

HAYDN Piano
Concertos

NOS 3, 4 & 11

MARC-ANDRÉ
HAMELIN

LES VIOLONS DU ROY
BERNARD LABADIE

hyperion



SUCH WAS HAYDN'S INTERNATIONAL PRESTIGE by the late 1770s that his name on a manuscript guaranteed increased sales. In an age before strict copyright laws, unscrupulous publishers—and the epithet often went with the job—issued reams of 'Haydn' symphonies, concertos and keyboard works that subsequently turned out not to be by him at all. This European-wide Haydn mania could even work against the composer. When his keyboard concertos in G major and D major were published by the Amsterdam firm of Joseph Schmitt in 1784, the reviewer of Cramer's *Magazin der Musik* refused to commit himself: 'One is now rather sceptical if everything published in his name is really Haydn's'. In these two concertos some traces of Haydn shine through. But we do not venture to assert that they are entirely his work. Yet we do not wish in suggesting this to imply that these concertos are poor; they are very well composed, appear to be brand new, but seem to have been composed for particular connoisseurs.'

Although we might discern more than 'some traces of Haydn' in these works, the D major especially, the anonymous reviewer had a point when concertos ostensibly by him were already being revealed as spurious. Doubt lingers even today. In his catalogue of Haydn's works published in 1957, Anthony van Hoboken listed some ten works for keyboard and orchestra whose authorship has long been contested, plus numerous concertos for other instruments. Apart from a clutch of frothy organ concertos from the 1750s, the only indubitably genuine Haydn works for keyboard and orchestra are those recorded here: the F major and G major concertos, scored for strings alone, and the familiar D major, where the string band is enriched by oboes and horns.

Stripped of dubious and spurious works, Haydn is left with nearly forty concertos, many of them lost, for instruments ranging from the flute and oboe to the baryton

(an unlikely obsession of his patron, Prince Nicolaus Esterházy), bassoon and violone. An impressive tally, you might think. Yet the concerto never played a central role in Haydn's creative life, as it did in Mozart's. One obvious reason is that, although more than competent on the keyboard and the violin, he was on his own admission 'not a wizard on any instrument', and except for the early organ concertos wrote no concertos specifically for his own performance. Another is that from around 1750, the symphony gradually usurped the concerto in popularity and prestige in the Austro-Hungarian lands, a situation briefly, and locally, challenged with the great series of piano concertos Mozart composed in his Viennese heyday in the mid-1780s. In any case, Haydn's characteristic strengths—concision, tight thematic unity, intensive dialectical argument—found only limited scope in the concerto genre, at least until the D major Keyboard Concerto and the late Trumpet Concerto.

Although they sound well on the modern piano, the concertos in F and G were composed for harpsichord, like all of Mozart's concertos up to and including the so-called 'Jeunehomme', K271. Compared with the fiery symphonies that Haydn was producing in the late 1760s and early 1770s, both concertos sound slightly old-fashioned, with keyboard writing modelled on the graceful, limpid style of Galuppi and the Viennese master of *galanterie*, Georg Christoph Wagenseil. But they are works of charm and spirit, with specially touching slow movements. Probably composed around 1765–7, the **Concerto in F major, Hob XVIII:3** appeared in the catalogue of the publisher Breitkopf (not yet united with Härtel) in 1771, though Haydn does not seem to have been consulted, and earned nothing from the edition. Sixteen years later, the Paris firm of Le Duc issued the work, this time with the composer's authority, as 'Concerto Pour le Clavecin [Harpsichord] ou Piano-Forte, avec Accompagnement de deux Violons, Alto

et Basse'. By 1787 the 'piano-forte'—i.e. fortepiano—was usurping the harpsichord in salons and concert halls, and publishers of keyboard music were careful to keep the options open.

If the F major Concerto's spry opening *Allegro* contains relatively few Haydnesque surprises, it carries the listener along with its energy and confident sense of direction. There are some piquant contrasts of major and minor (a ploy Haydn may have picked up from Wagenseil's sonatas and concertos), and a long, modulating central development where the ubiquitous *moto perpetuo* keyboard figuration builds to an impassioned climax. The C major *Largo cantabile* is a wordless operatic aria designed to display the player's 'taste' (an eighteenth-century buzzword) and feeling, the finale a fetching contredanse with scintillating toccata-style keyboard figuration.

While there is no firm evidence, the **Concerto in G major, Hob XVIII:4** probably (that word again) dates from a few years later than the F major. What we do know is that it was played at the Concert spirituel in Paris by the famous blind Viennese pianist Maria Theresia von Paradis (1759–1824) in the spring of 1784, and published shortly afterwards (with inauthentic added parts for oboes and horns) by the firm of Boyer. Later the same year Mozart would compose his Piano Concerto in B flat major, K456, for Paradis.

