

CHANDOS

HAYDN

PIANO SONATAS, Vol. 9



JEAN-EFFLAM
BAVOUZET



Anonymous portrait now at the Haydn-Museum, Haydn-Haus, Eisenstadt/ AKG Images, London

Franz Joseph Haydn, at the time of his appointment as Kapellmeister to Prince Esterházy
(identity not certain)

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Sonatas, Volume 9

Sonata No. 10 (Hob. XVI: 1) **8:38**
in C major • in C-Dur • en ut majeur
(Divertimento)

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 1 | I Allegro | 2:44 |
| 2 | II Andante | 3:28 |
| 3 | III Menuet – Trio – Menuet da capo | 2:27 |

Sonata No. 44 (Hob. XVI: 29) **16:48**
in F major • in F-Dur • en fa majeur
(‘Divertimento da Clavicembalo’)

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | I Moderato | 7:57 |
| 5 | II Adagio | 4:31 |
| 6 | III Tempo di Menuet – Minore – Maggiore | 4:18 |

	Sonata No. 41 (Hob. XVI: 26)	11:35
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
	Sei Sonate da Clavi-Cembalo che al Sua Altezza Serenissima del Sacro Romano Impero Principe Nicolo Esterhazy di Galantha &c. &c. D[onat]. D[icat]. D[edicat]. l'Autore Giuseppe Haydn Maestro di Capella della Pref. A. S. Ser. in Vienna	
7	I Allegro moderato	8:20
8	II Menuetto al Rovescio – Trio – Menuetto da capo	2:21
9	III Finale. Presto	0:52
	Sonata No. 2 (Hob. XVI: 7)	4:35
	in C major • in C-Dur • en ut majeur (Divertimento)	
10	I Allegro moderato	1:08
11	II Menuet – Trio – Menuet da capo	1:58
12	III Finale. Allegro	1:27

	Sonata No. 52 (Hob. XVI: 39)	16:07
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
	Den Schwestern von Auenbrugger gewidmet	
13	I Allegro con brio	4:12
14	II Adagio – Sempre più largo – Tempo I	7:35
15	III Prestissimo	4:17
	Sonata No. 53 (Hob. XVI: 34)	14:30
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
16	I Presto	5:47
17	II Adagio – Più adagio – [Tempo I] –	5:10
18	III Finale. Vivace molto	3:32
		TT 72:15

Jean-Efflam Bavouzet piano



© Benjamin Ealovega Photography

Jean-Efflam Bavouzet

Haydn: Piano Sonatas, Volume 9

On 1 January 1779, Haydn and Prince Nicolas Esterházy signed a new contract, one much shorter than the one they had agreed in May 1761 (six clauses rather than fourteen) and lacking its most humiliating obligations and turns of phrase, notably the clause granting the prince right of ownership to the works of his *Kapellmeister*. As it happened, this clause had never been applied; it remained a dead letter, but its specific suppression at this time, some months after the Viennese publisher Artaria had begun its musical activities, suggests that this new contract was drawn up less at the initiative of the prince than at that of Haydn himself, aware of his fame throughout Europe and wanting to be wholly free to profit from it, personally and formally. He thus swiftly made contact with various publishers, not only Artaria in Vienna, but also Forster in London and Boyer in Paris, watching carefully out to safeguard his interests.

Sonata in G major, No. 52

In the winter of 1780, the prince drastically curtailed his stay in Vienna, obliging Haydn

to do the same. The latter had spent a large part of the month of January in the capital, negotiating with Artaria matters concerning the first publication by the fledgling outfit of a series of his works: Sonatas Nos 48 to 52 and No. 33 (Hob. XVI: 35 – 39 and 20). That in C minor, No. 33, dated back to 1771, but the other five had either been composed recently or were on their way to completion. It was at Eszterháza, and per correspondence, that Haydn brought to conclusion his first set of negotiations with Artaria.

I am sending you the sixth piano sonata [No. 33], because it is the longest and the most difficult. I shall most certainly forward to you the fifth [No. 52] in the coming days.
(31 January 1780)

He sent Sonata No. 52 on 8 February, specifying that it was the last one and asking the publisher to 'return [proofs of] all six for correction'. On 25 February, he thought it best to warn:

You will find among these six sonatas two different pieces which for a few bars share the same idea. The

composer did this intentionally, in order to demonstrate the difference in treatment.

The two pieces in question are the central *Scherzando. Allegro con brio* in A from the Sonata in C sharp minor, No. 49 (CHAN 10586), and the opening *Allegro con brio* of that in G, No. 52. Accompanied, in Italian, by a declaration of the kind Haydn had suggested, the six sonatas appeared in April 1780 with a dedication to the sisters Katharina and Marianna von Auenbrugger, talented pianists, and the daughters of a music-loving doctor. Katharina was also a singer, and Marianna a composer.

The theme which the (opening) *Allegro con brio* of Sonata No. 52 and that (middle movement) of No. 49 share unfolds in each instance initially (episode A of these movements) over (8 + 8 =) sixteen bars, each of the two eight-bar sections repeated. But if the harmonic progression is overall the same, these sixteen bars are notable in No. 52 more for joyfulness (dotted rhythms), a sharper outline (the dominant affirmed at bar 8 but also from bar 4 onward), than for symmetry: a tendency toward polyphony at bars 12 – 13, extended, in dotted rhythms, in bars 14 – 16 by a concluding idea, without returning to that of the opening. Each of

the movements in question consists of five episodes: A – B – A' – B' – A" in No. 49 (the B episodes in minor), A – B – A' – C – A" in No. 52. Taken as a whole, the *Allegro con brio* of No. 52 is by far the more elaborate, the more dynamic, at once the more varied and the more unified. Its B episode is, like that of No. 49, in the tonic minor (G minor), but instead of manifesting its thematic independence it proves a variation of A. Moreover, its second part is not repeated. It leads directly to episode A', in triplet (or sextuplet) semiquavers, passing occasionally from one hand to the other (an echo of bars 12 – 13). Episode C stands apart, by means of its tonality (E minor) and its lack of reference to the theme. But its insistent, emphatic dotted rhythms form the link as much with A as with B. Its second part, not repeated, leads to a pedal point on the dominant of E minor, this note, B, then transforming itself into the third degree of G major. Episode A", moving largely in regular semiquavers, is followed by a ten-bar coda: semiquaver sextuplets in one hand answering ones in the other (evoking bars 12 – 13, and the movement's centre of gravity), a pedal point, seven unmistakably conclusive bars (fourfold allusions to the first notes of the theme, two powerful chords).

The two following movements, both in sonata form, are of great subtlety. The huge *Adagio* in C major may make one think of the corresponding movement (*Adagio grazioso*), in the same key, of Beethoven's Sonata, Op. 31 No. 1. Its ethereal semiquaver sextuplets deftly pass from one hand to the other. After the repeat, its opening theme does not return, and after a pause follows a written-out cadenza, twelve bars long, eventually stretched further by an improvised cadenza. The finale, a *Prestissimo* (a tempo indication rarely used by Haydn) in 6/8, conveys in virtuoso manner the thematic material from one hand to the other, only to end the proceedings on a terse unison.

Sonata in E minor, No. 53

It was without Haydn's authorisation that some time afterwards, and derived from unknown sources, three stand-alone sonatas were published in London: in A flat major, No. 35 (Hob. XVI: 43), in July 1783 (CHAN 10942), in D major, No. 34 (Hob. XVI: 33), in November 1783 (CHAN 10942), and in E minor, No. 53 (Hob. XVI: 34), in January 1784. Sonata No. 53, one of Haydn's most frequently played, could have ended the collection of 1780, in place of No. 33, but nothing proves

that it had by then already been composed. It probably dates from the beginning of the 1780s. The fact remains that, by virtue of its fluent writing, it forms a pair of sorts with No. 52, and that, by virtue of its time signature (6/8), its opening *Presto* bears a relationship to the finale of the aforementioned No. 52. This *Presto* is punctuated by ascending four-note arpeggiated chords, perfect or not, appearing almost exclusively in the left hand. The right hand responds with a short three-note motif, setting up a highly original dialogue, interrupted by silences. The steadily pulsating bass (in quavers) is abruptly countered by virtuoso semiquavers, before the 'second theme', lyrical but densely textured. It ends as if on tiptoe (three high Es). There follows an *Adagio* in G, delicately ornamented and contemplative, in sonata form complete with exposition repeat, but culminating in chords of the dominant of E. Upon which the Finale (*Vivace molto*) is 'abruptly launched' (*attacca subito*). Bearing the explicit indication *Innocentemente*, it takes the form of alternating variations, A – B – A' – B' – A", in minor (A sections) and major (B sections). The sections in minor are steeped in a certain melancholy; the sunniness of those in major remains understated, subdued.

Sonata in F major, No. 44

Before the Auenbrugger set of 1780, two other sets of six sonatas were published. Sonatas Nos 42–47 (Hob. XVI: 27–32) circulated in manuscript copies in 1776 before being printed in 1778 by Hummel in Berlin and Amsterdam as Opus 14, in the order passed down to posterity (an edition reprinted by Longman & Broderip in London in 1781). These six sonatas were not composed in a single effort, and it is not known whether Haydn envisaged for them a particular sequence. Copies of all or some of them, dating from 1776 or not, exist in various places, all of them in the hand of the same copyist, probably from the Viennese firm of Simon Haschke. A fragment of an autograph manuscript (the first movement exposition) survives for the Sonata in F major, No. 44 (Hob. XVI: 29). It dates from 1774 and bears the title 'Divertimento da Clavicembalo'. This sonata is probably (but not unquestionably) the oldest of the six.

