



Anne Queffélec

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

LES TROIS DERNIÈRES SONATES / THE LAST THREE SONATAS

Sonate pour piano n°30 en *mi* majeur opus 109

- | | |
|---|-------|
| 1. Vivace ma non troppo - Adagio espressivo | 3'49 |
| 2. Prestissimo | 2'41 |
| 3. Gesangvoll, mit innigster Empfindung | 13'28 |

Sonate pour piano n°31 en *la* bémol majeur opus 110

- | | |
|--|------|
| 4. Moderato cantabile molto espressivo | 6'53 |
| 5. Allegro molto | 2'15 |
| 6. Adagio ma non troppo | 3'47 |
| 7. Fuga. Allegro ma non troppo | 7'14 |

Sonate pour piano n°32 en *ut* mineur opus 111

- | | |
|--|-------|
| 8. Maestoso - Allegro con brio ed appassionato | 9'54 |
| 9. Arietta. Adagio molto semplice cantabile | 19'18 |

Enregistrement réalisé au Théâtre Auditorium de Poitiers (TAP) du 5 au 8 février 2022 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Photos : © Caroline Doutre / Piano : Steinway Paris / Accord : Régie Piano / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Clémence Burgun / Design : Jean-Michel Bouchet LMW&R / Réalisation digipack : saga.illico : Fabriqué par Sony DADC / © & © 2022, MIRARE, MIR634

Avec le partenariat du TAP-Théâtre Auditorium de Poitiers

Les trois sœurs

Op.109, op.110, op.111

« Vouloir expliquer ces œuvres elles-mêmes serait une entreprise folle [...] Il est tout à fait impossible de discuter la substance de la musique de Beethoven sans prendre aussitôt le ton de l'extase » dit justement Wagner. C'est pourquoi, en accompagnement de cet enregistrement, plutôt que de tenter une analyse musicologique savante qui dépasse mes compétences d'interprète, j'ai choisi d'avoir recours à la parole de quelques écrivains à l'oreille musicienne, dont les mots disent avec force la stupeur et l'émerveillement que je ressens moi-même devant Beethoven et ces trois sœurs, aboutissement du cycle des trente-deux sonates, journal intime musical qui s'étend sur près de trente ans.

En 1821-1822, Beethoven a cinquante ans. Bien que totalement sourd, il est en pleine possession de ses forces créatrices, attelé à des monuments : la *Missa Solemnis*, la *Neuvième Symphonie*, les *Variations Diabelli*... et la trilogie des opus 109, 110, 111. Publiée en 1819 sous le titre *Grosse Sonate für das Hammerklavier*, la vingt-neuvième sonate opus 106, dans ses dimensions gigantesques, sa puissance, la folie contrapuntique de sa fugue conclusive, aurait pu être le point final éclatant du cycle. Pourtant ce n'est pas par cette célébration triomphale que Beethoven salue une dernière fois le genre de la sonate.

Il y revient d'abord avec l'opus 109, dont l'esprit intime évoque parfois Schubert : premier mouvement quasi-improvisé, dont la liberté lyrique n'annonce pas l'irruption soudaine du deuxième mouvement, *Prestissimo* impétueux. Avec le final, six variations sur un thème méditatif que Beethoven demande à son interprète : « *Gesangvoll mit innigster Empfindung* », « *Chantant, avec le sentiment le plus intérieur* », il renoue avec l'intime, d'autant plus que le thème initial, après s'être envolé dans la dernière variation vers l'aigu du clavier, auréolé de trilles radieux, réapparaît en conclusion non tout à fait *tel qu'en lui-même*, mais transfiguré secrètement par le voyage des métamorphoses, fermé et ouvert... « *En ma fin est mon commencement.* »

La sonate opus 110 nous livre ce qui, à mes yeux, pourrait être le portrait de Beethoven. Achevée le soir de Noël 1821, seule des trente-deux sonates sans dédicataire, elle est peut-être un cadeau à lui-même et à nous, ses frères humains. Deux mois auparavant, il a été gravement malade et les nombreuses indications d'ordre personnel notées sur la partition en soulignent le caractère autobiographique rarissime, montrant combien cette œuvre lui tient à cœur. Kempff y voit le monologue d'un sourd qui s'entretient avec lui-même pour ne pas désapprendre à parler. Les trois mouvements, liés organiquement, s'enchaînent sans vraie césure. Au premier, que Beethoven demande « *Moderato molto cantabile, con amabilità, sanft* », succède un scherzo délibérément comique, puis une descente au plus profond de la douleur à travers le mouvement lent de l'*Arioso dolente*, suivi d'une fugue dont la rigueur n'empêchera pas le reflux d'un deuxième *Arioso* épuisé, à bout de souffle, « *perdendo le forze* » écrit Beethoven. Mort et résurrection : l'assomption finale « *poi a poi di nuovo vivente* » nous rend force vitale dans un hymne à la joie exultant. *Durch Leiden Freude...* en dépit de la souffrance, la Joie. Les mots mêmes de Beethoven sur la partition nous rappellent que sa force de frappe est aussi force de douceur, de bonté, force de l'âme.

