

Shai Wosner
Haydn·Ligeti
Concertos & Capriccios
Nicholas Collon
Danish National Symphony
Orchestra

Haydn·Ligeti

Concertos & Capriccios

Franz Joseph Haydn (1732–1809)

Piano Concerto No.4 in G, Hob.XVIII:4

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 1. | I. Allegro moderato | 9.19 |
| 2. | II. Adagio | 7.33 |
| 3. | III. Finale (Rondo–Presto) | 4.09 |

György Ligeti (1923–2006)

- | | | |
|----|----------------|------|
| 4. | Capriccio No.2 | 2.08 |
|----|----------------|------|

Franz Joseph Haydn

- | | | |
|----|--|------|
| 5. | Capriccio in G 'Acht Sauschneider müssen sein', Hob.XVII:1 | 7.15 |
|----|--|------|

György Ligeti

Piano Concerto

- | | | |
|----|--|------|
| 6. | I. Vivace molto ritmico e preciso –
Attacca subito: | 3.51 |
| 7. | II. Lento e deserto | 6.21 |
| 8. | III. Allegro risoluto, molto ritmico –
Attacca subito: | 4.05 |
| 9. | IV. Presto luminoso: Fluido, costante,
sempre molto ritmico | 4.36 |

- | | | |
|-----|----------------|------|
| 10. | Capriccio No.1 | 2.54 |
|-----|----------------|------|

Franz Joseph Haydn

- | | | |
|-----|---------------------------------------|------|
| 11. | Capriccio (Fantasia) in C, Hob.XVII:4 | 6.14 |
|-----|---------------------------------------|------|

Piano Concerto No.11 in D, Hob.XVIII:11

- | | | |
|-----|---|------|
| 12. | I. Vivace | 7.31 |
| 13. | II. Un poco adagio | 5.49 |
| 14. | III. Rondo all'Ungarese (Allegro assai) | 4.19 |

Total timing: 79.35

Shai Wosner piano

Nicholas Collon conductor

Danish National Symphony Orchestra

DR

Haydn/Ligeti – Concertos/Capriccios

‘Humour and seriousness, for me, always go together.’

György Ligeti

There aren’t too many composers in music history who are likely to use subtitles such as *‘It takes eight of you to castrate a boar’* (*Acht Sauschneider müssen sein*). Like a naughty smile under the more official **Capriccio in G major** by Joseph Haydn from 1765, its origin remains mysterious – most likely a forgotten Austrian folk song – but it would have no doubt been relished wholeheartedly by the 20th-century composer of the Nonsense Madrigals.

Apart from connections with Central European folk music (Haydn’s ‘Ungarese’ style, Ligeti’s early **Capriccios**, for example) or the fact that both were towering figures already in their lifetime (like ‘Papa’ Haydn, Ligeti carries unparalleled direct or indirect influence on almost every young composer today), a particular richness of humour that transcends centuries links their music – like two distant relatives sharing an old family joke.

For them, humour is not inferior to other, more ‘elevated’ emotions. On the contrary, it makes their music so appealingly personal and enables its glorious capriciousness to turn so convincingly in a blink of an eye from quirky to candid and from tongue-in-cheek to disarmingly sincere.

‘In a moment of most excellent humour I have written a quite new Capriccio for the pianoforte, whose tastefulness, singularity and special construction cannot fail to win applause from connoisseurs and amateurs alike’, wrote Haydn to his publisher in 1789 of the **Capriccio in C major**. Of course, people of such humorous sophistication also tend to be fond of the subversive: in this piece Haydn twice gives the pianist unusually specific instructions to hold a note until the sound disappears completely, which even on an 18th-century instrument would take an exceedingly long time. But Haydn likes to challenge ‘good order’ and in testing the limits of sound, literally, it is as if he teases his own piece towards disintegration, or makes the performer look like he or she simply forgot what comes next.

Ligeti, on his part, was famously fascinated by notions of order flirting with disorder, not only from a scientific point of view (of which he was insatiably curious) but also in connection with his love of the absurd, influenced by everything from Bosch and Bruegel to Dada and Cage. It carries enormous expressive importance in some of his most celebrated works and nowhere has it brought more explosive results than in the **Piano Concerto** (1985–88).

The piece opens with driving energy fuelled by two rhythmic patterns that run

simultaneously and largely uninterrupted throughout the movement and are constantly spread across the ensemble. They create a *‘wonderful combination of order and disorder which in turn merges together, producing a sense of order on a higher level’* – to quote Ligeti’s description of Central African music, a part of the wild array of influences that blend so beautifully in this masterpiece.

