstin Marie Esterházy geb. Fürstin Lichtenstein“ (1768 – 1845; original französisch), die am 15. September 1783 im Alter von fünfzehn Jahren den nachmaligen Fürsten Nikolaus II. geheiratet hatte. Als Instrument ist das Pianoforte angegeben. Im Juni 1785 hielt Pater Werigand Rettensteiner (1751 – 1822), ein enger Freund von Haydns in Salzburg lebendem Bruder Michael (1737 – 1806), sich in Eszterháza auf. Joseph Haydn schenkte seinem Besucher ein Exemplar der Bossler-

Ausgabe, über die Rettensteiner später schrieb:

Folgende 3 Sonaten sind mir vom Herrn Joseph Haydn zu Esterhasz den 3ten Juni 1785 bey einem stundigen und unterhaltenden Besuche zur Verehrung gegeben, und von ihm vorgespielt worden.

Die Bossler-Ausgabe war in Wien ab Februar 1785 erhältlich. 1788 erschienen die drei Sonaten in einer Bearbeitung für Streichtrio; die heute oft gespielte Fassung wurde wahrscheinlich mit Haydns Zustimmung angefertigt, das Original war aber eindeutig die Fassung für Klavier. Diese drei zweisätzigen Sonaten wurden als Werkgruppe konzipiert und Ende 1783 / Anfang 1784 gemeinsam komponiert; sie waren wohl als eine Art "pädagogisches" Hochzeitsgeschenk für die Fürstin intendiert. Haydn hatte seit Nr. 20 und Nr. 32 (CHAN 10668) keine Sonaten in zwei Sätzen geschrieben. Die drei Sonaten von 1784 sind kurz, aber dicht gearbeitet. Alle sechs Sätze sind ausgesprochen verschieden, wobei die jeweiligen kompositorischen Intentionen meisterhaft umgesetzt werden. 1785 erschien in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* eine Besprechung der Bossler-Ausgabe, der man nur zustimmen kann:

Übrigens sind die Sonaten schwerer in der Ausführung als man anfangs glauben sollte. Sie erfordern die höchste Präzision und viel Delicatesse im Vortrag.

#### **Sonate Nr. 54 in G-Dur**

Die weithin bekannte, ansprechende und in ihrem Gestus ausgesprochen moderne Sonate Nr. 54 in G-Dur (Hob. XVI: 40) beginnt mit einem unschuldig-pastoralen *Allegretto* im 6/8-Takt und in der Form von Doppelvariationen, A – B – A' – B' – A'' (die beiden B-Abschnitte in g-Moll). Jeder der fünf Abschnitte besteht aus zwei wiederholten Unterabschnitten, wobei A und A' (8 + 16 =) 24 Takte umfassen, während die Abschnitte B und B' halb so lang sind, also (6 + 6 =) 12 Takte. Abschnitt A'' umfasst (8 + 20 =) 28 Takte; diese Verlängerung resultiert nicht aus einer einfachen Ergänzung von vier Takten am Ende des zweiten Unterabschnitts, vielmehr wurden die letzten drei Viertel dieses Teils umgearbeitet (also die Takte 86 – 100 dieses ersten Satzes, die als eine Art Überleitung zum zweiten Satz dienen): Eine nach Moll tendierende Passage; zwei Orgelpunkte (statt des üblichen einen) auf einem *pianissimo* gespielten Dominantseptakkord; die Wiederholung des Themas, wie zu Beginn in unverzierter

Form; der musikalische Höhepunkt des gesamten Satzes; vier verhaltene Takte und schließlich ein arpeggierter *forte*-Akkord auf der Tonika. Nun folgt ein *Presto* im 4/4-Takt in dreiteiliger (Lied-)Form, A – B – A'. Im Vergleich zu A erscheint der Abschnitt A' verziert, somit handelt es sich nicht um eine einfache Wiederholung. Jeder dieser beiden Rahmenteile besteht aus zwei wiederholten Unterabschnitten (die erste Wiederholung in Abschnitt A' ist ausgeschrieben); die jeweils ersten Unterabschnitte enden auf der Dominante D-Dur, während die zweiten ohne Vorwarnung in B-Dur beginnen. Der zentrale B-Abschnitt steht in e-Moll, wird nicht wiederholt und ist weniger klar strukturiert; er enthält Andeutungen polyphoner Faktur und ist auf subtile Weise mit den äußeren Abschnitten verbunden, insbesondere mittels eines emphatischen absteigenden Motivs von drei mal drei Tönen.

#### **Sonate Nr. 55 in B-Dur**

Das eröffnende *Allegro* der Sonate in B-Dur Nr. 55 (Hob. XVI: 41) steht als einziger Satz der Sammlung in Sonatenform. Schon im zweiten Takt schlägt die linke Hand mit Ges einen dissonanten Ton an. Die Exposition endet in der Dominanttonart F-Dur mit einer Art Fanfare in Triolen, die

unmittelbar zu Beginn der Durchführung in Des-Dur wiederholt wird. Wie in der vorangehenden Sonate steht auch hier das Finale (*Allegro di molto*) in dreiteiliger (Lied-)Form, A – B – A', wobei die Wiederholungen von A' ausgeschrieben und variiert sind, während der zentrale B-Abschnitt in b-Moll steht. Insgesamt aber ist die Faktur gänzlich anders und erinnert an eine zweistimmige Invention. Diese mehr oder weniger archaisch anmutende Polyphonie eignet sich hervorragend für eine Transkription für Streichtrio.

