



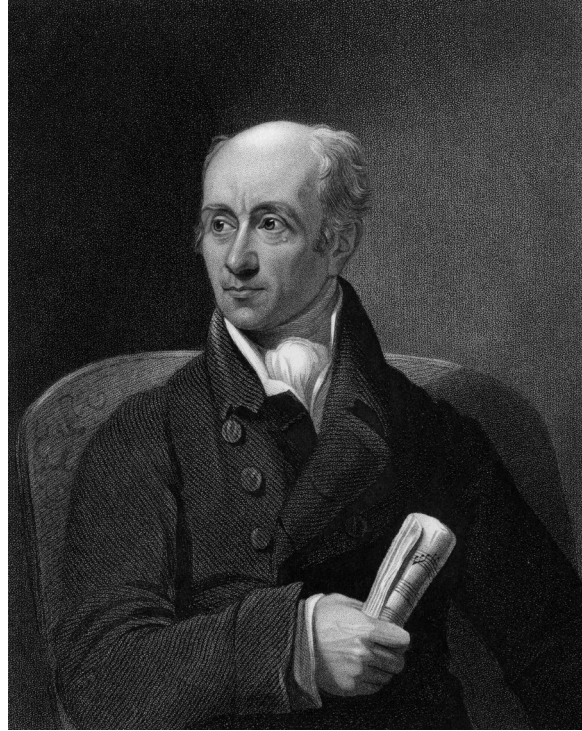
CHANDOS

JEAN-EFFLAM  
BAVOUZET

*plays*  
*Sonatas by*

CLEMENTI  
DUSSEK  
HUMMEL  
WÖLFEL





Engraving by H. Cook after portrait by James Lonsdale (1777 – 1839) /  
AKG Images / Universal Images Group / Universal History Archive

Muzio Clementi

**Joseph Wölfl** (1773 – 1812)

**Sonata, Op. 33 No. 3** (1805) 14:56  
in E major • in E-Dur • en mi majeur

- |   |                                       |      |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | Allegro                               | 8:04 |
| 2 | Andante. Cantabile                    | 2:29 |
| 3 | Rondo. Allegretto – Minore – Maggiore | 4:24 |

**Muzio Clementi** (1752 – 1832)

**Sonata, Op. 50 No. 1** (1804 – 21) 21:50  
in A major • in A-Dur • en la majeur  
Dedicated to Luigi Cherubini

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 4 | Allegro maestoso e con sentimento   | 8:34 |
| 5 | Adagio sostenuto e patetico – Andante con moto. Canone –<br>Adagio. Tempo I – | 5:28 |
| 6 | Allegro vivace  | 7:47 |

**Johann Nepomuk Hummel** (1778 – 1837)

**Sonata No. 3, Op. 20** (c. 1807) 21:02

in F minor • in f-Moll • en fa mineur

Magdalene von Kurzbeck gewidmet

7	Allegro moderato – Adagio – Allegro agitato	9:23
8	Adagio maestoso –	7:02
9	Finale. Presto – Ancor più presto	4:35

**Jan Ladislav Dussek** (1760 – 1812)

**Sonata, Op. 61, C 211 ‘Élégie harmonique sur la mort de son**

**Altesse Royale le prince Louis-Ferdinand de Prusse’**

(1806 – 07) 16:55

in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur

Dédiée à Son Altesse le Prince de Lobkowitz, duc de Raudnitz

10	Lento patetico – Tempo agitato	11:34
11	Tempo vivace e con fuoco quasi presto	5:20

12

### **Musical illustrations**

7:49

#### Illustration 1

Clementi: Movement 1 (chromatic scales)

Hummel: Movement 1 (chromatic scales)

Dussek: Movement 1 (chromatic scales)

#### Illustration 2

Hummel: Adagio

Beethoven: Sonata, Op. 10 No. 1 (?1795 – 97), from Adagio molto

#### Illustration 3

Hummel: Presto (slow tempo)

Beethoven: Sonata quasi una fantasia, Op. 27 No. 1 (1801),  
from Allegro molto e vivace