Enfin la trente-deuxième et dernière sonate opus 111 « *qu'il faut écouter la nuit car elle est pleine de nuit* » dit Green... chef-d'œuvre stupéfiant qui couronne l'exploration beethovenienne de la forme sonate. La condition humaine résumée en deux mouvements. *Ici-bas et Au-delà* pour Edwin Fischer. Contraste saisissant entre le premier, affrontement tumultueux avec le destin « *pris à la gueule* » par Beethoven, « *Allegro con brio ed appassionato* » précédé d'une introduction sévère, tragique *Maestoso...* et le deuxième, *Arietta*, thème contemplatif suivi de six variations sans précision de chiffres, découlant les unes des autres ; oui à la vie, « *to be* » plutôt que « *not to be* »... Acceptation du mystère existentiel. Green y revient : « *L'Arietta dit tout ce que j'aurais voulu écrire, elle a l'air de dominer l'histoire. Elle réconcilie avec l'image du monde idéal dans le cœur de l'homme* ». Pour ma part, je suis frappée de l'humilité du mot même d'*Arietta*, « petit air » qui ouvre sur l'infini... et du dernier signe inscrit sur la partition, le plus modeste

des silences, un quart de soupir. C'est lui qui a le mot de la fin du voyage des trente-deux sonates. Lui qui dit adieu à la Sonate en point d'interrogation. Pas de *rallentando*, de point d'orgue, de longue pédale prolongeant l'harmonie. Impossible conclusion, on reste en suspens... « *Chaque atome de silence est la chance d'un fruit mûr* », dit Valéry. Je pense aussi aux derniers mots de Hamlet : « *The rest is silence.* »... Le silence éternel des espaces infinis effrayait Pascal, pas Beethoven, qui l'apprivoise. « *Ce sourd entendait l'infini* » dit lapidairement Hugo.

Il est bon de revenir à un interprète-pianiste qui parle en connaissance de cause de l'infini du silence chez Beethoven... A nouveau Kempff : « *Beethoven, ça s'éprouve... Un grand homme avant lui, avait-il entrepris de descendre dans les profondeurs de l'âme humaine, vers ce lieu où la force des mots a depuis longtemps, cessé d'être une puissance ? Là où les sons eux-mêmes commencent à se figer devant les bouleversements de l'âme pour faire place au silence, que nous ne pouvons désigner que comme des silences beethovéniens, dans lesquels nos battements de cœur semblent s'arrêter et qui sont la musique des sourds et des muets ?* »

Fasciné par l'opus 111, Thomas Mann demandera conseil à Adorno, ce philosophe, compositeur et pianiste, afin d'en approcher la complexité d'écriture : « *La sonate, dans ce deuxième mouvement, cet énorme mouvement, s'était achevée à jamais. Et lorsqu'il disait la sonate, il n'entendait pas désigner uniquement celle-ci en ut mineur, mais la sonate en général, en tant que genre, en tant que forme d'art traditionnel : elle avait été amenée ici à sa fin, à faire une fin, elle avait rempli son destin, accompli son but insurpassable, elle s'abolissait et se dénouait, elle prenait congé – le signe d'adieu du motif ré sol sol adouci mélodiquement par l'ut dièse, était un adieu dans ce sens général aussi, un adieu grand comme l'œuvre, l'adieu à la sonate.* » (Docteur Faustus)

Dans ses *Testaments trahis*, Kundera évoque aussi l'opus 111 et l'exploration beethovenienne de la sonate : « *Beethoven a insufflé à la musique une intensité expressive jamais connue avant lui, et en même temps, c'est lui qui, comme personne d'autre, a façonné la technique compositionnelle de la sonate. [...] La seule voie pour la dépasser était*

d'en rendre la composition radicalement individuelle.» C'est bien ce qui se passe dans les trois dernières, individus-sonates irréductiblement différentes, dans le caractère, le fond, la forme. Aucune ne peut servir de modèle, ne peut « exister qu'une seule fois [...] arbitraire, non-recommandable, injustifiable ; injustifiable car derrière elle, on entend un es muss sein qui rend toute justification superflue », ajoute encore Kundera.

Mais la musique de Beethoven peut inspirer des sentiments contraires... Écoutant, non l'opus 111 mais la sonate à Kreutzer, l'un des personnages de Tolstoï se révolte et entre en fureur : « *Ah quelle chose terrible que cette sonate ! [...] Et, en général, quelle chose terrible que la musique ! [...] Qu'est-ce exactement ? [...] Je ne le saisis pas. Qu'est-ce que la musique ? Quelle est son action ? On dit que la musique agit de façon à élever l'âme... quelle stupidité, quel mensonge ! Elle agit, elle agit terriblement [...] ni de façon à élever l'âme, ni de façon à l'abaisser, mais de façon à l'exaspérer. Comment vous dire ? La musique m'oblige à oublier, à oublier ma vraie condition, elle me transporte dans un état qui n'est pas le mien ; sous l'influence de la musique, j'ai l'impression que je sens ce qu'en réalité je ne sens pas, que je comprends ce que je ne comprends pas, que je peux ce que je ne peux pas. »*

Dans une des *Lettres à une musicienne*, jeune poète des sons, Rilke dit une autre inquiétude : « *La musique occupe une place à part, plus proche, elle déferle, nous sommes sur son chemin, elle nous traverse. Elle est un peu comme une atmosphère supérieure, nous en remplissons les poumons de l'esprit et elle augmente la quantité de sang dans nos veines secrètes. Mais que de choses elle transporte au-dessus de nous ! Que de choses elle fait affluer jusqu'à nous ! De combien de choses elle nous transperce ! Et nous ne les prenons pas ! Nous ne les prenons pas, nous les perdons. »*

Pour Kundera, nous ne sommes pas voués à les perdre : « *L'homme sait qu'il ne peut embrasser l'univers avec ses soleils et ses étoiles. Bien plus insupportable est pour lui d'être condamné à manquer l'autre infini, cet infini tout proche et à sa portée. »* A lui d'écouter les dernières sonates... l'infini proche y est inscrit.

