

CHANDOS

# HAYDN

PIANO SONATAS, Vol. 11



JEAN-EFFLAM  
BAVOUZET



Engraving (1810) by Carl August Schwertegerburth (1784/85 – 1878) of a drawing by Ludwig Ferdinand Schmorrr von Carolsfeld (1788 – 1853) after a bust by Anton Matthias Grassi (1755 – 1807) / AKG Images, London

Franz Joseph Haydn, 1799 / 1802

**Franz Joseph Haydn** (1732 – 1809)

**Piano Sonatas, Volume 11**

**Sonata No. 1** (Hob. XVI: 8) 4:53  
in G major • in G-Dur • en sol majeur  
*Parthia*  
(Divertimento)

- |   |               |      |
|---|---------------|------|
| 1 | I Allegro –   | 2:11 |
| 2 | II Menuet –   | 0:53 |
| 3 | III Andante – | 1:05 |
| 4 | IV Allegro    | 0:43 |

**Sonata No. 61** (Hob. XVI: 51) 5:52  
in D major • in D-Dur • en ré majeur

- |   |                   |      |
|---|-------------------|------|
| 5 | I Andante         | 3:42 |
| 6 | II Finale. Presto | 2:08 |

7 **Fantasia** (Hob. XVII: 4) 5:58  
in C major • in C-Dur • en ut majeur  
(Capriccio)  
Presto

8	<b>Adagio</b> (Hob. XVII: 9) in F major • in F-Dur • en fa majeur Adagio	4:33
	<b>Sonata No. 14</b> (Hob. XVI: 3) in C major • in C-Dur • en ut majeur Divertimento	11:43
9	I Allegretto	3:10
10	II Andante	5:28
11	III Menuetto – Trio – Menuetto da capo	3:02
	<b>Sonata No. 9</b> (Hob. XVI: 4) in D major • in D-Dur • en ré majeur Divertimento	7:40
12	I Moderato	4:35
13	II Menuetto – Trio – Menuetto da capo	3:04

14	<p><b>Capriccio 'Acht Sauschneider müssen seyn'</b>  (Hob. XVII: 1)  in G major • in G-Dur • en sol majeur  Moderato</p>	7:21
	<p><b>Thema con variazioni (Hob. XVII: 5)</b>  in C major • in C-Dur • en ut majeur</p>	8:27
15	Thema. Andante –	1:07
16	Variazione I –	1:04
17	Variazione II –	1:04
18	Variazione III –	1:06
19	Variazione IV –	1:12
20	Variazione V. Minore –	1:35
21	Variazione VI. Maggiore	1:13

**Sonata No. 62 (Hob. XVI: 52) 20:50**

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

Für Miss Therese Jansen, später verehelichte Bartolozzi, geschrieben

- |    |                                       |      |
|----|---------------------------------------|------|
| 22 | I Allegro                             | 8:28 |
| 23 | II Adagio                             | 6:35 |
| 24 | III Finale. Presto – Adagio – Tempo I | 5:46 |

**25 Allegretto (Hob. XVII: 10) 2:51**

in G major • in G-Dur • en sol majeur

*nach einem Stück für eine Flötenuhr*

(after a piece for musical clock)

Allegretto

**TT 80:12**

**Jean-Efflam Bavouzet** piano

## Haydn: Piano Sonatas, Volume 11

---

### Sonata in G major, No. 1

Of the three early sonatas on this CD, only that in G, No. 1 (Hob. XVI: 8), is highly likely to be authentic, though no absolute proof exists. It is one of a group of works on which Haydn, in his old age, declared himself in this regard. On 7 January 1803, his future biographer Georg August Griesinger, having consulted him, wrote to the publishers Breitkopf & Härtel that it was indeed by Haydn and dated from his early years. Breitkopf & Härtel, however, did not publish it; it was issued for the first time in 1895, by Augener, in London. Several contemporaneous copies survive, and it features in Breitkopf's catalogue of 1766. This short sonata (above all its last three movements), which is also concise, is one of two by Haydn – the other is No. 13 (Hob. XVI: 6) (CHAN 10998), the authenticity of which is certain – to consist of four movements, here all in G major. The opening *Allegro*, admirably well organised, is forty-four bars long. It precedes a *Menuet*, without trio, of sixteen bars, an *Andante* of nine bars, and a finale of

twenty-four bars. The *Allegro*, transposed to F major, reappears as the third movement of the Trio for keyboard, violin, and cello, Hob. XV: 39, but this trio, as such, has nothing to do with Haydn.

### Sonata in D major, No. 9

The Sonata in D major, No. 9 (Hob. XVI: 4), is of undoubted authenticity: it features in Haydn's own two catalogues, the *Entwurf Katalog* (1765) and the *Haydn Verzeichnis* (1805). Published for the first time in 1918, by Breitkopf & Härtel, it has only two movements, and it is possible that there existed a finale, now lost. A copy of the period offers as third movement two anonymous arrangements of the minuet from the finale of Act II of *La Fiera di Venezia*, an opera by Salieri, premièred in 1772: once again, it has nothing to do with Haydn. The opening *Moderato* bears witness to a high degree of organisation. The exposition is clearly tripartite: (7 + 6 + 6 =) 19 bars. The first part is in the tonic, the second modulates to the dominant, the third is in the dominant; the latter two retrieve and transform elements from the first. The

development, which begins in the same way as the exposition, but in the dominant, is three bars shorter (sixteen). To compensate, the recapitulation in its turn is three bars longer (twenty-two), by expanding the central portion. There follows a *Menuetto* with a trio that remains in major.

#### **Sonata in C major, No. 14**

The Sonata in C major, No. 14 (Hob. XVI: 3), is also indisputably authentic: it features in both of Haydn's catalogues, and its opening *Allegretto*, transposed to G major, reappears as the first movement of the Baryton Trio, Hob. XI: 37 (1766–67). An *Andante* in G major and a *Menuetto*, its central trio in C minor, follow.

#### **Capriccio in G major**

One does not know the exact dates of the last of the 'early' sonatas by Haydn, but it is clear that around the year 1765 he was evolving. It is precisely to 1765 that we can date the autograph manuscript of the Capriccio in G, Hob. XVII: 1, a bold and large-scale score. The work was published for the first time, by Artaria, in Vienna, in March 1788, and until the discovery of the autograph, around 1932, it was assumed that it had been composed in the months preceding the publication,

and not twenty years earlier. The autograph bears, in Haydn's own hand, the inscription *Capriccio Acht Sauschneider müssen seyn*, the title of the song from which the work borrows its singular theme in 3/4. Its words were:

Eight men are needed, eight of them,  
To castrate a boar.  
Two in front and two behind,  
Two to hold it, one to tie it,  
And one to cut, to cut.  
Eight men are needed, eight of them.

This tune is found again in Mozart's *Galimatias Musicum*, KV 32 (The Hague, March 1766). Along with, notably, the Sonata in E minor, No. 19 (CHAN 10668), the Capriccio, Hob. XVII: 1, inaugurates a period in which Haydn's work is marked by the influence of Carl Philipp Emanuel Bach, in particular of his Fantasies: the key is well defined at the beginning, but afterwards there are harmonic audacities and endless modulations, interrupted cadences, changes of tempo, and so on. The use of popular material allows Haydn, at the beginning of the piece, a clear tonal definition, but although constantly modulating thereafter and holding a thousand surprises in reserve, he distinguishes himself from his elder colleague on several fronts: by ignoring – except perhaps in the chromatic descent at



the end of the first part – the tradition of the unmeasured prelude, by maintaining from start to finish the same tempo, by strongly articulating and unifying his argument. As for his tonal strategy, it is uniquely his own. Haydn would pursue this path further with the *Fantasia* in C major, Hob. XVII: 4, of 1789. The terms ‘capriccio’ and ‘fantasy’ were for him synonymous.

Marked *Moderato*, the Capriccio in G major is 368 bars long and comprises two sections. In the first (bars 1 – 189), the theme appears in various circumstances, in G major, D major, A minor, E minor, C major, G major (a hint of recapitulation), and finally in B minor. Bars 165– 189 consist of a long chromatic descent in the left hand with arpeggiated chords in the right hand, leading from the diminished seventh of B minor to the dominant of C major. With the theme in C major (not in the tonic) the second section begins (bars 190 to 368), more stable than the first (the tonic key returns several times). G major reappears discreetly (bar 211), though not the theme itself (second hint of recapitulation), then emerges an unexpected progression towards the region of sub-dominants (the theme in F major). This progression seems to be interrupted: the theme is given an emphatic cadence in G

(bar 265). One believes the ending to be in sight. The progression, meanwhile, continues: the theme in G minor and, more distantly, in B flat major. An advance towards the tonic arrives at a spectacular and decisive irruption of the theme in G major (bar 341), followed by a dominant pedal interrupted by a *fermata* on the diminished seventh. After a virtuoso gesture, support is found on a low D (bar 350). The final eighteen bars make an emphatic conclusion.

#### **Adagio in F major**

The *Adagio* in F, Hob. XVII: 9, was published by Artaria at the end of 1786, together with heavily abridged keyboard transcriptions, collectively titled *Différentes petites Pièces faciles et agréables* (Various Pleasant, Easy, and Little Pieces), of other works by Haydn, among them the second movements of Symphonies Nos 53 (*L'Impériale*), 79, and 81, the second and third movements of Symphony No. 85 (*La Reine de France*), and the finale of the String Quartet, Op. 33 No. 5. It seems highly likely that the *Adagio* in F is not a transcription, for sketches were rediscovered in 1977, in Cracow. It is a quite short piece, of great melodic beauty.

#### **Fantasia in C major**

On 29 March 1789, Haydn wrote to Artaria:

I have composed during my hours of leisure a completely new capriccio for piano, which through its taste, its originality, and above all its breadth cannot but gain the favour of connoisseurs and amateurs. It is in a single movement, quite long, but not too difficult. As among my publishers you always have first refusal, I am offering it to you for 24 ducats.

The work was published by Artaria in September with the title 'Fantasia'. This *Fantasia* in C, Hob. XVII: 4 (a 467-bar *Presto* in 3/8), forms a pair with the Capriccio, Hob. XVII: 1. But its structure is even more complex, all while inscribing the style of the fantasy within a solid sonata rondo. There are two principal themes: the first (A) functions as a refrain, the second (B) by means of its imitations of hunting calls evokes Domenico Scarlatti. Among the numerous secondary motifs are an ascending chromatic progression (C) and semiquaver arpeggios (D) which cascade onto a sustained note in octaves in the low register, held 'until the sound has become inaudible', an instruction which implies a piano, not a harpsichord. After this note the music is more often than not resumed in an unexpected key. The impression is that of a perpetual development,

but one may distinguish four large sections, more or less equivalent to exposition, development, recapitulation, and coda.