With its lean scoring for strings alone, Haydn's concerto has none of Mozart's melodic and colouristic richness. Paradis may even have found it slightly old-fashioned by the standards of 1784. Yet on its own terms it is a delightful, inventive work, more memorable in its ideas and more adventurous in its keyboard writing than the F major. The powerful modulating sequences at the centre of the opening *Allegro* recall the sonatas and fantasias of C P E Bach, which Haydn studied avidly after they circulated in Vienna in the mid-1760s. Strings are muted

for the florid, rhapsodic C major *Adagio*, capped by a touching little orchestral coda. But the most arresting movement is the rondo finale, full of Haydnesque zest and wit (the refrain keeps popping up in unscripted keys), and one of his earliest flirtations with the Hungarian gypsy style.

Easily the most popular of Haydn's keyboard concertos, in his lifetime and ever since, is the **Concerto in D major, Hob XVIII:11**, written 'for the harpsichord or fortepiano' sometime between 1779 and 1783, and thus more or less contemporary with symphonies Nos 73–78 and the Op 33 string quartets. By now Haydn was a European celebrity, fêted from St Petersburg to Cadiz, with publishers falling over each other to issue his latest instrumental works. He optimistically offered the concerto as 'new' to the London publisher William Forster in 1787 without mentioning that it had already appeared in several editions both on the Continent and in England. Aware of the competition, Forster turned the concerto down. While its exact date is unknown, a contemporary memoir suggests that it might have been played at a private Viennese concert on 20 February 1780 by Fräulein Anna von Hartenstein, a pupil of the celebrated Bohemian composer Leopold Kozeluch.

The D major Concerto is both more melodically attractive and more tautly organized than the two earlier works. Like Mozart in his Viennese concertos, Haydn here infuses the concerto's traditional ritornello design, based on the alternation of solo and tutti, with the drama and dynamism of sonata form. Except in the finale, Haydn does not work with Mozart's profusion of themes. His scale, as usual, is more compact. But the opening *Vivace* has plenty of melodic contrast to offset the crisp, clear-cut main theme which galvanizes the whole movement. The 'tapping' figure of three crotchets in bar two proves especially fertile, above all in the rapidly modulating development, where it is bandied about between various

string groups against the soloist's broken semiquaver figuration.

While the first movement works equally well on harpsichord or piano, the musing, ornate *Un poco adagio*, in A major, cries out for the dynamic shadings possible only on a touch-sensitive instrument. In this delicately orchestrated movement (sustained oboes and horns add a soft gloss to the opening tutti), Haydn creates poetry from the simplest material. The central episode, slipping immediately from E major to E minor, expands a repeated triplet figure first heard near the beginning into an exquisite dialogue between keyboard and strings.

It was surely the finale that sealed the concerto's popularity in Haydn's lifetime, as the composer doubtless calculated it would. Haydn had already hinted at the Tokay-flavoured Hungarian gypsy style in the G major Keyboard

Concerto, and mined it more extensively in pieces like the finale of Symphony No 47 in G major and the minuet and finale of the D major String Quartet Op 20 No 4. But this *Rondo all'ungarese* outdoes all comers in its mingled flamboyant exoticism and zany humour. The main tune, which initially sounds like a 'normal' Haydn finale theme, has been identified as a dance from Bosnia or Croatia. From the moment the tune is repeated in the 'wrong' key of E minor, with stinging grace notes, the music grows progressively more delirious. The first episode whirls fragments of the main theme through a frenetic sequence of modulations, audacious even by Haydn's standards. A contrasting theme sounds like a paprika-infused 'Three Blind Mice', made faintly ominous with trills, while a later episode seems to transplant an impassioned operatic aria to the wildness of the Hungarian *puszta*.

RICHARD WIGMORE © 2013



Les Violons du Roy acknowledges assistance in the making of this recording from a private foundation in Quebec City, the Virginia Parker Foundation.

Pour l'enregistrement de ce disque, Les Violons du Roy ont pu compter sur l'aide financière d'une fondation privée de Québec, la Fondation Virginia Parker.

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information



© Sim Canitty-Clarke

Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status as a true avatar of the piano. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Mr Hamelin is now recognized worldwide for the originality and technical brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, the Philadelphia Orchestra, the Montréal Symphony, the Boston Symphony, the Chicago Symphony, the London Philharmonic, the San Francisco Symphony, and many others. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

Mr Hamelin is heard as recitalist throughout the United States and his native Canada, as well as in

Europe, Australia and the Far East. Recently Mr Hamelin was presented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik). He has recorded some fifty CDs for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Reger, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by (among others) Albéniz, Alkan, Chopin, Haydn, Liszt, Medtner, Reger and Schumann. His long-awaited recording of his own *Études in all the minor keys* was triumphantly received.

Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre du Québec in 2004; he is also a member of the Royal Society of Canada. He makes his home in Boston.

BERNARD *Labadie*



© François Rivard

A specialist in Baroque and Classical repertoire, Bernard Labadie is Music Director of Les Violons du Roy and La Chapelle de Québec, founded by him in 1984 and 1985 respectively, with whom he regularly tours Canada, the United States and Europe. They are frequent guests at major venues and festivals and recent appearances have included the Salzburg Festival, New York's Carnegie Hall and Lincoln Center, the Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, the Kennedy Center in Washington, London's Barbican Centre and the Concertgebouw in Amsterdam.