J'aime le chant de reconnaissance d'Eric Rohmer envers Beethoven : « *Jamais n'a été célébrée de façon aussi éclatante la joie de l'esprit victorieux et libre. [...] C'est l'Esprit qui conduit la marche vers des hauteurs que lui seul peut atteindre parce qu'il est maître*

du monde, un esprit souverain qui n'est lié à aucune nécessité extérieure puisqu'il n'y a de nécessité que celle qu'il pose lui-même. [...] Devant la question de l'être, sa musique confiante, calme ou mouvementée, constamment affirme. Quoi ? Rien et tout : l'existence, l'essence, l'idée, la sensation, la beauté, la tendresse, la joie... Elle est avant tout affirmation pure [...] Elle nous donne le sentiment de la transcendance du monde. » Il rejoint les mots mêmes de Beethoven : « La musique est l'unique introduction incorporelle au monde du savoir [...] révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie... au-delà même du ciel étoilé jusqu'à la source première ». C'est bien là que nous emmènent les épiphanies de ces *ultima verba* des trois dernières sonates, voyage initiatique que l'on ne pourrait parcourir en sens inverse. Impossible d'imaginer l'opus 109 devenant trente-deuxième sonate...

Trois paroles peuvent suffire à dire ce qu'elles signifient pour moi :

« *Es ist vollbracht.* » C'est accompli... mots de la *Passion selon saint Jean*. Le chemin a été vécu jusqu'au bout.

« *Es muss sein.* » Ceci doit être... non sous le coup d'une écrasante fatalité mais acceptation, impératif catégorique envers soi-même.

« *Ecce homo.* » Voici l'Homme... Beethoven a tout embrassé de la nature humaine.

Boulez questionne : « *Pourquoi vouloir à tout prix l'actualité d'une œuvre ? Elle irradie par elle-même, pour elle-même [...]* Le fleuve Beethoven reste sourd aux objurgations. Il irrigue. » Beethoven affirmait : « *Un jour, ils comprendront. J'écris pour l'avenir.* » Pour nous... ? Char a raison : « *Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.* » Le passé est table ouverte, non *tabula rasa*... Légataires, ô combien universels de la musique de Beethoven ! « *Celui qui a compris une fois ma musique doit se faire libre de la misère où les autres se traînent.* »

« *Un jour, ils comprendront.* » ? Comprendre ...l'*Arietta* ? Et son dernier quart de soupir ? Écoutons-le... « *The rest is silence* ».

Anne Queffélec

ANNE QUEFFÉLEC, piano

Considérée comme l'une des grandes personnalités du piano d'aujourd'hui, Anne Queffélec jouit d'une notoriété internationale et d'un rayonnement exceptionnel sur la vie musicale.

Plébiscitée en Europe, au Japon, à Hong Kong, au Canada, aux États-Unis... les plus grandes formations orchestrales l'invitent – London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Academy of St. Martin in the Fields, Tonhalle de Zurich, Orchestre de chambre de Lausanne, Tokyo NHK Orchestra, Ensemble Kanazawa, Hong Kong Philharmonic, Orchestres National de France et Philharmonique de Radio France, Strasbourg, Lille, Philharmonie de Prague, Kremerata Baltica, Sinfonia Varsovia... sous la direction de chefs prestigieux – Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Eschenbach, Conlon, Langrée, Bělohlávek, Skrowaczewski, Casadesu, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger, Janowski...

Nommée « Meilleure interprète de l'année » aux Victoires de la Musique 1990, Anne Queffélec a joué à plusieurs reprises aux « Proms » de Londres, aux festivals de Bath, Swansea, King's Lynn, Cheltenham, Händel-Festspiele Göttingen. Elle est aussi régulièrement à l'affiche des festivals français tels que La Chaise-Dieu, Radio-France Montpellier, Besançon, Bordeaux, Dijon, Rocamadour, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron... où elle a donné entre autres, l'intégrale des Sonates de Mozart au cours de six concerts diffusés en direct sur France Musique, confirmant son affinité passionnée avec l'univers mozartien. Anne Queffélec a participé à l'enregistrement de la bande sonore d'*Amadeus*, sous la direction de Sir Neville Marriner.

À la scène comme pour ses enregistrements, Anne Queffélec cultive un répertoire éclectique. En témoigne sa riche discographie : elle a consacré plus d'une quarantaine d'enregistrements à Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn (Erato), Satie, l'œuvre intégrale de Ravel et de Dutilleux (Virgin Classics); Mozart, Beethoven, Haendel, Haydn (Mirare).

En 2019 est sorti un coffret « anniversaire » de 21 CD reprenant l'intégralité de ses enregistrements chez Erato et Virgin Classics (entre 1970 et 1996).



<< Beethoven a tout
embrassé de la nature
humaine >>

The Three Sisters

Sonatas op.109, op.110, op.111

'Even to try to explain these works would be a foolish undertaking . . . For it is quite impossible to seek to discuss the actual essence of Beethoven's music without lapsing at once into a tone of rapture', as Wagner rightly said. That is why, rather than attempting a scholarly musicological analysis that is beyond my competence as a performer, I have chosen to turn to the words of a few writers with a musical ear, whose words eloquently express the amazement and wonder I myself feel before Beethoven and these three sisters, the culmination of the cycle of thirty-two sonatas, a musical diary of his intimate life that spans nearly thirty years.

In 1821/22, Beethoven was fifty years old. Although totally deaf, he was in full possession of his creative powers, at work on a series of monuments: the *Missa Solemnis*, the Ninth Symphony, the Diabelli Variations . . . and the trilogy of opp.109, 110, 111. Published in 1819 under the title *Grosse Sonate für das Hammerklavier*, the Sonata no.29 op.106, with its gigantic dimensions, its power, the wild counterpoint of its concluding fugue, could have been the dazzling close to the cycle. Yet it was not with this triumphant celebration that Beethoven saluted the sonata genre one last time.

