

Haydn and Scarlatti

P 4

English

Haydn and Scarlatti

P 9

Français

Index

P 14



Photo : Allison Zurfluh.



Je dédie cet enregistrement à mon maître, Maria Tipo.

Olivier Cavé

Weil Gott mir ein fröhliches Herz gegeben hat,
so möge man mir nachsehen,
dass ich ihm auch mit einem fröhliche Geist diene.

*Puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux,
il me pardonnera de l'avoir
si joyeusement servi.*

God gave me a cheerful heart,
so He will surely forgive me
if I serve Him cheerfully.

Joseph Haydn

Haydn and Scarlatti

Chiaro e scuro

Haydn and Scarlatti's shared artistic sensibility is all too rarely recognized. Their protean multiplicity, rhythmic inventiveness, turns to pathos, love of two-part textures rattled by sudden full sonorities, put us constantly in the presence of *inventio*, the discovery of musical ideas. We sense that we are experiencing the joy of creation. Moreover each composer was sensitive to the demands of the listening ear, rather than adherence to compositional rules, and each expressed himself in strikingly similar terms on the subject.

According to Charles Burney, Scarlatti told the Viennese court physician L'Augier that he knew he had "broke through all the rules of composition in his lessons [sonatas], but asked if his deviations from these rules offended the ear? And, upon being answered in the negative, he said, that he thought there was scarce any other rule, worth the attention of a man of genius, than that of not displeasing the only sense of which music is the object." Similarly, Haydn told his biographer Griesinger that he could ignore criticisms from strict theorists because he "soon convinced himself that an anxious compliance with the rules often produces works that are the most lacking in taste and feeling, that mere arbitrariness had branded many things as rules, and that in music the only thing absolutely forbidden is what offends a delicate ear."

It is fascinating to imagine that Haydn may have held scores of Scarlatti's sonatas in his hands. The possible music-historical hinges between them are studded with names famous—Metastasio, Farinelli, Porpora—and not-at-all-famous—Dr. L'Augier and Baron du Beine. Scarlatti spent decades in Lisbon and Madrid in the employ of his royal pupil, Portuguese princess Maria Barbara (a relative of Empress Maria Theresa), who moved into the Spanish court after she married the future King Ferdinand in 1728, then acceding with him to the throne in 1746. (Maria Barbara also had fortepianos, not just harpsichords, making Scarlatti's familiarity with pianos a certainty.) The celebrated castrato singer Farinelli, who had been persuaded to retire from the opera stage and sing nightly for Ferdinand's father, the depressed Spanish monarch Philip V, was an intimate friend of Viennese court poet Metastasio, and helped to commission Metastasio's librettos for the new royal couple's opera establishment.

Metastasio lived in Vienna's centrally located Michaelerhaus, which might have become something of a center for Scarlatti's keyboard music. When the voraciously curious Dr. L'Augier spent time with Scarlatti in Spain in 1756, he returned to Vienna carrying many scores, some of them composed especially for him. Metastasio told Farinelli in a letter of 1756 that despite his "great corpulence," L'Augier climbed the stairs to visit him frequently. According to Burney, L'Augier was a "living history of modern music" because of his travels and his "most active and cultivated mind." He hosted concerts, including one in which a boy played two difficult Scarlatti sonatas, entertained the highest level

of society, knew Hasse, Gluck, and Haydn, and was friends with the Mozarts, helping them petition the emperor in 1768 together with young Baron van Swieten, whose passion for Baroque music and his later patronage of Haydn and Mozart are better known.

In the early 1750s and just out of his choirboy days, Haydn lived in an attic room in the Michaelerhaus, and the well-connected and kind-hearted Metastasio acted as an impresario of employment for the modest but outstanding young composer. He arranged for Haydn to give piano lessons to (and to board with the family of) the talented child Marianna Martinez, in the Michaelerhaus. (Two of her sonatas were published in Nuremberg collections of the early 1760s that also featured Scarlatti sonatas.) Metastasio also recommended Haydn to work as accompanist for his famous friend Porpora, who had been friends with Scarlatti during their earlier years in Italy. Haydn's position with Porpora not only helped Haydn to learn "the true fundamentals of music," but also brought him into contact with members of the nobility and led to life-changing later patronage. Finally, Scarlatti's nephew Giuseppe, a well-known composer, lived in Vienna during the same period. Indeed, all of the above-named men likely had copies of some of Scarlatti's prodigious output for keyboard in the decades after his death in 1757.