Labadie is a regular guest with all the major North American orchestras. He appears frequently with the New York and Los Angeles Philharmonic orchestras, the Philadelphia Orchestra, the symphony orchestras of Chicago, Boston, San Francisco, St Louis, Houston, Atlanta,

Detroit, Montréal, Toronto and Vancouver, the New World Symphony in Miami, the St Paul Chamber Orchestra and the Los Angeles Chamber Orchestra. In 2010 he made his debut with the Cleveland Orchestra. He is also enjoying increasing renown in Europe and has recently had successful debuts with among others the Bayerischer Rundfunk Orchestra in Munich and the Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris. He also works with the NDR Orchestra Hannover, Academy of Ancient Music, the English Concert and the Northern Sinfonia where he is a regular guest.

A highly experienced opera conductor, Bernard Labadie was Artistic and Music Director of L'Opéra de Québec (1994–2003) and L'Opéra de Montréal (2002–2006). Guest engagements have included *Così fan tutte* at the Mostly Mozart Festival in New York, *Orlando* for Glimmerglass Opera, *Lucio Silla* for the Santa Fe Opera, *Die Entführung* on tour with the OAE and *Die Zauberflöte* for the Metropolitan Opera, New York and for Cincinnati Opera. His honours include Officer of the Order of Canada awarded by the Canadian Government and Chevalier de l'Ordre National du Québec.

LES VIOLONS DU ROY

violin 1 Nicole Trotier, Michelle Seto, Noëlla Bouchard,

Angélique Duguay, Annie Guénette, Valérie Belzile

violin 2 Pascale Giguère, Véronique Vychtil, Maud Langlois,

Antoine Bareil, Édith Pedneault

viola Marina Thibeault, Annie Morrier, Jean-Louis Blouin,

Karen Moffatt

cello Benoit Loisel, Raphaël Dubé, Ryan Molzan

double bass Raphaël McNabney

oboe Josée Marchand, Lindsay Roberts

bassoon Mathieu Lussier

horn Louis-Philippe Marsolais, Guy Carmichael

HAYDN *Concertos pour clavier*

A LA FIN DES ANNÉES 1770, Haydn jouissait d'un prestige international tel que son nom sur un manuscrit garantissait des ventes accrues. À une époque où les strictes lois du droit d'auteur n'existaient pas encore, des éditeurs peu scrupuleux—et beaucoup l'étaient—publièrent quantité de symphonies, de concertos et d'œuvres pour clavier « de Haydn » qui s'avérèrent n'être pas du tout de lui. Cette « Haydnmania » européenne put même se retourner contre lui. Quand ses concertos pour clavier en sol majeur et en ré majeur furent édités par Joseph Schmitt (Amsterdam, 1784), le critique du *Magazin der Musik* de Cramer se tint sur la réserve : « On en est à se demander si tout ce qui est publié sous le nom de Haydn est bien de lui. Ces deux concertos laissent deviner des traces de lui, mais nous ne saurions nous hasarder à affirmer qu'ils sont entièrement de lui. Non que nous voulions sous-entendre par là qu'ils sont pauvres : ils sont fort bien composés, paraissent absolument nouveaux, mais semblent avoir été écrits pour certains connaisseurs. »

Même si l'on peut discerner plus que « des traces de Haydn » dans ces œuvres, surtout dans celle en ré majeur, le critique anonyme fit montre de pertinence à une époque où l'on révélait l'inauthenticité de concertos soi-disant haydniens—et le doute persiste encore. Dans son catalogue des œuvres de Haydn paru en 1957, Anthony van Hoboken répertoria une dizaine d'œuvres pour clavier et orchestre, mais aussi de nombreux concertos pour d'autres instruments, dont la paternité fut longtemps contestée. Hormis une série de légers concertos pour orgue datant des années 1750, les seules œuvres pour clavier et orchestre indubitablement haydniennes sont celles enregistrées ici : les concertos en fa majeur et en sol majeur, pour cordes seules, et le célèbre concerto en ré majeur, où l'orchestre à cordes est enrichi de hautbois et de cors.

Si l'on exclut les œuvres douteuses et inauthentiques, Haydn est l'auteur d'une quarantaine de concertos, pour la plupart perdus, écrits pour des instruments allant de la flûte et du hautbois au baryton (invraisemblable obsession de son patron, le prince Nicolaus Esterházy), au basson et au violone. Impressionnant, pensez-vous peut-être. Pourtant, contrairement à ce qui se passa chez Mozart, le concerto ne joua jamais un rôle central dans la vie créative de Haydn, et ce pour une raison évidente : même s'il était plus que compétent au clavier et au violon, il ne fut, de son propre aveu, « un génie sur aucun instrument » et, hormis les concertos pour orgue de ses débuts, il ne s'écrivit jamais de concerto. Et puis, à partir de 1750 environ, la symphonie devint peu à peu plus populaire et plus prestigieuse que le concerto dans les territoires austro-hongrois—un état de fait brièvement, et localement, remis en cause, dans les années 1785, par la grande série de concertos pour piano d'un Mozart alors au faite de sa gloire viennoise. Quoi qu'il en soit, les points forts de Haydn—concision, unité thématique serrée, argument dialectique intensif—ne trouvèrent dans le concerto qu'un cadre étrié, du moins avant le Concerto pour clavier en ré majeur et le tardif Concerto pour trompette.