He returned to it, first, with op.109, whose intimate spirit sometimes evokes Schubert: a quasi-improvisatory first movement, whose lyrical freedom does not prefigure the sudden irruption of the impetuous Prestissimo that follows. With the finale, six variations on a meditative theme that Beethoven asks his performer to play 'Gesangvoll mit innigster Empfindung' (Songlike, with the most fervent sentiment), he returns to intimacy, especially as the initial theme, after having soared into the high register of the keyboard in the final variation, haloed by radiant trills, reappears to conclude the work, 'no longer quite itself', but mysteriously transfigured by the traversal of its metamorphoses, at once closed and open . . . 'In my end is my beginning.'

The Sonata op.110 presents what, in my view, might well be a self-portrait of Beethoven. Completed on Christmas Eve 1821, the only one of the thirty-two sonatas without a

dedicatee, it is perhaps a gift to himself and to us, his fellow humans. Two months before that, he had been seriously ill, and the numerous indications of a personal nature marked in the score underline its extremely rare autobiographical character, showing how much this work meant to him. Wilhelm Kempff sees it as the monologue of a deaf man who talks to himself in order not to lose the faculty of speech. The three movements, organically linked, follow each other without any real break. The first, which Beethoven asks to be performed 'Moderato molto cantabile: *con amabilità, sanft* [pleasantly, tenderly]', is followed by a deliberately comical scherzo, then a descent into the uttermost depths of grief in the slow movement (*Arioso dolente*), succeeded in its turn by a fugue whose rigour does not prevent the resurgence of a second *Arioso*, exhausted, breathless, *perdendo le forze* (losing its strength) as Beethoven writes. Death and resurrection: the final assumption, *poi a poi di nuovo vivente* (gradually returning to life), restores our life force in an exultant hymn to joy. *Durch Leiden Freude* – through suffering, joy. Beethoven's own words on the score remind us that the powerful impact of his music is also the power of gentleness, of goodness, the power of the soul.

Finally, the thirty-second and last sonata, op.111, 'which must be listened to at night because it is full of night', says Julien Green – a staggering masterpiece that crowns Beethoven's exploration of the sonata. The human condition summed up in two movements: 'this world and 'the world to come' for Edwin Fischer. A striking contrast between the two: the first is a tumultuous confrontation with Fate, which Beethoven 'seizes by the throat', an *Allegro con brio ed appassionato* preceded by a severe, tragic *Maestoso* introduction; while the second, the *Arietta*, offers a contemplative theme followed by six variations with no precise numbers, flowing one into the next – a 'yes' to life, 'to be' rather than 'not to be' . . . Acceptance of the existential mystery. Green touches on this: 'The *Arietta* says everything I would have liked to write; it seems to dominate the story. It reconciles us with the image of the ideal world in the heart of man.' For my part, I am struck by the humility of the very word 'arietta', a 'little aria' that opens onto infinity, and by the last mark in the score, the most modest of rests, a semiquaver. That rest has

the final word on the journey of the thirty-two sonatas. It bids the sonata farewell on a question mark. No *rallentando*, no *fermata*, no sustaining pedal prolonging the harmony. Conclusion is impossible, we remain in suspense . . . 'Every atom of silence is the potential of a ripe fruit', says Paul Valéry. I think also of Hamlet's last words: 'The rest is silence' . . . 'The eternal silence of these infinite spaces' terrified Pascal, but not Beethoven, who achieved familiarity with it. 'That deaf man could hear infinity', as Victor Hugo pithily put it.

It may be useful here to return to a practising pianist who speaks from experience of the infinity of silence in Beethoven. So here is Kempff once more: 'Beethoven has to be *felt* . . . Had any great man before him undertaken to descend into the depths of the human soul, to that place where the force of words has long since ceased to have any power? Where sounds themselves begin to freeze in the face of the soul's upheavals to make way for silence, which we can only refer to as Beethovenian silences, in which our heartbeats seem to stop and which are the music of the deaf and the dumb?'¹

Fascinated by op.111, Thomas Mann sought advice from the philosopher, composer and pianist Theodor W. Adorno in order to fathom its complexity of style: 'The sonata, in this second, this enormous movement, had come to an end, with no hope of return. And when he [Mann's character Kretschmar] said "the sonata", he did not just mean this one, in C minor, but the sonata in general, as a genre, as a traditional art form: the thing itself was here at an end, had been brought to its end, it had fulfilled its destiny, reached its goal, beyond which it could not go; it abolished and resolved itself, it took its leave – the farewell gesture of the D-G-G motif, soothed melodically by the C sharp, was a leave-taking in this sense too, a farewell as great as the work itself, the farewell of the sonata' (*Doctor Faustus*).

In his collection of essays *Les Testaments trahis* (Testaments betrayed), Milan Kundera also refers to op.111 and to Beethoven's exploration of the sonata: 'Beethoven infused music with an expressive intensity never known before him, and at the same time it was he who, like no other, shaped the compositional technique of the sonata. . . . [He] understood that the only way to go beyond it is to *make composition radically individual!*' This is

indeed what happens in the last three sonatas, highly individual, irreducibly different in character, content and form. None of them can serve as a model, each can 'exist only once . . . arbitrary, non-recommendable, unjustifiable; unjustifiable because behind it one hears an *Es muss sein* that renders all justification superfluous,' Kundera adds.

But Beethoven's music can inspire contrary sentiments. Listening not to op.111, but to the 'Kreutzer' Sonata, one of Tolstoy's characters (Pozdnyshv, protagonist of the eponymous novella) revolts and flies into a rage: 'Ah! It's a fearful thing, that sonata! . . . And music in general's a fearful thing! What is it? I don't know. . . . What is music? What does it do to us? . . . People say that music has an uplifting effect on the soul: what rot! It isn't true. It's true that it has an effect, it has a terrible effect . . . [that is] neither uplifting nor degrading – it merely irritates me. How can I put it? Music makes me forget myself, my true condition, it carries me off into another state of being, one that isn't my own: under the influence of music I have the impression of feeling things that I don't really feel, being able to do things I'm not able to do.'²

In one of his letters to the young musician and poet Magda von Hattingberg, Rainer Maria Rilke evokes another anxiety: 'Music is, of course, an essence closer to us [than poetry and the fine arts]: it surges towards us, we stand in its way, and it passes through us. It is almost like a loftier air: we draw it into the lungs of our spirit and it infuses a denser blood into our hidden circulation. Yet *how far* music reaches beyond us! Yet *how far* it presses on beside us! Yet *how much* it carries right through us – and we do not grasp it! Alas, we do not grasp it; alas, we lose it.'