This autograph fragment does not contain any dynamic markings, but such are found in some of the copies (possessing a high degree of authenticity) of 1776. The work may thus have been conceived for the pianoforte rather than for the harpsichord, despite the title on the autograph. Especially significant in this

regard are bars 8 and then 10 of the opening *Moderato*. Successive notes there bear the alternate markings *forte* and *piano*, *forte* on single notes, *piano* on chords of three notes (a contradiction between dynamics and sonorities). Just as striking is the *crescendo* of bars 22–23, in which two superimposed notes covering a minor third (F and A flat) in the left hand rapidly alternate with the G between them in the right. It is surely upon such passages, which testify to the influence on Haydn of Carl Philipp Emanuel Bach, that the author of the account of the 'Opus 14' Sonatas, published in the October 1784 issue of *The European Magazine and London Review*, was musing when he wrote that they abounded 'in odd flights, strange passages, and eccentric harmonies'. This movement maintains the jagged, contrasted style of the *Sturm und Drang*. It opens with a rhythmic formula solidly fixed in the tonic, repeated as if an echo in bar 4 in the bass register. It returns successively in C minor, in A flat major, and in a dissonant dominant seventh chord at the beginning of the development. There is no lack of virtuosity, and the movement ends powerfully in the bass register.

A beautiful *Adagio* in B flat major follows, the only large-scale slow movement in the set:

sonata form without repeats, broad gestures, an original use of the Alberti bass, songful melodies, but also *staccato* notes off the beat. Here too the end arrives in the bass register. The finale (*Tempo di Menuet*), having the structure A – B – A' – A", combines variation form with ternary form. Episode B (in minor), attractively contrapuntal, plays the role of trio in a minuet. Episodes A' (in quaver triplets) and A" (in semiquavers) are variations of A. Episode A" is prefaced by a textual statement of the opening phrase of episode A (of this movement), which creates, before the concluding acceleration, a fleeting effect of recapitulation.

Sonata in C major, No. 2

Of the sonatas composed before about 1765 (around 1760), only four are of absolutely certain authenticity: in G major, No. 13 (Hob. XVI: 6) (CHAN 10998), of which there survives an undated autograph (probably from 1760), in D major, No. 9 (Hob. XVI: 4), in C major, No. 14 (Hob. XVI: 3), and in D major, No. 16 (Hob. XVI: 14) (CHAN 10689), all listed by Haydn in his catalogues. The others, with a few exceptions, are generally considered as authentic. All include a minuet. After his departure as a chorister at St Stephen's

Cathedral in Vienna, in 1749 – 50, one of the means that Haydn had at his disposal to earn his living was to teach the harpsichord, and it was this that led to the birth of many of his early sonatas, particularly the shortest and easiest ones. One of his first pupils was the future composer, harpsichordist, singer, and singing teacher Marianna Martines (1744 – 1812): she reports the fact in her *Memoirs*.

The Sonata in C major, No. 2 (Hob. XVI: 7), was in all likelihood among the earliest ones. Its first two movements especially offer evidence of this. The opening *Allegro moderato*, a miniature sonata form, occupies (without taking into account the repeats) just twenty-three bars. That which serves the purpose of an exposition is ten bars long (nearly half the movement), the remainder is divided into six bars of 'development' and seven bars of abridged 'recapitulation'. The structure is binary rather than ternary. There follows a *Menuet*, with a central trio in minor. The *Allegro* Finale asserts itself by means of its effects of perpetual motion and its energetic ascents in the left hand alone.

Sonata in C major, No. 10

More elaborate, perhaps intended for

competent amateurs, the Sonata in C major, No. 10 (Hob. XVI: 1) – two copies of which survive in Kroměříž, in the Czech Republic, with accompaniment for two violins and bass – opens with a fifty-bar *Allegro* which makes ample usage of Alberti bass (frequently exploited by Mozart but rarely by Haydn). Its form, clearly ternary, is treated in a highly individual way. After the ‘development’, largely based on the opening idea (rising arpeggios), this idea is put to no further use. The ‘recapitulation’ is heralded by the ‘second theme’, introduced moreover as in the exposition: its return at this point is thus completely ‘normal’. There follows, in the same key, an *Andante* which unfolds a song-like melody in the right hand, and a *Menuet* with a trio in minor.

Sonata in A major, No. 41

The first set of six sonatas – Nos 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26) – was published by Joseph von Kurzböck in Vienna in 1774 with a dedication to Nicolas Esterházy (an edition reprinted by Hummel as Opus 13). For the first time, Haydn occupied himself with the distribution of his own works; the dedication to the prince was thus his own. These sonatas had been composed during the previous year (1773), and the numbered order is that which

Haydn wanted. He numbered as 1 to 3 the autographs (preserved in the Bibliothèque Nationale de Paris) of Nos 36 – 38. Those of Nos 39 – 40 are lost, and it was an unknown hand which added to the autograph of No. 41 in A major, preserved in Berlin where the *Menuetto al Rovescio* is lacking, the number 6. The opening, somewhat unstable *Allegro moderato*, recalls in its breadth the grand sonatas of 1766 – 71 (Nos 29 – 33). The first idea, a kind of horn call in the left hand, reappears at bar 4 and then, in the dominant, at bar 9, leading to a huge, turbulent modulatory passage. The dominant E major is not truly established until the final three, settled, bars of the exposition (thirty bars). The development, also large, is separated from the recapitulation by a pause.

After such a complex, extended piece of writing the two concluding movements take on the appearance almost of afterthoughts. Probably pressed for time, Haydn wrote a *Presto* Finale of just twenty-six bars (not counting the repeats) and as *Menuetto* opted for a transcription of that from his Symphony in G major, No. 47, of 1772. Hence its absence from the autograph: the piano transcription in the new key could be carried out for the printed edition directly from the symphony. This minuet consists of two phrases, each

ten bars long, of which the second is the exact retrograde of the first (each phrase of course being repeated). The same thing happens in the trio (phrases of twelve bars), with, as an additional contrivance, the fact that the first four bars, being themselves in mirror form (cf. the word 'rotator'), appear again in reverse at the end of the section. *The European Magazine and London Review* reported not only on Opus 14 but also on Hummel's Opus 13 edition. After having noted that the phrases in question were 'as agreeable to the ear backwards as forwards', the writer could not prevent himself from adding that it was only a matter, however, of

a school trick, and examples of this kind are to be found in some of the works of our old English masters, such as Bird and Morley.

© 2021 Marc Vignal
Translation: Stephen Pettitt

Performer's note

Every time I prepare a new release in this series, I am amazed by the richness, the diversity, and the originality of ideas in these sonatas. Some passages seem to me rather like musical arrows, fired across time, which will land on the pages of a Schubert, of a

Schumann, or, such as the notes insistently repeated in the *Moderato* of the Sonata in F major, of a Prokofiev.

In the central section of the *Allegro* of the Sonata A major, a rising gesture (☐ at 3'47") is especially striking and represents a compositional *tour de force*, for the three constituent voices of the texture intertwine in an upward-spiralling canon which seems never to end.

Speaking of *tours de force*, the minuet which follows, a veritable musical palindrome, is certainly one such! I have opted, by way of contrast to the accents of the horns which one can hear in the orchestration of the minuet in Symphony No. 47, for a more fragmented, lighter approach here, emphasising the clarity and the intellectual design of this most original piece, entirely cast in moderate tempo, like a geometric shape gently turning as it floats through space.

In the *Presto*, the briefest of all the movements to which Haydn put his name, the slight hesitation that I add before the final bars (☐ at 0'41") is intended to convey in a humorous way the question that Haydn might plausibly have posed himself: 'Do I carry on? Or do I stop right there?'

The *Scherzando* marking at the beginning of the second movement of the Sonata in

C sharp minor (Hob. XVI: 36) (CHAN 10586), which uses precisely the same theme as the Sonata in G major on this disc, suggests something more than the simple *con brio* specified here. And in the lovely *Adagio* that follows, the big written-out twelve-bar cadenza (□ at 5'57") reassures us, if any such thing were needed, that a worked-out cadenza, even in the more intimate context of a sonata (as opposed to that of a concerto), is entirely appropriate.

The last movement, the only *Prestissimo* in Haydn's complete output of sonatas, is one of the most virtuosic pieces composed during this period, and although himself not a virtuoso of the keyboard, Haydn is obviously enjoying himself piling up technical challenges. What takes the biscuit is that, after all this deployment of technical fireworks, the movement ends *piano*, simply fizzling out.

Since the beginning of this complete recording project, I have consistently respected the double repeats, which seem to me to be an important aspect of the manner of thinking about musical time spans in this era. And it appears to me just as crucial to reserve exclusively for the second repeats the added bars, so as to allow them their full impact as the true ending. On this disc you

may hear some examples of the practice, at the end of the *Allegro* movements in the sonatas in C major and F major.