Perhaps all roads led from Dr. L'Augier to the Michaelerhaus and thence to a wider Viennese acquaintance. The presence of two massive 18th-century collections of Scarlatti sonatas now in the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, one

acquired by the diplomat and indefatigable collector Baron du Beine (listed in 1796 as having the largest collection of musical scores in Vienna) and the other, a spectacular discovery by Eva Badura-Skoda in 1971, hints at an even wider circulation. Three of the Scarlatti sonatas on this CD are in du Beine's collection—K. 128, K. 432, and K. 495.

In a closing of the geographic circle, Haydn's music was also patronized, commissioned, and extolled in Spain starting in the 1770s, as he developed connections with the Spanish royal family. The Spanish poet Tomás de Iriarte, in a poem of 1776, described Haydn's instrumental music as needing no words because it is "pantomime without gestures, painting without pigments, poetry without syllables, rhetoric rhythmized; the instruments for which he writes declaim, recite, paint, express sensible ideas." Iriarte's widely circulated book-length poem *La Música* (1779) devoted much of the fifth canto to the art of Haydn (and also strongly lauded Metastasio). The volume was soon translated into French, Italian, English, and German.

That two of the Haydn sonatas on this CD, Hob. XVI/6 and XVI/10, come from Haydn's earliest years of teaching pupils in the 1750s, offers a rare opportunity to hear Haydn's youthful mastery of rhythmically varied surfaces as well as the archaic lamento bass in the trios of No. 6 and No. 10. Although the Viennese sonata and symphony in this era often featured second themes and sudden contrasts in the minor, the affinities between Haydn's and Scarlatti's use of minor shifts have a comparable sense of changes in perspective or a colored pane of glass slipping over the current view. Outside of

the temporary changes of mode in fast movements, fully four of the five Haydn sonatas on this recording have minor-mode slow movements, each showing a different face of that mode in their musical topics: the antique and powerful Sarabande of 37, the tragic declamatory aria of 24, the lugubrious siciliana of 23, the ornate concerto of 6. The two D-minor movements (37 and 24) end on a half-cadence and thus with a performance mark of “subito” make the finale more of a goal in the overall shape of the sonata.

Both 23 and 24 form part of an opus of six sonatas that Haydn dedicated to his music-loving patron, Prince Nicolaus Esterházy, who “graciously allowed” it to be published in 1774 (Hob. XVI/21-26). These two are at the heart, the third and fourth of the set. The fully developed F major 23 has three sonata-form movements: the rhythmic crispness of the outer movements enfold the wandering slow movement, whose ruminative, even searching, sensibility is enhanced by a wealth of ornamentation indicated both by signs and written out within the melody line itself. Its finale makes repeating the theme something of an obsession. The D-major sonata No. 24 seems to have a shorter attention span. Its first movement compulsively switches between different types of rhythmic figurations and textures; its *Adagio* does not bring the tragedy to a conclusion, but offers an open form whose recapitulation is primarily transitional. Uniquely in Haydn’s oeuvre, the lively finale offers a theme with but a single variation and coda!

Sonata 37, certainly the best-known on this disk, is the one virtuosic show-piece in an opus of six sonatas dedicated to the talented Auenbrugger

sisters of Vienna, daughters of the doctor who invented thoracic percussion (a technique still in use). The publication in 1780 was Haydn’s first with Artaria, an important firm whose opening in Vienna in 1778 prompted Haydn to push for a new contract with Prince Esterházy to give him the rights to his own works. That Haydn knew he was going directly to the public made him careful about the shaping of the set, and No. 37 takes its place in third position, helping to articulate a brilliant and joyous close to the first three sonatas. (He closed the second three with an older work, No. 20 in C minor, that he told Artaria was “the longest and most difficult” of the set.)

The most stylistically diverse of the opening movements on this recording, the *Allegro con brio* employs a dialogue technique we also see in the first movement of 23, blurring the distinction between accompaniment patterns and melodies by using them against each other in different registers. The development section even moves from the so-called “brilliant style” into “learned style” with a series of suspensions in the right hand against running sixteenth-notes in the left, forming a powerful contrast to more up-to-date gestures like concerto trills, arpeggios in octaves, and Neapolitan chord outbursts.