For Kundera, we are not doomed to lose it: 'Man knows that he cannot embrace the universe with its sun and stars. Far more unbearable for him is to be condemned to lack the other infinity, that infinity which is so close and within his reach.' It is up to him – to us – to listen to the late sonatas – that infinity so close to us is enshrined therein.

I like Eric Rohmer's hymn of gratitude to Beethoven: 'Never has the joy of the victorious and free spirit been so resoundingly celebrated. . . . It is the Spirit that leads the march towards heights that it alone can reach because it is master of the world, a sovereign spirit that is not bound to any external necessity since there is no necessity other than that

fixed by the spirit itself . . . Faced with the question of being, his music, confiding, calm or agitated, constantly affirms. Affirms what? Nothing and everything: existence, essence, idea, sensation, beauty, tenderness, joy . . . It is above all pure affirmation. . . It gives us a sense of the transcendence of the world! He echoes Beethoven's own words: 'Music is the only incorporeal introduction to the world of knowledge . . . a higher revelation than all wisdom and philosophy . . . reaching beyond even the starry sky to the original source.' That is indeed where the epiphanies of the *ultima verba* uttered by the last three sonatas take us: on a journey of initiation that could not be undertaken in reverse. It is impossible to imagine op.109 becoming Sonata no.32 . . .

Three sayings may suffice to encapsulate what these works mean to me:

Es ist vollbracht – It is finished; words from the *St John Passion*. The path has been lived out to the end.

Es muss sein – It must be . . . not under the weight of an overwhelming fatality, but acceptance, a categorical imperative towards oneself.

Ecce homo – Behold the man. Beethoven has embraced every aspect of human nature.

Boulez asks: 'Why do we want a work to be contemporary at all costs? It radiates through itself, for itself . . . The river Beethoven remains deaf to objurgations. It irrigates.' Beethoven said: 'One day they will understand. I write for the future.' For us? René Char is right: 'Our inheritance was not preceded by any testament.' The past is an open table, not a *tabula rasa* . . . We are heirs, each and every one of us, to Beethoven's music! 'Anyone to whom my music has conveyed its message must become free of all the misery through which others trudge.'

'One day they will understand'? Understand . . . the Arietta? And its last semiquaver rest? Let us listen to it . . . 'The rest is silence.'

Anne Queffélec

Translation: Charles Johnston

ANNE QUEFFÉLEC, piano

Anne Queffélec is regarded as one of the foremost pianists of our time, and enjoys both international fame and an exceptional standing on today's musical scene.

Widely acclaimed in Europe, Japan, Hong Kong, Canada, the United States and elsewhere, she is a guest with the most prestigious orchestras – including the London Symphony Orchestra, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Academy of St Martin in the Fields, Zurich Tonhalle, Orchestre de Chambre de Lausanne, NHK Orchestra Tokyo, Ensemble Kanazawa, Hong Kong Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, de Strasbourg, de Lille, Prague Philharmonia, Kremerata Baltica and Sinfonia Varsovia – and has performed under the batons of illustrious conductors such as Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Eschenbach, Conlon, Langrée, Bělohlávek, Skrowaczewski, Casadesu, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger and Janowski.

Named 'Best performer of the year' at the 1990 French Classical Music Awards (Victoires de la Musique), Anne Queffélec has played frequently at the Proms in London, the Bath, Swansea, King's Lynn, Cheltenham festivals and the Händel-Festspiele Göttingen. She also appears regularly at French festivals such as La Chaise-Dieu, Radio France Montpellier, Besançon, Bordeaux, Dijon, Rocamadour, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, and La Roque d'Anthéron where she performed, among others, the complete Mozart piano sonatas over six recitals broadcast live by France Musique, confirming her deep affinity with the composer. Anne Queffélec took part in the soundtrack recording of the film *Amadeus*, under the baton of Sir Neville Marriner.

Anne Queffélec cultivates an eclectic repertoire both in concert and on record. This is reflected by a variegated discography: she has more than forty releases to her credit, including music by Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn (Erato); Satie and the complete piano works of Ravel and Dutilleux (Virgin Classics); and recitals devoted to Mozart, Beethoven, Handel and Haydn (Mirare).

In January 2019, Warner/Erato released a 21-CD 'birthday box set' containing Anne Queffélec's complete recordings for Erato and Virgin Classics (made between 1970 and 1996).



// Beethoven hat
die ganze Conditio
humana auf sich
genommen //

Die drei Schwestern

Op.109, op.110, op.111

Zu Recht stellte Richard Wagner fest, dass es „ganz unmöglich ist, das eigentliche Wesen der Beethoven'schen Musik besprechen zu wollen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen [...] Diese Werke selbst erklären zu wollen, würde ein törichtes Unternehmen sein.“ Anstatt die vorliegende Aufnahme mit einer musikwissenschaftlichen Analyse zu begleiten, was meine Kompetenzen als Interpretin ohnehin überstiege, ziehe ich vor, einige musikalisch sensible Autoren zu zitieren, die treffend formuliert haben, was ich selbst angesichts Beethovens und der „drei Schwestern“ empfinde: grenzenloses, beglücktes Staunen über diesen Abschluss eines Zyklus von zweiunddreißig Klaviersonaten, in denen der Komponisten fast dreißig Jahre lang musikalisch Tagebuch führte.