#### **Sonate Nr. 56 in D-Dur**

Der eigenwilligen und zugleich faszinierenden Sonate Nr. 56 in D-Dur (Hob. XVI: 42) haftet etwas Esoterisches an. Das *Andante con espressione* steht in Variationsform: Auf ein Thema in zwei wiederholten Abschnitten folgen drei Variationen, von denen die zweite in Moll steht und die dritte ausgeschrieben und variierte Wiederholungen enthält, sowie eine knappe Coda. Mit seinen komplexen und wechselhaften Rhythmen antizipiert dieser Satz den Eröffnungssatz der nachfolgenden Sonate (die 1789 entstandene Sonate Nr. 58 in C-Dur). Der improvisatorische Charakter ist beherrschend – bereits das

Thema vermittelt den Eindruck als sei es die ausgeschmückte Version einer Melodie, die gar nicht präsentiert wurde. Die Abfolge der Variationen entwickelt sich mittels diminuierter Notenwerte. Die Variation in Moll – die kürzeste und zugleich massivste – ist eigentlich gar keine Variation im strengen Sinne: Sie fungiert als Mittelteil einer dreiteiligen Form, A – B – A'. Die beiden Unterabschnitte der Dur-Variationen enden auf der Tonika, was hinsichtlich der musikalischen Entwicklung einige Verwirrung stiftet; dies wird aber wieder wettgemacht durch das Einführen der Tonart H-Dur (die Dominante von e-Moll) zu Beginn des zweiten Unterabschnitts. Ähnlich außergewöhnlich und in der Form einzigartig ist das 101 Takte umfassende Finale (*Vivace assai* im 2/4-Takt), das sich aus zwei wiederholten Abschnitten von höchst ungleicher Länge (8 bzw. 93 Takte) zusammensetzt. Der Satz entwickelt sich aus zwei musikalischen Gedanken – der eine in Achtel- und der andere in Sechzehntelnoten –, die in den ersten vier Takten vorgestellt werden. Selten wurde die Kunst der Ellipse zu solchen Extremen geführt, das Offensichtliche wird summarisch in Frage gestellt, Erwartungen erst im letzten Moment befriedigt. Die Tonika setzt sich erst in Takt 87 durch, kurz

vor Beginn der Coda und am Ende eines Diskurses, der von Anfang an vor allem die Dominante betont und damit die erwähnte Tonika impliziert, sie aber nie erreicht; im Verlauf häufen sich unerwartete Wendungen und Spannungseffekte, zum Beispiel in der unterbrochenen Kadenz in Takt 45.

#### **Sonate Nr. 12 in A-Dur**

Die Sonate Nr. 12 in A-Dur (Hob. XVI: 12) zählt zu den Werken, deren Echtheit weiterhin ernsthaft angezweifelt wird, zumal die wenigen zeitgenössischen Quellen auf dieselbe Vorlage zurückgehen – eine heute verschollene Abschrift, die sich 1767 im Besitz des Musikalienhändlers Breitkopf befand. Nachdem hieraus das Verlagshaus Breitkopf & Härtel geworden war, veröffentlichte dieses im Jahr 1805 die Sonate in Band XI seiner Haydn-Gesamtausgabe (*Œuvres complètes*). Der Londoner Verleger James Cooper hatte das Werk bereits 1789 mit einer von unbekannter Hand verfassten solistischen Violinstimme in Umlauf gebracht und es Ignaz Pleyel zugeschrieben! Die Sonate lässt sich mit gewissen Vorbehalten auf das Jahr 1755 datieren. Das Stück beginnt als einzige der frühen Sonaten mit einem langsamen Satz, einem für Haydn untypischen *Andante* im 3/4-Takt, das weitgehend kantabel und

mit Sechzehnteltriolen gespickt ist. Das anschließende *Menuet* enthält ein zentrales Trio in a-Moll, das, betrachtet man seine dichte dreistimmige Textur mit einer melodischen Mittelstimme, auf die barocke Triosonate zurückgeht. Von den drei Sätzen erscheint das Finale (ein *Allegro molto* im 3/8-Takt) paradoxerweise für Haydn am typischsten (wegen seiner Gewandtheit und ganz besonders wegen seines Esprits), lehnt sich zugleich aber auch am ehesten an Werke anderer Komponisten an – Wagenseil (es bestehen thematische Verbindungen zum *Allegro assai* von dessen op. 3 Nr. 5 in F-Dur) sowie auch Domenico Scarlatti (drei aufeinanderfolgende Zitate einer kurzen zweitaktigen Phrase, von denen das zweite in Moll steht). Möglicherweise handelt es sich bei dieser einzigartigen Sonate um eine Kompilation und nicht um ein genuin authentisches Werk.

© 2013 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

#### **Anmerkungen des Solisten**

Wie in Teil 3 beginnt unser Programm wiederum mit Fanfaren.

Diejenigen, mit denen die Sonate in E-Dur (Hob. XVI: 13) anhebt, versetzen

uns unmittelbar in einen glücklichen Gemütszustand und erinnern uns an die von Scarlatti verwendeten Techniken. Allerdings könnten die drei wiederholten Töne zu Beginn des sich anschließenden Menuetts von niemand anderem stammen als von Haydn. Ihre übermütige, ja beinahe kokette Stimmung wird das in Moll stehende, durch seine Gravität und seinen geradezu hypnotischen Effekt beunruhigende Trio zu verdüstern trachten. Das Finale wirkt wie eine muntere, zuweilen gar vorlaute Verfolgungsjagd.