Ligeti bumps all kinds of ideas against the ‘orderly’ patterns, like the soaring horn solos with their blissfully ‘out-of-tune’ harmonics, that lend the music an aura of controlled chaos or, to use Ligeti’s image, are like senselessly uncoordinated bureaucratic machines, where humans are the cogwheels (these are the late 1980s, after all).

In the second movement, however, these ideas suddenly assume a darker tone. Like a gathering chorus of otherworldly creatures, the beginning slowly pieces together a descending motive typical of many other Ligeti works. From this rather simple idea, he builds up an impossible amount of tension that culminates with the sound of a siren and whistle, a chilling moment that leaves the listener shocked like a dissident caught off-guard in the glare by some secret police.

As the pieces’ joyously kinetic spirit is restored in the third movement, the same descending motive is played over an endless outpouring of notes and at seemingly different speeds, like magical musical equivalent of a bicycle wheel that appears to be spinning backwards.

The fourth movement is like an awkward dinner party: serial attempts at conversation that ‘devolve’ to shouting matches and end in mayhem. After its inevitable dissolution comes the last movement like a ride on an imaginary roller coaster, a breathless jaunt that twists and turns between airily lyrical lines and razor-sharp rhythms. It couldn’t have been more aptly marked than as *Presto luminoso* – a peripatetic, perfect summary for a piece that, for all its complexity, is lit up throughout by some spark of revelation.

The sense of infectious rhythmic vitality is integral to Ligeti’s as well as Haydn’s concertos. It lends them their sunny exuberance arguably even more than any melody or dramatic effect much more typical of Mozart’s later concertos which, together with Haydn’s reputation as primarily a composer of symphonies, may have unfairly marginalised these concertos in spite of their strong character.

The **Concerto in G major** is like the country bumpkin, its earthiness reflected in the trenchant opening gestures as well as in the keyboard part, which tends to be lower (especially in the slow movement) and also markedly angular, complete with abrupt octave glissandos towards the end. The work’s ‘civilised’ cousin, on the other hand, the much more famous **Concerto in D major** pulls more towards higher, more radiant registers both in the

keyboard and the orchestra. But like its earlier counterpart, it too ends with a quick-witted, folk-like *Rondo* which appears to quote a Croatian tune. It may not tell of castrating boars but is full of zany humour just the same.

© Shai Vosner



Shai Vosner and
Nicholas Collon

Haydn/Ligeti – Konzerte/Capriccios

„Spaß und Ernst gehen bei mir immer Hand in Hand“
György Ligeti

Es gibt nicht allzu viele Komponisten in der Musikgeschichte, die Untertitel wie *„Acht Sauschneider müssen sein“* verwenden würden. Diese Worte stehen wie ein schelmisches Grinsen unter dem weitaus gediegeneren Titel **Capriccio in G-Dur** von Joseph Haydn aus dem Jahr 1765. Ihr Ursprung bleibt rätselhaft – höchstwahrscheinlich hat man es mit einem österreichischen Volkslied zu tun. Auf jeden Fall hätte jedoch der Komponist, der im 20. Jahrhundert die Nonsens-Madrigale schrieb, diebische Freude daran gehabt.

Neben dem Bezug zur mitteleuropäischen Volksmusik (hier seien Haydns Stil „all’Ungarese“ und Ligetis frühe **Capriccios** genannt), oder dem Umstand, dass beide schon zu Lebzeiten einen überragenden Ruf genossen (wie „Papa“ Haydn übt auch Ligeti heutzutage direkt oder indirekt einen ganz besonderen Einfluss auf fast alle jungen Komponisten aus), hat die Musik der beiden eine gehörige Portion Humor gemein, der Jahrhunderte überdauert – Ligeti und Haydn sind wie zwei entfernte Verwandte, die zusammen über einen alten Familienschwank lachen.

Sie betrachten Belustigung nicht als minderwertig gegenüber anderen, „erhabeneren“ Gefühlen. Ganz im Gegenteil: Humor ist es, was die Musik der beiden erst so wunderbar persönlich macht und in ihrer herrlichen Launenhaftigkeit derart überzeugend im Handumdrehen von schrullig in geradlinig und von augenzwinkernd in entwaffnend aufrichtig umschwingen lässt.