Même s'ils sonnent bien sur un piano moderne, les concertos en fa et en sol furent composés pour le clavecin (comme tous les concertos mozartiens jusqu'à celui dit « Jeunehomme » K271). Comparé aux fougueuses symphonies haydniennes de la fin des années 1760 et du début des années 1770, ces deux concertos ont une sonorité légèrement désuète, reflet d'une écriture clavieristique inspirée du gracieux style limpide de Galuppi et de Georg Christoph Wagenseil, le maître viennois de la galanterie. Ils n'en sont pas moins charmants et spirituels, avec des mouvements lents particulièrement touchants. Probablement composé vers 1765–7, le **Concerto en**

fa majeur, Hob XVIII:3 entra au catalogue de Breitkopf (qui n'avait pas encore fusionné avec Härtel) en 1771, même si Haydn ne semble pas avoir été consulté—cette édition ne lui rapporta rien. Seize ans plus tard, la maison parisienne Le Duc le republia, cette fois avec l'aval de l'auteur, sous le titre de « Concerto Pour le Clavecin ou Piano-For-te, avec Accompagnement de deux Violons, Alto et Basse ». En 1787, le pianoforte était en train de détrôner le clavecin dans les salons et les salles de concert, et les éditeurs de musique pour clavier veillaient à ne se fermer aucune porte.

Malgré son peu de surprises haydnesques, le leste *Allegro* inaugural, par son énergie et son sens assuré de la direction, entraîne l'auditeur dans de piquants contrastes majeur/mineur (que Haydn a pu glaner dans les sonates et les concertos de Wagenseil) et dans un lent développement central modulant, où l'omniprésente figuration claviéristique en *moto perpetuo* débouche sur un fervent apogée. Le *Largo cantabile* en ut majeur est une aria d'opéra sans paroles destinée à montrer le « goût » (un mot à la mode au XVIII^e siècle) et le sentiment de l'interprète, le finale étant une séduisante contredanse douée d'une scintillante figuration claviéristique en style de toccata.

Le **Concerto en sol majeur, Hob XVIII:4** est probablement (toujours cette incertitude) postérieur de quelques années à celui en fa majeur, mais rien ne l'atteste vraiment. Ce qu'on sait, c'est que la célèbre pianiste viennoise aveugle Maria Theresia von Paradis (1759–1824) le joua à Paris, au Concert spirituel, au printemps de 1784, peu avant sa publication chez Boyer (avec ajout de parties apocryphes pour hautbois et cors). Plus tard cette année-là, Mozart composa pour Paradis son Concerto pour piano en si bémol majeur K456.

Avec sa maigrelette instrumentation pour cordes seules, ce concerto n'a rien des riches mélodies et couleurs mozartiennes. Peut-être même Paradis le trouva-t-elle un

brin suranné pour 1784. C'est pourtant en soi une œuvre ravissante, inventive, aux idées plus mémorables et à l'écriture claviéristique plus audacieuse que celles du Concerto en fa majeur. Les vigoureuses séquences modulantes au cœur de l'*Allegro* initial rappellent les sonates et les fantaisies de C. P. E. Bach, que Haydn étudia avec avidité après qu'elles eurent circulé à Vienne, dans les années 1765. Les cordes sont *con sordini* pour l'*Adagio* en ut majeur florituré, rhapsodique, couronné d'une émouvante petite coda orchestrale. Mais le mouvement le plus saisissant, c'est le rondo-finale, tout de piquant et d'esprit haydnesques (le refrain ne cesse de surgir dans des tons non programmés)—l'une des toutes premières fois où le compositeur flirta avec le style tzigane hongrois.

Le **Concerto en ré majeur, Hob XVIII:11** « pour le clavecin ou le pianoforte »—qui était et est encore le concerto pour clavier le plus populaire de Haydn—fut écrit entre 1779 et 1783, ce qui en fait plus ou moins le contemporain des symphonies n^{os} 73–78 et des quatuors à cordes op. 33. Mais Haydn était alors une célébrité européenne, fêtée de Saint-Pétersbourg à Cadix, et les éditeurs s'arrachaient ses toutes dernières œuvres instrumentales. En 1787, plein d'optimisme, il proposa à l'éditeur londonien William Forster de publier son « nouveau » concerto, sans lui préciser qu'il avait déjà connu plusieurs éditions en Angleterre comme sur le continent. Au courant de cette course à la publication, Forster refusa ce concerto dont on ignore la date exacte, même si des mémoires de l'époque suggèrent qu'il a pu être joué à Vienne, lors d'un concert privé, le 20 février 1780, par Fräulein Anna von Hartenstein, un élève de l'illustre compositeur bohémien Leopold Kozeluch.