In den Jahren 1821-1822 ist der fünfzigjährige Beethoven gänzlich ertaubt, aber auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Kraft. Er beschäftigt sich mit Werken, die als Monumente in die Musikgeschichte eingehen werden: mit der *Missa Solemnis*, der *Neunten Symphonie*, den *Diabelli-Variationen* und – der Trilogie *Opus 109, 110, 111*. Das 1819 unter dem Titel *Große Sonate für das Hammerklavier* veröffentlichte Werk, die *Sonate op. 106*, hätte mit ihren gewaltigen Dimensionen, ihrer Kraft, der kontrapunktischen Tollheit ihrer abschließenden Fuge einen glänzenden Abschluss des Zyklus bilden können. Aber nicht mit dieser triumphalen Würdigung grüßt Beethoven die Sonatenform ein letztes Mal.

Er kehrt zunächst mit *Opus 109* zu ihr zurück, einem Werk, dessen Innigkeit manchmal an Schubert erinnert. Die lyrische Freiheit seines ersten, quasi improvisierten Satzes lässt den zweiten, ein stürmisches *Prestissimo*, in keiner Weise vorausahnen. Den Schlusssatz mit seinen sechs Variationen über ein meditatives Thema soll der Pianist *Gesangvoll mit innigster Empfindung* interpretieren. Mit ihm knüpft Beethoven an die Stimmung des ersten Satzes an, zumal das Ausgangsthema, das sich in der letzten Variation in die höchsten Klangbereiche des Klaviers verflüchtigt hat, abschließend im Nimbus strahlender Triller wieder auftaucht – allerdings *nicht ganz als dasselbe*,

sondern von der Reise durch die Metamorphosen insgeheim verklärt... „*In meinem Ende liegt mein Anfang.*“

Am Weihnachtsabend 1821 vollendet Beethoven seine Sonate opus 110 – in meinen Augen ein Selbstporträt. Sie ist als einzige der zweiunddreißig Klaviersonaten niemandem gewidmet. Vielleicht macht er sich selbst mit ihr ein Geschenk – und uns, seinen Menschenbrüdern? Zwei Monate zuvor war er schwer erkrankt; die zahlreichen persönlichen Angaben, die sich in der Partitur finden, unterstreichen den höchst seltenen autobiographischen Zug des Werks und zeigen, wie sehr es ihm am Herzen lag. Wilhelm Kempff sieht in dieser Sonate den Monolog eines Tauben, der sich mit sich selbst unterhält, um das Sprechen nicht zu verlernen. Die organisch miteinander verbundenen Sätze gehen ohne eigentliche Zäsur ineinander über. Auf den ersten Satz (*Moderato molto cantabile, con amabilità, sanft*) folgt ein bewusst komisches Scherzo; danach führt der langsame Satz *Arioso dolente* hinab zu den tiefsten Qualen; ihm schließt eine Fuge sich an, deren strenger Charakter einem zweiten, erschöpften, abgehetzten *Arioso* weicht (*perdendo le forze*, schreibt Beethoven). Tod und Auferstehung: Im Finale zeugt ein überströmender Hymnus an die Freude von wiedergefundener Lebenskraft (*poi a poi di nuovo vivente*). *Durch Leiden Freude...* Beethovens eigene, in der Partitur notierten Worte erinnern uns daran, dass seine Kraft stets auch zur Sanftheit, zur Güte neigt, dass sie eine seelische Kraft ist.

Die zweiunddreißigste und letzte *Sonate op. 111* muss man, wie Julien Green sagt, „bei Nacht hören, denn sie ist voller Nacht“... Beethovens Erkundung der Sonatenform krönt ein stupendes Meisterwerk. Die *Conditio humana* in zwei Sätze gefasst: „Diesseits und Jenseits“, wie Edwin Fischer resümiert. Der Kontrast zwischen dem ersten Satz, einer tumultuarischen Konfrontation mit dem Schicksal, dem Beethoven „in den Rachen greift“, zwischen einem *Allegro con brio ed appassionato*, das von einem strengen, tragischen *Maestoso* eingeleitet wird, und der *Arietta* des zweiten Satzes könnte nicht packender sein: Dem kontemplativen Thema folgen sechs nicht bezifferte, ineinander

übergehende Variationen, ein Ja zum Leben, eher *to be* als *not to be*... Das Mysterium des Daseins wird hingenommen. Um nochmals Green zu zitieren: „Die *Arietta* sagt alles, was ich je schreiben wollte, sie scheint die Geschichte zu beherrschen. Sie versöhnt mit dem Bild der idealen Welt im Herzen des Menschen.“ Mich meinerseits frappiert die Bescheidenheit der Bezeichnung *Arietta*, „kleine Weise“ (dabei öffnet sie sich zum Unendlichen...) – und auch die Schlichtheit des letzten Zeichens, das Beethoven in seine Partitur setzt: eine Viertelpause, ein Seufzer. Mit ihm endet die Reise der zweiunddreißig Sonaten. Dieser Abschied von der Sonate wirkt wie eine Frage. Kein *rallentando*, kein Orgelpunkt, kein Pedal verlängert die Harmonie. Unmöglich zu schließen, alles bleibt in der Schweben... „Jedes Atom des Schweigens ist die Aussicht auf eine reife Frucht“, sagt Valéry. Ich denke auch an die letzten Worte Hamlets: „*The rest is silence.*“ Pascal erschrak über „das ewige Schweigen der unendlichen Räume“, Beethoven nicht – er zähmt es. „Dieser Taube hörte das Unendliche“, stellt Victor Hugo lapidar fest.