Part I (bars 1 – 123) – a conventional tripartite exposition: theme A extended by means of semiquavers, then (transitional passage) the reappearance of this theme in imitation in the dominant (bar 29), chromatic progression (C), perfect cadence in the dominant (bar 69), and finally the hunting theme (B) in the dominant, ending in a half-cadence and a pause. The rest of the piece is made up of the alternation of harmonically stable and unstable episodes, within which are blended hints of development and recapitulation. The pause is succeeded, without preparation, by the arpeggios (D), beginning in B flat major: the principal element of a fantasy. These arpeggios culminate on a low E (dominant of A minor), and a chromatic slide (C) of eight bars leads to...

Part II (bars 124 – 254) – the return of the theme (A) in the tonic, as if a refrain, but reduced to eight bars and immediately developed before returning in F (an episode involving the crossing of hands). The arpeggios (D) return as far as they are concerned in the key of A, landing once again on a low E. Swift slide of a semitone to F, the

dominant of B flat, in which key the hunting theme (B) reappears, prolonged by its own extended tail. A new episode of crossed hands, emphasising the note E flat, arrives at the dominant of C, signalling the recapitulation. Virtuoso parallel thirds (first descending, then ascending) lead to...

Part III (bars 255 – 355) – theme (A) in the tonic, again reduced to eight bars, but with greater force, then pursued as if nothing had happened since the end of the preceding section. By dint of being repeated in every register, the note E flat becomes the dominant of A flat minor, and after an impressive progression, with an enharmonic modulation (G flat becoming F sharp), it is this time on a low F sharp that the arpeggios (D) land. A shift by a semitone leads to the dominant of C major and it is in this key (the tonic) that the hunting theme (B) intervenes for the first time: we are definitively in the recapitulation. The arpeggios (D) likewise highlight C major, until the appearance of...

Part IV (bars 356 – 467) – the refrain (A) in the tonic, treated in imitation, as at bar 29. Bars 356 – 444 form a gigantic extension (based on the tonic) of bars 29 – 69, with, nevertheless, a spectacular and unexpected modulation to E flat major and an appearance, in F major, of the refrain (A). Without

culminating in a perfect cadence, however, for (bars 445 – 467) a forceful progression in parallel octaves erupts in the bass register, finally revealing the complete significance of the chromatic slides (C), encountered at strategic moments throughout the discourse.

#### **Variations in C major**

Sent by Haydn to Artaria around 1 December 1790, just before he embarked upon his first visit to London, the Variations in C major, Hob. XVII: 5, were published in January 1791 with the title 'VI Variations faciles et agréables' (Six Easy and Pleasant Variations). The theme is an *Andante* in 2/4 of (6 + 10 =) 16 bars, each section being repeated and the first ending in the dominant. Each variation preserves this structure except the fifth, which is in minor mode and connected to the last variation by means of a short transition.

#### **Allegretto in G major**

In 1931, thirty-two pieces for musical clock (Hob. XIX: 1 – 32) were published, under Haydn's name, in transcriptions for piano. Fourteen (including Hob. XIX: 27) were composed by Haydn expressly for musical clock, and five arranged by himself from works of his own. The other thirteen are apocryphal. Five musical clocks containing

works by Haydn survive, the first built in 1792. They contain all these thirty-two pieces except for one; some of them are present on more than one clock. The second clock dates from 1793. It is for this machine that Haydn that year composed, between his two sojourns in London, the *Allegretto* in G, Hob. XIX: 27. Artaria had it transcribed for piano (Hob. XVII: 10) and published it in June 1794: Haydn was then away in London for the second time.

#### **Sonata in D major, No. 61**

During his second stay in London (1794–95) Haydn composed three sonatas, his last: Nos 60–62 (Hob. XVI: 50–52), all of which remained for some time unpublished. Haydn did not offer the work in D major, No. 61, to Breitkopf & Härtel until 1804, via his intermediary Griesinger. The latter wrote to the publisher on 2 May that it consisted

of an Andante and Finale for piano written by Haydn for a lady in England, who has retained the original, but prepared for Haydn a copy in her own hand.

The lady in question is presumably Rebecca Schroeter (1752–1825), his muse during the two sojourns that Haydn made in London, and dedicatee of the three Piano Trios

Nos 38–40 (Hob. XV: 24–26). Sonata No. 61 was issued by Breitkopf & Härtel, first separately, in 1805, then in 1806 as part of Volume XI of the *Œuvres complètes*. Outwardly modest, but highly prophetic, it begins with an *Andante* in 2/2 with not the slightest suggestion of repeats, a kind of *chiaroscuro* impromptu *avant la lettre*, and consists of three progressively shorter sections, each opening with the principal theme in the tonic, but on each occurrence further enriched. Notable are a haunting accompaniment in triplet quavers and parallel octaves in the right hand of a Schubertian sonority. There follows a *Presto* in 3/4 in two sections, each repeated literally: it is a ghostly movement marked by insistent rhythms, syncopations, tied notes, harmonic delays, and accents shunted off the beat – Beethoven in Haydn's manner, to paraphrase Rosemary Hughes.

#### **Sonata in E flat major, No. 62**

Sonatas Nos 60 and 62 were both written for and dedicated to the pianist Theresa Jansen-Bartolozzi, a pupil of Clementi. The one in C major, No. 60, is without doubt the latest, and that in E flat major, No. 62, is the only one of the three 'London' sonatas for which we possess the autograph, dated 1794. It was

published by Artaria, in Vienna, in December 1798 on the basis of a copy. Theresa Bartolozzi, at the time on a visit to that capital, became aware of this and took rapid action to effect a London edition based on the autograph, announced at the end of 1799; it was issued by Clementi & Co. as Opus 78.

The opening *Allegro* begins with violent chords in dotted rhythm, made possible by the English pianos, sturdier and more powerful than the ones which Haydn had known in Vienna. The chords are fleetingly echoed an octave higher, from which are launched parallel thirds *à la* Clementi. The opening chords return in the dominant, and demisemiquavers descend across the entire range of the keyboard. After an episode mixing virtuosity with polyphonic writing a second theme arrives, evoking the sonority of a carillon (or mechanical organ). The development begins with three chords of long note values (minims), followed by the second theme in C and then by a virtuoso, concentrated episode, in the course of which the harmony regularly descends to a G major chord in the low register. The development could have ended there, but the second theme reappears, in E major, then in A. In just a few bars, Haydn manages to return to the very distant key of E flat (starting the recapitulation).

The second movement is an *Adagio* in song form (A – B – A'), in a distant key, but one for which the *Allegro* paves the way: E major. With this key, as with its themes and its ornamentation, the movement heralds the nocturnal music of the nineteenth century, and in the course of a single bar, section A (with repeats) in visionary manner reaffirms the key of C major. The dramatic B section is in E minor, and section A', without repeats but ornamented, culminates in four bars of coda, at the end of which the right hand is left suspended in the upper register, before three chords in the bass.

The *Presto* finale, an immense and lively sonata form, brings us back to earth. It begins with five isolated Gs in the right hand, in quavers, somewhat subtle and sowing the seeds of doubt: it may be the third degree of E minor. But the sixth G is supported by an E flat in the left hand. The return of E flat major, however, is not truly confirmed until bar 17, after two silences, each under a *fermata*: six assertive quaver octave B flats, hammered out in isolated fashion in the left hand, are soon overshadowed by unfurling semiquavers in the right hand.

© 2022 Marc Vignal  
Translation: Stephen Pettitt

### **A note by the performer**

#### **Introduction**

It has been eleven years since the launch of this project to present Haydn's sonatas not in their chronological order but as collections juxtaposing works from different periods. The programme for this final disc was actually the first one to be devised: I wanted to place side by side the very first and the very last sonata. Then the idea of fleshing out the sonata cycle with other major pieces began at volume four, with the addition of the famous Variations in F minor, and finally this last volume is made up of as many sonatas as other types of works. The complete series is thus able to offer music lovers all the sonatas identified to date, together with the other major keyboard works.

#### **Fantasia, Hob. XVII: 4**

Of the impish Fantasia (□) one catches first of all a certain pianistic impudence. Haydn, an astute business man, wrote to his publishers, so as not to discourage amateurs, that it was not difficult, even though it is far and away one of the most virtuosic pieces among his works for keyboard! In addition to hand-crossings, octave glissandos, and various leaps, equal demands are here made upon both hands, in numerous rapid octave passages and even chains of thirds in the left

hand, the likes of which I have not come across in that era.

In two very obvious places, Haydn breaks the incessant flow of semiquavers and cuts off his argument by asking the player to hold down the bass note, at the end of a *fortissimo* descending arpeggio, until the sound has faded to nothing. The piece cannot resume its journey until the resonance has completely died out (note that Karlheinz Stockhausen's work *Refrain*, written in 1959, is based on this same principle). It is a real challenge to try to achieve this effect on our magnificent modern pianos, with their power and long periods of resonance: a low note played very forcefully takes nearly two minutes to die out completely! To remain faithful to the composer's spirit we have to make some 'adjustments' so that, on the one hand, the note is played very powerfully, but that, on the other, the reverberations die out within a reasonable time. In the case of a public performance, careful manipulation of the pedal will do the trick, but for this recording, without going into too much detail, I have preferred to rely on the magic of modern technology and to place it at the service of a certain authenticity.

#### **Sonata No. 61, Hob. XVI: 51**

This is a visionary work. The left-hand triplets and the harmonies of the first movement (□)

unmistakably put us in mind of Schubert. On the other hand, the harmonic disruptions and the displaced accents subverting the fast, three-in-a-bar metre of the second movement (♩) immerse us in a Beethovenian universe. It would be a challenge for the music lover to recognise the style of Haydn with which we have become familiar. It is as if, in this sonata, Haydn were introducing musical styles of the future and sending musical arrows forward into time.

**Capriccio, Hob. XVII: 1**

The Capriccio (♩) is a very particular work which (I confess) more provoked than seduced me at first. It is thanks to conversations with Marc Vignal, whom I here thank for his illuminating commentaries throughout the making of this series, that my concerns found clarity. In this piece of exceptional proportions, and within a single tempo, Haydn wishes to alternate two utterly different styles of writing: one very simple, based on a bawdy folksong which returns fourteen times (!) in the course of the piece, and the other, on the contrary, extremely elaborate, of a preposterous harmonic audacity. Despite this clear dialectic, the dynamic solutions highlighting these two contradictory aspects of the piece demanded

more experimentation and balancing than I had expected. After intensive work on it, I now consider the Capriccio to be one of Haydn's most original works.