Le Concerto en ré majeur est mélodiquement plus séduisant et organisé avec davantage de tension que les deux œuvres précédentes. Comme le Mozart des concertos viennois, Haydn insuffle au traditionnel schéma de



JOSEPH HAYDN

ritornello du concerto (fondé sur une alternance solo/tutti) le drame et le dynamisme de la forme sonate. Sauf dans le finale, il élude la profusion thématique mozartienne, dans un cadre, comme d'habitude, plus resserré. Le *Vivace* inaugural n'en déborde pas moins de contrastes mélodiques pour contrebalancer le thème principal clair et net qui galvanise l'ensemble du mouvement. La figure « tapotante » de trois noires, à la mesure deux, s'avère particulièrement féconde, surtout dans le développement qui module rapidement, où elle circule entre divers groupes de cordes, contre la figuration en doubles croches apéguées du soliste.

Si le premier mouvement fonctionne aussi bien au clavecin qu'au piano, l'*Un poco adagio* rêveur, orné, en la majeur exige les nuances dynamiques possibles uniquement sur l'instrument sensible au toucher. Dans ce mouvement subtilement orchestré (hautbois et cors tenus confèrent un doux éclat au tutti inaugural), Haydn crée de la poésie avec le plus simple des matériaux. L'épisode central, qui glisse immédiatement de mi majeur à mi mineur, développe une figure en triplets répétée entendue d'abord vers le début, dans un exquis dialogue entre le clavier et les cordes.

Ce fut certainement le finale qui scella la popularité de ce concerto du vivant de Haydn (lequel avait tout fait pour)—il y retrouve le hungarisme tzigane, à la saveur de tokay, qu'il avait effleuré dans son Concerto pour clavier en sol majeur et qu'il explora plus à fond dans des pages comme le finale de sa Symphonie n° 47 en sol majeur ou le menuet et finale de son Quatuor à cordes en ré majeur op. 20 n° 4. Mais ce *Rondo all'ungarese* est suprême d'exotisme flamboyant teinté d'humour loufoque. L'air principal, qui sonne d'abord comme un thème de finale haydnien « normal », a été identifié comme étant une danse bosniaque ou croate. Dès l'instant où cet air est repris dans la « fausse » tonalité de mi mineur, avec ses petites notes cinglantes, la musique se met à délirer de plus en plus. Le premier épisode fait tourner des fragments du thème principal à travers une série de modulations frénétique, audacieuse même pour Haydn. Un thème contrastif s'apparente à un « Three Blind Mice » au paprika, que des trilles rendent vaguement lugubres, tandis qu'un épisode ultérieur semble transplanter une fervente aria d'opéra dans la vaste *puzta* hongroise.

RICHARD WIGMORE © 2013

Traduction HYPERION

HAYDN *Konzerte für Tasteninstrumente*

JOSEPH HAYDN genoss ab den späten 1770er Jahren ein derart hohes internationales Ansehen, dass allein sein Name auf dem Manuskript die Verkaufszahlen eines Werks erhöhten. In einem Zeitalter, als es noch keine strengen Urheberrechtsgesetze gab, publizierten skrupellose Verleger—und dieses Beiwort war tatsächlich oft ein Charakteristikum dieser Berufssparte—Bände über Bände mit Symphonien, Solokonzerten und Werken für Tasteninstrumente, die angeblich aus Haydns Feder stammten, was sich später dann aber als unwahr herausstellte. Jedoch konnte sich diese europaweite Haydn-Manie auch nachteilig auf den Komponisten auswirken. Als seine Konzerte für Tasteninstrumente in G-Dur und D-Dur 1784 von Joseph Schmitt in Amsterdam herausgegeben wurden, wollte der Rezensent in *Cramers Magazin der Musik* sich nicht festlegen: „Man wird jetzt fast ein wenig misstrauisch, das alles für Haydn seiner Arbeit auszugeben, was in seinen Namen herauskömmt. In diesen 2 Concerten leuchten einige Spuren von Haydn hervor, ob es aber ganz von ihm ist, getrauen wir nicht zu behaupten. Damit wollen wir aber nicht sagen, daß diese Concerte darum schlecht wären; sie sind sehr wohl gesetzt, scheinen auch ganz neu und nur allein für gewisse Liebhaber bestimmt gewesen zu seyn.“

Obwohl man, insbesondere im D-Dur-Konzert, sicherlich mehr als nur „einige Spuren von Haydn“ feststellen kann, wies der anonyme Rezensent völlig zurecht darauf hin, dass man sich der Autorschaft nicht sicher sein könne, da mehrere Konzerte, die angeblich von Haydn stammten, bereits als unecht identifiziert worden waren. Gewisse Zweifel bestehen selbst bis heute fort. In seinem 1957 herausgegebenen Werkverzeichnis Haydns führte Anthony van Hoboken etwa zehn Werke für Tasteninstrument und Orchester auf, deren Urheberschaft schon seit langem umstritten waren, sowie mehrere

Konzerte für andere Instrumente. Neben einer Reihe von sprudelnden Orgelkonzerten aus den 1750er Jahren sind die einzigen zweifellos authentischen Haydn-Werke für Tasteninstrument und Orchester diejenigen, die hier vorliegen: die Konzerte in F-Dur und G-Dur, die nur für Streicher gesetzt sind, und das bekannte Konzert in D-Dur, in dem das Streichensemble durch Oboen und Hörner erweitert ist.