#### Illustration 4

Hummel: Presto (slow tempo)

Beethoven: Sonata, Op. 110 (1821 – 22),  
from Moderato cantabile molto espressivo

#### Illustration 5

Clementi: Andante con moto

Clementi: Allegro vivace (slow tempo)

Beethoven: Sonata, Op. 101 (1816), from Lebhaft. Marschmäßig

TT 82:34

**Jean-Efflam Bavouzet** piano

Jean-Efflam Bavouzet



© Benjamin Ealovega Photography

## The Beethoven Connection, Volume 1

---

### Introduction

Having arrived in Vienna in November 1792, Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) was not the only composer writing piano sonatas around the year 1800. His thirty-two sonatas were spread over a period of a good quarter of a century, from 1795 – 96 until 1821 – 22, and in this field he had important predecessors and contemporaries besides Mozart, Haydn, and Schubert. We owe to these composers works of high quality, and several, to varying degrees, maintained personal relationships with Beethoven. Such is the case with three of the four composers programmed here. All four were, like Beethoven, virtuoso pianists, something which in the long run defined their careers more than it did Beethoven's.

### Clementi: Sonata in A major, Op. 50 No. 1

Born in Rome, Muzio Clementi (1752 – 1832) was brought to England at the age of fifteen by a rich amateur, Peter Beckford, who was looking for someone to play entertaining keyboard music for him at his abode in Dorset. In return, Beckford paid Nicola Clementi, Muzio's father, a quarterly fee. At

Beckford's house, Clementi played, primarily for his own benefit, works by Handel, Scarlatti, and Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach, spending eight hours every day at his instrument. As 1774 turned into 1775, he moved to London, and would never again enter into the service of anyone, whoever it might be, and he wasted no time in presenting himself to the public. What launched him was the publication, in June 1779, of his Sonatas, Op. 2 for harpsichord or pianoforte: three with the accompaniment of flute or violin, and three without accompaniment, which revolutionised the art of keyboard writing. England would remain the principal domicile of Clementi, although between this time and the period May – August 1827, he undertook seven journeys on the continent. In the course of the first one, he called in at Vienna where, on 24 December 1781, Emperor Joseph II arranged a piano duel between Mozart and him.

In his own lifetime Clementi was called 'the father of the pianoforte'. His long career became a model for touring piano virtuosos from the beginning of the nineteenth

century: Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Thalberg, and even Liszt. As a composer he dedicated himself almost exclusively to the piano, notably writing some sixty sonatas for solo keyboard. Principal inventor of the 'modern' piano style, as much technically – parallel octaves, sixths, and thirds – as in terms of sonority, he influenced composers of the following generation, at the forefront of whom stood Beethoven who ranked his sonatas more highly than those of Mozart. As a pianist, Beethoven was known for his extensive use of the damper pedal, Clementi for his sparing use of it. From the beginning of 1785 until the summer of 1802, Clementi never left London where, in 1791–92 and again in 1794–95, he rubbed shoulders with Haydn, whose symphonies overshadowed his own. From 1798, music publishing and the manufacture of pianos transformed him into a businessman. From 1802 until the summer of 1810, he undertook an extensive tour which took him as far as St Petersburg in the company of his pupil and follower John Field. In Vienna, at the beginning of 1804, he made an attempt to acquire the rights to the music of Beethoven. At last, by virtue of a contract which the two composers signed in Vienna on 20 April 1807, and thanks to new rights acquired during another visit to

Vienna (end of 1808 – summer of 1810), the house of Clementi & Co. issued, between 1809 and 1811, several important works by Beethoven (some before any other publisher), among them the String Quartets, Opp. 59 and 74, the Sonatas, Opp. 78, 79, and 81a, the Concerto for Violin as well as its version for Piano (made at the express request of Clementi), and Piano Concerto No. 5.