**Sonata No. 62, Hob. XVI: 52**

As one listens to this programme, it is striking to witness the evolution of Haydn's keyboard writing as it unfolds, in no small part owing to the considerable changes brought to keyboard instruments between 1760 and 1790, such as the enlargement of its compass, the development of its power, the invention of the sustaining pedal, and so on. From the two-part writing of the early sonatas, for harpsichord, the texture had become especially dense on the arrival of the sonata in E flat major. One example, among others: in the first movement, Haydn obviously seeks the greatest possible power by writing several chords of eight notes (four notes in each hand), which are very rarely encountered in the first period of his works for keyboard.

He also exploits the newly available registers (the extremely high and the extremely low) and has them enter into dialogue with each other in unprecedented ways.

One of the biggest surprise effects that I am aware of in Haydn's music is that which

occurs towards the end of the first movement (22) of this sonata. In the exposition, Haydn has already startled us by attaching to *pianissimo* octaves, without any preparation, a thunderingly conclusive gesture. But in the recapitulation he extends these octaves by three notes, creating a real surprise within a surprise. The tension is almost at its unbearable height, yet we know, having already heard it twice, during the exposition and its repeat, that the 'explosion' will come. Haydn here plays extremely subtly with our memory, for the surprise comes from the fact that the 'explosion' does not arrive where we expect it to.

To write the second movement (23) in a key a semitone higher than that of the first and the last is the rarest of anomalies. The impact in terms of sonority is just as astonishing as the lack of harmonic agreement between the two keys is startling.

One senses in late Haydn a growing interest in the physical gesture, for the choreography of the hands. It was an unprecedented thing to write the bass note of the final chord of the *Adagio* for the right hand, having to cross over the left which plays the chord. In the extremely virtuosic finale (24), one must cross the hands in order to complete the cascade of broken octaves and,

once more, play the bass note with the right hand. These are hand-crossings intended uniquely for an observing public, for they cannot be heard. They add, at the end of the slow movement, a heightened tension, and in the *Presto* an unequivocal virtuoso affirmation. It is worth pointing out that this type of hand-crossing would be exploited later by composers such as Prokofiev (notably in his Fifth Piano Concerto) who, what is more, regarded Haydn as one of his favourite composers.

#### **Allegretto nach einem Stück für eine Flötenuhr, Hob. XVII: 10**

It might have seemed obvious to conclude this disc, and therefore the entire cycle, with the final sonata. However, its open-hearted, affirmative ending did not seem to me to reflect a certain wistful regret at having arrived at the end of my annual encounters with the world of Haydn, which have enriched my musical outlook so much. This little piece (25), written for an object which combines a clock with a diminutive mechanical organ, has intrigued me for some time. I can justify in two highly personal ways the notion of drowning it with pedal: as it is not a piece composed for piano, this gives it a very particular colour linking it to the



sounds of a music box, but, most importantly, in allowing the last chord to resonate freely I found the perfect poetic expression of my feeling of wanting to prolong for ever the dazzling presence of Haydn in my life.

#### Envoi

I dedicate this disc to my friend Klaus C. Lauer, wisest of connoisseurs and true Maecenas of music, founder of the legendary Römerbad Musiktage in Germany, where all the great figures of contemporary creativity as well as internationally recognised performers have gathered together in mutual inspiration for thirty-four years.

© 2022 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, Sviatoslav Richter's December Nights Festival, at the Pushkin State Museum of Fine Arts, 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 under Yan Pascal Törtelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. He received a further *Gramophone* Award for his recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda.

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*. In September 2020, he released a complete set of Beethoven's piano concertos, directing the Swedish Chamber Orchestra from the keyboard. 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 fourth volume in

his project to record Mozart's piano concertos with Manchester Camerata under Gábor Takács-Nagy was nominated for a *Gramophone* Award in 2020. 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](http://www.Bavouzet.com)

## Haydn: Klaviersonaten, Teil 11

---

### Sonate in G-Dur, Nr. 1

Von den auf dieser CD eingespielten drei frühen Sonaten ist lediglich die Sonate in G-Dur, Nr. 1 (Hob. XVI: 8), aller Wahrscheinlichkeit nach authentisch, doch auch das ist nicht sicher belegt. Sie gehört zu einer Gruppe von Werken, zu denen sich Haydn im hohen Alter diesbezüglich äußerte. Am 7. Januar 1803 schrieb sein künftiger Biograf Georg August Griesinger, nachdem er mit Haydn Rücksprache gehalten hatte, an das Verlagshaus Breitkopf & Härtel, dass sie tatsächlich von Haydn sei und aus seinen frühen Jahren stamme. Breitkopf & Härtel veröffentlichte das Werk jedoch nicht; es erschien erstmals 1895 bei Augener in London. Es sind mehrere zeitgenössische Kopien erhalten, und es findet im Breitkopf-Katalog des Jahres 1766 Erwähnung. Diese (besonders in ihren letzten drei Sätzen) kurze und prägnante Sonate und die Sonate Nr. 13 (Hob. XVI: 6) (CHAN 10998), deren Authentizität nicht in Frage kommt, sind die einzigen aus Haydns Feder, die aus vier Sätzen bestehen (bei Nr. 1 allesamt in G-Dur). Das eröffnende, bewundernswert gut organisierte *Allegro*

umfasst vierundvierzig Takte. Ihm folgt ein *Menuet* ohne Trio, das aus sechzehn Takten besteht, dann ein neuntaktiges *Andante* und schließlich ein vierundzwanzig Takte langes Finale. Das nach F-Dur transponierte *Allegro* erscheint erneut als dritter Satz des Trios für Klavier, Violine und Cello, Hob. XV: 39, doch dieses Trio als solches hat nichts mit Haydn zu tun.

### Sonate in D-Dur, Nr. 9

Die Sonate in D-Dur, Nr. 9 (Hob. XVI: 4), ist zweifellos authentisch: Sie ist sowohl im *Entwurf-Katalog* von 1765 als auch im *Haydn-Verzeichnis* (1805) zu finden, beides Haydns eigene Kataloge. Erstmals 1918 von Breitkopf & Härtel veröffentlicht, besteht sie aus nur zwei Sätzen, wobei möglicherweise auch ein Finale existierte, welches inzwischen verschollen ist. Eine zeitgenössische Kopie bietet als dritten Satz zwei anonyme Bearbeitungen des Menuetts aus dem Finale des zweiten Akts von Salieris 1772 uraufgeführter Oper *La Fiera di Venezia*: Wiederum hat dies nichts mit Haydn zu tun. Das eröffnende *Moderato* zeugt von einem hohen Maß an Organisation. Die Exposition

ist eindeutig dreigeteilt: (7 + 6 + 6 =) 19 Takte. Der erste Teil steht in der Tonika, der zweite moduliert zur Dominante, und der dritte steht in der Dominante, wobei die letzten beiden Teile wieder Elemente des ersten aufnehmen und verwandeln. Die Durchführung, die ebenso beginnt wie die Exposition, aber in der Dominante, ist drei Takte kürzer (sechzehn). Zum Ausgleich ist die Reprise drei Takte länger (zweiundzwanzig), indem sie den mittleren Abschnitt ausweitet. Es folgt ein *Menuetto*, dessen Trio in Dur bleibt.

#### **Sonate in C-Dur, Nr. 14**

Auch die Sonate in C-Dur, Nr. 14 (Hob. XVI: 3), ist zweifelsfrei authentisch: Sie ist in beiden Katalogen Haydns erwähnt, und ihr einleitendes, nach G-Dur transponiertes *Allegretto* taucht erneut im ersten Satz des Baryton-Trios, Hob. XI: 37 (1766 / 67), auf. Es folgen ein *Andante* in G-Dur sowie ein *Menuetto*, dessen zentrales Trio in c-Moll steht.

#### **Capriccio in G-Dur**

Die exakten Jahreszahlen der letzten von Haydns "frühen" Sonaten sind nicht bekannt, doch es ist klar, dass um das Jahr 1765 herum bei ihm eine Weiterentwicklung stattfand. Das autographe Manuskript des Capriccios

in G-Dur, Hob. XVII: 1, eine kühne und großangelegte Partitur, lässt sich sogar präzise auf 1765 datieren. Das Werk wurde im März 1788 in Wien von Artaria erstveröffentlicht, und bevor um 1932 der Autograph entdeckt wurde, war man davon ausgegangen, dass es in den der Veröffentlichung vorangegangenen Monaten komponiert worden war und nicht zwanzig Jahre zuvor. Der Autograph trägt in Haydns eigener Hand die Überschrift *Capriccio Acht Sauschneider müssen sein*, also den Titel jenes Liedes, dem das Werk sein ungewöhnliches Thema im 3/4-Takt entlehnt. Der Text lautete wie folgt:

Acht Sauschneider müassn sein, müassn  
sein,  
wenns an Saubärn wulln schneidn.  
Zwoa vorn und zwoa hintn,  
zwoa holtn, uana bintn  
und uana schneidt drein, schneidt drein,  
iahna achti müassn sein.

Diese Melodie findet sich auch in Mozarts *Galimatias Musicum*, KV 32 (Den Haag, März 1766). Zusammen mit der Sonate in e-Moll, Nr. 19 (CHAN 10668), eröffnet das Capriccio, Hob. XVII: 1, eine Phase, in der Haydns Werk vom Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs geprägt wurde, und zwar insbesondere von dessen Fantasien: Die Tonart wird zu Beginn fest umrissen, doch es

folgen harmonischer Wagemut und endlose Modulationen, Trugschlüsse, Tempowechsel und vieles mehr. Der Gebrauch populären Materials erlaubt Haydn zu Beginn des Stücks klare tonale Definition, doch obwohl er danach fortwährend moduliert und tausend Überraschungen in petto hat, unterscheidet er sich in vielerlei Hinsicht von seinem älteren Kollegen, so etwa indem er – außer vielleicht im chromatischen Abstieg am Ende des ersten Teils – die Tradition des *Prélude non mesuré* (Unrhythmisiertes Präludium) ignoriert, indem er von Anfang bis Ende das gleiche Tempo beibehält und indem er seine musikalische Argumentation stark artikuliert und vereinheitlicht. Was seine tonale Strategie angeht, so ist sie für ihn einzigartig. Haydn sollte diesen Weg mit der *Fantasia* in C-Dur, Hob. XVII: 4, des Jahres 1789 weiter beschreiten. Für ihn waren die Begriffe „Capriccio“ und „Fantasie“ gleichbedeutend.