Wenn man nicht-authentische und zweifelhafte Werke einmal weglässt, so bleiben fast vierzig Solokonzerte Haydns übrig, von denen viele verschollen sind und die für Instrumente wie Flöte und Oboe bis hin zum Baryton (ein ungewöhnlicher Spleen seines Mäzens, Fürst Esterházy), Fagott und Kontrabass gesetzt sind—eine beeindruckende Anzahl, könnte man meinen. Doch spielte das Solokonzert in Haydns schöpferischer Tätigkeit nie eine zentrale Rolle—ganz im Gegensatz zu Mozart. Ein naheliegender Grund dafür besteht darin, dass Haydn, obwohl er als Pianist und Geiger mehr als kompetent war, nach eigener Aussage „auf keinem Instrument ein Hexenmeister“ war und er außer den frühen Orgelkonzerten keine Solokonzerte für sich selbst schrieb. Zudem wurde das Konzert in den österreichisch-ungarischen Gebieten ab etwa 1750 von der Symphonie nach und nach verdrängt, jedenfalls was Popularität und Prestige betraf. Dieser Entwicklung wurde noch einmal kurz und ortsspezifisch Einhalt geboten, als Mozart in seiner Wiener Glanzzeit (in der Mitte der 1780er Jahre) mit seiner großartigen Reihe von Klavierkonzerten aufwartete. Wie dem auch sei, die für Haydn typischen Stärken—Präzision, straffe thematische Einheit, intensive dialektische Argumentation—konnten im Konzert-Genre nur begrenzt entfaltet werden, zumindest bis zum D-Dur-Klavierkonzert und dem späten Trompetenkonzert.

Obwohl sie auf dem modernen Klavier gut klingen,



BERNARD LABADIE et LES VIOLONS DU ROY
© Camirand Photo

entstanden die Konzerte in F-Dur und G-Dur für das Cembalo, ebenso wie auch Mozarts Konzerte bis einschließlich des sogenannten „Jeunehomme-Konzerts“, KV 271. Im Vergleich zu den feurigen Symphonien, die Haydn gegen Ende der 1760er und zu Beginn der 1770er Jahre schrieb, wirken die beiden Konzerte etwas altmodisch, wobei die Behandlung des Soloinstruments dem anmutigen, durchsichtigen Stil Galuppis und des galanten Wiener Meisters Georg Christoph Wagenseil

nachempfunden ist. Beide Werke besitzen jedoch Charme und Esprit und haben besonders anrührende langsame Sätze. Das **Konzert in F-Dur, Hob. XVIII:3** wurde wahrscheinlich um 1765–67 komponiert und erschien 1771 in dem Katalog des Verlegers Breitkopf (der zu der Zeit noch nicht mit Härtel vereint war), doch scheint Haydn weder über die Ausgabe konsultiert worden zu sein, noch verdiente er etwas daran. 16 Jahre später gab der Pariser Verlag Le Duc das Werk heraus, diesmal mit der Befugnis

des Komponisten, und nannte es „Concerto Pour le Clavecin [Cembalo] ou Piano-Forte, avec Accompagnement de deux Violons, Alto et Basse“. Um 1787 wurde das Cembalo in den Salons und Konzertsälen bereits von dem „Piano-Forte“, beziehungsweise dem Hammerklavier verdrängt und die Verleger achteten darauf, sich alle Türen offen zu halten.

Wenn der agile Beginn des ersten Satzes, *Allegro*, des F-Dur-Konzerts relativ wenige Haydn'sche Überraschungen enthält, so reißt es den Hörer doch mit seiner Energie und seinem zuversichtlichen Richtungssinn mit. Es kommen mehrere pikante Dur-Moll-Kontraste vor (ein Trick, den Haydn möglicherweise aus den Sonaten und Konzerten Wagenseils übernommen hatte) sowie eine lange modulierende zentrale Durchführung, in der die allgegenwärtigen Perpetuum-mobile-Figuren des Soloinstruments auf einen leidenschaftlichen Höhepunkt hinarbeiten. Das *Largo cantabile* in C-Dur ist eine Opernarie ohne Worte, die dazu angelegt ist, den „Geschmack“ (ein Modewort des 18. Jahrhunderts) und das Gefühl des Ausführenden darzustellen, und das Finale ist ein einnehmender Kontretanz mit schillernden, toccatenartigen Tastenfigurationen.

Zwar gibt es keine festen Belege, doch entstand das **Konzert in G-Dur, Hob. XVIII:4** wahrscheinlich (wiederum dieses Wort!) einige Jahre später als das F-Dur-Konzert. Es ist aber überliefert, dass es im Frühling des Jahres 1784 von der berühmten blinden Wiener Pianistin Maria Theresia von Paradis (1759–1824) im Rahmen des Pariser Concert spirituel aufgeführt und bald darauf von Boyer (mit hinzugefügten, nicht-authentischen Oboen- und Hornstimmen) herausgegeben wurde. Noch im selben Jahr sollte Mozart sein Klavierkonzert in B-Dur, KV 456, für Paradis komponieren.