Kehren wir zu Kempff zurück, einem Interpreten, der aus tiefer Kenntnis vom Unendlichen bei Beethoven spricht: Ihm zufolge muss man es *erfahren*. Wer vor Beethoven ist schon so tief in die menschliche Seele herabgestiegen, dorthin, wo die Worte ihre Kraft längst verloren haben? Dorthin, wo angesichts der seelischen Erschütterungen selbst die Töne erstarren und dem Schweigen weichen, jenen „Beethovenschen Pausen“, in den das Herz schier zu schlagen aufhört, einer Musik Tauber und Stummer?

Der von *Opus 111* faszinierte Thomas Mann ließ sich durch Adorno, den Philosophen, Komponisten und Pianisten, in die Komplexität dieser Komposition einführen. Der Roman *Doktor Faustus* resümiert: „Es sei geschehen, dass die Sonate im zweiten Satz, diesem enormen, sich zu Ende geführt habe, zu Ende auf Nimmerwiederkehr. Und wenn er sage: *die Sonate*, so meine er nicht nur diese, in c-Moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht

gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied, – das Abschiedswinken des vom cis melodisch getrösteten d-g-g-Motivs, es sei ein Abschied auch dieses Sinnes, ein Abschied, groß wie das Stück, der Abschied von der Sonate.“

In seinen *Testaments trahis* („Verratene Testamente“) bemerkt Milan Kundera zu Beethovens *Opus 111* und seiner Erkundung der Sonatenform: „Beethoven hat der Musik eine nie gekannte Intensität des Ausdrucks verliehen, und gleichzeitig ist er es, der die Kompositionstechnik der Sonate geprägt hat wie kein anderer. Der einzige Weg, über sie hinauszugelangen, bestand darin, die Komposition radikal zu individualisieren.“ Genau dies geht in den drei letzten, völlig individuellen, absolut unterschiedlichen Sonaten vor sich, in ihrem Charakter, ihrem Gehalt, ihrer Form. Keine von ihnen kann, so Kundera weiter, als Beispiel dienen, jede „nur einmal existieren [...], so willkürlich, unratsam, nicht zu rechtfertigen ist sie; nicht zu rechtfertigen, denn hinter ihr steht ein *Es muss sein*, das jede Rechtfertigung erübrigt.“

Aber Beethovens Musik kann auch ganz andere Emotionen auslösen. Über die *Kreuzersonate* empört sich Tolstoi in seiner gleichnamigen Erzählung: „Was für ein furchtbares Ding, diese Sonate [...]! Und überhaupt die Musik – was für eine entsetzlich Sache! Was tut sie? Und warum tut sie eben das, was sie tut? Es heißt, die Musik erhebe die Seele – Unsinn, Lüge! Sie wirkt überaus stark [...], doch von einer seelischen Erhebung ist bei ihrer Wirkung nicht im geringsten die Rede; sie wirkt auf die Seele weder erhebend noch niederdrückend, sondern erregend. Wie soll ich es Ihnen sagen? Die Musik zwingt mich, mich selbst und das, was meine Wirklichkeit ist, zu vergessen, sie versetzt mich in eine andere Wirklichkeit, die nicht die meine ist; ich habe unter dem Einfluss der Musik den Eindruck, dass ich etwas fühle, was ich im Grunde genommen gar nicht fühle, etwas begreife, was ich nicht begreife, etwas vermag, was ich nicht vermag.“

In einem seiner Briefe an Magda v. Hattingberg, eine junge Musikerin, spricht Rilke von einer anderen inneren Unruhe: „Da ist die Musik freilich ein näheres Wesen [als Dichtung und Bildende Kunst], sie strömt herbei, wir stehn ihr im Weg, da geht sie durch uns. Fast ist sie wie eine höhere Luft, wir ziehen sie ein in die Lungen des Geistes und sie giebt uns ein größeres Blut in den heimlichen Kreislauf. Aber *was* reicht sie nicht über uns fort! Aber *was* drängt sie nicht neben uns hin! Aber *was* trägt sie nicht mitten durch uns und wir fassen es nicht! Ach wir fassen es nicht, ach wir verlieren's.“

Für Kundera sind wir nicht dazu verurteilt, es zu verlieren: „Dem Menschen ist bewusst, dass das Universum mit seiner Sonne und seinen Sternen sich ihm entzieht. Sehr viel unerträglicher ist für ihn, dass das andere Unendliche, dieses ganz Nahe und Greifbare, ihm unerreichbar ist.“ Er möge sich die letzten Sonaten anhören... Das nahe Unendliche ist in ihnen aufgefangen.

Ich liebe den dankbaren Lobgesang auf Beethoven, den Eric Rohmer anstimmt: „Niemals wurde die Freude des siegreichen und freien Geistes so glänzend gefeiert. [...] Der Geist hat uns auf Höhen geführt, die nur er erreichen kann, weil er der Herr der Welt ist, ein souveräner Geist, den keine äußere Notwendigkeit bindet, da es keine Notwendigkeit gibt, die er nicht selbst setzt. [...] Die Frage nach dem Sein beantwortet seine zuversichtliche, ruhige oder stürmische Musik affirmativ. Was bestätigt sie? Alles und Nichts: Das Dasein, das Wesen, die Idee, die Empfindung, die Schönheit, die Zärtlichkeit, die Freude... Vor allem ist sie reine Affirmation [...] Sie gibt uns das Gefühl für die Transzendenz der Welt.“ Rohmer schließt sich Beethovens eigenen Worten an: „Die Musik ist der einzige unkörperliche Zugang zur Welt des Wissens [...], eine höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie. Sie führt über den bestirnten Himmel hinaus zur Urquelle.“ Dahin geleiten uns die Epiphanien dieser *ultima verba*, der drei letzten Sonaten, einer Initiationsreise, die keine andere Richtung zulässt. Unvorstellbar, dass *Opus 109* die zweiunddreißigste Sonate wäre...