Clementi himself assigned opus numbers to almost all his published works, from 1 to 50 (oddly omitting Op. 45). The three Sonatas, Op. 50 appeared on 15 October 1821, published by Clementi & Co. with a dedication to Luigi Cherubini. From a week earlier dates a canon in B flat major for two violins and viola (WoO 29) 'by Muzio Clementi for his friend Cherubini. Paris, 7 October 1821'. These three sonatas had been in development from 1804–05. The three Sonatas, Op. 40 had appeared in 1802, labelled as Volume 1. A letter from Clementi to Breitkopf & Härtel of 20 December 1809 refers to those of the future Op. 50 as having been 'completed in my best manner': he was counting on offering them as Volume 2 to this Leipzig publishing house. Later he provided them with pedalling instructions and metronome markings. They are of the variety *grande sonate*, such as it was understood at the



beginning of the nineteenth century. The outer movements of the Sonata in A major, Op. 50 No. 1 lack the chromaticism of numerous works from Clementi's last period. Its opening *Allegro maestoso e con sentimento*, transparent, lyrical, and poetic, possesses an improvisatory character, and its enormous finale (*Allegro vivace*) has a pleasing impetus, concluding with tumultuous semiquavers. The central slow movement is very special: a strict canon for two voices at the fifth (*Andante con moto*), diatonic, in a glittering A major, surrounded by two episodes in A minor (*Adagio sostenuto e patetico*), harmonically audacious, in the sorrowful rhythms of a *sarabande*.

**Dussek: Sonata in F sharp minor 'Élégie harmonique'**

Born in Caslav, in Bohemia, into a family of musicians, Jan Ladislav Dussek, or Dusík (1760 – 1812), was first taught by his father, principally the piano and the organ. He launched himself as a pianist-composer in the Austrian Netherlands and in Holland (1779 – 82), and subsequently in Hamburg (1782), where he met Carl Philipp Emanuel Bach. We encounter him next in St Petersburg (1783), once again in Germany, and finally in Paris (1786), where he attracted the attention

of Marie Antoinette. At the turn of 1788 – 89 he reached London where he stayed for ten years, participating in Haydn's concert series with his concertos for harp and for piano. On 31 August 1792, he married the singer Sophie Corri, daughter of the composer, publisher, and singing teacher Domenico Corri, and began working for the publishing company of his father-in-law. But in 1799, the firm collapsed, and in order to avoid being imprisoned for his debts, Dussek was obliged abruptly to flee England, where he would never again be able to set foot. He had signed a seven-year contract with Clementi (running until the end of November 1806) for the publication of his works to come: Clementi believed, mistakenly, that he possessed exclusive rights to them.

Dussek spent two years in Hamburg, then paid a visit to his family in Caslav (August – September 1802) before giving concerts in Prague. In October 1804, he entered into the service, as a pianist, of Prince Louis-Ferdinand of Prussia (1772 – 1806), himself a pianist and composer of talent, and the dedicatee of Beethoven's Piano Concerto No. 3. Dussek devoted himself to the dissemination of the works of the Prince as well as his own. On 10 October 1806, this prince was killed at the battle of

Saalfeld during the war between Prussia and the France of Napoleon. Dussek, who had accompanied him during the campaign, set about composing the sonata on this disc. In September 1807 he accepted a position with Talleyrand [Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, Napoleon's powerful former French foreign minister] and resettled in France, where he remained for the rest of his days. At the time, his obesity and his bouts of depression shocked his contemporaries, but his piano playing thrilled them, drawing from them 'sighs of ecstasy'. At the keyboard, Dussek's style of playing was mellifluous, polyphonic lines emerging with clarity. For Moscheles, Dussek 'spun the sound'. Although, for reasons of social standing, Clementi stopped appearing as a solo performer in public after 1790, Dussek never did.