Das mit *Moderato* gekennzeichnete Capriccio in G-Dur ist 368 Takte lang und umfasst zwei Abschnitte. In dem ersten Abschnitt (Takt 1 – 189) erscheint das Thema in verschiedenen Zusammenhängen, in G-Dur, D-Dur, a-Moll, e-Moll, C-Dur, G-Dur (ein Hauch von Reprise) und schließlich in h-Moll. Die Takte 165 – 189

bestehen aus einem langen chromatischen Abstieg in der linken Hand mit arpeggierten Akkorden in der rechten, welcher vom verminderten h-Moll-Septakkord zur Dominante von C-Dur führt. Der zweite Abschnitt (Takte 190 – 368) beginnt mit dem Thema in C-Dur (nicht in der Tonika) stabiler als der erste (die Grundtonart kehrt mehrere Male wieder). G-Dur taucht erneut diskret auf (Takt 211), jedoch nicht das Thema selbst (ein zweiter Hauch von Reprise), und dann entwickelt sich eine unerwartete Progression in die Region der Subdominanten (das Thema steht in F-Dur). Diese Progression scheint unterbrochen zu werden, und das Thema erhält eine emphatische Kadenz in G-Dur (Takt 265). Das Ende scheint in Sicht. Die Progression setzt sich jedoch unterdessen mit dem Thema in g-Moll und – weiter entfernt – in B-Dur fort. Mit einem spektakulären und entscheidenden Hereinbrechen des Themas in G-Dur (Takt 341) stellt sich ein Vorstoß hin zur Tonika ein, gefolgt von einem Dominant- Orgelpunkt, welcher von einer Fermate auf der verminderten Septime unterbrochen wird. Nach einer virtuoson Geste findet sich in einem tiefen D Rückhalt (Takt 350). Die abschließenden achtzehn Takte bilden einen emphatischen Abschluss.

### **Adagio in F-Dur**

Das *Adagio* in F-Dur, Hob. XVII: 9, erschien Ende 1786 zusammen mit stark gekürzten Klaviertranskriptionen anderer Werke Haydns unter dem Titel *Différentes petites Pièces faciles et agréables* (Verschiedene kleine einfache und angenehme Stücke) bei Artaria. Unter ihnen befanden sich auch die zweiten Sätze der Sinfonien Nr. 53 (*L'Impériale*), 79 und 81, die zweiten und dritten Sätze der Sinfonie Nr. 85 (*La Reine de France*) sowie das Finale des Streichquartetts op. 33, Nr. 5. Es scheint sehr wahrscheinlich, dass es sich bei dem *Adagio* in F-Dur nicht um eine Transkription handelt, denn Entwürfe dazu wurden 1977 in Krakau wiederentdeckt. Es ist ein recht kurzes Stück und von großer melodischer Schönheit.

### **Fantasia in C-Dur**

Am 29. März 1789 schrieb Haydn an Artaria:

Ich habe bey launigster Stunde ein ganz neues Capriccio für das Fortepiano verfasst, welches wegen Geschmack, Seltenheit, besonders Ausbreitung ganz gewiss von Kennern und Nichtkennern mit allen Beyfall mus aufgenommen werden. Es ist nur ein einziges Stück, etwas lang, aber nicht gar zu schwer; nachdem Sie immer von meinen

Erwerbern den Vorrang haben, so biete ich es Ihnen dar für 24 Ducaten.

Das Werk erschien im September des gleichen Jahres unter dem Titel "Fantasia" bei Artaria. Diese *Fantasia* in C-Dur, Hob. XVII: 4 (ein 467 Takte langes *Presto* im 3 / 8-Metrum), bildet ein Paar mit dem *Capriccio*, Hob. XVII: 1. Doch während er der Stilistik der *Fantasia* eine solide Sonatenrondoform verleiht, ist die Struktur noch komplexer. Es gibt zwei Hauptthemen: Das erste (A) fungiert als Refrain, das zweite (B) evoziert durch seine Imitation von Jagdsignalen Domenico Scarlatti. Zu den zahlreichen untergeordneten Motiven gehören eine aufsteigende chromatische Progression (C) und Sechzehntel-Arpeggien (D), welche ins tiefe Register hinabstürzen, bis hin zu einem Oktavklang, der gehalten wird, "bis der Klang unhörbar geworden ist" – eine Anweisung, die auf ein Klavier statt auf ein Cembalo schließen lässt. Nach diesem Ton wird die Musik zumeist in einer unerwarteten Tonart wieder aufgenommen. Es entsteht der Eindruck einer fortwährenden Entwicklung, doch man kann vier große Abschnitte unterscheiden, die mehr oder weniger Exposition, Durchführung, Reprise und Coda entsprechen.

Bei Teil I (Takte 1 – 123) handelt es sich um eine konventionelle dreiteilige Exposition: Thema A wird durch Sechzehntel erweitert, dann – in einer Übergangspassage – erneutes Erscheinen des Themas in Imitation in der Dominante (Takt 29), gefolgt von chromatischer Progression (C), authentischem Schluss in der Dominante (Takt 69) und schließlich dem Jagdthema (B) in der Dominante, welches in einem Halbschluss und einer Fermate endet. Der Rest des Stücks besteht aus alternierenden harmonisch stabilen und instabilen Episoden, in denen Andeutungen von Durchführung und Reprise miteinander vermischt sind. Auf die Fermate folgen ohne weitere Vorbereitung die in B-Dur beginnenden Arpeggien (D): das Hauptelement einer Fantasie. Diese Arpeggien gipfeln in einem tiefen E (Dominante von a-Moll) und einem achttaktigen chromatischen Abstieg (C) hin zu:

Teil II (Takte 124 – 254), in welchem das Thema (A) wie ein Refrain, jedoch auf acht Takte reduziert in der Tonika wiederkehrt und umgehend durchgeführt wird, um dann in F-Dur zurückzukehren und zwar in einer Episode, die ein Überkreuzen der Hände mit sich bringt. Die Arpeggien (D) kehren ihrerseits in A-Dur wieder und landen

abermals auf einem tiefen E. Es folgt ein schneller Halbton-Rutscher nach F, der Dominante von B-Dur, in welcher das Jagdthema (B) in erweiterter Form wieder auftaucht. Ein weiteres, den Ton Es betonendes Vorkommen überkreuzter Hände erreicht die Dominante von C-Dur und kündigt so die Reprise an. Virtuose Terzparallelen (zunächst abwärts, dann aufwärts) leiten über in:

Teil III (Takte 255 – 355). Hier steht das Thema (A) in der Tonika, wiederum auf acht Takte reduziert doch von größerer Wucht, und wird dann weiterverfolgt, als sei seit dem Ende des vorhergehenden Abschnitts nichts weiter geschehen. Durch Wiederholung in sämtlichen Registern wird der Ton Es zur Dominante von as-Moll, und nach einer beeindruckenden Progression mit einer enharmonischen Modulation (aus Ges wird Fis) landen die Arpeggien (D) dieses Mal auf einem tiefen Fis. Eine Halbtonrückung leitet in die Dominante von C-Dur über, und es ist in dieser Tonart (der Tonika), dass das Jagdthema (B) zum ersten Mal eingreift: Die Reprise ist eindeutig erreicht. Die Arpeggien (D) unterstreichen ebenfalls die C-Dur-Tonalität bis:

In Teil IV (Takte 356 – 467) der Refrain (A) in der Tonika auftaucht und wie in

Takt 29 imitativ behandelt wird. Die Takte 356 – 444 bilden eine riesige, auf der Tonika basierende Erweiterung der Takte 29 – 69, gleichwohl mit einer spektakulären und unerwarteten Modulation nach Es-Dur und einem Auftauchen des Refrains (A) in F-Dur. Es findet jedoch keine Kulmination in einen authentischen Schluss statt, sondern im Bass-Register entlädt sich eine kraftvolle Progression paralleler Oktaven (Takte 445 – 467), die endlich die gesamte Bedeutung der chromatischen Verschiebungen (C) offenbart, denen man im gesamten Verlauf in strategischen Momenten begegnet ist.

#### **Variationen in C-Dur**

Die Variationen in C-Dur, Hob. XVII: 5, die Haydn um den 1. Dezember 1790 herum, kurz vor Beginn seines ersten London-Aufenthalts an Artaria schickte, erschienen im Januar 1791 unter dem Titel "VI Variations faciles et agréables" (Sechs leichte und angenehme Variationen). Das Thema ist ein im 2/4-Metrum angelegtes aus (6 + 10 =) 16 Takten bestehendes *Andante*, wobei jeder Abschnitt wiederholt wird und der erste in der Dominante endet. Alle Variationen behalten diese Struktur bei, mit Ausnahme der fünften, die in Moll steht und durch eine kurze Überleitung mit der letzten verbunden ist.

#### **Allegretto in G-Dur**

1931 wurden unter Haydns Namen zweiunddreißig Stücke für Flötenuhr (Hob. XIX: 1 – 32) für Klavier transkribiert veröffentlicht. Vierzehn von ihnen (darunter auch Hob. XIX: 27) waren von Haydn ausdrücklich für Flötenuhr komponiert worden, und bei fünf weiteren handelte es sich um Bearbeitungen eigener Stücke seinerseits. Der Ursprung der verbleibenden dreizehn ist zweifelhaft. Es existieren noch fünf Flötenuhren mit Stücken Haydns, von denen die erste 1792 gebaut wurde. Sie enthalten mit einer Ausnahme sämtliche zweiunddreißig hier vorliegenden Stücke, und einige sind in mehreren Uhren vertreten. Die zweite Uhr stammt aus dem Jahr 1793, und für diese Apparatur schrieb Haydn im gleichen Jahr zwischen seinen beiden London-Aufenthalten das *Allegretto* in G-Dur, Hob. XIX: 27. Artaria ließ es für Klavier bearbeiten (Hob. XVII: 10) und veröffentlichte es im Juni 1794, als Haydn zum zweiten Mal in London weilte.

#### **Sonate in D-Dur, Nr. 61**

Während seines zweiten London-Aufenthalts (1794 / 95) schrieb Haydn seine letzten drei Sonaten: Nr. 60 – 62 (Hob. XVI: 50 – 52), die alle einige Zeit unveröffentlicht blieben. Haydn bot Breitkopf & Härtel das Werk



in D-Dur, Nr. 61, erst 1804 durch seinen Mittelsmann Griesinger an. Dieser schrieb am 2. Mai an den Verleger, es umfasse ein Andante u. Finale fürs Clavier, welches Haydn für eine Dame in England setzte die das Original behielt und dafür Haydn eine Abschrift von ihrer Hand zustellte.