The slow movement is given Haydn’s most serious tempo designation, *Largo e sostenuto*, the dotted rhythms and sighing motifs elevating the underlying Sarabande topic. The second half strikes a note of resignation, turning the sighing motifs into suspensions in the right hand, and anomalous upward-moving sighs in the left hand, in a passage stated three times and unable to close. A shocking eight-

note Neapolitan chord interrupts the reverie and descends to a half-cadence. Then, as though flicking a switch, the finale provides a lively yet leisurely and extended rondo form, with an upbeat motif echoed in the left hand's two-note accompaniment and two episodes contrasting in key and rhythmic affect. The finale's character heading "innocentemente" shows Haydn's communication with the public, instructing buyers of sheet music how to move from fire to pathos to innocence in a three-movement work.

The Scarlatti sonatas on offer here share such features of textural play, obsessive figural repetition, and quicksilver changes. Both composers conjure up realms of creative experience. The E-major sonata, K.495, opens with a courtly fanfare in imitative style, but then that subject is abandoned in favor of a walking rhythm that seems to offer more social and informal vistas. We are constantly reminded of human gestures in different levels of activity populating a scene. In other sonatas Scarlatti's fleet passage-work and transparent textures resonate with the racing finales of Haydn's 6 and 10, though Scarlatti's left-hand writing almost never uses the "drum-bass" sound more characteristic of the 1750s. His surprisingly modern early sonata K. 128 in the rare key of B-flat minor forms a fitting conclusion to the disk because of its uniting of so many different expressive strands: the contrast between slow appoggiaturas and quick grace-note accents; the power of elemental hollow fifths in the bass register; lacy ornaments giving way to unadorned phrase endings; and the pathos of melodies descending into the middle register. Haydn said he

composed by improvising at the keyboard according to his mood until he had hit upon an idea, and then working out all of its implications. The shared creative sensibility of two powerful improvisers at the keyboard is richly documented on this brilliant and moving recording.

Elaine Sisman

Olivier Cavé

Having studied under Nelson Goerner, Maria Tipo and Aldo Ciccolini, Olivier Cavé gave his first concert with the Camerata Lysy under the direction of Yehudi Menuhin in September of 1991.

His career took a turn in September 2008 upon the release of a first recording for Aeon, which features sonatas by Domenico Scarlatti. Critics across Europe praised the Swiss pianist with Neapolitan roots for having returned to the source. Dedicated to Muzio Clementi, Cavé's second recording is even more striking than his first. Released in the autumn of 2010, the CD was given a 5 Diapason rating, 4 Stars from Classica and the highest award from the Japanese magazine Geijutsu Records. This success also led to invitations to perform at prestigious locations throughout the world, such as the Teatro Olimpico in Rome, the Tonhalle in Zurich, and the Phillips Collection in Washington.

His tour along the American eastern seaboard, during which he presented a program entitled "Il Pianoforte Italiano" and gave master classes at Duke and West Virginia Universities, was a success and preceded his debut with the San Francisco Symphony Orchestra in February 2012 under the direction of Rinaldo Alessandrini, where the pianist was praised as a "model of refinement behind the keyboard". The performances drew wide attention from both public and press.

In August 2012, Olivier Cavé made a remarkable debut at La Roque d'Anthéron International Piano Festival in France. He released his third disc with Aeon in May 2013, dedicated the music of Johann Sebastian Bach and entitled, 'Concerti, Capriccio e Aria - Nel

gusto italiano,' a program which the pianist interpreted this year at Venice's Teatro La Fenice. Cavé made a second appearance at La Roque d'Anthéron International Piano Festival in the summer of 2013 where he was hailed as "a revelation of the 33rd edition", followed by a debut at the Menuhin Festival Gstaad in August. In March 2014, a glowing review in the New York Times marked the pianist's New York City debut at The Frick Collection.

www.olivier-cave.com

Haydn et Scarlatti

Chiaro e scuro

Haydn et Scarlatti partagent une sensibilité artistique qui reste trop largement méconnue. Avec leur pluralité changeante, leur inventivité rythmique, leurs tours de pathos et leur passion pour des textures duelles ébranlées par de soudaines sonorités pleines, nous faisons constamment l'expérience de l'*inventio*, la découverte d'idées musicales. Nous ressentons la joie de la création. En outre, chaque compositeur était plus sensible aux exigences des auditeurs qu'aux règles de composition et tous deux se sont exprimés sur le sujet avec des termes étonnamment similaires.