The case of the first movement of the Sonata in E minor is more complicated, for simply displacing forward the double bar lines is not sufficient. Besides, it is not a matter of a few concluding chords, but of a long, sixteen-bar coda the imposing effect of which would be diminished if one were to hear it twice. To take the first ending as a model and to hold in reserve the intense coda, thus being able to end the movement at one of its most dramatic moments, seems to me to be the more judicious option. This is, moreover, the solution that I adopted in the opening movement of the Sonata in E flat major, No. 59 (Hob. XVI: 49), included in the previous volume of this series (CHAN 20087).

That *Presto* of the Sonata in E minor has another unusual feature: an impressive number of pauses, fourteen in all if one counts the repeats! Moreover, these pauses, interrupting the musical argument – a veritable trademark of the music of Haydn – do not lend themselves at all, as by contrast they do in other movements, to the insertion of cadenzas or embellishments. However, the pause before the recapitulation seemed to me to suggest an opportunity to introduce, rather

like the instance of the oboe solo in the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, two mini-recitatives. You will hear the first of them in the uppermost voice, declaimed loudly ([16] at 2'45"), and the second in the repeat, as if an echo of the first, in the bass register and with an air of resignation ([16] at 4'25").

The continuing experience of regularly discovering and exploring the wonders of these sonatas is one that I shall sorely miss once this complete series of recordings has been concluded.

I should like to dedicate this album to my friend Madame Annaliese Soros, a generous benefactress of the arts, who, for more than thirty years, has encouraged and sustained me by following my work with invaluable and unfailing attentiveness.

© 2021 **Jean-Efflam Bavouzet**

Translation: Stephen Pettitt

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he works regularly with orchestras such as The Cleveland Orchestra,

San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and London Philharmonic Orchestra and collaborates with conductors such as Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Nicholas Collon, Edward Gardner, Vasily Petrenko, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis.

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

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* Awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* Awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année from the magazine

Classica. He has completed a major project to record all Beethoven's piano sonatas, winning exceptional critical acclaim for Volume 3, which was named CD of the Month in *Gramophone*. His recording of the Piano Sonata in F minor and other works by Schumann received five-star reviews in the magazines *BBC Music* and *Diapason* and the third volume in his project to record Mozart's piano concertos with Manchester Camerata and Gábor Takács-Nagy was Concerto of the Month in *BBC Music Magazine* and Choice of the Month in *Classica*. He received a

further *Gramophone* Award for his recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he made his American début, in 1987, through Young Concert Artists, in New York. As well as directing concertos from the keyboard, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. www.Bavouzet.com



Andréa Nemeš

Jean-Efflam Bavouzet, left, with Shinya Maeda, Yamaha technician, Rachel Smith, producer, and Simon Astridge, Chandos marketing manager – special appearance by the composer courtesy of a little digital wizardry

Haydn: Klaviersonaten, Teil 9

Am 1. Januar 1779 unterzeichneten Haydn und Fürst Nikolaus Esterházy einen neuen Vertrag, diesmal viel kürzer als der, auf den sie sich im Mai 1761 geeinigt hatten (sechs Klauseln statt vierzehn) und unter Verzicht auf die besonders demütigenden Pflichten und Floskeln, insbesondere die Klausel, die dem Fürsten das Recht auf den Besitz der Werke seines Kapellmeisters zugestand. Wie es sich ergab, war diese Klausel nie zur Anwendung gekommen; sie blieb eine Formalie, doch ihre spezifische Entfernung zu diesem Zeitpunkt, wenige Monate, nachdem der Wiener Verlag Artaria seine musikalischen Aktivitäten aufgenommen hatte, lassen vermuten, dass dieser neue Vertrag weniger auf den Fürsten als auf Haydn selbst zurückging, der sich seines europaweiten Ruhms bewusst war und vollkommen frei sein wollte, davon persönlich und vertraglich zu profitieren. Er nahm folglich rasch Kontakt zu verschiedenen Verlagen auf, nicht nur mit Artaria in Wien, sondern auch mit Forster in London und Boyer in Paris, immer darauf bedacht, seine Interessen wahrzunehmen.

Sonate Nr. 52 in G-Dur

Im Winter des Jahres 1780 verkürzte der Fürst seinen Aufenthalt in Wien erheblich, so dass Haydn gezwungen war, es ihm gleichzutun. Der Komponist hatte einen Großteil des Monats Januar in der Hauptstadt damit verbracht, mit dem neu gegründeten Verlag Artaria über die Erstveröffentlichung einer Reihe seiner Werke zu verhandeln, nämlich die Sonaten Nr. 48 bis 52 und Nr. 33 (Hob. XVI: 35 – 39 und 20). Die in c-Moll, Nr. 33, ging auf 1771 zurück, aber die anderen fünf waren erst kurz zuvor komponiert worden oder noch nicht ganz fertig. Erst in Eszterháza und brieflich brachte Haydn seine ersten Vertragsverhandlungen mit Artaria zum Abschluss:

Übersende die 6te Clavier Sonate [Nr. 33], weil dieselbe die längste und schwerste ist: Die 5te [Nr. 52] werde ich dieser tägen ganz sicher einhändigen.
(31. Januar 1780)

Die Sonate Nr. 52 verschickte er am 8. Februar mit der Feststellung, es sei die letzte, und dem Ersuchen an den Verlag: "Bitte, mir alle 6 zur Correctur nochmalen

zu übermachen." Am 25. Februar meinte er warnen zu müssen:

Es sind unter diesen 6 Sonaten zwey einzelne Stücke, in welchen sich etwelche Tacte einerley Idee zeigen: der Verfasser hat dieses um den unterschied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Die beiden betroffenen Stücke sind das zentrale *Scherzando. Allegro con brio* in A aus der Sonate Nr. 49 in cis-Moll (CHAN 10586) und das einleitende *Allegro con brio* der Sonate Nr. 52 in G-Dur. Mit einer auf Italienisch gehaltenen Erklärung, wie sie Haydn vorgeschlagen hatte, erschienen die sechs Sonaten im April 1780 mit einer Widmung an die Schwestern Katharina und Marianna von Auenbrugger, beides talentierte Pianistinnen und die Töchter eines Arztes und Musikliebhabers. Katharina war auch Sängerin, Marianna Komponistin.

Das Thema, das auch dem (einleitenden) *Allegro con brio* der Sonate Nr. 52 und dem Mittelsatz von Nr. 49 gemeinsam ist, entfaltet sich jeweils zuerst (als Episode A dieser Sätze) über (8 + 8 =) sechzehn Takte, wobei jede der beiden achttaktigen Abschnitte wiederholt wird. Wenn aber auch die harmonische Fortschreitung überall die gleiche ist, heben sich diese sechzehn Takte in der Nr. 52 eher für ihre Freudigkeit (mit punktierten

Rhythmen), einem klarer definierten Umriss (wobei die Dominante ab dem 8., aber auch ab dem 4. Takt bestätigt wird), als wegen ihrer Symmetrie hervor: eine Tendenz zur Polyphonie in den Takten 12 – 13, in den Takten 14 – 16 mit punktierten Rhythmen durch ein abschließendes Motiv erweitert, ohne das es zu jenem der Einleitung zurückkehrt. Jeder der fraglichen Sätze setzt sich aus fünf Episoden zusammen: A – B – A' – B' – A" in Nr. 49 (mit den B-Episoden in Moll), A – B – A' – C – A" in Nr. 52. Insgesamt gesehen ist das *Allegro con brio* von Nr. 52 bei weitem aufwendiger und dynamischer, zugleich abwechslungsreicher und einheitlicher. Seine B-Episode steht wie jene von Nr. 49 in der Molltonikavariante (g-Moll), aber anstatt seine thematische Unabhängigkeit darzubieten, erweist sie sich als Variante von A. Zudem wird ihr zweiter Teil nicht wiederholt. Sie geht direkt in die Episode A' über, mit Sechzehnteln in Triolen (oder Sextolen), gelegentlich von einer Hand in die andere wechselnd (ein Wiederhall der Takte 12 – 13). Die Episode C hebt sich durch ihre Tonart (e-Moll) und ihren Mangel an Beziehung zum Thema ab. Doch ihre beharrlichen, nachdrücklich punktierten Rhythmen stellen Verbindungen zu A ebenso wie zu B her. Der zweite, nicht

wiederholte Teil führt zu einem Orgelpunkt auf der Dominante von e-Moll, wonach sich diese Note H in die dritte Tonstufe von G-Dur verwandelt. Auf die Episode A, die sich vorwiegend in gleichförmigen Sechzehnteln fortbewegt, folgt eine zehntaktige Coda: Sextolen in Sechzehnteln in der einen Hand antworten auf solche in der anderen (was die Takte 12 – 13 heraufbeschwört und den Schwerpunkt des Satzes ausbildet), dann ein Orgelpunkt, sieben unverwechselbar abschließende Takte (vierfache Verweise auf die ersten Noten des Themas, zwei kraftvolle Akkorde).