Die Sonate in A-Dur (Hob. XVI: 12) ist für mich eine der großen Entdeckungen dieses Projekts. Nur selten findet Haydn eine solche Zartheit des Ausdrucks, und der erste Satz zeichnet ein Bild wahrhafter Unschuld, von einer leuchtenden, gefälligen Reinheit. Ich werde niemals mein erstes Durchspielen des Menuetts vergessen und die Überraschung, als ich die Moll-Passage im Trio erreichte, die aufgrund ihrer chromatischen Basslinie besonders beseelt erscheint, während die beiden anderen Stimmen ein wunderbar verführerisches Gewebe von abwärts gleitenden Harmonien entwickeln. Ich konnte mich kaum davon lösen, die Passage wieder und wieder zu spielen ... von Mal zu Mal langsamer, bis

ich bei einem Tempo anlangte, das mit dem des originalen Menuetts nichts mehr zu tun hatte. Einigermaßen überwältigt von diesem hypnotisierenden Experiment spürte ich den Drang, es mit meinen Hörern zu teilen, und ich danke meinem Produktionsteam für seine Bereitschaft, diese recht unorthodoxe "Interpretation" als Epilog am Ende der CD einzufügen. Was das Finale betrifft, dessen Phrasenbau aus siebentaktigen Einheiten besteht, so scheint Haydn uns fast ermutigen zu wollen, die Takte laut mitzuzählen!

In der Sonate in E-Dur (Hob. XVI: 22) ist es faszinierend zu beobachten, wie Haydn mit der Synchronisierung von Harmonie und Metrum spielt; obwohl der Satz im Viervierteltakt steht, entsteht hierdurch der Eindruck von Asymmetrie, ja fehlender Balance. Der höchst emphatische Anfangsakkord erscheint entweder zu früh oder zu spät, doch niemals zu dem Zeitpunkt, wo man ihn erwarten würde!

Die Schlüsse der beiden anderen Sätze dieser Sonate sind besonders ungewöhnlich. In dem bezaubernden sarabandenhaften *Andante* will Haydn uns glauben machen, dass es nur zwei (statt drei) Schläge pro Takt gebe, während in dem streckenweise fast sinfonische Züge entwickelnden *Menuet* der musikalische Diskurs immer expressiver wird,

um schließlich in eine jener musikalischen Kehrtwendungen zu münden, auf die sich später vor allem Debussy spezialisieren sollte.

Der mit der Bezeichnung *Allegretto innocente* [sic] versehene Satz der Sonate in G-Dur (Hob. XVI: 40), dessen Thema mit unerwarteten Akzenten überladen ist, habe ich den Effekt der abgesetzten hohen Repetitionsnoten beim ersten Mal bewusst vermieden, um das beharrliche Hämmern und dessen allmähliches Verklingen für die Wiederholung aufzusparen. Apropos Hämmern: Das geradezu maschinenhafte Stampfen des *Presto* ist typisch für Haydns rhythmische Vitalität und macht den Satz unwiderstehlich. Um eine kleine Geschichte zu erzählen: Als ich mir Gedanken über den Fingersatz machte, der an dieser übermütigsten Stelle für die Ausführung der abgesetzten Noten über den Synkopen am besten funktionieren würde, stellte ich fest, dass die berühmte Handbewegung, mit der der Komiker Chico Marx seinen zweiten Finger über die anderen kreuzte, um die Form eines Revolvers anzudeuten, tatsächlich die geeignetste war!

Im *Allegro* der Sonate in B-Dur (Hob. XVI: 41) verwendet Haydn die Schlussformel der Exposition, um den nächsten Abschnitt zu beginnen – genau



dieses Verfahren sollte Beethoven zwölf Jahre später in seiner Sonate op. 10 Nr. 2 anwenden. Und für diejenigen unter Ihnen, die damit vertraut sind: Besteht nicht eine verblüffende Ähnlichkeit zwischen dem zweiten Thema dieses Satzes und der *Aria* in der Ausführung des unvergesslichen Wiener Pianisten Friedrich Gulda?

Haydn ist kein Komponist, den man als ausgesprochenen Virtuosen bezeichnen könnte. Er beherrschte mehrere Instrumente, scheint sein Publikum jedoch nicht in einem Maße durch sein Spiel hingerissen zu haben, wie es Mozart oder Beethoven taten. Es ist daher umso verblüffender, dass wir in seinen Werken solch anspruchsvolle pianistische Figuren finden wie die schnellen absteigenden Terzen im *Allegro di molto* – die, wenngleich im mikroskopischen Bereich, dem Tempo, in dem dieser Satz gespielt werden kann, Grenzen setzen.

Das *Andante* der Sonate in D-Dur (Hob. XVI: 42) ist in Haydns Schaffen eines der bemerkenswertesten Beispiele für die Kunst der Variation und Auszierung. In der Tat wird die kurze Phrase zu Beginn mehr als ein Dutzend Mal wiederholt (genaugenommen vierzehn Mal, wenn wir die beiden Präsentationen in Moll mitzählen), und bei jedem Erklängen erscheint sie in

einem anderen Licht. Dies geht so weit, dass das Verfahren in spektakulärer Weise (dieselbe handwerkliche Meisterschaft, dieselbe Tonart, derselbe Impuls) den Beginn der berühmten *Hammerklavier*-Sonate op. 106 von Ludwig van Beethoven vorwegnimmt.

Es erschien mir angemessen, im *Vivace assai* eine freie Kadenz einzufügen, die – mittels der Unterbrechung der den Satz beherrschenden fast unaufhörlichen Wiederholung desselben Motivs – es uns erlaubt, dessen verschmutzte Wiederkehr mit umso größerer Freude zu genießen.

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. Jede in diesen Einspielungen eingeschlagene Richtung 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 Mikrokadenz 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 Cudas ausschließlich für die zweiten Wiederholungen zu reservieren, so etwa am Schluss des ersten Satzes der Sonaten Hob. XVI: 40 und Hob. XVI: 13 oder im Finale der Sonate Hob. XVI: 42.

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.