D'après Charles Burney, Scarlatti a dit au médecin de la cour viennoise, Alexandre-Louis L'Augier (1719-1774), qu'il savait avoir « enfreint toutes les règles de la composition dans ses leçons [sonates], mais demandait si ses écarts blessaient l'oreille. Si la réponse était négative, dit-il, il pensait qu'il n'y avait guère d'autre règle digne de l'attention d'un homme de génie, à savoir celle de ne pas déplaire à l'unique sens auquel est destiné la musique. » De même, Haydn dit à Griesinger, son biographe, qu'il pouvait ignorer les critiques de théoriciens stricts parce qu'il « était convaincu depuis longtemps que le fait de se conformer anxieusement aux règles produit souvent des œuvres qui manquent le plus de goût et de sentiment, que de nombreuses règles sont purement arbitraires et qu'en musique, la seule chose qui soit formellement interdite et de blesser l'oreille. »

Il est fascinant d'imaginer que Haydn ait eu les partitions des sonates de Scarlatti entre les mains. Les liens musico-historiques qui pourraient exister entre eux comprennent des personnages célèbres – Metastasio, Farinelli, Porpora – et pas célèbres du tout – Dr. L'Augier et le Baron du Beine. Scarlatti a passé des dizaines d'années à Lisbonne et Madrid, employé de son élève royale, la princesse portugaise Maria Barbara (parente de l'Impératrice Marie Thérèse), qui entra dans la cour espagnole en épousant le futur Roi Ferdinand en 1728 puis en accédant au trône avec lui en 1746. (Maria Barbara possédait aussi des forte-piano, pas seulement des clavecins, ce qui confirme que Scarlatti était un familier du piano.) Le célèbre castrat Farinelli, qui fut persuadé de quitter l'opéra et de chanter chaque soir pour le père de Ferdinand, le roi espagnol dépressif Philippe V, était un ami intime du poète de cour viennois Metastasio et aida à commander les livrets de Metastasio pour l'*establishment* de l'opéra du nouveau couple royal.

Metastasio vivait au cœur de Vienne, dans l'immeuble Michaelerhaus, qui a pu être un centre pour la musique pour clavier de Scarlatti. Lorsque l'insatiablement curieux Dr. L'Augier passa du temps avec Scarlatti en Espagne en 1756, il rentra à Vienne avec de nombreuses partitions, dont certaines œuvres composées spécialement pour lui. Dans une lettre de 1756, Metastasio dit à Farinelli que malgré « sa forte corpulence », L'Augier grimpa les escaliers pour lui rendre visite fréquemment. D'après Burney, L'Augier était une « histoire vivante de la musique moderne » grâce à ses voyages et à « son esprit très actif et très cultivé ». Il organisait

des concerts, comme celui dans lequel un garçon joua deux sonates difficiles de Scarlatti, recevait les plus hauts cercles de la société, connaissait Hasse, Gluck et Haydn et était l'ami des Mozart : en 1768, il les aida dans leur requête auprès de l'empereur, en même temps que le jeune Baron van Swieten, connu pour sa passion pour la musique baroque et, par la suite, pour son soutien à Haydn et Mozart.

Au début des années 1750, tout juste sorti des rangs d'une chorale d'enfants, Haydn vivait dans une mansarde du Michaelerhaus, tandis que Metastasio, qui avait de nombreuses relations et était d'un grand cœur, servait d'impresario pour le jeune mais néanmoins exceptionnel compositeur.

Il fit en sorte que Haydn donne des leçons de piano à la jeune prodige Marianna Martinez (et loge dans sa famille) à Michaelerhaus. (Au début des années 1760, deux de ses sonates furent publiées à Nuremberg dans des collections qui comprenaient aussi des sonates de Scarlatti). Metastasio recommanda également Haydn comme accompagnateur à son célèbre ami Porpora, qui avait été l'ami de Scarlatti pendant leurs années de jeunesse passées en Italie. La proximité de Porpora permit non seulement à Haydn d'apprendre « les vrais fondements de la musique », mais aussi d'entrer en contact avec des membres de la noblesse dont le soutien financier, en tant que mécènes et employeurs, fut crucial par la suite. Enfin, le neveu de Scarlatti, Giuseppe, compositeur bien connu, vivait à Vienne à la même période. Toutes ces personnes possédaient sans doute un exemplaire des compositions prodigieuses de Scarlatti pour clavier dans les décennies qui suivirent sa mort en 1757.