Die beiden folgenden, in Sonatenform stehenden Sätze sind ausgesprochen subtil. Das gewaltige *Adagio* in C-Dur könnte an den entsprechenden Satz (*Adagio grazioso*) in der Gleichen Tonart von Beethovens Sonate op. 31 Nr. 1 erinnern. Seine ätherischen Sextolen in Sechzehnteln werden geschickt von einer Hand in die andere übertragen. Das Anfangsthema kehrt nach der Wiederholung nicht zurück, und nach einer Pause folgt eine über zwölf Takte ausgesetzte Kadenz, die schließlich durch eine improvisierte Kadenz weiter ausgedehnt wird. Das Finale, ein *Prestissimo* (eine von Haydn selten verwandte Tempoangabe) in 6/8 überträgt virtuos das Themenmaterial von einer Hand in die

andere, nur um das Geschehen in einem knappen Unisono zu beschließen.

Sonate Nr. 53 in e-Moll

Ohne Haydns Einwilligung wurden einige Zeit später aus unbekanntenen Quellen drei einzelne Sonaten in London veröffentlicht: Nr. 35 in As-Dur (Hob. XVI: 43) im Juli 1783 (CHAN 10942), Nr. 34 in D-Dur (Hob. XVI: 33) im November 1783 (CHAN 10942) und Nr. 53 in e-Moll (Hob. XVI: 34) im Januar 1784. Die Sonate Nr. 53, eine von Haydns meistgespielten, könnte die Gruppe von 1780 statt Nr. 33 abgeschlossen haben, aber nichts deutet darauf hin, dass sie damals bereits komponiert worden war. Sie stammt wahrscheinlich vom Anfang der 1780er-Jahre. Tatsache bleibt, dass sie auf Grund ihrer flüssigen Stimmführung in gewisser Weise mit Nr. 52 gepaart werden kann und dass ihr einleitendes *Presto* wegen seiner Taktangabe (6/8) eine Verbindung zur genannten Nr. 52 aufweist. Dieses *Presto* ist mit ansteigenden, jeweils in vier Noten gebrochenen Akkorden (rein oder nicht) durchsetzt, die fast ausschließlich in der linken Hand erscheinen. Die Rechte antwortet mit einem kurzen Motiv in drei Noten, wodurch ein höchst origineller Dialog entsteht, unterbrochen durch Schweigen. Dem

stetig pulsierenden Bass (in Achteln) werden abrupt virtuose Sechzehntel entgegengesetzt, ehe das lyrische, aber dicht gesetzte "zweite Thema" einsetzt. Es endet gewissermaßen auf Zehenspitzen (drei hohe E). Es folgt ein *Adagio* in G-Dur, feinfühlig verziert und besinnlich in Sonatensatzform einschließlich der wiederholten Themaufstellung, aber gipfelnd in Akkorden der Dominante von E. Woraufhin das Finale (*Vivace molto*) "abrupt einsetzt" (*attacca subito*). Mit der ausdrücklichen Anweisung *Innocentemente* nimmt es die Gestalt alternierender Variationen an, A – B – A' – B' – A", in Moll (die A-Teile) und Dur (die B-Teile). Die Abschnitte in Moll sind von einer gewissen Melancholie durchsetzt, die Sonnigkeit derer in Dur bleibt abgeschwächt, gedämpft.

Sonate Nr. 44 in F-Dur

Vor der Auenbrugger-Gruppe von 1780 wurden zwei weitere Gruppen von je sechs Sonaten veröffentlicht. Die Sonaten Nr. 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32) kursierten 1776 als Manuskriptkopien, ehe sie 1778 von Hummel in Berlin und Amsterdam als Opus 14 gedruckt wurden, in der überlieferten Abfolge (einer 1781 von Longman & Broderip in London nachgedruckten Ausgabe). Diese sechs

Sonaten wurden nicht zusammenhängend komponiert, und es ist nicht bekannt, ob Haydn für sie eine bestimmte Abfolge vorsah. Kopien von allen oder einigen existieren an verschiedenen Orten, von 1776 datiert oder nicht, alle in der Handschrift des gleichen Kopisten, wahrscheinlich aus der Wiener Firma von Simon Haschke. Ein Fragment eines handschriftlichen Manuskripts (der Themaufstellung des Kopfsatzes) ist von der Sonate Nr. 44 in F-Dur (Hob. XVI: 29) erhalten. Es geht auf 1774 zurück und trägt den Titel "Divertimento da Clavicembalo". Diese Sonate ist wahrscheinlich (aber nicht unzweifelhaft) die älteste der sechs.

Dieses autographische Fragment enthält keine Dynamikangaben, aber es finden sich solche in einigen Kopien (von hohem Echtheitsgrad) von 1776. Das Werk mag demzufolge für das Pianoforte statt dem Cembalo gedacht gewesen sein, trotz der Überschrift des Autographen. Von besonderer Bedeutung in dieser Hinsicht sind die Takte 8 und dann 10 des einleitenden *Moderato*. Aufeinanderfolgende Noten tragen dort die abwechselnden Markierungen *forte* und *piano*, *forte* auf einzelnen Noten, *piano* auf Akkorden von drei Noten (ein Widerspruch zwischen Dynamik und Klanglichkeit). Ebenso außerordentlich ist das *crescendo*

der Takte 22 – 23, wo zwei als kleine Terz übereinander gesetzte Noten (F und As) in der linken Hand rasch mit dem G dazwischen in der Rechten abwechseln. Es sind sicherlich solche Passagen, die auf den Einfluss von Carl Philipp Emanuel Bach auf Haydn verweisen, die der Autor der Beschreibung der Sonaten "Opus 14", veröffentlicht in der Ausgabe von Oktober 1784 des *European Magazine and London Review*, meinte, als er schrieb, es seien darin "eigenartige Läufe, seltsame Passagen und exzentrische Harmonien" im Übermaß vorhanden. Dieser Satz erhält durchweg den schroffen, kontrastreichen Stil des Sturm und Drang. Er beginnt mit einer rhythmischen Formel, die fest in der Tonika verankert ist, fast wie ein Echo im vierten Takt des Bassregisters wiederholt. Sie kehrt nacheinander in c-Moll, in As-Dur und in einem dissonanten Dominantseptakkord zu Anfang der Durchführung wieder. Es herrscht kein Mangel an Virtuosität, und der Satz endet kraftvoll im Bassregister.

Es folgt ein wunderbares *Adagio* in B-Dur, der einzige groß angelegte langsame Satz der Gruppe: Sonatensatzform ohne Wiederholungen, mit ausgedehnten Gesten, originellem Einsatz des Alberti-Basses, sanglichen Melodien, aber auch *staccato* gesetzte Noten im unbetonten Taktteil. Auch

hier erscheint der Schluss in der tiefen Lage. Das Finale (*Tempo di Menuet*) mit der Anlage A – B – A' – A" verbindet Variationsform mit dreiteiliger Form. Die Episode B (in Moll), reizvoll kontrapunktisch, spielt die Rolle des Trios in einem Menuett. Die Episoden A' (in Achteltriolen) und A" (in Sechzehnteln) sind Variationen von A. Der Episode A" geht eine textgenaue Darbietung der Eröffnungssphrase A (dieses Satzes) voraus, die vor der abschließenden Beschleunigung des flüchtigen Effekt einer Reprise schafft.

Sonate Nr. 2 in C-Dur

Von den Sonaten, die etwa vor 1765 (um 1760) entstanden, sind nur vier absolut authentisch: die Nr. 13 in G-Dur (Hob. XVI: 6) (CHAN 10998), von der eine undatierte Handschrift (wahrscheinlich von 1760) existiert, Nr. 9 in D-Dur (Hob. XVI: 4), Nr. 14 in C-Dur (Hob. XVI: 3) und Nr. 16 in D-Dur (Hob. XVI: 14) (CHAN 10689), alle von Haydn in seinen Katalogen genannt. Die anderen werden, mit einigen Ausnahmen, allgemein als authentisch angesehen. Alle enthalten ein Menuett. Nach seiner Verabschiedung als Chorsänger am Wiener Stephansdom 1749 / 50 war eine der Möglichkeiten, die Haydn für

seinen Lebensunterhalt hatte, das Lehren des Cembalospiels, und dies führte zur Entstehung vieler seiner frühen Sonaten, insbesondere den kürzesten und leichtesten. Eine seiner ersten Schülerinnen war die zukünftige Komponistin, Cembalistin, Sängerin und Gesangslehrerin Marianna Martines (1744 – 1812): Sie berichtet darüber in ihren Memoiren.

Die Sonate Nr. 2 in C-Dur (Hob. XVI: 7) war höchstwahrscheinlich eine der frühesten. Insbesondere ihre ersten beiden Sätze liefern Anhaltspunkte dafür. Das einleitende *Allegro moderato*, ein Sonatensatz in Miniatur, umfasst (wenn man die Wiederholungen außer acht lässt) nur dreiundzwanzig Takte. Jener, der als Exposition dient, ist zehn Takte lang (was fast die Hälfte des Satzes ausmacht), der Rest teilt sich in sechs Takte "Durchführung" und sieben Takte verkürzter "Reprise". Die Struktur ist zwei- statt dreiteilig. Es folgt ein *Menuet* mit einem zentralen Trio in Moll. Das mit *Allegro* bezeichnete Finale setzt sich durch mittels seiner Perpetuum-Mobile-Effekte und seiner energischen Anstiege in der linken Hand allein.