„Ich habe bey launigster Stunde ein ganz neues Capriccio für das fortepiano verfaßt, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiß von Kennern und Nichtkennern mit allem beyfall mus aufgenommen werden“, schrieb Haydn 1789 an seinen Verleger über das **Capriccio in C-Dur**. Freilich neigen Menschen mit derartiger schalkhafter Raffinesse zu einer Vorliebe für das Subversive: In diesem Stück gibt Haydn dem Pianisten zweimal die ungewöhnlich genaue Anweisung, einen Ton so lange zu halten, bis er vollständig verklungen ist, was selbst auf einem Instrument des 18. Jahrhunderts ungeheuer lang dauern würde. Doch Haydn fordert gern die „gute Ordnung“ heraus, und indem er die Grenzen des Klangs austestet, treibt er sein eigenes Stück buchstäblich in die Zerstörung beziehungsweise lässt es so aussehen, als habe der Interpret oder die Interpretin einfach vergessen, wie das Stück weitergeht.

Ligeti war seinerseits berühmt dafür, dass ihn Flirts zwischen dem Gehörigen und dem Unehörigen faszinierten – nicht nur von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus (er hatte einen unstillbaren Wissensdurst), sondern auch, weil er eine Vorliebe für das Absurde hatte,

die von Bosch und Bruegel bis hin zu Dada und Cage von verschiedensten Einflüssen geprägt war, was sich in einigen seiner berühmtesten Werke ganz entscheidend auf seine Ausdrucksweise auswirkte. Nirgends zeigt sich dies mit größerer Brisanz als in seinem **Klavierkonzert** (1985–88).

Das Stück beginnt voller Schwung, angetrieben von zwei rhythmischen Mustern, die sich simultan und fast gänzlich ohne Unterbrechung durch den Satz ziehen und sich durchgängig auf das ganze Ensemble verteilen. Sie schaffen, so Ligeti, eine „*wunderbare Kombination von Ordnung und Unordnung, die sich vermischen und so auf einer höheren Ebene zur Ordnung führen*“ – hier spricht er von zentralafrikanischer Musik, die sich in diesem Meisterwerk in das wunderbare Zusammenspiel bunter Einflüsse fügt.

Ligeti schmettert den „ordentlichen“ Strukturen allerlei Ideen entgegen, zum Beispiel die schwebenden Hornsoli mit ihren unbekümmert „schief“ gespielten Obertönen, die der Musik die Aura des kontrollierten Chaos verleihen, oder – nach Ligetis Vorstellung – eine bürokratische Maschinerie verkörpern, die von den kopflosen Menschen im Getriebe ohne Sinn und Zweck am Laufen gehalten wird (wir sprechen hier immerhin von den späten 1980ern).

Im zweiten Satz jedoch nehmen diese Ideen plötzlich einen düsteren Ton an. Als würde ein Chor außerirdischer Wesen zusammentreten, fügt sich zu Beginn langsam ein absteigendes Motiv zusammen, wie es für viele andere Werke Ligetis charakteristisch ist. Ausgehend von dieser recht simplen Idee baut der Komponist eine ungeheure Spannung auf, die im Schrillen einer Sirene und einer Trillerpfeife gipfelt – ein schauriger Moment, in dem der Hörer den gleichen Schock erleidet wie ein Verbrecher auf frischer Tat, der plötzlich in die grelle Taschenlampe des Detektivs blickt.

Wenn im dritten Satz die fröhlich bewegte Stimmung wiederhergestellt ist, wird dasselbe absteigende Motiv über endlose Notenströme und in scheinbar wechselnden Tempi gespielt, was musikalisch dem verblüffenden Anblick eines rollenden Fahrradreifens entspricht, der rückwärts zu laufen scheint.

Der vierte Satz gleicht einer peinlichen Dinnerparty: Mehrere Versuche, ein Gespräch aufkommen zu lassen, eskalieren zu Brüllorgien und enden in einem Tohuwabohu. Nach der unvermeidlichen Auflösung dieses Satzes folgt der letzte wie eine imaginäre Achterbahnfahrt, auf der man atemlos zwischen leichtfüßigen lyrischen Tonfolgen und messerscharfen Rhythmen hin und her geschleudert wird. Die Bezeichnung *Presto luminoso* hätte nicht treffender sein können – eine dynamische, treffsichere Zusammenfassung für ein Stück, das bei all seiner Komplexität doch durchweg von einem Funken Klarheit erhellt ist.