Il se peut que tous les chemins mènent du Dr. L'Augier au Michaelerhaus, en élargissant le cercle de connaissances viennoises. La présence de deux énormes collections de sonates de Scarlatti datant du XVIII^e siècle (aujourd'hui à la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne) – l'une acquise par le diplomate et infatigable collectionneur le Baron du Beine (mentionné en 1796 comme ayant l'une des plus grandes collections de partitions de musique à Vienne) et l'autre, une incroyable découverte par Eva Badura-Skoda en 1971 – suggère une plus grande circulation encore. Trois des sonates de Scarlatti sur ce disque sont dans la collection du Beine (K. 128, K. 432 et K. 495).

Pour clore le cercle géographique, ajoutons qu'en Espagne, on soutenait, patronnait et faisait la louange de la musique de Haydn dès les années 1770, tandis qu'il développait ses liens avec la famille royale espagnole. Dans un poème de 1776, le poète espagnol Tomás de Iriarte dit de la musique instrumentale de Haydn qu'elle n'avait pas besoin de mots parce que « c'est une pantomime sans geste, une peinture sans pigment, de la poésie sans syllabes, de la rhétorique mise en rythme ; les instruments pour lesquels il compose déclament, récitent, dépeignent et expriment des idées sensées. » Le poème de la longueur d'un livre composé par Iriarte, *La Música* (1779), consacra l'essentiel du cinquième chant de l'art de Haydn (qui reçut de grands éloges de Metastasio). Le volume fut bientôt traduit en français, italien, anglais et allemand.

Le fait que deux sonates de Haydn sur ce disque (Hob. XVI/6 et XVI/10) proviennent des ses années de jeunesse, lorsqu'il donnait des cours dans les

années 1750, offre une occasion rare d'entendre le jeune Haydn dans sa maîtrise de surfaces rythmiques variées, ainsi que dans le *lamento* archaïque des basses dans les trios de ces deux œuvres. Bien que les sonates viennoises de cette époque comprennent des thèmes secondaires et de soudains contrastes dans les passages en mineur, Haydn et Scarlatti passent en mode mineur de manière comparable, en changeant la perspective comme un filtre de couleur modifie la vue.

Outre les changements temporaires de mode dans les mouvements rapides, quatre des cinq sonates de Haydn dans cet enregistrement ont des mouvements lents en mode mineur, chacune montrant un aspect de ce mode à travers divers contextes musicaux : la sarabande ancienne et puissante de la 37, l'aria déclamatoire tragique de la 24, la sicilienne lugubre de la 23 et le concerto aux accents ornés de la 6. Les deux mouvements en *ré* mineur (37 et 24) se terminent en demi-cadence et avec une indication « subito », le final devenant davantage un but en soi dans l'architecture générale de la sonate.

Les sonates 23 et 24 font toutes deux parties d'un opus de six sonates que Haydn a dédié à son mécène passionné de musique, le Prince Nicolaus Esterházy, qui avait « gracieusement autorisé » sa publication en 1774 (Hob. XVI/21-26). Ces deux sonates – la troisième et la quatrième – sont au cœur de l'ensemble. L'ample sonate 23 en *fa* majeur contient trois mouvements en forme sonate : la fraîcheur rythmique des mouvements extérieurs enveloppe le mouvement lent vagabond dont la sensibilité méditative, voire existentielle, est soulignée par de nombreux ornements, comme l'indiquent à la

fois les notations et la mélodie elle-même. Le final répète le thème de manière quasi obsessionnelle. La sonate en *ré* majeur numéro 24 semble requérir une attention plus courte. Le premier mouvement passe compulsivement entre différents types de figures et de textures rythmiques ; son *Adagio* ne résout pas la tragédie, mais se veut plutôt une forme ouverte dont la récapitulation sert avant tout de transition. Fait rare dans l'œuvre de Haydn, le final plein de vie offre un thème avec une unique variation et coda !