Sonate Nr. 10 in C-Dur

Die kunstvollere, womöglich für kompetente

Amateure gedachte Sonate Nr. 10 in C-Dur (Hob. XVI: 1) – von der zwei Kopien in Kroměříž in Tschechien erhalten sind, mit Begleitung für zwei Violinen und Bass – beginnt mit einem fünfzigtaktigen *Allegro*, das ausgiebigen Gebrauch des Alberti-Basses macht (wie er oft von Mozart, jedoch selten von Haydn genutzt wurde). Seine eindeutig dreiteilige Form wird ausgesprochen individuell eingesetzt. Nach der "Durchführung", im wesentlichen auf dem einleitenden Motiv (ansteigenden Arpeggien) beruhend, wird dieses Motiv nicht weiter genutzt. Die "Reprise" wird vom "Seitenthema" vorgestellt, das drüber hinaus wie in der Exposition verwendet wird: Seine Wiederkehr an dieser Stelle ist folglich völlig "normal". Es folgen ein *Andante* in der gleichen Tonart, das eine sangliche Melodie in der rechten Hand entfaltet, sowie ein *Menuet* mit einem Trio in Moll.

Sonate Nr. 41 in A-Dur

Die erste Gruppe von sechs Sonaten – Nr. 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26) – wurde 1774 in Wien von Joseph von Kurzböck mit einer Widmung an Nikolaus Esterházy herausgegeben (von Hummel als Opus 13 nachgedruckt). Haydn beschäftigte sich nun erstmals mit dem Vertrieb seiner Werke;

die Widmung an den Fürsten ist folglich seine eigene. Diese Sonaten waren im vorhergehenden Jahr (1773) entstanden, und die Nummerierung ist die von Haydn vorgesehene. Als 1 bis 3 bezeichnete er die Autographen von Nr. 36 – 38 (heute in der Bibliothèque Nationale de Paris). Diejenigen von Nr. 39 – 40 sind verschollen, und es war eine unbekannte Hand, die zum Autographen von Nr. 41 in A-Dur, erhalten in Berlin, wo das *Menuetto al Rovescio* fehlt, die Nummer 6 hinzufügte. Das einleitende, etwas un stabile *Allegro moderato* erinnert in seiner Bandbreite an die großen Sonaten von 1766 – 1771 (Nr. 29 – 33). Das erste Motiv, eine Art Hornsignal in der linken Hand, kehrt im 4. Takt wieder, und danach in der Dominante im 9. Takt, übergehend in eine gewaltige, turbulente Modulationspassage. Das dominante E-Dur wird erst in den letzten drei beständigen Takten der dreißigtaktigen Exposition endgültig etabliert. Die ebenfalls ausführliche Durchführung ist von der Reprise durch eine Pause getrennt.

Nach einer so komplexen und ausgedehnten Stimmführung wirken die beiden abschließenden Sätze fast wie nachträgliche Einfälle. Wahrscheinlich unter Zeitdruck schrieb Haydn ein *Presto*-Finale von nur sechszwanzig Takten

(die Wiederholungen nicht eingerechnet) und als *Menuetto* entschied er sich für eine Transkription von jenem aus seiner Sinfonie Nr. 47 in G-Dur von 1772. Daher ihr Fehlen aus dem Autographen: Die Klaviertranskription in der neuen Tonart konnte für die Druckausgabe direkt aus der Sinfonie vorgenommen werden. Dieses Minuet besteht aus zwei Phrasen, jeweils zehn Takte lang, wobei die zweite eine genaue krebsgängige Umkehrung der ersten ist (natürlich wird jede Phrase wiederholt). Das gleiche geschieht im Trio (mit Phrasen von je zwölf Takten), wobei die zusätzliche Erfindung darin besteht, dass die ersten vier Takte, die selbst spiegelbildlich stehen, am Schluss des Abschnitts wiederum umgekehrt erscheinen. Die Zeitschrift *The European Magazine and London Review* berichtete nicht nur über Opus 14, sondern auch über Hummels Ausgabe von Opus 13. Nachdem sie vermerkte, dass die betreffenden Phrasen “dem Ohr vorwärts wie rückwärts gleich angenehm klingen”, konnte sich der Autor nicht enthalten, hinzuzufügen, dass es nur ein alter Trick sei,

und Beispiele dieser Art findet man auch in einigen der Werke unserer alten englischen Meister wie Bird und Morley.

© 2021 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Bernd Müller

Anmerkungen des Interpreten

Jedes mal wenn ich eine Einspielung in dieser Reihe vorbereite, bin ich von dem Ideenreichtum, der Originalität und der Verschiedenartigkeit dieser Sonaten überwältigt. Manche Passagen wirken auf mich wie musikalische Pfeile die, quer durch die Musikgeschichte geschossen, auf den Seiten eines Schubert, Schumann, oder – wie im Fall der beharrlich wiederholten Noten im *Moderato* der F-Dur Sonate – Prokofjew landen.

Im zentralen Teil des *Allegro* der A-Dur Sonate sticht eine aufsteigende Figur (☐ bei 3'47'') heraus: Eine kompositionstechnische Tour de Force in der sich drei Stimmen in einem nie zu enden scheinenden, sich immer höher schraubenden Kanon vereinen.

Apropos "Tour de Force": Das darauf folgende Minuett – ein veritables musikalisches Palindrom – ist auf jeden Fall auch ein solcher Parforceritt! Um die in der Orchestrierung des Minuetts in der Sinfonie Nr. 47 hörbar gemachten kontrastierenden Akzente der Hörner besser hervorzuheben, habe ich mich hier für eine leichtere, pointiertere Herangehensweise entschieden, was mir erlaubt, die klare Struktur und intellektuelle Konzeption des Originals aufzuzeigen: Durchweg in moderatem Tempo

genommen erscheint es uns wie eine sanft im Raum schwebende geometrische Figur.

Im kürzesten aller jemals Haydns Feder entsprungenen Sätze, dem *Presto*, soll die kleine Verzögerung die ich hier wie ein humoristisches Fragezeichen einstreue (☐ bei 0'41''), wirken als würde Haydn kurz innehalten und sich fragen: "Mach' ich noch weiter ... oder war's das?"

Die *Scherzando*-Angabe zu Beginn des zweiten Satzes der cis-Moll Sonate (Hob. XVI: 36; CHAN 10586), welcher sich des exakt gleichen Themas bedient wie das *Allegro* der G-Dur Sonate auf diesem Album, suggeriert, dass doch etwas mehr hinter der hier benutzten, einfachen *con brio* Bezeichnung steckt. Und im darauf folgenden zauberhaften *Adagio* versichert uns die ausgeschriebene, sich über zwölf Takte streckende Kadenz (☐ bei 5'57'') – so es denn einer solchen Versicherung überhaupt bedarf – dass eine ebensolche auch im intimen Rahmen einer Sonate (im Gegensatz zu einem Konzert) durchaus angemessen ist.

Der letzte Satz, das einzige *Prestissimo*, das in Haydns Klaviersonaten zu finden ist, ist eines der virtuosesten Stücke seiner Zeit. Und obwohl Haydn selbst kein Tastenvirtuose war, hatte er offensichtlich

Freude daran, hier eine technische Herausforderung nach der anderen einzustreuen. Die absolute, Haydn-typische Krönung ist freilich, dass nach all dem virtuosen Feuerwerk der Satz ganz schlicht und im *piano* auströpfelt.

Schon von der ersten Sonate dieser Gesamteinspielung an habe ich stets alle angegebenen Wiederholungen befolgt, da ich sie für absolut wesentliche Bestandteile des insbesondere damaligen musikalischen Zeitempfindens halte. Genauso wichtig war es für mich, die Noten unter der zweiten Voltenklammer am Ende einer Wiederholung auch wirklich erst nach dem einmal erfolgten Durchlauf zu spielen, um sie nicht ihrer Wirkung als dann tatsächlich finalen Phrase zu berauben. Auf dieser CD können Sie einige Beispiele dessen zum jeweiligen Ende der *Allegro*-Sätze der C-Dur und F-Dur Sonaten hören.

Der Fall des ersten Satzes der e-Moll Sonate stellt sich freilich etwas komplizierter dar, da nach der Reprise kein eigener Schluss für die Wiederholung ausgeschrieben steht, sondern das Ende eigentlich aus einer sechzehn Takte langen Coda und nicht nur aus ein paar abschließenden Akkorden besteht. Deren imposante Wirkung wäre nach einem zweiten Hören kaum noch gewährleistet.

Eine Wiederholung schon vor dieser Coda einzuschieben, um sie in der Hinterhand zu halten und den Satz dann einem seiner dramatischsten Momente zu beenden, scheint mir die vernünftigeren Option zu sein. Dies ist auch der Ansatz, den ich im Eröffnungssatz der im Achten Teil dieser Reihe enthaltenen Es-Dur Sonate Nr. 59 (Hob. XVI: 49) gewählt habe (CHAN 20087).

Auch weist dieses *Presto* der e-Moll Sonate ein weiteres ungewöhnliches Merkmal auf, nämlich eine beeindruckende Anzahl von Fermaten – insgesamt vierzehn, wenn man die Wiederholungen mitzählt! Derweil eignen sich diese den musikalischen Erzählfluss unterbrechenden Pausen – ein wahres Markenzeichen Haydns – im Gegensatz zu anderen Sätzen, überhaupt nicht zum Einfügen von Kadenz oder Verzierungen. Die Fermata vor der Rekapitulation (Takt 78) allerdings schien mir eine Gelegenheit zu bieten, zwei Mini-Rezitative einzuschleusen ... gleich dem Beispiel der Oboensolos im ersten Satz von Beethovens Fünfter Sinfonie. Sie hören das erste der beiden in der laut deklamierten obersten Stimme (16 bei 2'45") und das zweite, quasi als Echo des ersten, in der Wiederholung, nun im Bassregister und mit einem Hauch von Resignation (16 bei 4'25").