Das Gespür für ansteckenden rhythmischen Schwung ist sowohl Ligetis als auch Haydns Konzerten wesentlich. Es verleiht den Werken ihren sonnigen Überschwang (mehr als Melodien oder dramatische Effekte, wie sie für Mozarts späte Konzerte weitaus charakteristischer waren), der zusammen mit der Tatsache, dass Haydn in erster Linie als Komponist von Sinfonien galt, diese Konzerte ungerechterweise trotz ihres starken Charakters an den Rand gedrängt haben könnte.

Das **Konzert G-Dur** ist gewissermaßen der Bauerntempel. Seine Derbheit drückt sich in den bissigen Anfangsgesten sowie im Part des Tasteninstrumentes aus, der (besonders im langsamen Satz) eher tief gehalten ist und recht eckig daherkommt, einschließlich abrupten Oktavenglissandi gegen Ende. Der „zivilisierte“ Cousin dieses Werks hingegen, das weitaus berühmtere **Konzert D-Dur**, rückt sowohl das Tasteninstrument als auch das Orchester eher in höhere, strahlendere Register. Doch wie sein älteres Pendant endet auch dieses Stück mit einem aufgeweckten, volksmusikartigen Rondo, das scheinbar eine kroatische Weise aufgreift. Hier mögen vielleicht keine Saubären kastriert werden, aber ulkig geht es allemal zu.

© Shai Wosner
Übersetzung: Stefanie Schlatt

Concertos et Capriccios de Haydn et Ligeti

« *L'humour et le sérieux vont, pour moi, toujours de pair.* »
György Ligeti

Rares sont les compositeurs dans l'histoire de la musique susceptibles d'employer des sous-titres tels que « Il faut huit hommes pour castrer un verrat » (*Acht Sauschneider müssen sein*). Cette œuvre s'avance à couvert avec un petit sourire en coin sous le titre plus classique de **Cappricio en sol majeur** de Joseph Haydn (1765), et si son origine demeure méconnue – très certainement une chanson populaire autrichienne oubliée –, il ne fait aucun doute qu'elle ait séduit sans réserve le compositeur du XX^e siècle et auteur des *Nonsense Madrigals*.

Mises à part les connexions avec la musique populaire d'Europe centrale (le style « all'Ungarese » de Haydn, les premiers **Cappricios** de Ligeti, par exemple) ou le fait que tous deux furent de leur vivant des figures prédominantes de leur temps, (à l'instar de « Papa » Haydn, Ligeti exerce une influence sans égale, qu'elle soit directe ou indirecte, sur presque tous les jeunes compositeurs actuels), c'est un humour particulièrement riche, transcendant les siècles, qui relie leur musique – comme deux parents éloignés partagent une vieille plaisanterie familiale.

Pour eux, l'humour n'est pas inférieur à d'autres émotions plus « élevées ». Au contraire, il rend leur musique si délicieusement personnelle, et permet à leurs superbes « caprices » de passer de manière convaincante, en un clin d'œil, de l'excentricité à la candeur, de l'ironie à la plus désarmante sincérité.

« *J'ai, dans un moment de bonne humeur, écrit pour le pianoforte un tout nouveau capriccio qui, par sa manière, son élaboration particulière, sera assurément accueilli de façon toute positive par les connaisseurs et les profanes* », écrit Haydn à son éditeur en 1789 à propos du **Cappricio en sol majeur**. Bien évidemment, les hommes dotés d'un tel raffinement humoristique ont aussi tendance à affectionner la subversion : dans cette pièce, Haydn donne par deux fois au pianiste une indication inhabituellement spécifique de tenir une note jusqu'à ce que le son s'évanouisse complètement ce qui, même sur un instrument du XVIII^e siècle, prend un temps excessivement long. Mais Haydn aime défier « l'ordre établi » et, en testant les limites du son, au sens littéral du terme, c'est comme s'il s'amusait de la désintégration de sa propre pièce, ou donnait l'impression que l'interprète a simplement oublié la suite du morceau.

Ligeti, quant à lui, était célèbre pour sa fascination des notions d'ordre flirtant avec le désordre, non seulement d'un point de vue scientifique (il entretenait pour la science une curiosité insatiable) mais aussi pour son amour de l'absurde, influencé par moult choses de

Bosch et Bruegel à Dada et Cage. Cela se traduit par une forte incidence sur le plan expressif dans certaines de ses œuvres les plus célèbres, et cela n'a pas porté de fruits plus explosifs que dans le **Concerto pour piano** (1985–1988).