© 2013 **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 hat mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Yan Pascal Tortelier und Gianandrea Noseda zusammengearbeitet. In der Spielzeit 2010 / 11 ist er zudem mit Vladimir Jurowski und dem London Philharmonic Orchestra im Rahmen der BBC Proms aufgetreten, hat mit

dem New York Philharmonic sein Debüt auf dem Vail Valley Music Festival gefeiert und auf einer Tournee mit Daniele Gatti und dem Orchestre national de France die USA und Kanada bereist.

In der Spielzeit 2011/12 wird er erneut mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Vladimir Ashkenazy gastieren und mit dem Budapester Festival-Orchester unter Ivan Fischer, dem Orchestre national de Lyon unter Leonard Slatkin, dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester, dem Boston Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Strasbourg, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sowie einer Vielzahl weiterer Ensembles auftreten.

Auch als Recitalist ist Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Rahmen der internationalen Klaviermusikreihe im Londoner Southbank Centre und in der Londoner Wigmore Hall, auf den französischen Festivals Roque d'Anthéron und Piano aux Jacobins, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im Bozar in Brüssel und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos. Für seine Einspielung sämtlicher Soloklavierwerke von

Debussy hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und einen *Gramophone Award* für Teil 4. Die erste Folge seiner neuen CD-Reihe mit sämtlichen Klaviersonaten von Joseph Haydn wurde 2010 mit dem renommierten Choc de l'année ausgezeichnet, während seine jüngst eingespielten Aufnahmen von Bartóks Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic und seine Einspielung von Werken Ravels und Debussys mit dem BBC Symphony Orchestra von der Kritik mit großer Begeisterung aufgenommen wurden.

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

Jean-Efflam Bavouzet ist Künstlerischer Leiter des Lofoten-Klavierfestivals in Norwegen. [www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

## Haydn: Sonates pour piano, volume 5

---

La première numérotation chronologique des sonates de Haydn est celle de Karl Päsler (1918 – 1920), reprise en 1957 dans le groupe XVI du catalogue Hoboken: cinquante-deux sonates plus huit perdues et dont trois au moins sont apocryphes. La seconde est celle de l'édition Christa Landon de 1963 – 1966, qui améliore la chronologie: soixante-deux sonates dont sept perdues. Haydn pratiqua le genre du début ou du milieu des années 1750 (ce genre était alors de naissance assez récente) jusqu'en 1794 – 1795 (second séjour à Londres). Ses premiers modèles furent italiens et surtout viennois. Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777) doit cependant être considéré en la matière comme le contemporain plutôt que le prédécesseur du jeune Haydn: son *Divertissement musical contenant 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 1763 après avoir circulé en manuscrit. Joseph Anton Steffan (1726 – 1797), élève de Wagenseil, devint au cours des années 1760

le compositeur viennois de sonates le plus “avancé” après Haydn.

Si les premières sonates de Haydn témoignent de qualités d'invention bien à lui, elles restèrent au moins jusqu'en 1760 fortement tributaires de Wagenseil: les questions d'authenticité qu'elles soulèvent ne peuvent donc être résolues par les seuls critères de style. Cette authenticité n'est pas toujours garantie au même degré, et une chronologie demeure impossible à établir. Elles n'ont le plus souvent survécu que sous forme de copies. Jusqu'au début des années 1760 ne sont d'authenticité prouvée que les sonates no 13 (Hob. XVI: 6), dont existe un fragment d'autographe indiquant comme date de composition 1760 au plus tard, et no 9, 14 et 16 (Hob. XVI: 4, 3 et 14, cette dernière CHAN 10689), inscrites par Haydn sur ses catalogues. La plupart des autres sont “très probablement” authentiques.

### Sonate en mi majeur no 15

On peut distinguer, parmi les sonates de jeunesse, les œuvres courtes et légères, ne posant pas trop de problèmes techniques et destinées aux amateurs, et les œuvres

plus sérieuses, plus vastes, plus élaborées rythmiquement, écrites pour connaisseurs et annonçant davantage celles de la période suivante. La sonate en mi majeur no 15 (Hob. XVI: 13) (vers 1760), d'authenticité à peu près certaine, fait partie du second groupe. Comme celle en ré majeur no 16 (CHAN 10689), elle a trois mouvements (vif – menuet – vif) avec trio du menuet à la tonique mineure. Elles sont du même type, et furent peut-être écrites ensemble. Le *Moderato* initial de la sonate no 15 s'ouvre par un thème bien différencié de l'intérieur: accord de tonique, transition mélodique, triolet incisif au début de la mesure 4. Immédiatement repris et étendu, ce thème passe de quatre à huit mesures. Une transition de onze mesures débouche sur un vigoureux thème conclusif. À un élégant Menuet s'oppose un farouche trio en mineur, avec à la main gauche de puissantes octaves parallèles. Comme dans la sonate no 16, le *Presto* final est le mouvement le plus condensé et le plus dynamique. La fanfare du début (qu'on trouve chez Wagenseil) est répétée en mineur aux mesures 9 – 12 et se transforme dans l'épisode conclusif avec un effet d'accélération très efficace.