Schmerzlich werde ich das fortwährende, regelmäßige Entdecken und Erforschen der Wunder dieser Sonaten missen, wenn diese Reihe von Aufnahmen ihren Abschluss findet.

Ich möchte dieses Album meiner lieben Freundin, Madame Annaliese Soros widmen, einer selbstlos großzügigen Wohltäterin der

Künste, die meiner Arbeit unerschöpfliche und unfehlbare Aufmerksamkeit entgegenbringt und mich somit seit inzwischen schon über dreißig Jahre ermutigt und begleitet.

© 2021 Jean-Efflam Bavouzet
Übersetzung: Jens F. Laurson



Andrea Nemez

Haydn: Sonates pour piano, volume 9

Le 1er janvier 1779, Haydn signa avec le prince Nicolas Esterházy un nouveau contrat beaucoup plus bref que celui de mai 1761 (six articles au lieu de quatorze) et sans ses spécifications et tournures de phrase les plus humiliantes, en particulier la clause réservant au prince les œuvres de son maître de chapelle. Par la force des choses, cette clause n'avait jamais été appliquée, elle était restée lettre morte, mais sa suppression expresse à cette date, quelques mois après le début des activités musicales de la maison d'édition viennoise Artaria, semble indiquer que ce nouveau contrat fut dressé moins à l'initiative du prince qu'à celle de Haydn lui-même, conscient de sa célébrité dans toute l'Europe et désireux d'en profiter personnellement et officiellement, en toute liberté. Il prit alors rapidement contact avec divers éditeurs, non seulement Artaria à Vienne, mais aussi Forster à Londres ou Boyer à Paris, en veillant avec soin à la sauvegarde de ses intérêts.

Sonate en sol majeur no 52

Dans l'hiver 1780, le prince abrégéa fortement son séjour à Vienne, obligeant Haydn à en

faire autant. Ce dernier avait passé dans la capitale une grande partie du mois de janvier à traiter avec Artaria des questions relatives à la première publication par la jeune maison d'une série d'œuvres de lui: les sonates no 48 – 52 et 33 (Hob. XVI: 35 – 39 et 20). Celle en ut mineur no 33 remontait à 1771, les cinq autres étaient de composition récente ou en voie d'achèvement. C'est d'Eszterháza et par écrit que Haydn mena à terme sa première négociation avec Artaria.

Je vous envoie le 6^e sonate pour piano [no 33], parce que c'est la plus longue et la plus difficile. Je vous ferai très certainement parvenir la 5^e [no 52] ces jours-ci. (31 janvier 1780)

Il envoya la sonate no 52 le 8 février, précisant que c'était la dernière et demandant à l'éditeur de les lui "renvoyer toute les six pour correction". Le 25 février, il crut bon d'avertir:

On trouvera dans ces six sonates deux morceaux distincts qui pendant quelques mesures partagent la même idée. L'auteur l'a fait exprès, pour montrer la différence de traitement.

Les deux morceaux en question sont le *Scherzando. Allegro con brio* médian en la de la sonate en ut dièse mineur no 49 (CHAN 10586) et l'*Allegro con brio* initial de celle en sol no 52. Accompagnées en italien d'un avertissement du genre de celui suggéré par Haydn, les six sonates parurent en avril 1780 avec une dédicace aux sœurs Katharina et Marianna von Auenbrugger, pianistes de talent et filles d'un médecin mélomane. Katharina était aussi chanteuse, et Marianna compositrice.

Le thème qu'ont en commun l'*Allegro con brio* (initial) de la sonate no 52 et celui (médian) de la no 49 se déroule dans chaque cas pour commencer (épisode A de ces mouvements) sur (8 + 8 =) seize mesures, chacune des deux sections de huit mesures étant répétée. Mais si la progression harmonique est en gros la même, ces seize mesures se distinguent dans la no 52 par plus d'allégresse (rythmes pointés), un profil plus accusé (dominante affirmée à la mesure 8, mais aussi dès la mesure 4), et moins de symétrie: velléité de polyphonie aux mesures 12 – 13, prolongée en rythmes pointés aux mesures 14 – 16 par une idée conclusive, sans retour de celle du début. Les mouvements en question ont chacun cinq épisodes: A – B – A' – B' – A" dans la no 49

(épisodes B en mineur), A – B – A' – C – A" dans la no 52. Globalement, l'*Allegro con brio* de la no 52 est de loin le plus élaboré, le plus dynamique, à la fois le plus divers et le plus unifié. Son épisode B est comme celui de la no 49 à la tonique mineure (sol mineur), mais au lieu de manifester son indépendance thématique, il apparaît comme une variation de A. En outre, sa seconde section n'est pas répétée. Elle débouche directement sur A', en triolets (ou sextolets) de doubles croches passant parfois d'une main à l'autre (évocation des mesures 12 – 13). L'épisode C fait bande à part, par sa tonalité (mi mineur) et son absence de référence au thème. Mais ses rythmes pointés constants et appuyés font le lien tant avec A qu'avec B. Sa seconde section, non répétée, débouche sur un point d'orgue sur la dominante de mi mineur, ce qui se transformant en tierce de sol majeur. L'épisode A", largement en doubles croches régulières, est suivi d'une coda de dix mesures: sextolets de doubles croches se répondant d'une main à l'autre (évocation des mesures 12 – 13 et centre de gravité du mouvement), point d'orgue, sept mesures vraiment conclusives (quadruple allusion aux premières notes du thème, deux puissants accords).

Les deux mouvements suivants, de forme sonate, sont d'une grande subtilité. Le vaste

Adagio en ut majeur peut faire penser au mouvement correspondant (*Adagio grazioso*), dans la même tonalité, de la sonate opus 31 no 1 de Beethoven. Ses aériens sextolets de doubles croches passent légèrement d'une main à l'autre. Après la reprise, son thème initial ne réapparaît plus, et après un point d'orgue intervient une cadence écrite de douze mesures, prolongée éventuellement par une cadence improvisée. Le finale, un *Prestissimo* (indication de tempo rare chez Haydn) à 6/8, fait passer de façon virtuose le matériau thématique d'une main à l'autre pour se terminer sur un laconique unisson.

Sonate en mi mineur no 53

C'est sans l'autorisation de Haydn que parurent à Londres quelques temps après, on ne sait d'après quelles sources, trois sonates isolées: en la bémol no 35 (Hob. XVI: 43) en juillet 1783 (CHAN 10942), en ré no 34 (Hob. XVI: 33) en novembre 1783 (CHAN 10942) et en mi mineur no 53 (Hob. XVI: 34) en janvier 1784. La sonate no 53, une des plus jouées de Haydn, aurait pu clore à la place de la 33^e le recueil de 1780, mais rien ne prouve qu'elle était alors déjà composée. Elle date sans doute du début des années 1780. Toujours est-il qu'elle forme par sa fluidité d'écriture une sorte de paire

avec la no 52, et que par son indication de mesure (6/8) son *Presto* initial s'apparente au finale de ladite 52^e. Ce *Presto* est parcouru par des accords arpégés ascendants, parfaits ou non, de quatre notes, énoncés presque exclusivement par la main gauche. La main droite répond par un court motif de trois notes, instaurant un dialogue très original, interrompu par des silences. La pulsation de base (en croches) est soudain contredite par des doubles croches virtuoses, avant le "second thème", lyrique, mais d'écriture serrée. Fin sur la pointe des pieds (trois mi dans l'aigu). Suit un *Adagio* en sol aux délicats ornements, contemplatif, de forme sonate avec reprise de l'exposition, mais débouchant sur des accords à la dominante de mi. Sur quoi le finale (*Vivace molto*) est "attaqué subitement". Portant en exergue l'indication *Innocentemente*, il est en forme de variations alternées A – B – A' – B' – A" en mineur (parties A) et majeur (parties B). Les parties en mineur sont empreintes de mélancolie, la lumière de celles en majeur reste discrète, tamisée.

Sonate en fa majeur no 44

Avant la série Auenbrugger de 1780 parurent deux autres séries de six sonates. Les sonates no 42 – 47 (Hob. XVI: 27 – 32) circulèrent

sous forme de copies manuscrites en 1776, avant d'être publiées en 1778 par Hummel à Berlin et Amsterdam comme opus 14 dans l'ordre passé à la postérité (édition reprise par Longman & Broderip à Londres en 1781). Ces six sonates ne furent pas composées d'un seul coup, et on ignore si Haydn envisagea pour elles un ordre. Des copies de toutes ou de plusieurs d'entre elles, datées ou non de 1776, existent en divers lieux, toutes de la main du même copiste, probablement de la firme viennoise de Simon Haschke. Un fragment d'autographe (exposition du premier mouvement) a subsisté pour la sonate en fa no 44 (Hob. XVI: 29). Il est daté de 1774 et intitulé "Divertimento da Clavicembalo". Cette sonate est sans doute (mais pas forcément) la plus ancienne des six.