Bei besagter Dame handelt es sich wohl um Rebecca Schroeter (1752 – 1825), seine Muse während der beiden Aufenthalte in London, der auch die drei Klaviertrios Nr. 38 – 40 (Hob. XV: 24 – 26) gewidmet sind. Die Sonate Nr. 61 wurde von Breitkopf & Härtel 1805 zunächst separat und dann 1806 als Teil von Band XI der *Ceuvres complètes* veröffentlicht. Äußerlich zwar bescheiden doch in hohem Maße prophetisch, beginnt die Sonate mit einem *Andante* im 2 / 2-Takt ohne die geringste Andeutung von Wiederholungen, einer Art *chiaroscuro* Impromptu *avant la lettre*, das aus drei zunehmend kürzeren Abschnitten besteht, die jeweils mit dem Hauptthema in der Tonika beginnen, jedoch jedes Mal weiter angereichert. Bemerkenswert sind eine eindringliche Begleitung in Triolenachteln und Oktavparallelen in der rechten Hand, die eine an Schubert erinnernde Klangfülle aufweist. Es folgt ein zweiteiliges *Presto* im 3 / 4-Metrum,

dessen beide Teile wörtlich wiederholt werden: ein gespenstischer Satz, der von insistierenden Rhythmen, Synkopierungen, übergebundenen Tönen, harmonischen Verzögerungen und Akzenten auf unbetonter Zählzeit geprägt wird – Beethoven à la Haydn, um Rosemary Hughes zu paraphrasieren.

#### **Sonate in Es-Dur, Nr. 62**

Die Sonaten Nr. 60 und 62 wurden beide für die Pianistin Theresa Jansen-Bartolozzi, eine Schülerin Clementis, geschrieben, der sie auch gewidmet sind. Bei derjenigen in C-Dur, Nr. 60, handelt es sich zweifelsfrei um die zuletzt komponierte, und bei der in Es-Dur, Nr. 62, um die einzige der drei "Londoner" Sonaten, für die ein aus dem Jahr 1794 datierter Autograph überliefert ist. Sie erschien im Dezember 1798 auf einer Kopie basierend bei Artaria in Wien. Dies erfuhr Theresa Bartolozzi, die zu jener Zeit in der österreichischen Hauptstadt weilte, und sie handelte schnell, um eine Londoner Edition des Autographs zu bewerkstelligen, welche Ende 1799 angekündigt wurde. Sie erschien als Opus 78 bei Clementi & Co.

Das eröffnende *Allegro* beginnt mit stürmischen Akkorden im punktierten Rhythmus, ein Effekt, der durch die englischen Klaviere ermöglicht wurde, die

in ihrer Bauart robuster und kraftvoller waren als diejenigen, die Haydn aus Wien kannte. Die Akkorde klingen flüchtig eine Oktave höher nach, und von dort werden Terzparallelen à la Clementi abgospult. Die Eröffnungsakkorde kehren in der Dominante wieder, und Zweiunddreißigstel ergießen sich über die gesamte Tastatur. Nach einer Episode, die Virtuosität und Polyphonie mischt, erscheint ein zweites Thema, welches an die Klangfülle eines Carillons (oder einer mechanischen Orgel) erinnert. Die Durchführung beginnt mit drei in langen Notenwerten (Halben) notierten Akkorden, denen das zweite Thema in C-Dur und schließlich ein virtuoser, konzentrierter Abschnitt folgt, in dessen Verlauf die Harmonie regelmäßig zu einem G-Dur-Akkord im tiefen Register hinabsteigt. Die Durchführung hätte hiermit beendet sein können, doch das zweite Thema taucht erneut auf, zunächst in E-Dur dann in A. In wenigen Takten gelingt es Haydn, für den Beginn der Reprise zur weit entfernten Tonart Es-Dur zurückzukehren.

Beim zweiten Satz handelt es sich um ein *Adagio* in Liedform (A – B – A') in einer entfernten Tonart, für welche das *Allegro* jedoch den Boden bereitet, nämlich E-Dur. Mit dieser Tonart sowie mit seinen

Themen und Verzierungen läutet dieser Satz die Nachtmusik des neunzehnten Jahrhunderts ein, und innerhalb nur eines Taktes bestätigt der Abschnitt A (der wiederholt wird) auf visionäre Art und Weise die Tonart C-Dur. Der dramatische B-Teil steht in e-Moll und Abschnitt A' – ohne Wiederholungen, aber ausgeziert – kulminiert in einer viertaktigen Coda, an deren Ende die rechte Hand vor drei tiefen Akkorden im Bass im hohen Register schwebend verbleibt.

Mit dem *Presto* Finale, einem umfangreichen und lebhaften Sonatenhauptsatz, kehrt man auf den Erdboden zurück. Es beginnt mit fünf einzelnen Achtel-Gs in der rechten Hand. Sie sind recht subtil und sähen Zweifel: Es könnte sich um die dritte Stufe von e-Moll handeln. Doch das sechste G wird von einem Es in der linken Hand unterstützt. Die Wiederkehr von Es-Dur wird jedoch erst in Takt 17 wirklich bestätigt, wenn nach zwei Pausen, jeweils mit Fermate, sechs entschlossene Oktav-Achtel-Bs isoliert von der linken Hand heraus gehämmert und bald von den sich ausbreitenden Sechzehnteln der rechten Hand überschattet werden.

© 2022 Marc Vignal  
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

## **Anmerkungen des Interpreten**

### **Einleitung**

Seit Beginn dieses Projekts, in dem Haydns Sonaten nicht in chronologischer Reihenfolge präsentiert werden, sondern als Sammlungen, die Werke aus verschiedenen Schaffensperioden gegenüberstellen, sind es jetzt elf Jahre her. Bei dem Programm dieser letzten CD handelt es sich eigentlich um das als Erstes konzipierte: Ich wollte die allererste und die allerletzte Sonate Seite an Seite stellen. Dann nahm im vierten Teil die Idee, den Sonatenzyklus durch weitere wichtige Stücke auszubauen, mit der Hinzunahme der berühmten Variationen in f-Moll Gestalt an, und dieser letzte Teil besteht schließlich aus ebenso vielen Sonaten wie andersartigen Werken. So bietet die gesamte Reihe allen, die Musik lieben, die sämtlichen bis heute identifizierten Sonaten sowie die anderen wichtigen Werke für Tasteninstrumente.

### **Fantasia, Hob. XVII: 4**

Der erste Eindruck der schelmischen Fantasie (☐) ist eine gewisse pianistische Dreistigkeit. Um Amateure nicht zu entmutigen, schrieb Haydn, der ein kluger Geschäftsmann war, an seinen Verleger, dass das Stück nicht schwer sei – dabei gehört es zu einer der bei weitem virtuosesten seiner gesamten Kompositionen

für Tasteninstrumente! Neben Überkreuzen der Hände, Oktav-Glissandi und verschiedenen Sprüngen werden hier beide Hände gleichermaßen beansprucht, und zwar durch zahlreiche schnelle Oktav-Passagen und sogar Terzketten in der linken Hand, wie sie mir in Musik jener Zeit nie zuvor begegnet sind.

An zwei sehr offensichtlichen Stellen lässt Haydn den stetigen Sechzehntelfluss abreißen und unterbricht seine musikalische Argumentation, indem er den Interpreten anweist, die Bassnote am Ende eines im *fortissimo* abfallenden Arpeggios zu halten, bis der Klang verloschen ist. Das Stück kann erst weitergehen, wenn der Nachklang ganz und gar verhallt ist (man beachte, dass Karlheinz Stockhausens Werk *Refrain* aus dem Jahr 1959 auf dem gleichen Prinzip basiert). Der Versuch, diesen Effekt auf unseren wunderbaren modernen Klavieren mit ihrer Kraft und ihrem langen Nachhall zu erzielen, ist eine echte Herausforderung: Es dauert fast zwei Minuten, bis ein sehr kräftig gespielter tiefer Ton völlig verklungen ist! Um dem Geist des Komponisten treu zu bleiben, müssen wir einige "Korrekturen" vornehmen, damit einerseits der Ton sehr kraftvoll gespielt wird, aber andererseits der Nachhall innerhalb eines angemessenen Zeitraums verklingt. Bei einer öffentlichen Aufführung

hilft hier eine raffinierte Handhabung des Pedals, doch in dieser Einspielung habe ich es vorgezogen – ohne zu sehr ins Detail zu gehen –, mich auf die Magie der modernen Technologie zu verlassen und sie in den Dienst einer gewissen Authentizität zu stellen.

**Sonate Nr. 61, Hob. XVI: 51**

Dies ist ein visionäres Werk. Die Triolen in der linken Hand und die Harmonien des ersten Satzes (5) erinnern unweigerlich an Schubert. Andererseits tauchen uns die harmonischen Unterbrechungen und die verschobenen Akzente, die das schnelle Dreiermetrum des zweiten Satzes (6) unterwandern, in ein Beethoven'sches Universum. Es wäre für jeden Musikfreund eine Herausforderung, die uns vertraute Stilistik Haydns zu erkennen. Es ist, als würde er in dieser Sonate die Stilrichtungen der Zukunft vorstellen und musikalische Pfeile in die Zeit voraus senden.

**Capriccio, Hob. XVII: 1**

Das Capriccio (14) ist ein ganz besonderes Werk, das mich zugegebenermaßen zunächst eher provoziert als verführt hat. Dank mancher Unterhaltung mit Marc Vignal, dem ich an dieser Stelle für seine

aufschlussreichen Anmerkungen im Laufe der Entstehung dieser Reihe danken möchte, klärten sich meine Fragen. In diesem außergewöhnlich proportionierten Stück und innerhalb eines gleichbleibenden Tempos alterniert Haydn zwei völlig unterschiedliche Kompositionsstile: der eine sehr einfach und auf einem derben Volkslied basierend, das im Laufe des Stücks vierzehn Mal (!) wiederkehrt, und der andere im Gegensatz dazu extrem kunstvoll und von unerhörtem harmonischem Wagemut. Trotz dieser klaren Dialektik verlangten die zum Hervorheben dieser beiden gegensätzlichen Aspekte des Stücks nötigen dynamischen Lösungen mehr Experimentieren und Ausbalancieren, als ich erwartet hatte. Nach intensiver Arbeit halte ich das Capriccio jetzt für eines von Haydns originellsten Werken.