#### **Sonate en mi majeur no 37**

La sonate en mi majeur no 37 fait partie

du premier de trois groupes de six sonates parus respectivement en 1774, 1776 et 1780. Composées en 1773, celles du premier groupe – no 36 – 41 ou Hob. XVI: 21 – 26 – furent publiées dans l'ordre de composition l'année suivante à Vienne avec une dédicace au prince Nicolas Esterházy, le patron de Haydn. C'est la première fois que Haydn s'occupa lui-même de l'édition d'œuvres de lui, l'instrument mentionné étant le clavecin. Ces six sonates adoptent souvent un style plus direct que les précédentes, avec un parfum parfois populaire. Ce n'est pas tout à fait le cas de celle en mi majeur no 37 (Hob. XVI: 22), la deuxième du cycle. La variété rythmique de son *Allegro moderato* rappelle les mouvements correspondants des sonates en si bémol no 20 et en sol mineur no 32, à peu près contemporaines (CHAN 10668). D'aucuns ont attiré l'attention sur la parenté du thème du début avec celui de la sonate no 15, dans la même tonalité, mais ici, l'accord de tonique initial, bien séparé du reste, réapparaît sous divers aspects en plusieurs moments stratégiques: au début du développement à la dominante d'ut dièse mineur, plus loin dans ce développement (bref, mais subtilement organisé) à la sous-dominante la majeur. Suit un *Andante* en mi mineur, de type cantilène et en triolets de doubles croches. Le finale (*Tempo di Menuet*) relève

à la fois de la variation alternée et du menuet avec trio, avec une structure en cinq sections: A (mi majeur) – B (mi mineur) – A' (mi majeur) – B' (mi mineur) – A'' (mi majeur). La section A est en deux parties l'une et l'autres répétées (avec barres de reprise). Dans les sections A' et A'', sans barres de reprise, seul le premier énoncé de la première partie est identique à A (élément de réexposition): tout le reste, à savoir les trois quarts, est écrit et varié (chaque fois différemment). Dans les sections B et B', plus courtes, seule la première partie est répétée (avec barres de reprise): la seconde partie non seulement n'est entendue qu'une seule fois, mais ne constitue qu'une simple transition directement enchaînée au retour du majeur.

#### **Sonates no 54, no 55 et no 56**

Faisant suite aux trois séries de six, les sonates no 54, no 55 et no 56 parurent en août 1784 chez Bossler à Spire comme opus 37 avec l'indication "composées & dédiées à Son Altesse Madame La Princesse Marie Esterházy née Princesse de Lichtenstein" (1768 – 1845), épouse depuis le 15 septembre 1783 (elle avait quinze ans) du futur prince Nicolas II. L'instrument spécifié était le pianoforte. En juin 1785 séjourna à Eszterháza le père Werigand Rettensteiner (1751 – 1822), un des meilleurs amis de Michael Haydn (1737 – 1806), le frère

salzbourgeois de Joseph. Ce dernier fit cadeau à son visiteur d'un exemplaire de l'édition Bossler, sur lequel Rettensteiner devait écrire plus tard:

Les trois sonates qui suivent m'ont été offertes par M. Joseph Haydn à Eszterháza le 3 juin 1785, nous avons eu pendant une heure une agréable conversation et il me les a jouées.

L'édition Bossler fut diffusée à Vienne à partir de février 1785. En 1788, les trois sonates parurent dans une transcription pour trio à cordes: cette version souvent jouée de nos jours fut peut-être réalisée avec l'assentiment de Haydn, mais il est certain que l'originale est celle pour piano. Ces trois sonates en deux mouvements furent conçues comme un groupe et composées ensemble, à la fin de 1783 et / ou au début de 1784, sans doute comme "pédagogique" cadeau de noces à la princesse. Haydn n'avait plus produit de sonates en deux mouvements depuis les vingtième et trente-deuxième (CHAN 10668). Les trois sonates de 1784 sont brèves, mais concentrées. Les six mouvements qui les composent ne se ressemblent en rien, chacun poursuivant ses objectifs à la perfection. Un compte-rendu de l'édition Bossler auquel on ne peut que souscrire parut en 1785 dans le *Magazin der Musik* de Carl Friedrich Cramer:

[Ces sonates] sont plus difficiles à exécuter qu'on l'imagine au premier abord. Elles exigent la plus grande précision et un goût très sûr.

#### **Sonate en sol majeur no 54**

La sonate en sol majeur no 54 (Hob. XVI: 40), la plus connue, séduisante, mais moderne d'esprit, s'ouvre par un *Allegretto* innocente à 6/8 de caractère pastoral en forme de variations alternées A – B – A' – B' – A'' (les deux sections B en sol mineur). Les cinq sections comprennent chacune deux sous-sections répétées, les sections A et A' faisant (8 + 16 =) 24 mesures, les sections B et B', plus courtes de moitié, (6 + 6 =) 12 mesures. La section A'' fait (8 + 20 =) 28 mesures, ce prolongement ne résultant pas d'un simple ajout de quatre mesures à la fin de la seconde sous-section, mais d'une recomposition de ses trois derniers quarts (mesures ultimes 86 – 100 de ce premier mouvement, sorte de transition vers le second): passagère échappée vers le mode mineur, deux points d'orgue sur un accord de septième de dominante *pianissimo* au lieu d'un, retour du thème sous une forme non ornée, comme au début, sommet d'intensité de tout le mouvement, quatre mesures d'hésitation et enfin accord arpégé de tonique *forte*. Suit un *Presto* à 4/4 de forme ternaire (lied) A – B – A'.

Par rapport à A, la section A' est ornée et ne constitue pas une simple répétition. Ces deux volets extrêmes sont en deux sous-sections répétées (première reprise écrite dans A'), les premières sous-sections se terminant à la dominante ré majeur et les secondes démarrant sans crier gare en si bémol majeur. Le volet central B est en mi mineur, sans reprises, d'une périodicité moins régulière, non sans velléités de polyphonie et subtilement relié aux deux volets extrêmes, notamment par un motif incisif descendant de trois fois trois notes.

#### **Sonate en si bémol majeur no 55**

L'*Allegro* initial de la sonate en si bémol majeur no 55 (Hob. XVI: 41) est la seule forme sonate du recueil. Dès la mesure 2, un sol bémol de main gauche "détonne". L'exposition se termine à la dominante fa majeur par une sorte de fanfare en triolets immédiatement reprise en ré bémol majeur au début du développement. Comme celui de la sonate précédente, le finale (*Allegro di molto*) est de forme lied tripartite A – B – A', avec reprises de A' écrites et variées et volet central B en si bémol mineur. Mais l'écriture, totalement différente, évoque une invention à deux voix, cette écriture polyphonique au parfum plus ou moins archaïque se prêtant bien à une transcription pour trio à cordes.