Le fragment d'autographe ne comporte pas d'indications de nuances, mais on en trouve dans certaines copies (à haut degré d'authenticité) de 1776. L'œuvre peut donc avoir été pensée pour le pianoforte plutôt que pour le clavecin, malgré l'intitulé de l'autographe. Particulièrement significatives sont à cet égard les mesures 8 puis 10 du *Moderato* initial. Les notes s'y suivent en faisant alterner les nuances *forte* et *piano*, les *forte* sur des notes isolées et les *piano* sur des accords de trois notes (contradiction entre

nuances et sonorités). Tout aussi frappant est le *crescendo* des mesures 22–23, où alternent rapidement deux notes superposées couvrant une tierce mineure (fa et la bémol) à la main gauche et à la droite le sol intermédiaire. C'est sûrement à de tels épisodes, témoignages de l'influence sur Haydn de Carl Philipp Emanuel Bach, que songeait l'auteur du compte-rendu des sonates "opus 14" écrivant dans le numéro d'octobre 1784 de l'*European Magazine and London Review* qu'elles abondaient "en envolées bizarres, en passages étranges et en harmonies excentriques". Ce mouvement conserve le style heurté et contrasté du *Sturm und Drang*. Il s'ouvre par une formule rythmique bien appuyée à la tonique, reprise comme en écho à la mesure 4 dans le registre grave. On la retrouve successivement en ut mineur, en la bémol et en une dissonante septième de dominante au début du développement. La virtuosité n'est pas absente, et le mouvement se termine puissamment dans le grave.

Suit un bel *Adagio* en si bémol, le seul grand mouvement lent de la série: forme sonate sans reprises, gestes amples, utilisation originale de la basse d'Alberti, mélodies chantantes, mais aussi notes piquées à contretemps. Là aussi, fin dans le grave. Le finale (*Tempo di Menuet*), de structure

A – B – A' – A", combine la forme ternaire avec celle de la variation. L'épisode B (en mineur), d'une belle polyphonie, joue le rôle d'un trio de menuet. Les épisodes A' (en triolets de croches) et A" (en doubles croches) sont des variations de A. La variation A" est précédée d'un énoncé textuel de la première phrase de A (du mouvement), ce qui avant l'accélération terminale produit un effet passager de réexposition.

Sonate en ut majeur no 2

Des sonates composées jusque vers 1765 (aux alentours de 1760), seules quatre sont d'authenticité absolument certaine: en sol no 13 (Hob. XVI: 6) (CHAN 10998), dont existe un autographe non daté (sans doute 1760), en ré no 9 (Hob. XVI: 4), en ut no 14 (Hob. XVI: 3) et en ré no 16 (Hob. XVI: 14) (CHAN 10689), portées par Haydn sur ses catalogues. Les autres, à quelques exceptions près, sont considérées comme authentiques. Toutes comportent un menuet. Après son départ de la maîtrise de Saint-Étienne de Vienne en 1749 – 1750, un des moyens de Haydn pour gagner sa vie fut s'enseigner le clavecin, et c'est ainsi que naquirent beaucoup de ses premières sonates, en particulier les plus courtes et les plus simples. Une de ses premières élèves fut la future compositrice,

claveciniste, chanteuse et professeur(e) de chant Marianna Martines (1744 – 1812): elle en fait état dans ses Mémoires.

La sonate en ut no 2 (Hob. XVI: 7) fait sans doute partie des plus anciennes. En témoignent surtout ses deux premiers mouvements. *L'Allegro moderato* initial, forme sonate miniature, ne fait (sans compter les reprises) que vingt-trois mesures. Ce qui tient lieu d'exposition en fait dix (près de la moitié), le reste se répartit en six mesures de "développement" et en sept mesures de "réexposition" abrégée. La structure est binaire plutôt que ternaire. Suit un Menuet avec trio central en mineur. *L'Allegro* final s'impose, par ses effets de mouvement perpétuel et ses énergiques montées de main gauche seule.

Sonate en ut majeur no 10

Plus élaborée, destinée peut-être aux "amateurs", la sonate en ut no 10 (Hob. XVI: 1) – dont il existe à Kremsier deux copies avec accompagnement de deux violons et basse – s'ouvre par un *Allegro* de cinquante mesures faisant un large usage de la basse d'Alberti (démarche fréquente chez Mozart, rare chez Haydn). Sa structure, nettement ternaire, est traitée de façon très personnelle. Après le "développement",

largement fondé sur l'idée du début (des arpèges ascendants), cette idée n'est plus mise à contribution. La "réexposition" est signalée par le "second thème", au demeurant introduit comme dans l'exposition: son retour à cet endroit est donc tout à fait "normal". Suivent, dans la même tonalité, un *Andante* déroulant à la main droite une mélodie du genre cantilène et un Menuet avec trio en mineur.

Sonate en la majeur no 41

La première série de six sonates – no 36 – 41 (Hob. XVI: 21 – 26) – parut chez Joseph von Kurzböck à Vienne en 1774 avec une dédicace à Nicolas Esterházy (édition reprise par Hummel comme opus 13). Pour la première fois, Haydn s'était occupé lui-même de la diffusion d'œuvres de lui, la dédicace au prince allait donc de soi. Ces sonates avaient été composées l'année précédente (1773), et l'ordre de numérotation est celui voulu par Haydn. Il numérotait de 1 à 3 les autographes (conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris) des no 36 – 38. Ceux des no 39 – 40 sont perdus, et c'est une main étrangère qui porta sur celui de la no 41 en la, conservé à Berlin et où manque le *Menuetto al Rovescio*, le no 6. *L'Allegro moderato* initial, assez instable, rappelle par son ampleur les grandes

sonates de 1766 – 1771 (no 29 – 33). L'idée du début, sorte d'appel de cor de main gauche, réapparaît à la mesure 4 puis, à la dominante, à la mesure 9, pour déboucher sur un vaste épisode modulant et heurté. La dominante mi majeur ne s'établit vraiment que dans les trois dernières mesures, apaisées, de l'exposition (trente mesures). Le développement, aussi vaste, est séparé de la réexposition par un point d'orgue.

Après cette page compliquée, tendue, les deux derniers mouvements font presque figure d'appendice. Probablement pressé par le temps, Haydn composa un finale *Presto* de seulement vingt-six mesures (sans compter les reprises) et comme *Menuetto* opta pour une transcription pour piano de celui de sa symphonie en sol no 47 de 1772. D'où son absence dans l'autographe: la transcription pour piano et dans la nouvelle tonalité pouvait être effectuée pour l'édition à partir de la symphonie. Ce menuet est fait de deux phrases de dix mesures chacune dont la seconde est la rétrogradation exacte de la première (chaque phrase étant bien sûr répétée). Il en va de même du trio (phrases de douze mesures), avec comme artifice supplémentaire le fait que ses quatre premières mesures étant elles-mêmes en miroir (cf. le mot "laval"), on les retrouve

telles qu'elles à la fin. *L'European Magazine and London Review* rendit compte non seulement de l'opus 14, mais aussi de l'opus 13 de Hummel. Après avoir noté que les phrases en question étaient "aussi agréables à l'oreille en avant qu'en arrière", il ne put s'empêcher d'ajouter qu'il ne s'agissait pourtant que d'une astuce d'école dont on trouve des exemples dans certaines œuvres de nos anciens maîtres anglais comme Bird et Morley.

© 2021 Marc Vignal

Note de l'interprète

À chaque préparation d'un nouvel album de cette série, je suis émerveillé par la richesse, la diversité et l'originalité des idées de ces sonates. Certains passages me paraissent même comme des flèches musicales lancées dans le temps qui atterriront dans des pages d'un Schubert, d'un Schumann ou, comme ces notes répétées avec insistance du *Moderato* de la sonate en fa majeur, d'un Prokofiev.

Dans la partie centrale de l'*Allegro* de la sonate en la majeur, une montée ([7] à 3'47") est particulièrement saisissante et représente un tour de force de composition car les trois voix qui constituent sa texture s'enchevêtrent

en un canon en spirale ascendante qui semble ne pas avoir de fin.

Parlant de tour de force, le menuet qui suit, véritable palindrome musical, en est certainement un! J'ai préféré, en opposition aux accents des cors que nous pouvons entendre dans l'orchestration du menuet dans la symphonie no 47, une approche plus en pointillé, légère, accusant la clarté et la conception intellectuelle de cette pièce originale, le tout dans un tempo modéré, comme une figure géométrique flottant en tournant doucement dans l'espace.

Dans le *Presto*, le plus court de tous les mouvements signés de Haydn, la petite hésitation que je rajoute avant les dernières mesures ([16] à 0'41") veut traduire de manière humoristique la question que Haydn s'est vraisemblablement posé: "Je continue? Ou j'arrête là?"

L'indication *Scherzando* au début du deuxième mouvement de la sonate en ut dièse mineur (Hob. XVI: 36) (CHAN 10586), utilisant exactement le même thème que la sonate en sol majeur de ce disque, peut nous servir d'indication en plus du *con brio* précisé ici. Et dans le très bel *Adagio* qui suit, la grande cadence écrite de douze mesures ([14] à 5'57") nous conforte, si besoin était, qu'une cadence développée, même dans le cadre plus intime

d'une sonate (en opposition au concerto), est tout à fait appropriée.