La sonate 37, certainement la plus connue de ce disque, est un joyau de virtuosité dans un ensemble de six sonates dédiées aux talentueuses sœurs Auenbrugger de Vienne, filles du médecin qui inventa la technique de la percussion du thorax (encore utilisée aujourd'hui). Haydn publia ces sonates en 1780, pour la première fois chez Artaria, une maison importante dont l'ouverture à Vienne en 1778 poussa Haydn à obtenir un nouveau contrat avec le Prince Esterházy, selon les termes duquel Haydn conserverait les droits de ses propres œuvres. Sachant que ces pièces seraient directement présentées au public, Haydn organisa l'ensemble avec soin : la sonate 37 occupe la troisième position pour clore de manière brillante et joyeuse les trois premières sonates. (Il conclut la deuxième séquence de trois sonates avec une pièce plus ancienne, la sonate 20 en *do* mineur, qu'il décrivit à Artaria comme « la plus longue et la plus difficile » de l'ensemble.)

Parmi tous les mouvements d'ouverture dans cet enregistrement, le plus varié d'un point de vue stylistique est l'*Allegro con brio*, optant pour une

technique de dialogue que l'on observe aussi dans le premier mouvement de la 23, brouillant ainsi la distinction entre les motifs d'accompagnement et les mélodies, en les opposant les unes aux autres dans différents registres. Le développement abandonne le soi-disant « style brillant » pour un « style érudit », avec une série de suspensions de la main droite contre une course de double croches de la main gauche, un contraste plus puissant que les gestes du goût de l'époque comme les trilles de concerto, les arpèges d'octaves et des explosions d'accords napolitains.

Haydn a donné au mouvement lent l'une des indications les plus sérieuses, *Largo e sostenuto*. Des rythmes ponctués et des motifs ressemblant à des soupirs rehaussent le thème sous-jacent de la Sarabande.

La deuxième moitié est empreinte de résignation et transforme les soupirs en suspensions pour la main droite, un mouvement ascendant qui tient de l'anomalie pour la main gauche, un passage répété trois fois et impossible à achever. Un surprenant accord napolitain de huit notes interrompt la rêverie et descend à la demi-cadence. Ensuite, d'un seul coup, le final amène un rondo prolongé, vivant mais néanmoins tranquille, avec un motif enjoué dont l'écho s'entend dans l'accompagnement à deux notes de la main gauche et deux épisodes qui contrastent dans leur registre et la sensibilité de leur rythme. La mention « innocentemente » qui qualifie le caractère du final montre comment Haydn communique avec le public, en montrant aux acheteurs de partitions comment passer de la passion enflammée au pathos puis à l'innocence dans une pièce en trois mouvements.

Les sonates de Scarlatti proposées ont en commun le même jeu de textures, la répétition figurative obsessionnelle et les changements imprévisibles. Les deux compositeurs font apparaître les différents niveaux de l'expérience créatrice. La sonate en *mi* majeur, K.495, s'ouvre avec une fanfare élégante dans un style d'*imitatio*, mais ce thème est ensuite abandonné au profit d'un rythme de promenade qui se prête davantage aux perspectives sociales et informelles. Y sont évoqués divers gestes humains accomplis lors de différentes activités peuplant une scène. Dans d'autres sonates de Scarlatti, les exercices de virtuosité et les textures transparentes résonnent dans le final emballé des sonates 6 et 10 de Haydn, bien que l'écriture de Scarlatti pour la main gauche n'utilise presque pas le son « grosse caisse » qui est plus caractéristique des années 1750. L'une de ses premières sonates, K. 128, d'une modernité surprenante et dans la rare tonalité du *si* bémol mineur, est une conclusion parfaite pour ce disque, parce qu'elle unifie de nombreux traits expressifs : le contraste entre les appoggiatures lentes et les accents rapides des notes d'ornement ; la puissance des quintes dans le registre graves; les ornements ciselés laissant la place à des fins phrasés dépouillés; et le pathos des mélodies qui descend dans le registre medium. Haydn a dit qu'il composait en improvisant au clavier, en fonction de son humeur, jusqu'à ce qu'il ait une idée, pour en travailler ensuite toutes les implications. La sensibilité créatrice commune de ces deux puissants improvisateurs du clavier est richement démontrée dans cet enregistrement brillant et émouvant.

Elaine Sisman

Traduction : Brigitte Sion

Olivier Cavé

Olivier Cavé naît en Suisse en 1977. Elève de Nelson Goerner, Maria Tipo et Aldo Ciccolini, il donne son premier concert en 1991, accompagné de la Camerata Lysy sous la baguette de Yehudi Menuhin. Très jeune il se produit en Europe comme soliste tant en récital qu'avec orchestre.