### Sonate en ré majeur no 56

L'étrange et fascinante sonate en ré majeur no 56 (Hob. XVI: 42) confine à l'ésotérisme. *L'Andante con espressione* est en forme de variations: thème en deux sections répétées suivi de trois variations – dont la deuxième en mineur et la troisième avec reprises écrites et variées – et d'une courte coda. Cette page à la rythmique complexe et instable annonce de près le premier mouvement de la sonate suivante (en ut majeur no 58 de 1789). L'esprit de l'improvisation règne, le thème apparaissant déjà comme la version ornée d'une mélodie jamais énoncée. La succession des variations procède par diminution des valeurs de notes. Celle en mineur, la plus courte et la plus massive, n'est pas à proprement parler une variation: elle agit comme le volet central d'une forme ternaire A – B – A'. Les deux sous-sections des variations en majeur se terminent à la tonique, ce qui contribue à brouiller les pistes, mais cette démarche est compensée par le si majeur (dominante de mi mineur) du début de la seconde sous-section. Tout aussi exceptionnel, de forme *sui generis*, le finale (*Vivace assai* à 2/4) fait au total 101 mesures, officiellement en deux sections répétées de dimensions très inégales (8 et 93 mesures). Le mouvement se nourrit des deux idées, l'une en croches

et l'autre en doubles croches, des quatre premières mesures. Rarement fut poussé aussi loin l'art de l'ellipse, des évidences aussitôt démenties, de l'attente satisfaite au dernier moment seulement. La tonique n'intervient en position fondamentale qu'à la mesure 87, juste avant la coda, au terme d'un discours manifestant dès le début une forte coloration de dominante, impliquant ladite tonique, mais ne l'énonçant jamais, multipliant les volte-face et les effets suspensifs, comme à la cadence rompue de la mesure 45.

### Sonate en la majeur no 12

La sonate en la majeur no 12 (Hob. XVI: 12) est de celles dont l'authenticité reste très douteuse, d'autant que les sources d'époque, peu nombreuses, ont toutes la même origine: une copie maintenant disparue que possédait en 1767 la maison d'édition Breitkopf. Devenue Breitkopf & Härtel, cette maison publia ladite sonate en 1805 dans le cahier XI des *Œuvres complètes* de Haydn. En 1789, l'éditeur londonien James Cooper l'avait déjà diffusée avec une partie de violon ajoutée par on se sait qui et en l'attribuant à Ignaz Pleyel! On peut, avec les réserves d'usage, la situer vers 1755. C'est la seule des sonates de jeunesse débutant par un mouvement lent: un *Andante* à 3/4 peu typique de Haydn,



plutôt chantant et parcouru de triolets de doubles croches. Le Menuet qui suit est doté d'un trio central en la mineur issu, par son écriture dense à trois voix avec mélodie à la voix médiane, de la sonate en trio baroque. Des trois mouvements, le finale (*Allegro molto* à 3 / 8) apparaît paradoxalement à la fois comme le plus "haydnien" (par son agilité et surtout son esprit) et comme le plus proche d'autres compositeurs: Wagenseil (parentés thématiques avec l'*Allegro assai* de son opus 3 no 5 en fa majeur) et aussi Scarlatti (trois apparitions successives d'une tournure incisive de deux mesures, la deuxième fois en mineur). Peut-être cette sonate singulière n'est-elle authentique qu'à moitié.

© 2013 Marc Vignal

#### Note de l'interprète

Comme dans le volume 3, ce sont également des fanfares qui commencent ce programme.

Celles qui ouvrent la Sonate en mi majeur (Hob. XVI: 13) nous mettent tout de suite de bonne humeur et sont d'une facture qui nous fait penser à Scarlatti. Par contre les trois notes répétées du début du Menuet suivant ne pourraient pas être nées sous une autre plume que celle de Haydn. Elles ont cette espièglerie et presque coquetterie que le Trio en mineur,

troublant par son sérieux et son effet presque hypnotisant, essaiera d'assombrir. Le Finale ressemble à une course effrénée et même par moment effrontée.

La Sonate en la majeur (Hob. XVI: 12) est pour moi l'une des grandes découvertes de cette aventure. Rarement Haydn s'exprime avec une telle tendresse et dans ce premier mouvement se dégage une véritable innocence, une pureté ensoleillée et paisible. Je n'oublierai jamais ma première lecture du Menuet et ma surprise quand je suis arrivé sur cette page en mineur dans le Trio, d'une inspiration exceptionnelle avec son mouvement de basses chromatiques et ses deux autres voix tissant une merveilleuse et fascinante illusion de glissement harmonique. Je ne pouvais m'empêcher de répéter cette page encore et encore... de plus en plus lentement pour arriver finalement à un tempo n'ayant plus rien avoir avec le menuet original. Envoûté par cette expérience hypnotisante, je tenais absolument à la faire partager et je suis reconnaissant à mes éditeurs d'avoir accepté de présenter cette version peu orthodoxe sous la forme d'un Épilogue que vous trouverez à la fin de ce disque. Quant au Finale, avec sa structure en séquences de sept mesures, c'est presque comme si Haydn nous invitait à les compter à haute voix!

Dans la Sonate en mi majeur (Hob. XVI: 22) il est intéressant de voir la manière dont Haydn joue avec le rapport métrique/harmonique qui rend, bien que le mouvement soit écrit à quatre temps, l'impression d'une asymétrie, d'un déséquilibre. L'accord fortement marqué du début arrive ou trop tôt ou trop tard, mais en tout cas pas là où on l'attend!