Haydns Konzert hat eine schlanke Besetzung nur für Streicher und besitzt nicht den melodischen und

farblichen Reichtum des Mozart'schen Werks. Möglicherweise fand Paradis Haydns Konzert, gemessen an den Standards von 1784, sogar etwas altmodisch. Doch ist es auf seine eigene Weise ein reizvolles, einfallsreiches Werk, das einen größeren Ideenreichtum und einen einsatzfreudigeren Klaviersatz aufweist als das F-Dur-Konzert. Die kraftvollen modulierenden Sequenzen im Mittelteil des Kopfsatzes (*Allegro*) erinnern an die Sonaten und Fantasien von C. Ph. E. Bach, die Haydn eifrig studierte, nachdem sie ab der Mitte der 1760er Jahre in Wien im Umlauf waren. In dem blumigen, rhapsodischen *Adagio* in C-Dur sind die Streicher gedämpft und das Ganze wird von einer anrührenden kleinen Orchester-Coda gekrönt. Der faszinierendste Satz jedoch ist das Finale, ein typisch Haydn'sches Rondo voller Elan und Witz (wobei der Refrain immer wieder in improvisierten Tonarten auftaucht) und gleichzeitig eine seiner ersten Liebeleien mit dem ungarischen Zigeunerstil.

Haydns sicherlich populärstes Solokonzert für Tasteninstrument (sowohl zu seinen Lebzeiten als auch seit seinem Tod) ist das **Konzert in D-Dur, Hob. XVIII:11**, das zwischen 1779 und 1783 „für das Cembalo oder Fortepiano“ entstand. Zu etwa derselben Zeit, als Haydn bereits eine europäische Berühmtheit war und von Sankt Petersburg bis Cádiz hohes Ansehen genoss, komponierte er auch die Symphonien 73–78 und die Streichquartette op. 33. Die Verleger rissen sich förmlich darum, seine neuesten Instrumentalwerke zu veröffentlichen. Vielleicht etwas zu erwartungsfroh, bot Haydn das Konzert 1787 dem Londoner Verleger William Forster als „neues“ Werk an, ohne dabei darauf hinzuweisen, dass es bereits in mehreren Ausgaben sowohl auf dem europäischen Kontinent als auch in England vorlag. Forster war sich der Konkurrenz bewusst und lehnte das Konzert ab. Das genaue Entstehungsdatum ist nicht bekannt, einem zeitgenössischen Bericht ist aber zu entnehmen, dass

es wohl am 20. Februar 1780 von Fräulein Anna von Hartenstein, eine Schülerin des berühmten böhmischen Komponisten Leopold Kozeluch, im Rahmen eines Wiener Privatkonzerts aufgeführt worden war.

Das Konzert in D-Dur ist sowohl melodisch attraktiver als auch straffer organisiert als die beiden früheren Werke. Ebenso wie Mozart es in seinen Wiener Konzerten handhabte, durchdringt Haydn die traditionelle Ritornell-Anlage, der das Alternieren von Solo- und Tutti-Abschnitten zugrunde liegt, mit der Dramatik und Dynamik der Sonatenform. Mit Ausnahme des Finales arbeitet Haydn nicht mit einem Überfluss von Themen, wie es bei Mozart der Fall ist. Seine Anlage ist, wie üblich, kompakter gehalten. Doch im eröffnenden *Vivace* ist reichlich melodisches Kontrastmaterial enthalten, das dem frischen, fest umrissenen Hauptthema, welches den gesamten Satz antreibt, gegenübergestellt wird. Die „Klopf-Figur“ der drei Viertel in Takt 2 stellt sich als besonders ergiebig heraus, insbesondere in der rasch modulierenden Durchführung, wo sie immer wieder auftaucht, wenn verschiedene Streichergruppen gegen die gebrochenen Sechzehntelfiguren des Soloinstruments gesetzt sind.

Während der erste Satz gleichermaßen für Cembalo und Klavier geeignet ist, verlangt das nachdenkliche, verzierte *Un poco adagio* in A-Dur förmlich nach den dynamischen Schattierungen, die nur auf einem anschlagesempfindlichen Instrument möglich sind. In diesem grazil orchestrierten Satz (ausgehaltene Oboen und Hörner sorgen im Anfangstutti für einen weichen Glanz) bringt Haydn aus dem schlichsten Material Poesie

hervor. Im mittleren Abschnitt, der sofort von E-Dur nach e-Moll gleitet, wird eine wiederholte Triolenfigur, die erstmals zu Beginn zu hören war, in einen exquisiten Dialog zwischen Soloinstrument und Streichern ausgedehnt.