**Sonate Nr. 62, Hob. XVI: 52**

Hört man sich diese Zusammenstellung an, so ist besonders die Entwicklung auffällig, die Haydns Kompositionen für Tasteninstrumente durchlaufen, was nicht zuletzt auf die beträchtlichen Veränderungen zurückzuführen ist, welche Tasteninstrumente zwischen 1760 und 1790 erfuhren, wie etwa die Erweiterung des Umfangs, die Entwicklung ihrer

Durchschlagskraft, die Erfindung des Haltepedals und vieles mehr. Seit der zweistimmigen Komposition der frühen Sonaten für Cembalo war die Textur bis zur Entstehung der Sonate in Es-Dur besonders dicht geworden. Ein Beispiel von vielen: Indem er im ersten Satz mehrere achttönige Akkorde schreibt (vier Töne in jeder Hand) – was in der ersten Entstehungsperiode seiner Werke für Tasteninstrumente sehr selten vorkommt –, sucht Haydn offenbar größtmögliche Kraft zu entfalten.

Außerdem nutzt er die neu zur Verfügung stehenden Register (das extrem hohe und das extrem tiefe) und lässt sie auf nie zuvor dagewesene Art und Weise in Dialog miteinander treten.

Einer der größten mir bekannten Überraschungsmomente in Haydns Musik ereignet sich gegen Ende des ersten Satzes (12) dieser Sonate. Schon in der Exposition hat uns Haydn zusammenschrecken lassen, indem er ohne Vorwarnung auf Oktaven im *pianissimo* eine donnernd abschließende Geste folgen ließ. Doch in der Reprise weitet er diese Oktaven um drei Töne aus und erzeugt so eine echte Überraschung innerhalb einer Überraschung. Die Spannung erreicht fast unerträgliche Höhen, doch wir wissen ja – da wir es in der Exposition und

ihrer Wiederholung bereits zweimal gehört haben –, dass die “Explosion” kommen wird. Haydn spielt hier auf extrem subtile Art und Weise mit unserer Erinnerung, denn die Überraschung liegt darin, dass die “Explosion” nicht dort stattfindet, wo wir sie erwarten.

Den zweiten Satz (13) in einer einen Halbton höheren Tonart zu komponieren als den ersten und den letzten, ist die allerseltenste Anomalie. Was die Klangfülle angeht, ist das Ergebnis ebenso erstaunlich wie die fehlende harmonische Übereinstimmung zwischen den beiden Tonarten überraschend ist.

Man kann bei späten Kompositionen Haydns ein zunehmendes Interesse an der physischen Geste sowie der Choreographie der Hände erkennen. Es war absolut ohne Beispiel, den Basston des Abschlussakkords des *Adagios* für die rechte Hand zu schreiben, die dafür über die linke, welche den Akkord spielt, kreuzen muss. In dem extrem virtuosen Finale (14) muss man die Hände überkreuzen, um die Kaskade gebrochener Oktaven zu bewerkstelligen und abermals den Basston mit der rechten Hand zu spielen. Diese Überkreuzungen der Hände sind einzig für ein zuschauendes Publikum gedacht, denn zu hören sind sie

nicht. Sie fügen dem Ende des langsamen Satzes eine erhöhte Spannung hinzu sowie im *Presto* eine unmissverständliche virtuose Bekräftigung. Es sei darauf hingewiesen, dass diese Art des Überkreuzens der Hände später von Komponisten wie Prokofjew (besonders im Fünften Klavierkonzert) genutzt werden würde, der überdies Haydn als einen seiner Lieblingskomponisten erachtete.

**Allegretto nach einem Stück für Flötenuhr, Hob. XVII: 10**

Es mag auf der Hand gelegen haben, diese Einspielung und damit den gesamten Zyklus mit der letzten Sonate abzuschließen. Ihr großzügiges, bejahendes Ende schien mir jedoch nicht das gewisse wehmütige Bedauern widerzuspiegeln, das ich angesichts des Endes meiner jährlichen Begegnungen mit der Welt Haydns empfand, die meine musikalische Perspektive so sehr bereichert haben. Dieses kleine Stück (25), welches für ein Objekt geschrieben wurde, das eine Uhr und eine winzige mechanische Orgel verbindet, fasziniert mich schon eine ganze Weile. Ich

kann aus zwei ausgesprochen persönlichen Gründen die Idee rechtfertigen, es mit Pedal zu ertränken: Da es nicht für das Klavier komponiert wurde, verleiht ihm dies eine ganz besondere Farbe, die es mit den Klängen einer Spieluhr verbindet, doch der wichtigste Punkt ist, dass ich durch das freie Ausklingen des letzten Akkords einen perfekten poetischen Ausdruck für meinen Wunsch fand, die gleißende Präsenz Haydns in meinem Leben endlos verlängern zu wollen.

**Zueignung**

Ich widme diese CD meinem Freund Klaus C. Lauer, dem weisesten Kenner und echten Mäzen der Musik, Gründer der legendären Römerbad Musiktage in Deutschland, wo alle großen Persönlichkeiten der zeitgenössischen Kreativität sowie international anerkannte Ausführende seit vierunddreißig Jahren in gegenseitiger Inspiration zusammenkommen.

© 2022 Jean-Efflam Bavouzet  
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

## Haydn: Sonates pour piano, volume 11

---

### Sonate en sol no 1

Des trois sonates de jeunesse de ce CD, seule celle en sol no 1 (Hob. XVI: 8) est d'authenticité très probable, mais non prouvée. Elle fait partie d'un groupe d'œuvres sur lesquelles, dans sa vieillesse, Haydn eut à se prononcer à ce propos. Le 7 janvier 1803, son futur biographe Georg August Griesinger écrivit après l'avoir consulté aux éditions Breitkopf & Härtel qu'elle était vraiment haydnienne et de ses premières années. Breitkopf & Härtel ne la publia cependant pas, elle parut pour la première fois en 1895 chez Augener à Londres. Plusieurs copies d'époque existent, et elle figure au catalogue Breitkopf de 1766. Cette sonate brève (surtout les trois derniers mouvements), mais aussi concise, est une des deux de Haydn – avec la no 13 (Hob. XVI: 6) (CHAN 10998), d'authenticité certaine – à comporter quatre mouvements, tous en sol majeur. *L'Allegro* initial, remarquablement agencé, fait quarante-quatre mesures. Il précède un Menuet sans trio de seize mesures, un *Andante* de neuf mesures et un finale de vingt-quatre mesures. *L'Allegro*, transposé en fa, se retrouve comme troisième

mouvement du trio pour clavier, violon et violoncelle Hob. XV: 39, mais ce trio tel qu'il est n'a rien à voir avec Haydn.

### Sonate en ré no 9

La sonate en ré no 9 (Hob. XVI: 4) est d'authenticité certaine: elle figure dans les deux catalogues de Haydn, l'*Entwurf Katalog* (1765) et le *Haydn Verzeichnis* (1805). Parue pour la première fois en 1918 chez Breitkopf & Härtel, elle n'a que deux mouvements, et peut-être exista-t-il un finale perdu. Une copie d'époque offre comme troisième mouvement deux arrangements anonymes du menuet du finale de l'acte II de *La Fiera di Venezia*, opéra de Salieri créée en 1772: là encore, rien à voir avec Haydn. Le *Moderato* initial témoigne d'un haut degré d'organisation. L'exposition est nettement tripartite: (7 + 6 + 6 =) 19 mesures. La première partie est à la tonique, la deuxième module à la dominante, la troisième est à la dominante, les deux dernières reprennent en les transformant des éléments de la première. Le développement, qui débute comme l'exposition, mais à la dominante, fait trois mesures de moins qu'elle (seize). La

réexposition en fait par compensation trois de plus (vingt-deux), en élargissant son volet central. Suit un *Menuetto* avec trio restant en majeur.

#### **Sonate en ut no 14**

La sonate en ut no 14 (Hob. XVI: 3) est elle aussi certainement authentique: elle figure dans les deux catalogues de Haydn, et son *Allegretto* initial, transposé en sol, réapparaît comme premier mouvement du trio pour baryton Hob. XI: 37 (1766 – 1767). Suivent un *Andante* en sol et un *Menuetto* avec trio central en ut mineur.

#### **Capriccio en sol**

On ne sait exactement de quand datent les dernières sonates “de jeunesse” de Haydn, mais il est évident que vers 1765 il évolua. De 1765 justement est daté le manuscrit autographe du capriccio en sol Hob. XVII: 1, page vaste et aventureuse. L'œuvre fut publiée pour la première fois par Artaria à Vienne en mars 1788, et jusqu'à la découverte de l'autographe vers 1932, on estimait qu'elle avait été composée dans les mois précédant cette publication, et non vingt ans plus tôt. L'autographe porte de la main de Haydn l'inscription *Capriccio Acht Sauschneider müssen seyn*, titre de la chanson à laquelle

l'ouvrage emprunte son thème unique à 3/4. Ses paroles étaient:

Il faut huit hommes, il en faut huit  
Pour castrer un verrat  
Deux devant et deux derrière  
Deux pour tenir, un pour attacher  
Et un pour couper, pour couper  
Il faut huit hommes, il en faut huit.

On retrouve ce thème dans le *Galimatias Musicum*, KV 32, de Mozart (La Haye, mars 1766). La capriccio Hob. XVII: 1 inaugure chez Haydn, avec notamment la sonate en mi mineur no 19 (CHAN 10668), une période marquée par l'influence de Carl Philipp Emanuel Bach, en particulier de ses fantaisies: tonalité bien définie au départ, mais ensuite hardiesses harmoniques et modulations incessantes, cadences rompues, changements de tempo, etc. L'utilisation d'un matériau populaire permit à Haydn, au début de la pièce, une claire définition tonale, mais bien que modulant ensuite constamment et réservant mille surprises, il se distingue de son aîné sur plusieurs plans: en ignorant – sauf peut-être dans la descente chromatique à la fin de la première partie – la tradition du prélude non mesuré, en conservant d'un bout à l'autre le même tempo, en articulant fortement et en unifiant son discours. Sa stratégie tonale n'appartient quant à elle qu'à



lui. Haydn poursuivra dans cette voie avec la fantaisie en ut, Hob. XVII: 4, de 1789. Les termes “capriccio” et “fantaisie” étaient pour lui synonymes.

Marqué *Moderato*, le capriccio en sol fait 368 mesures et comprend deux parties. Dans la première (mesures 1 – 189), le thème apparaît dans des environnements variés en sol, ré, la mineur, mi mineur, ut, sol (velléité de réexposition) et enfin en si mineur. Les mesures 165 – 189 consistent alors en une longue descente chromatique de main gauche avec accords arpégés de main droite menant de la septième diminuée de si mineur à la dominante d’ut majeur. Avec le thème en ut majeur (pas à la tonique) commence la seconde partie (mesures 190 – 368), plus stable que la première (plusieurs retours de la tonique). Sol majeur réapparaît discrètement (mesure 211), mais pas le thème lui-même (seconde velléité de réexposition), puis survient une marche inattendue vers les sous-dominantes (thème en fa). Cette marche semble s’interrompre: thème et cadence appuyée en sol (mesure 265): on croit la conclusion entrevue. La marche cependant se poursuit: thème en sol mineur et plus loin en si bémol. Une progression vers la tonique débouche sur une spectaculaire et décisive irruption du thème en sol majeur

(mesure 341), suivie d’une pédale de dominante interrompue par un point d’orgue sur septième diminuée. Après un geste virtuose, appui est pris sur un ré grave (mesure 350). Les dix-huit dernières mesures sont vraiment conclusives.