La fin des deux autres mouvements de cette Sonate est particulièrement remarquable: dans le bel *Andante* aux allures de Sarabande, Haydn nous fait croire que la mesure est à deux temps au lieu de trois et dans le Menuet, aux accents parfois presque symphoniques, le discours devient de plus en plus expressif pour finalement se dissoudre en une de ces pirouettes musicales dont Debussy plus tard se fera une spécialité.

Dans le mouvement soit-disant innocent de la Sonate en sol majeur (Hob. XVI: 40) (dont le thème est en fait truffés d'accents surprenants) j'ai délibérément omis l'effet des notes répétés dans l'aigu la première fois pour garder cet insistant piétinement qui s'épuise seulement pour la reprise. Parlant de piétinement, dans le *Presto* c'est en fait un véritable trépignement motorique typique de la vitalité rythmique haydnienne qui rend ce mouvement irrésistible. Et pour la petite

histoire, dans son passage le plus exubérant, cherchant le doigté qui allait le mieux pour jouer les notes aigues sur les contre temps, je me suis rendu compte que le fameux doigté humoristique de Chico Marx (quant il fait passer son deuxième doigt au dessus des autres comme un revolver) ce doigté était en fait celui qui convenait le mieux!

Dans l'*Allegro* de la Sonate en si bémol majeur (Hob. XVI: 41) Haydn se sert de la formule de conclusion de l'exposition pour commencer la section suivante. Exactement le même procédé que Beethoven utilisera douze ans plus tard dans sa Sonate op. 10 no 2. Et pour ceux d'entre vous qui le connaissent, n'y a-t-il pas une ressemblance frappante entre le deuxième thème de ce mouvement et l'*Aria* du génial pianiste viennois Friedrich Gulda?

Haydn n'est pas un compositeur à proprement parler virtuose. Il jouait de plusieurs instruments, mais on ne le connaît pas enthousiasmer son public comme pouvait le faire Mozart ou Beethoven. Il est donc d'autant plus étonnant de trouver des formules pianistiques aussi difficiles que les tierces en descente rapide dans l'*Allegro di molto*. Ce qui limite tant soit peu la vitesse d'exécution de ce mouvement...

L'*Andante* de la Sonate en ré majeur (Hob. XVI: 42) est l'un des exemples les

plus remarquables de l'art de la variation et de l'ornementation chez Haydn. En effet la petite phrase du début reviendra plus de douze fois sonner à nos oreilles (et même quatorze si l'on compte les deux fois en mineur) et sera toujours présentée sous un autre éclairage. Allant même jusqu'à annoncer d'une manière spectaculairement prémonitoire (même facture, même tonalité, même élan) le début de la fameuse Sonate *Hammerklavier*, op. 106, de Ludwig van!

Il m'a paru adéquat d'insérer dans le *Vivace assai* une cadence libre qui, rompant avec les répétitions quasi incessantes du même motif durant tout le mouvement, nous permet par là même de savourer, avec d'autant plus de plaisir, son retour malicieux.

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 pour les deuxièmes reprises uniquement, comme à la fin du premier mouvement des sonates Hob. XVI: 40 et Hob. XVI: 13 ou dans le finale de Hob. XVI: 42.

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.

© 2013 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 d'éblouissantes prestations en concert. Il travaille avec des chefs d'orchestre tels Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Yan Pascal Tortelier et Gianandrea Noseda. Au cours de la saison 2010 / 2011, il a également joué avec Vladimir Jurowski et le London Philharmonic Orchestra aux Proms de la BBC, fait ses débuts avec le New York Philharmonic au Festival de musique de Vail Valley, et effectué des tournées aux États-Unis et au Canada avec Daniele Gatti et l'Orchestre national de France.

Au cours de la saison 2011 / 2012, il jouera à nouveau avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin sous la direction de Vladimir Ashkenazy et se produira avec l'Orchestre du Festival de Budapest sous la baguette d'Ivan Fischer, l'Orchestre national

de Lyon sous la direction de Leonard Slatkin, l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise, le Boston Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, l'Orchestra Sinfônica do Estado de São Paulo et bien d'autres encore.

En récital, il est très actif et joue régulièrement dans l'International Piano Series du Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, au Festival de la Roque d'Anthéron et dans le cadre de Piano aux Jacobins en France, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au Bozar de Bruxelles et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

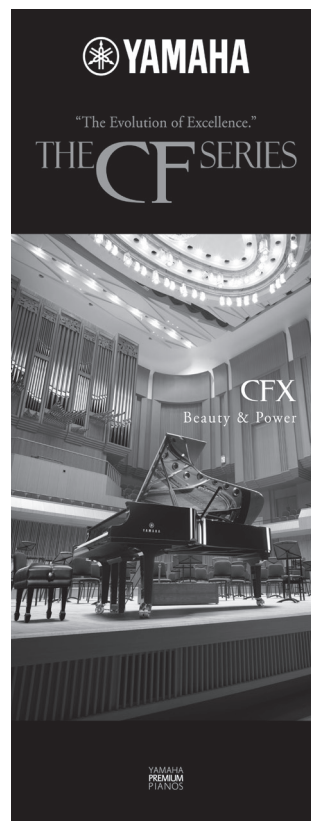
Jean-Efflam Bavouzet, qui enregistre exclusivement chez Chandos, a remporté de multiples récompenses pour son intégrale de la musique pour piano seul de Debussy; il a notamment été couronné par le *BBC Music Magazine* pour le volume 3 et par la revue *Gramophone* pour le volume 4. Le premier volume de cette nouvelle série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a été l'un des prestigieux "Chocs de l'année" 2010 du *Monde de la musique*. En outre, son récent enregistrement des concertos pour piano de Bartók avec le BBC Philharmonic et celui des œuvres de Ravel et Debussy avec le BBC

Symphony Orchestra ont tous deux reçu un accueil très favorable de la critique.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a été invité par Sir Georg Solti à faire ses débuts à l'Orchestre de Paris en 1995 et est généralement considéré comme la dernière découverte du maestro. Tout en jouant dans le monde entier, Bavouzet a récemment achevé une transcription pour

deux pianos de *Jeux*, le poème dansé de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. Il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne, ainsi que les Young Concert Artists Auditions de New York en 1986.