Le dernier mouvement, unique *Prestissimo* de Haydn dans le cadre de ses sonates, est l'une des pièces les plus virtuoses écrites en cette période, et sans être lui-même un virtuose du clavier, Haydn s'est visiblement amusé à y accumuler les difficultés techniques. Le comble étant qu'après tout ce déploiement et feu d'artifice technique, le mouvement se termine dans la nuance *piano*, en queue de poisson!

Depuis le début de cette intégrale, j'ai toujours respecté les doubles reprises qui me semblent être une part importante de la manière de penser le temps musical à cette époque. Et il me paraît aussi important de réserver pour la seconde reprise seulement, les mesures rajoutées, afin de leur donner pleinement leur sens de véritable fin. Vous pouvez dans cette album en entendre quelques exemples à la fin des *Allegro* des sonates en ut majeur et fa majeur.

Le cas du premier mouvement de la sonate en mi mineur est plus compliqué car déplacer simplement la double barre ne suffit pas. Aussi il ne s'agit pas de quelques accords conclusifs, mais d'une longue coda de seize mesures dont l'effet imposant serait moindre si l'on devait l'écouter deux fois. Se servir de la première fin comme modèle et réserver

la coda intense, pouvant ainsi terminer le mouvement en un des moments les plus dramatiques du mouvement, me semble être l'option la plus adaptée. C'est d'ailleurs cette solution que j'avais utilisé dans le premier mouvement de la sonate en mi bémol majeur No 59 (Hob. XVI: 49) incluse dans le précédent volume de cette série (CHAN 20087).

Ce *Presto* de la sonate en mi mineur a une autre particularité: son nombre impressionnant de point d'orgue, quatorze en tout si l'on compte les reprises! En outre, ces pauses interrompant le discours, véritables marque de fabrique de la musique de Haydn, ne se prêtent aucunement, contrairement à d'autres mouvements, à y insérer des cadences ou embellissements. Pourtant dans le point d'orgue avant la réexposition, m'est apparu comme une évidence d'y introduire, un peu à l'exemple du solo de hautbois dans le premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Beethoven, deux mini récitatifs. Vous les entendrez la première fois à la voix supérieure, fortement déclamé ([16] à 2'45"), et à la reprise, comme un écho à la première fois, dans le registre grave et d'un caractère résigné ([16] à 4'25").

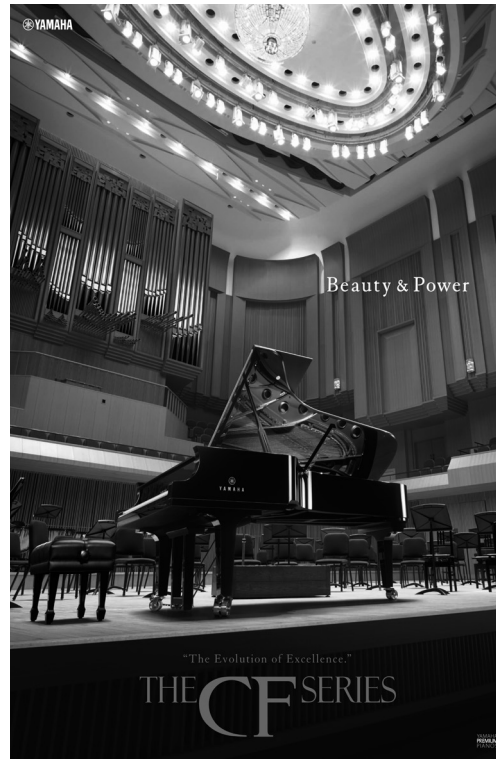
Continuer de manière régulière de découvrir et d'explorer les beautés de ces

sonates me manquera cruellement une fois
cette intégrale terminée.

Je voudrais dédier cet album à mon
amic Madame Annaliese Soros, généreuse
bénéfactrice des arts, qui, depuis plus de

trente années, me porte en suivant mon
travail avec une attention précieuse et
infaillible.

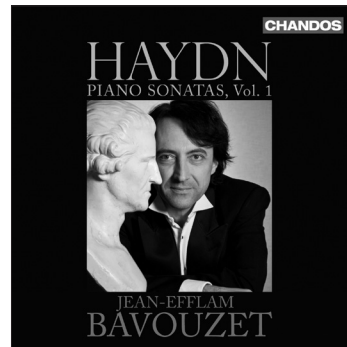
© 2021 Jean-Efflam Bavouzet



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

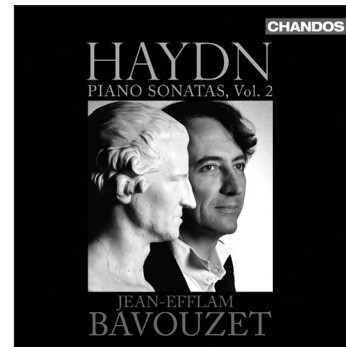
Jean-Efflam Bavouzet

Also available



CHAN 10586

Haydn
Piano Sonatas, Volume 1

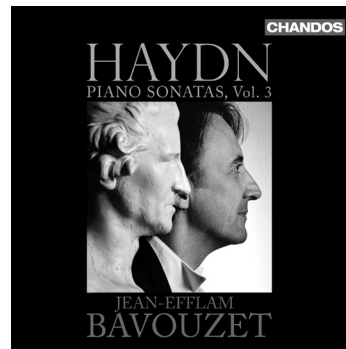


CHAN 10668

Haydn
Piano Sonatas, Volume 2

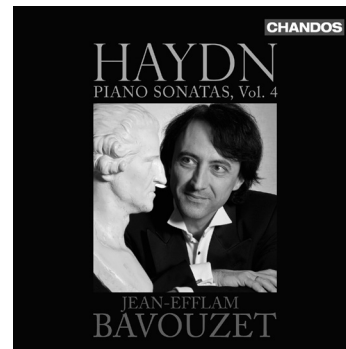


Also available



CHAN 10689

Haydn
Piano Sonatas, Volume 3

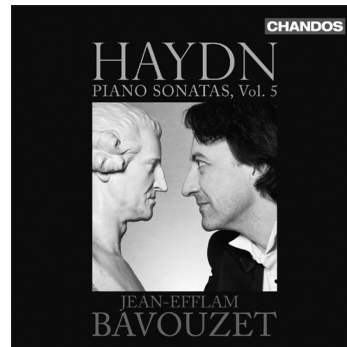


CHAN 10736

Haydn
Piano Sonatas, Volume 4

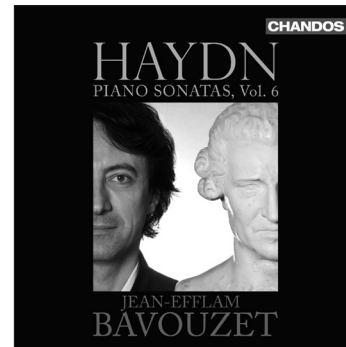


Also available



CHAN 10763

Haydn
Piano Sonatas, Volume 5

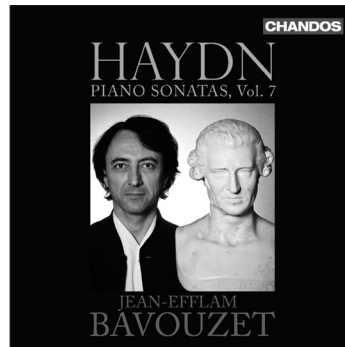


CHAN 10942

Haydn
Piano Sonatas, Volume 6

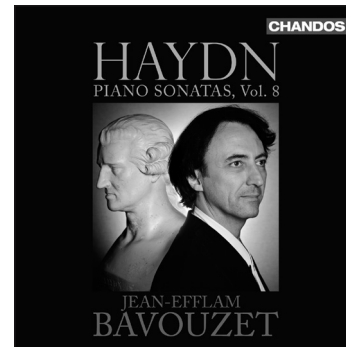


Also available



CHAN 10998

Haydn
Piano Sonatas, Volume 7



CHAN 20087

Haydn
Piano Sonatas, Volume 8



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-B
www.CFseries.com
Transported by Hartwell Haulage, London
Piano technician: Shinya Maeda, Yamaha CF Centre, London

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

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 8 – 10 July 2020
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
© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 9 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 20131

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20131



www.Bavouzet.com

Franz Joseph Haydn (1732–1809)

Piano Sonatas, Volume 9

1-3	Sonata No. 10 (Hob. XVI: 1) in C major • in C-Dur • en ut majeur	8:38
4-6	Sonata No. 44 (Hob. XVI: 29) in F major • in F-Dur • en fa majeur	16:48
7-9	Sonata No. 41 (Hob. XVI: 26) in A major • in A-Dur • en la majeur	11:35
10-12	Sonata No. 2 (Hob. XVI: 7) in C major • in C-Dur • en ut majeur	4:35
13-15	Sonata No. 52 (Hob. XVI: 39) in G major • in G-Dur • en sol majeur	16:07
16-18	Sonata No. 53 (Hob. XVI: 34) in E minor • in e-Moll • en mi mineur	14:30

TT 72:15

Jean-Efflam Bavouzet piano

© 2021 Chandos Records Ltd © 2021 Chandos Records Ltd

HAYDN: PIANO SONATAS, VOL. 9 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 20131