La pièce s'ouvre, débordante d'une énergie alimentée par deux figures rythmiques menées de front et rarement interrompues au cours du mouvement, sans cesse réparties sur l'ensemble des instruments. Elles constituent « une merveilleuse combinaison d'ordre et de désordre qui, à leur tour, fusionnent pour produire un sens d'ordre supérieur », pour citer la description que fait Ligeti de la musique centrafricaine, l'une des influences diverses et variées qui se mêlent si sublimement dans ce chef-d'œuvre.

Ligeti aborde toutes sortes d'idées contre les schémas « d'ordre », comme les envolées du cor solo avec leurs harmonies merveilleusement discordantes, qui confèrent à la musique une aura de chaos sous contrôle ou, pour reprendre l'image de Ligeti, sont comme des machines bureaucratiques absurdemment non coordonnées, où les humains sont des rouages (nous sommes à la fin des années 1980 après tout).

Dans le deuxième mouvement, cependant, ces idées adoptent soudainement une sonorité plus sombre. Comme un chœur de créatures surnaturelles, le début élabore doucement un motif descendant, très caractéristique de l'œuvre de Ligeti. À partir de cette idée relativement simple, il développe une tension intenable qui culmine avec le son d'une sirène et d'un sifflet, un moment terrifiant qui laisse l'auditeur pétrifié, comme un dissident surpris dans les phares éblouissants d'une police secrète.

Tandis que l'esprit joyeux et cinétique est restauré dans le troisième mouvement, le même motif descendant est joué sur une effusion continue de notes, à des tempos vraisemblablement différents, comme l'équivalent magique en musique d'une roue de vélo qui paraît tourner à l'envers.

Le quatrième mouvement est comme une soirée embarrassante : plusieurs tentatives de conversation qui « dégénèrent » en joutes verbales et s'achèvent en pagaille générale. Après son inévitable dissolution, vient le dernier mouvement, comme un tour de montagnes russes imaginaires, une virée à couper le souffle, aux nombreux rebondissements entre lignes lyriques aériennes et rythmes incisifs. Il n'aurait pas pu mieux porter son nom, *Presto luminoso* – une parfaite synthèse péripatétique pour une pièce qui, malgré sa complexité, est illuminée d'un bout à l'autre par quelque étincelle révélatrice.

L'impression de vitalité rythmique contagieuse fait partie intégrante des concertos de Ligeti aussi bien que de ceux de Haydn. Elle leur confère une exubérance solaire, sans doute

davantage que toute mélodie ou autre effet dramatique bien plus typiques des derniers concertos de Mozart qui, avec la réputation de compositeur essentiellement symphoniste prêtée à Haydn, ont peut-être injustement marginalisé ces concertos en dépit de leur fort caractère.

Le **Concerto en sol/majeur** est comme un paysan rustique, sa dimension terrienne reflétée par les lignes initiales incisives ainsi que par la partie de piano, qui tend à être plus grave (en particulier dans le mouvement lent) et aussi manifestement angulaire, complétée par des *glissandos* d'octaves abrupts vers la fin. Tandis que son « cousin civilisé », le bien plus célèbre **Concerto en ré majeur**, s'élève vers des registres plus aigus et plus rayonnants à la fois au piano et dans l'orchestre. Mais comme son homologue antérieur, lui aussi s'achève par un vif *Rondo* de style populaire qui fait apparemment référence à un air croate. Il ne parle peut-être pas de castration de verrat mais déborde tout autant d'humour farfelu.

© Shai Wosner

Traduction : Noémie Gatzler

© 2016 DR & Shai Wosner © 2016 PM CLASSICS LTD.

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Executive producer for DR: Karen Skriver Zarganis

Producer : Thore Brinkmann, Take5 Music Production AB

Editor: Thore Brinkmann

Sound engineer: Jan Oldrup, DR

Piano technician: Gorm Munk, Mattsson & McGehee

Recording location: DR Koncerthuset, Copenhagen, Denmark, 7–14 August 2015

Cover photo and photo of Shai Wosner on p.9: Marco Borggreve

Photo of Wosner & Collon recording session on p.4 by Nicolas Koch Futtrup

Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd 

www.onyxclassics.com

www.shaiwosner.com

www.nicholascollon.co.uk



Also available on ONYX



ONYX 4055
Brahms & Schoenberg
Shai Vosner



ONYX 4073
Schubert Piano Sonatas D840 & D850
Shai Vosner



ONYX 4136
Schubert Moments musicaux & Piano Sonata D959
Mazzoli Isabelle Eberhardt
Dreams of Pianos
Shai Vosner



ONYX 4159
Debussy · Elgar · Respighi
Violin Sonatas
James Ehnes & Andrew Armstrong



www.onyxclassics.com
ONYX 4174