Jean-Efflam Bavouzet est directeur artistique du Festival de piano des îles Lofoten en Norvège. [www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

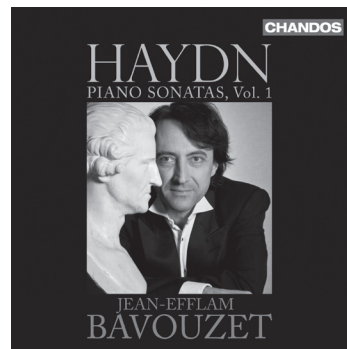


'When the project to record the sonatas by Haydn emerged, I immediately thought about doing it on a Yamaha piano. The wonderful comfort of the keyboard action, the refined sound, and the natural balance between bass and treble were qualities that made my choice obvious. Thank you, Yamaha, for making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

**Jean-Efflam Bavouzet**

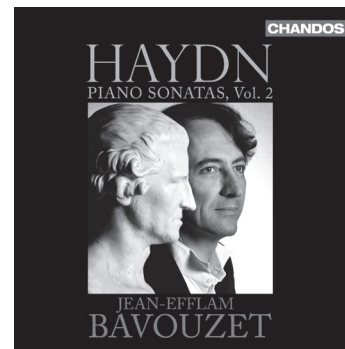
Also available

---



CHAN 10586

Haydn  
Piano Sonatas, Volume 1



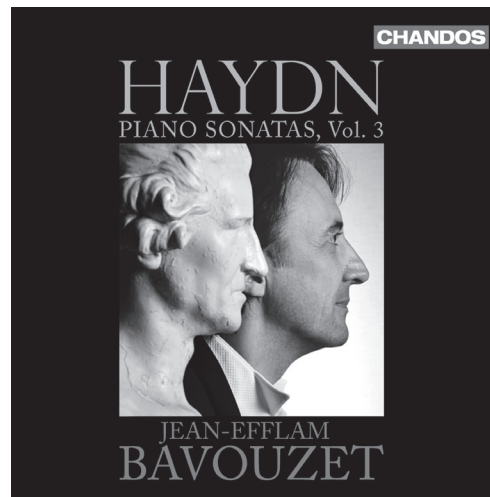
CHAN 10668

Haydn  
Piano Sonatas, Volume 2



Also available

---



CHAN 10689

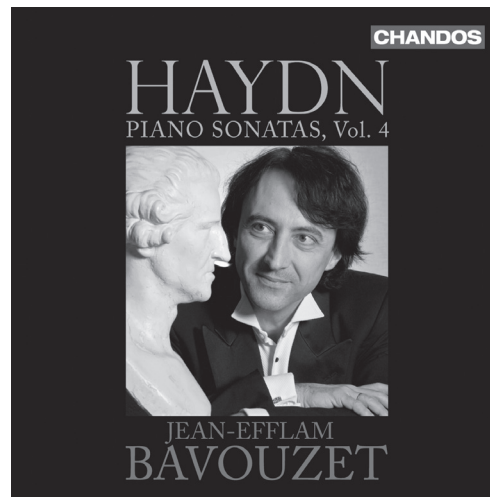
Haydn  
Piano Sonatas, Volume 3





Also available

---



CHAN 10736

Haydn  
Piano Sonatas, Volume 4



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

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



Yamaha technician: Takahiro Mizuno  
Yamaha model CFX grand piano  
Serial no. 6295700  
[www.CFseries.com](http://www.CFseries.com)

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

**Recording producer** Rachel Smith  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Paul Quilter (September 2012)  
**Editor** Rachel Smith  
**A & R administrator** Mary McCarthy  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 21 – 23 February 2012 (Sonata No. 12) and 21 – 23 September 2012 (all other works)  
**Artwork imagery** Photographs of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Marc Mitchell  
**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative ([www.cassidyrayne.co.uk](http://www.cassidyrayne.co.uk))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2013 Chandos Records Ltd  
© 2013 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 5 – Bavouzet

CHANDOS  
CHAN 10763

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10763



[www.bavouzet.com](http://www.bavouzet.com)

**Franz Joseph Haydn** (1732–1809)

**Piano Sonatas, Volume 5**

1-3	<b>Sonata No. 15</b> (Hob. XVI: 13) in E major • in E-Dur • en mi majeur	10:40
4-6	<b>Sonata No. 12</b> (Hob. XVI: 12) in A major • in A-Dur • en la majeur	10:48
7-9	<b>Sonata No. 37</b> (Hob. XVI: 22) in E major • in E-Dur • en mi majeur	13:12
10-11	<b>Sonata No. 54</b> (Hob. XVI: 40) in G major • in G-Dur • en sol majeur	10:23
12-13	<b>Sonata No. 55</b> (Hob. XVI: 41) in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	10:44
14-15	<b>Sonata No. 56</b> (Hob. XVI: 42) in D major • in D-Dur • en ré majeur	12:32
16	<b>Epilogue...</b>	2:25
		TT 75:09

Jean-Efflam Bavouzet piano

© 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 5 – Bavouzet

CHANDOS  
CHAN 10763