His prolific output is centred on the piano (a good thirty or so sonatas for solo piano) and it was at his request that, in England, the firm of Broadwood from 1790 onwards manufactured instruments covering a range of not merely five octaves but five and a half, and, later, six. In his last years he cultivated a style and pianistic technique that were essentially 'pre-romantic', more or less anticipating Chopin. That is clearly true of the Sonata in

F sharp minor, C 211 (Op. 61), the full title of which is 'Élégie harmonique sur la mort de son Altesse Royale le prince Louis-Ferdinand de Prusse' (Harmonic Elegy on the death of His Royal Highness Prince Louis-Ferdinand of Prussia). Cast in two movements, consistently sombre and elusive, it was published by Pleyel, in Paris, in 1807 with a dedication to Prince Lobkowitz, an important Viennese patron and a friend of Louis-Ferdinand: not the first edition, but the first one authorised by its composer. The introduction (*Lento patetico*) to the first movement begins (significantly) with a quotation from the 'Consummatum est' from Haydn's *Seven Last Words of Christ on the Cross*. An extended movement in the style of a fantasy, and at first unsettled, it erupts in a progressively developing *Tempo agitato*, ending *morando*, setting a plunge into the depths against just a touch of sonority in the upper register. The second movement (*Tempo vivace e con fuoco quasi presto*) takes Dussek's *legatissimo* writing to its summit. Continuing syncopations in the right hand are supported in the left hand by an uninterrupted flow of quavers, delineating the rhythm. The roles are sometimes exchanged (crotchets in the right hand), or mixed. The final three bars bring a subtle lightening of atmosphere in the major mode.

**Hummel: Sonata No. 3 in F minor, Op. 20**  
Born in Pressburg (now Bratislava), Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) was a child prodigy on the piano. Having been a pupil of Mozart in Vienna for about two years, in December 1788 he embarked with his father on a long European tour. In London he met Haydn, and on 20 April 1792 played his Piano Trio No. 27 in A flat major (Hob. XV: 14). Following his return to Vienna in 1793, he performed for the first time in public on 12 March 1794 (before Beethoven). Both he and Beethoven were acclaimed as pianists. Carl Czerny recalls that two violently opposed camps of supporters emerged, one in favour of Beethoven, the other in favour of Hummel, who was considered heir to Mozart.

While Beethoven's playing was characterised by an enormous power, by a character, an impetuosity, and a virtuosity hitherto unheard of, that of Hummel was a model of purity and precision, of the most beguiling elegance, and of delicacy.

From January 1804 until May 1811, on the recommendation of Haydn himself, Hummel served as his successor as orchestral director to Prince Esterházy at Eisenstadt, there composing most of his religious music. He resumed his career as a pianist, then served

as *Kapellmeister* in Stuttgart (1816 – 18) and Weimar (from 1819 until his death), while also pursuing his career as a touring artist until 1833 (London) and 1834 (Vienna). He visited Beethoven on his death bed four times during March 1827, and took part in his funeral.

As a composer, he embraced all genres except the symphony, leaving more than eighty works for solo piano, including six sonatas. Sonata No. 2 in E flat major, Op. 13 appeared in 1805 with a dedication to Haydn. Dedicated to the pianist Magdalena von Kurzböck, Sonata No. 3 in F minor, Op. 20 was likewise published in Vienna. The *Allgemeine musikalische Zeitung* of 25 March 1807 found it

seriously conceived and of high artistic maturity; it is true music for piano and nothing like an arrangement stemming from other instruments, as so many others are these days.

The *Allegro moderato* basks in an elegiac atmosphere, having a theme that turns back on itself, with a faltering step. The relative major key of A flat is reached not without difficulties (*Allegro agitato*, mostly in semiquavers). The movement seems to extinguish itself *piano*, but a sudden assault comes from nowhere: a *fortissimo* drop to

the low register, the two hands in unison. The *Adagio maestoso* in A flat major begins with three solemn bars played by the left hand alone in octaves, and proceeds in a calm manner, though not without conflicts. It ends on the dominant chord of F minor, in which key the highly effective Finale (*Presto* in 4/4) launches itself without a pause. Combining with spirited triplet quavers is a motif consisting of six, four, and even nine semibreves, following one another in as many bars. After a pause, in a coda (*Ancor più presto*) in F major, this motif evolves into the one (four semibreves) that dominates the finale of Mozart's 'Jupiter' Symphony. Here, as there, it is subjected to *fugato* treatment, and one also perceives, albeit only fleetingly, another motif from Mozart's finale.