#### **Adagio en fa**

L’*Adagio* en fa, Hob. XVII: 9, fut publié par Artaria à la fin de 1786 avec des transcriptions pour clavier fortement abrégées et avec comme titre global *Différentes petites Pièces* d’autres pages de Haydn, dont les deuxièmes mouvements des symphonies no 53 *L’Impériale*, 79 et 81, les deuxième et troisième mouvements de la no 85 *La Reine de France* et le finale du quatuor opus 33 no 5. Il semble bien que l’*Adagio* en fa ne soit pas une transcription, car des esquisses ont été retrouvées en 1977 à Cracovie. Il s’agit d’une page assez courte, d’une grande beauté mélodique.

#### **Fantaisie en ut**

Le 29 mars 1789, Haydn écrivit à Artaria:

J’ai composé durant mes heures de loisir un tout nouveau capriccio pour le pianoforte, qui par son goût, son originalité et surtout son ampleur ne pourra qu’obtenir la faveur des

connaisseurs et des amateurs. Il est en un seul mouvement, assez long, mais pas trop difficile. Comme parmi mes éditeurs vous avez toujours la préférence, je vous l'offre pour 24 ducats.

L'œuvre parut chez Artaria en septembre avec comme titre "Fantaisie". Cette fantaisie en ut, Hob. XVII: 4 (*Presto* à 3 / 8 de 467 mesures), forme une paire avec la capriccio Hob. XVII: 1. Mais sa structure est encore plus complexe, tout en inscrivant le style fantaisie dans un solide rondo-sonate. Il y a deux thèmes principaux: le premier (A) sert de refrain, le second (B) évoque par ses imitations de fanfares de chasse Domenico Scarlatti. Parmi les nombreux motifs secondaires, une progression chromatique ascendante (C) et des arpèges en doubles croches (D) chutant sur une note tenue à l'octave dans le grave "jusqu'à ce que le son soit devenu inaudible", ce qui implique un pianoforte, non un clavecin. Après cette note est en général lancée une tonalité inattendue. L'impression est celle d'un développement perpétuel, mais on peut distinguer quatre grandes parties quelque peu assimilables à exposition, développement, réexposition et coda.

Partie I (mesures 1 – 123) – Exposition normale tripartite: thème A prolongé par des doubles croches, puis (section transitoire)

réapparition de ce thème en imitations à la dominante (mesure 29), progression chromatique (C), cadence parfaite de dominante (mesure 69), et enfin thème de chasse (B) à la dominante se terminant par une semi-cadence avec point d'orgue. Le reste du morceau est fait d'une alternance d'épisodes harmoniquement stables et instables au sein desquels se mêlent des vellétés de développement et de réexposition. Au point d'orgue succèdent sans préparation les arpèges (D), inaugurés en si bémol: premier élément de fantaisie. Ces arpèges aboutissent à un mi grave (dominante de la mineur), et un glissement chromatique (C) de huit mesures mène à...

Partie II (mesures 124 – 254) – Retour du thème (A) à la tonique, comme un refrain, mais réduit à huit mesures et immédiatement développé avant de revenir en fa (épisode en passages de main). Les arpèges (D) reviennent quant aveux en la, chutant de nouveau sur un mi grave. Bref glissement d'un demi-ton vers fa, dominante de si bémol, tonalité dans laquelle réapparaît le thème de chasse (B), prolongé par sa propre désinence. Un nouvel épisode en passages de main insistant sur la note mi bémol aboutit à la dominante d'ut: annonce de réexposition. Des tierces parallèles virtuoses (descendantes puis ascendantes) mènent à...

Partie III (mesures 255 – 355) – Thème (A) à la tonique, de nouveau réduit à huit mesures, mais avec plus de puissance, puis poursuite comme si de rien n'était de la fin de la partie précédente. À force d'être répété à tous les registres, la note mi bémol devient dominante de la bémol mineur, et après une rude progression avec modulation enharmonique (sol bémol devenant fa dièse), c'est cette fois sur un fa dièse grave que chutent les arpèges (D). Un glissement d'un demi-ton conduit à dominante d'ut majeur, et c'est dans cette tonalité (la tonique) qu'intervient pour la première fois le thème de chasse (B): on est à coup sûr dans la réexposition. Les arpèges (D) mettent eux aussi en évidence ut majeur, jusqu'à ce que réapparaisse...

Partie IV (mesures 356 – 467) – Le refrain (A) à la tonique, traité en imitations comme à la mesure 29. Les mesures 356 – 444 sont une énorme extension (fondée sur la tonique) des mesures 29 – 69, avec néanmoins une spectaculaire et inattendue modulation en mi bémol et une apparition en fa du refrain (A). Sans cependant aboutir à une cadence parfaite, car (mesures 445 – 467) une puissante progression en octaves parallèles fait irruption dans les graves, donnant pour finir toute leur signification aux glissement

chromatiques (C) rencontrées aux moments stratégiques du discours.

#### Variations en ut

Remises par Haydn à Artaria vers le 1er décembre 1790, juste avant son premier départ pour Londres, les variations en ut, Hob. XVII: 5, furent publiées en janvier 1791 avec comme titre "VI Variations faciles et agréables". Le thème est un *Andante* à 2 / 4 de  $(6 + 10 =)$  16 mesures, chaque section étant répétée et la première se terminant à la dominante. Chaque variation conserve cette structure sauf la cinquième, en mineur et jointe à la dernière par une brève transition.

#### Allegretto en sol

En 1931 furent publiées sous le nom de Haydn en transcriptions pour piano trente-deux pièces pour horloge musicale (Hob. XIX: 1 – 32). Quatorze (dont Hob. XIX: 27) furent composées par lui expressément pour horloge, et cinq arrangées par ses soins à partir de sa propre production. Les treize autres sont apocryphes. Cinq horloges musicales d'époque contenant du Haydn existent, la première construite en 1792. Elles contiennent ces trente-deux pièces sauf une, certaines sur plus d'une horloge. La deuxième horloge est de 1793. C'est pour

elle que Haydn composa cette année-là, entre ses deux séjours à Londres, l'*Allegretto* en sol, Hob. XIX: 27. Artaria le fit transcrire pour piano (Hob. XVII: 10) et le publia en juin 1794: Haydn était alors pour la seconde fois à Londres.

#### **Sonate en ré no 61**

Durant son second séjour à Londres (1794 – 1795) Haydn composa trois sonates, ses dernières: no 60 – 62 (Hob. XVI: 50 – 52), toutes restées quelque temps inédites. Haydn ne proposa celle en ré no 61 à Breitkopf & Härtel qu'en 1804, par l'intermédiaire de Griesinger. Ce dernier écrivit le 2 mai à l'éditeur: il s'agit

d'un Andante et Finale pour piano écrit par Haydn pour une dame en Angleterre qui a conservé l'original, mais réalisé pour Haydn une copie de sa propre main.

La dame en question est vraisemblablement Rebecca Schroeter (1752 – 1825), l'égérie de Haydn durant ses deux séjours à Londres, dédicataire des trois trios avec piano no 38 – 40 (Hob. XV: 24 – 26). La sonate no 61 parut chez Breitkopf & Härtel, en 1805 séparément puis en 1806 dans le cahier XI des *Ceuvres complètes*. Modeste d'apparence, mais très prophétique, elle débute par un

*Andante* à 2 / 2 sans la moindre reprise, sorte d'impromptu avant la lettre en clair-obscur, fait de trois sections de plus en plus brèves, toutes ouvertes par le thème principal à la tonique, mais chaque fois enrichi. On note un accompagnement lancinant en triolets de croches et des octaves parallèles de main droite aux sonorités schubertiennes. Suit un *Presto* à 3 / 4 en deux sections répétées textuellement: page fantomatique avec rythmes persistants, syncopés, notes liées, retards harmoniques et accents heurtés à contretemps: du Beethoven à la Haydn, pour paraphraser Rosemary Hughes.

#### **Sonate en mi bémol no 62**

Les sonates no 60 et 62 furent l'une et l'autre destinées et dédiées à la pianiste Theresa Jansen-Bartolozzi, une élève de Clementi. Celle en ut no 60 est sans doute la plus tardive, et celle en mi bémol no 62 la seule des trois sonates londoniennes dont on possède l'autographe, daté de 1794. Elle fut éditée par Artaria à Vienne en décembre 1798 d'après une copie. Theresa Bartolozzi, alors en séjour dans cette capitale, s'en aperçut et s'empressa de réaliser une édition londonienne d'après l'autographe, annoncée à la fin de 1799, parue chez Clementi & Co. comme opus 78.

L'*Allegro* initial s'ouvre par de violents accords en rythmes pointés, rendus possibles

par les pianofortes anglais, plus solides, plus puissants que ceux que Haydn avait connus à Vienne. Ils réapparaissent fugitivement à l'octave supérieure, sur quoi se déroulent des tierces parallèles à la Clementi. Les accords du début reviennent à la dominante, et une chute en triples croches couvre l'étendue du clavier. Après un épisode mêlant la virtuosité à la polyphonie, arrive un second thème aux sonorités de carillon (ou d'orgue mécanique). Le développement débute par trois accords en valeurs longues (blanches) suivis du second thème en ut puis d'un épisode virtuose et dense au cours duquel l'harmonie chute régulièrement jusqu'à un accord de sol dans le grave. Le développement aurait pu se terminer là, mais le second thème réapparaît, en mi puis en la. En quelques mesures, Haydn parvient à retrouver la tonalité très éloignée de mi bémol (réexposition).

Le deuxième mouvement est un *Adagio* de forme lied A – B – A' dans une autre tonalité éloignée, mais préparée dans l'*Allegro*: mi majeur. Par cette tonalité, ses thèmes et ses ornements, cette page annonce les musiques nocturnes du dix-neuvième siècle, et pendant une mesure, la section A (avec reprises) affirme de façon visionnaire ut majeur. La dramatique section B est en mi mineur, et la section A', sans reprises et ornée, débouche sur

quatre mesures de coda à l'issue desquelles la main droite reste en suspens dans les hauteurs, avant trois accords dans le grave.