Drei berühmte Sätze mögen genügen um auszudrücken, was diese Sonaten für mich bedeuten:

„Es ist vollbracht“, Worte aus der Leidensgeschichte des Johannes-Evangeliums. Der Weg wurde bis an sein bitteres Ende verfolgt.

„Es muss sein...“ – nicht unter dem Druck eines unerbittlichen Schicksals, sondern in Zustimmung zu einem kategorischen Imperativ.

„Ecce homo“ - Seht, was für ein Mensch... Beethoven hat die ganze *Conditio humana* auf sich genommen.

Pierre Boulez fragt: „Warum soll ein Werk um jeden Preis aktualisiert werden? Es strahlt aus sich heraus, für sich selbst. [...] Der Fluss Beethoven versagt sich allen Beschwörungskünsten. Er bewässert.“ Beethoven behauptete: „Eines Tages werden sie verstehen. Ich komponiere für die Zukunft“. Für uns? René Char hat Recht: „Unsere Erbschaft setzt kein Testament voraus.“ Die Vergangenheit ist eine Freitafel, keine *tabula rasa*... Wie universell ist doch die Musik Beethovens! „Wem meine Musik sich verständlich macht, der muss frei werden von all dem Elend, womit sich die anderen schleppen.“

„Eines Tages werden sie verstehen.“ Die *Arietta*... verstehen? Und ihre letzte Viertelpause, den Seufzer? Hören wir ihn... „*The rest is silence*.“

Anne Queffélec

Übersetzung: Achim Russer

ANNE QUEFFÉLEC, Klavier

Als eine der größten Pianistinnen der Gegenwart genießt Anne Queffélec international unumschränktes Ansehen.

Seit ihren großen Erfolgen in Europa, Japan, Hongkong, Kanada, den Vereinigten Staaten wird sie als Solistin von den berühmtesten Orchestern der Welt umworben - London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony, Academy of St. Martin in the Fields, Orchester der Tonhalle Zürich, Orchestre de chambre de Lausanne, Tokyo NHK Orchestra, Hongkong Philharmonic, Orchestre National de France und Orchestre Philharmonique de Radio France, Straßburg, Lille, Prager Philharmonie, Kremerata Baltica, Sinfonia Varsovia... ; sie spielte schon unter der Leitung von Dirigenten wie Boulez, Gardiner, Jordan, Zinman, Eschenbach, Conlon, Langrée, Bělohlávek, Skrowaczewski, Casadesu, Lombard, Guschlbauer, Zecchi, Foster, Holliger, Janowski...

1990 wurde sie im Rahmen der „Victoires de la Musique“ zur „Besten Interpretin des Jahres“ gekürt und seither mehrmals zu den Londoner „Proms“ sowie zu den Festivals von Bath, Swansea, King's Lynn, Cheltenham und Händel-Festspiele Göttingen eingeladen. Sie ist auch regelmäßig auf französischen Festivals wie La Chaise-Dieu, Radio France Montpellier, Besançon, Bordeaux, Dijon, Rocamadour, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes zugegen; beim Festival von La Roque d'Anthéron stellte sie ihre innige Vertrautheit mit der Klangwelt Mozarts unter Beweis, indem sie unter anderem in sechs von France Musique direkt übertragenen Konzerten sämtliche Klaviersonaten Mozarts interpretierte. Unter der Leitung von Sir Neville Marriner wirkte sie außerdem an den musikalischen Aufnahmen zu dem Spielfilm „Amadeus“ mit.

Im Konzert ebenso wie in ihren Schallplattenaufnahmen pflegt Anne Queffélec ein ganz persönliches Repertoire, wovon ihre eindrucksvolle Diskographie zeugt, die über vierzig Aufnahmen von Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie sowie das gesamte Klavierwerk von Ravel, Dutilleux, Mozart, Beethoven, Händel und Haydn umfasst; sie wurden von Erato, Virgin Classics und Mirare herausgegeben.

Im Januar 2019 veröffentlichte Warner/Erato eine Kasette mit 21 CDs mit allen von Anne Queffélec für dieses Label eingespielten Aufnahmen.

THÉÂTRE AUDITORIUM DE POITIERS

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée Joao Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Voce, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Maude Gratton & Il Convito, Sébastien Daucé & l'Ensemble Correspondances, Amandine Beyer & Gli Incogniti...

The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers was designed by João Luís Carrilho da Graça and is situated like a figurehead in the city. Its 720-seat theatre and 1020-seat auditorium serve a pluridisciplinary programme that gives a prominent place to all kinds of music. The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the TAP has hosted a series of concerts with its associate orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Modigliani, Maude Gratton and Il Convito, Sébastien Daucé and Ensemble Correspondances, Amandine Beyer and Gli Incognito, and Damien Guillon and Le Banquet Céleste.







*"Je dédie cet enregistrement à mes fils Gaspard et Arthur, et à mon petit-fils Louis.
Puisse la beauté continuer d'habiter leur monde."*

"Je remercie Hugues Deschaux et Michaël Bargues de leur collaboration solidaire et attentive."

Anne Queffélec

MIRARE A UN NOUVEAU SITE INTERNET !

Pour retrouver tous les artistes Mirare, écouter et vous procurer nos disques, découvrir l'histoire du label et vous laisser porter par nos playlists, rendez-vous sur **www.mirare.fr**

Et pour recevoir toute notre actualité, n'hésitez pas à vous abonner à notre Newsletter.

MIRARE HAS A NEW WEBSITE!

To find out more about all the Mirare artists, listen to and buy our records, discover the history of the label and listen to our playlists, go to **www.mirare.fr**

And to receive all our news, don't hesitate to subscribe to our Newsletter.