En 2008, sa carrière prend un nouvel essor dans le sillage de la sortie de son premier album chez æon (Outhere Music Group) dédié aux sonates de Domenico Scarlatti. Aux quatre coins de l'Europe, la presse salue ce « retour aux sources » du pianiste suisse, d'origine napolitaine. Consacré à Muzio Clementi, son deuxième enregistrement chez æon frappe plus fort encore : sorti à l'automne 2010, il décroche 5 Diapasons, 4 Etoiles Classica et la plus haute distinction de la revue japonaise Geijutsu Records.

En automne 2011, sa tournée sur la côte Est des Etats-Unis « autour du piano italien » rencontre un succès retentissant. Duke University et West Virginia University l'invitent à donner des masterclasses. Il se produit avec le San Francisco Symphony Orchestra en février 2012 sous la direction de Rinaldo Alessandrini. Son interprétation du *Concerto* K.503 de Mozart est acclamée par le public et saluée par la critique comme « un modèle de raffinement pianistique ».

En août 2012, Olivier Cavé fait des débuts très remarquables en France, au Festival de Piano de la Roque d'Anthéron. Dédié à Johann Sebastian Bach, son troisième disque chez æon « Concerti, Capriccio e Aria - Nel Gusto Italiano » est édité au printemps

2013. Un programme que le pianiste a interprété au Théâtre la Fenice de Venise et au Festival de Piano de la Roque d'Anthéron, où il est salué par la critique comme « une révélation du 33^e Festival ». Il fait ses débuts au Menuhin Festival Gstaad en août 2013 et à New York lors d'un récital à la Frick Collection en mars 2014, un concert brillamment relaté dans le New York Times.

www.olivier-cave.com

Joseph Haydn - Domenico Scarlatti

Chiaro e scuro

Joseph Haydn

Sonata in D major, Hob XVI/ 37 12'45

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | <i>I Allegro con brio</i> | 5'49 |
| 2 | <i>II Largo e sostenuto</i> | 3'50 |
| 3 | <i>III Finale. Presto ma non troppo</i> | 3'06 |

Domenico Scarlatti

4 **Sonata in G major**, Kk 425 2'54

Joseph Haydn

Partita in G major, Hob XVI/ 6 15'56

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 5 | <i>I Allegro</i> | 5'13 |
| 6 | <i>II Menuetto</i> | 4'27 |
| 7 | <i>III Adagio</i> | 3'48 |
| 8 | <i>IV Allegro molto</i> | 2'28 |

Domenico Scarlatti

9 **Sonata in E major**, Kk 495 4'00

Joseph Haydn

Divertimento in C major, Hob XVI/ 10 8'44

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 10 | <i>I Moderato</i> | 3'07 |
| 11 | <i>II Menuet</i> | 2'56 |
| 12 | <i>III Finale. Presto</i> | 2'41 |

	Domenico Scarlatti	
13	Sonata in G major, Kk 432	2'03
	Joseph Haydn	
	Sonata in F major, Hob XVI/ 23	13'41
14	<i>I (Allegro moderato)</i>	4'24
15	<i>II Adagio</i>	5'44
16	<i>III Finale. Presto</i>	3'33
	Domenico Scarlatti	
17	Sonata in A major, Kk 342	2'11
	Joseph Haydn	
	Sonata in D major, Hob XVI/ 24	10'05
18	<i>I Allegro</i>	4'13
19	<i>II Adagio</i>	3'46
20	<i>III Finale. Presto</i>	2'06
	Domenico Scarlatti	
21	Sonata in B-Flat minor, Kk 128	5'17

Olivier Cavé, piano

Thanks to / Remerciements :

Fabien Bouduban, Elaine Sisman, Linda et Beau Kaplan, Martin Henn et Johannes Kammann.

Recording producer/direction artistique & sound recording/prise de son : Johannes Kammann, Nordklang.

Recording/enregistrement : 4-6/01/2015, Sendesaal, Bremen.

Piano tuner/préparation du piano : Martin Henn.

æon producer/chargée de production æon : Kaisa Pousset. **Photo :** Dolorès Marat.

æon (Outhere-France) 16, rue du Faubourg Montmartre, 75009 Paris. © 2015. Imprimé en Autriche.



outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



æon

α

AR
CA
NA

f FUGA
LIBERA

OUT NOTE
RECORDS

φ

RAMÉE

R
RICERCAR

ZIG-ZAG TERRITOIRES