Le finale *Presto*, vaste et agile forme sonate, ramène sur terre. Il débute par cinq sol isolés de main droite, en croches, assez discrets et laissant planer un doute: ce pourrait être la tierce de mi mineur. Mais le sixième sol est soutenu par un mi bémol de main gauche. Le retour de mi bémol majeur n'est vraiment confirmé qu'à la mesure 17, après deux silences avec point d'orgue: six violents si bémol à l'octave, en croches, assés isolément par la main gauche, bientôt surplombés par un déferlement de doubles croches de main droite.

© 2022 Marc Vignal

#### Note de l'interprète

##### Introduction

Il y a onze ans, à la naissance du projet de présenter les sonates de Haydn non dans leur ordre chronologique, mais comme des bouquets mélangeant diverses époques; le programme du tout dernier disque a été en fait le premier conçu: je voulais y mettre côte à côte la première et la dernière sonate. Puis l'idée d'étoffer le cycle de sonates avec d'autres pièces majeures a été inaugurée au

quatrième volume avec l'addition des célèbres variations en fa mineur, et finalement ce dernier volume comporte autant de sonates que d'œuvres diverses. La série complète peut donc offrir aux mélomanes toutes les sonates répertoriées à ce jour ainsi que les autres œuvres principales pour clavier.

#### **Fantaisie, Hob. XVII: 4**

De l'espiègle Fantaisie (7) on retient tout d'abord une insolence pianistique. Haydn, fin négociateur, écrit à son éditeur pour ne pas décourager les amateurs qu'elle n'est pas difficile alors que c'est de loin une des pièces les plus virtuoses de son œuvre pour clavier! En plus des croisements de mains, glissandos d'octaves et sauts divers, les deux mains y sont sollicitées de manières égales en de nombreux passages rapides à l'unisson avec même des traits en tierces à la main gauche auxquels je ne connais pas d'équivalent pour l'époque.

En deux endroits très particuliers, Haydn casse le flot incessant de double croches et rompt son discours en demandant à l'interprète de tenir la note de basse, à l'arrivée d'un arpège descendant *fortissimo*, jusqu'à ce que le son s'éteigne. Le morceau ne peut continuer que quand la résonance disparaît (notons que la pièce *Refrain* de Karlheinz Stockhausen écrite en 1959 est basée sur ce

principe). C'est un véritable défi d'essayer de réaliser cet effet sur nos magnifiques pianos modernes avec leurs puissantes et longues résonances: une note grave jouée fort met presque deux minutes avant de s'éteindre! Pour être fidèle à l'esprit du compositeur il nous faut faire quelques "ajustements" afin que d'une part la note soit jouée très fort, mais que la résonance disparaisse dans un délai raisonnable. Il y a des astuces de pédale dans le cas d'une exécution en public, mais pour cet enregistrement, sans rentrer dans les détails, j'ai préféré utiliser les artifices de la technologie moderne et la mettre au service d'une certaine authenticité.

#### **Sonate no 61, Hob. XVI: 51**

Voici une œuvre visionnaire. Les triolets de la main gauche et les harmonies du premier mouvement (3) nous font inmanquablement penser à Schubert. Par contre, les ruptures harmoniques et les accents déplacés contrecarrant la mesure rapide à trois temps du second mouvement (6) nous plongent dans l'univers Beethovenien. Il serait très difficile pour le mélomane de reconnaître le style de Haydn auquel nous sommes familiers. Comme si, avec cette sonate, Haydn présentait les styles à venir et envoyait des flèches musicales dans le temps.

### Capriccio, Hob. XVII: 1

Le Capriccio (14) est une œuvre très particulière qui (je l'avoue) m'a plutôt interpellé que séduit au début. C'est grâce aux conversations avec Marc Vignal, que je remercie ici pour ses commentaires éclairants tout au long de ce cycle, que les enjeux se sont clarifiés. Haydn veut alterner dans cette pièce aux dimensions exceptionnelles, et dans un seul tempo, deux styles d'écriture fort différents: l'un très simple sur l'air grivois de la chanson populaire qui revient quatorze fois (!) dans la pièce et l'autre au contraire très élaboré, d'une audace harmonique folle. Malgré cette dialectique claire, les solutions dynamiques mettant en relief ces deux aspects contradictoires du morceau demandaient plus d'expérimentations et d'équilibrage qu'attendu. Après le travail approfondi, je considère le Capriccio comme l'une des œuvres les plus originales de Haydn.

### Sonate no 62, Hob. XVI: 52

En écoutant ce programme il est frappant de constater l'évolution de l'écriture de Haydn pour clavier qui se développe, notamment grâce aux changements considérables apportés aux claviers entre 1760 et 1790, comme l'élargissement de la tessiture, le développement de la puissance, l'invention

de la pédale *etc.* De l'écriture à deux voix des premières sonates pour clavecin, la texture devient particulièrement dense avec la sonate en mi bémol majeur. Un exemple parmi d'autres, Haydn cherche, dans le premier mouvement, visiblement le plus de puissance possible en écrivant de nombreux accords de huit sons (quatre sons à chaque main) qui sont très rares dans la première période de son œuvre pour clavier.

Il exploite aussi les nouveaux registres (extrême aigüe et extrême grave) et les fait se dialoguer d'une manière inédite.

L'un des plus grands effets de surprise que je connaisse dans la musique de Haydn est celui situé vers la fin du premier mouvement (22) de cette sonate. Dans l'exposition, Haydn nous avait déjà fait sursauter en enchaînant aux octaves *pianissimo* à l'unisson, sans aucune préparation, une tonitruante formule conclusive. Mais à la ré-exposition, il rallonge ces octaves de trois notes créant une véritable surprise dans la surprise. Le suspens est à son comble presque intenable pourtant nous savons, pour l'avoir écouté déjà deux fois lors de l'exposition et de sa reprise, que "l'explosion" va arriver. Haydn joue là d'une manière très subtile avec notre mémoire car la surprise vient du fait qu'elle n'arrive pas là où on l'attend.

Écrire le deuxième mouvement (23) dans une tonalité un demi ton au dessus de celle du premier et du dernier est une anomalie rarissime. L'effet sonore étonne tant le manque de rapport harmonique entre les deux tonalités est saisissant.

On sent chez le Haydn tardif un intérêt grandissant pour le geste physique, pour la chorégraphie des mains. Inédit, d'écrire la basse du dernier accord de l'*Adagio* par la main droite croisant par le dessus la main gauche qui joue l'accord. Dans le très virtuose final (24), il fait croiser les mains pour terminer la cascade d'octaves brisés et faire jouer la basse encore une fois par la main droite. Il s'agit uniquement de croisements de mains destinés à un public qui les voit car ils ne s'entendent pas. Ils rajoutent, pour la fin du mouvement lent, une tension accrue et pour le *Presto* une affirmation virtuose sans équivoque. À noter que ce genre de croisements de mains sera exploité plus tard par des compositeurs tel que Prokofieff (notamment dans son Cinquième Concerto pour piano) qui, d'ailleurs, considérait Haydn comme l'un de ses compositeurs préférés.

**Allegretto nach einem Stück für eine Flötenuhr, Hob. XVII: 10**

Il aurait pu paraître une évidence de terminer ce disque, donc le cycle complet, par la dernière

sonate. Pourtant sa fin franche et affirmée ne me paraissait pas refléter un certain regret mélancolique d'être arrivé à terme de ces rendez-vous annuels avec l'univers de Haydn qui a tant enrichi ma perspective musicale. Cette petite pièce (25) écrite pour un objet combinant une horloge avec un petit orgue mécanique m'a fasciné depuis quelques temps. L'idée de la noyer de pédale peut se justifier de manière toute personnelle pour deux raisons: puisque ce n'est pas une pièce écrite pour clavier cela lui donne une couleur bien particulière s'apparentant aux sons d'une boîte à musique, mais surtout, en laissant résonner le dernier accord, j'y trouve là l'expression poétique parfaite de mon sentiment de vouloir prolonger sans fin le monde de mille feux de Haydn dans ma vie.

**Envoi**

Je dédie ce disque à mon ami Klaus C. Lauer, profond connaisseur et vrai Maecenas de la musique, fondateur des légendaires Römerbad Musiktage en Allemagne où tous les grands de la création contemporaine ainsi que les interprètes internationaux, se sont donnés rendez-vous en s'inspirant mutuellement pendant trente-quatre ans.

© 2022 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

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products 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](mailto:bchallis@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 model CFX nine-foot Concert Grand Piano courtesy of Yamaha Music UK  
Serial no. 64 10300-B  
[www.CFseries.com](http://www.CFseries.com)  
Piano technician: Kazuhiko Ohmaru, Yamaha CF Centre, London  
Transported by Hartwell Haulage Ltd, 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  
**Assistant engineer** Patrick Friend  
**Editor** Rachel Smith  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 18 – 20 June 2021  
**Artwork imagery** Photographs of Jean-Efflam Bavouzet © Paul Marc Mitchell  
**Design and typesetting** Cass Cassidy  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2022 Chandos Records Ltd  
© 2022 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin

## Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

## Piano Sonatas, Volume 11

- |       |  |       |
|-------|--|-------|
| 1-4   | <b>Sonata No. 1</b> (Hob. XVI: 8)<br>in G major • in G-Dur • en sol majeur                                   | 4:53  |
| 5-6   | <b>Sonata No. 61</b> (Hob. XVI: 51)<br>in D major • in D-Dur • en ré majeur                                  | 5:52  |
| 7     | <b>Fantasia</b> (Hob. XVII: 4)<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur                                       | 5:58  |
| 8     | <b>Adagio</b> (Hob. XVII: 9)<br>in F major • in F-Dur • en fa majeur   | 4:33  |
| 9-11  | <b>Sonata No. 14</b> (Hob. XVI: 3)<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur                                   | 11:43 |
| 12-13 | <b>Sonata No. 9</b> (Hob. XVI: 4)<br>in D major • in D-Dur • en ré majeur                                    | 7:40  |
| 14    | <b>Capriccio 'Acht Sauschneider<br/>müssen seyn'</b> (Hob. XVII: 1)<br>in G major • in G-Dur • en sol majeur | 7:21  |
| 15-21 | <b>Thema con variazioni</b> (Hob. XVII: 5)<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur                           | 8:27  |
| 22-24 | <b>Sonata No. 62</b> (Hob. XVI: 52)<br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur                      | 20:50 |
| 25    | <b>Allegretto</b> (Hob. XVII: 10)<br>in G major • in G-Dur • en sol majeur                                   | 2:51  |

TT 80:12

Jean-Efflam Bavouzet piano

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