Zu Haydns Lebzeiten begründete sicherlich das Finale die Popularität des Konzerts—und der Komponist hatte das zweifellos entsprechend kalkuliert. Bereits im G-Dur-Konzert hatte Haydn auf den vom Tokajer durchgezogenen ungarischen Zigeunerstil angespielt und ihn in Stücken wie dem Finale der Symphonie Nr. 47 in G-Dur und dem Menuett und Finale des Streichquartetts in D-Dur, op. 20 Nr. 4, noch stärker zutage gebracht. Doch dieses *Rondo all'ungarese* übertrifft mit seinem extravaganten Exotismus und irrsinnig anmutenden Humor alle anderen. Die Hauptmelodie, die zunächst wie ein „normales“ Haydn'sches Finalthema klingt, ist als bosnischer oder auch kroatischer Tanz identifiziert worden. Ab dem Moment, wenn die Melodie in der „falschen“ Tonart e-Moll mit stechenden Vorhalten wiederholt wird, bewegt sich die Musik zunehmend ins Rauschhafte. Im ersten Abschnitt wirbeln Fragmente des Hauptthemas durch eine frenetische Sequenz von Modulationen, die sogar für Haydns Verhältnisse waghalsig sind. Ein kontrastierendes Thema klingt wie ein von Paprika durchdrungener Kinderreim, der durch die Triller etwas unheilvoll wirkt, während in einem späteren Abschnitt eine leidenschaftliche Opernarie in die Wildnis der ungarischen *Puszta* verpflanzt worden zu sein scheint.

RICHARD WIGMORE © 2013

Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Also available from Marc-André Hamelin

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Piano Sonatas, Volume 1

Hob XVI: 23, 24, 32, 37, 40, 41, 43, 46, 50, 52

2 Compact Discs (for the price of 1) CDA67554

'These beautifully recorded performances can't be recommended too highly' (*BBC Music Magazine*) 'Astonishing performances ... Hyperion's sound and presentation are, as always, immaculate' (*Gramophone*) 'This is just the sort of Haydn playing—colourful, inventive, impish—that should win these sonatas a wider following' (*The Daily Telegraph*)

Piano Sonatas, Volume 2

Hob XVI: 26, 31, 33, 34, 35, 39, 42, 48, 49

Fantasia in C major 'Capriccio', Hob XVII:4

Sonata 'Un piccolo divertimento' 'Variations' in F minor, Hob XVII:6

2 Compact Discs (for the price of 1) CDA67710

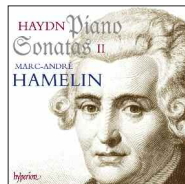
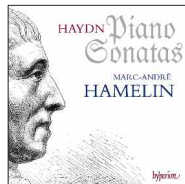
'One of the outstanding releases of the Haydn celebratory year' (*International Record Review*) 'A marvellously polished collection' (*The Guardian*) 'Hamelin is most associated with virtuoso fireworks for piano, but he can also miniaturise himself exquisitely to suit Haydn's wit and elegance ... The spring in his fingers is delightful' (*The Times*) 'An unmissable bargain' (*The Sunday Times*)

Piano Sonatas, Volume 3

Hob XVI: 1, 2, 6, 20, 22, 25, 29, 36, 44, 47bis Add., 51

2 Compact Discs (for the price of 1) CDA67882

'The playing is outstanding for its crystalline tone, springy rhythms, lively tempos and integral handling of ornamentation ... Hamelin is often at his most brilliant where Haydn is at his most eccentric ... A sparkling collection' (*BBC Music Magazine*) 'The performances are next to flawless' (*International Record Review*)



Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JOSEPH HAYDN

(1732–1809)

	Piano Concerto in D major Hob XVIII:11	[20'02]
1	Vivace	<i>cadenza by Wanda Landowska</i> [7'50]
2	Un poco adagio	<i>cadenza by Wanda Landowska</i> [8'01]
3	Rondo all'ungarese: Allegro assai	[4'12]

	Piano Concerto in F major Hob XVIII:3	[20'18]
4	Allegro	<i>cadenza by Marc-André Hamelin</i> [8'42]
5	Largo cantabile	<i>cadenza by Marc-André Hamelin</i> [7'49]
6	Presto	[3'47]

	Piano Concerto in G major Hob XVIII:4	[21'22]
7	Allegro	<i>cadenza by Marc-André Hamelin</i> [9'19]
8	Adagio	<i>cadenza by Marc-André Hamelin</i> [7'48]
9	Rondo: Presto	<i>cadenza by Marc-André Hamelin</i> [4'15]

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano
 LES VIOLONS DU ROY
 BERNARD LABADIE conductor

Recorded at Palais Montcalm, Quebec, on 1–4 October 2012

Recording Engineer SIMON EADON

Assistant Recording Engineer ROBERT-ERIC GASKELL

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIII

JOSEPH HAYDN
Piano Concertos

- 1 **Piano Concerto in D major** Hob XVIII:11 [20'02]
4 **Piano Concerto in F major** Hob XVIII:3 [20'18]
7 **Piano Concerto in G major** Hob XVIII:4 [21'22]

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano
LES VIOLONS DU ROY
BERNARD LABADIE conductor

Recorded at Palais Montcalm, Quebec, on 1–4 October 2012
Recording Engineer SIMON EADON
Assistant Recording Engineer ROBERT-ERIC GASKELL
Recording Producer ANDREW KEENER
Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIII

MADE IN FRANCE
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

LC 7533