**Wölfl: Sonata in E major, Op. 33 No. 3**

Of the four composers on this disc, Joseph Wölfl (1773 – 1812) is the only one to have been compared with Beethoven in a pianistic duel. He was born in Salzburg, where he studied with Leopold Mozart and Michael Haydn. In 1790 – 91 he lived in Vienna as a 'friend' and 'pupil' of Mozart, then became composer in residence at the home of Count Orinsky in Warsaw. In 1795, he returned to Vienna, where he made a name for himself as a

composer and pianist. To Beethoven he dedicated his three Piano Sonatas, Op. 6 (1798) and, far from limiting himself to this genre, also composed concertos, string quartets, and even German operas. His duel with Beethoven, in the context of aesthetic controversies, took place in March 1799 at the home of Baron Raimund von Wetzlar and provoked numerous reactions, reflecting, if one is to believe the composer and conductor Ignaz von Seyfried (1776 – 1841), the division of friends of the art into two factions. The *Allgemeine musikalische Zeitung* of 22 April highlighted the supremely brilliant and steady playing, if sometimes wanting in subtlety and accuracy, of Beethoven, as well as his great talent as an improviser and his ability to develop a theme; Wölfl for his part had succeeded in bringing off apparently impossible virtuosic passages with ease, accuracy, and clarity, thanks notably to his enormous hands, and in inspiring not only admiration but pleasure: nothing surprising in that, given the affable manner of Wölfl and the lofty character of Beethoven. For Ignaz von Seyfried (writing after the death of Beethoven), Wölfl knew well how to make himself accessible to the masses, allowing them to follow the unfolding of his well-ordered ideas. Those who have heard

Hummel will understand what that means.

After this duel Wölfl undertook a tour which led him, most notably, to Prague, Berlin, and Hamburg. His three Sonatas, Op. 14 for piano and violin, on themes from Haydn's *Die Schöpfung* (The Creation), were published in 1801. In September of that year he arrived in Paris. There he remained until May 1805, when he settled permanently in London. He there published a sonata bristling with difficulties, which, for that very reason, he called *Non plus ultra* (Impossible to go further). Some reckon that with his Sonata in A flat major, Op. 64 *Le Retour à Paris* (1807), Dussek had unintentionally met the challenge: an English edition of 1810 christened the work *Plus ultra*. In April 1807, false rumours announcing the death of Wölfl reached Clementi, then in Vienna, causing him anguish. The three Sonatas, Op. 33 (1805) by Wölfl were published simultaneously by Breitkopf & Härtel in Leipzig and by Clementi & Co. in London. They come closer in idiom to Clementi than to Dussek's Op. 61 and Hummel's Op. 20. Highly positive in tone, extremely lucid in form, the Sonata in E major opens with an *Allegro* which immediately and *forte* introduces a theme in dotted rhythm that

Mozart also used at the beginning of several of his piano concertos. This theme and this rhythm thereafter dominate the movement. There follows a delicately ornamented, fairly short *Andante. Cantabile* in C major, almost having the function of an interlude. The finale (*Allegretto*) is a sonata-rondo based on a haunting theme in popular style, which serves as the refrain. The first episode develops from lively semiquavers, while the second is in the minor mode. The theme of the refrain opens, as it must, the last section, and we hear it again just before the assertive ending.

© 2020 Marc Vignal  
Translation: Stephen Pettitt

#### Performer's note

Just as a mountain peak is always surrounded by other perhaps less lofty but no less fascinating summits, the major works of Beethoven are not isolated rock formations rising from the desert, but, as it were, 'Himalayas', forming part of a range in which other mountains might be the best pieces by contemporaries such as Clementi, Hummel, Dussek, and Wölfl. These four composers all knew Beethoven well and, similarly, were in contact with one another. It is essential to know and to make known their music

in order better to understand and more thoroughly appreciate the *lingua franca* of the music of the time, which in turn is part and parcel of the 'spirit of the age', and to be aware of that which unites them – for instance, finding in a sonata by Hummel a few bars that resemble ones in the Sonata, Op. 110 by Beethoven, or in a Dussek sonata to discover almost the entire theme of the slow movement of Beethoven's First Piano Concerto – as well as to recognise that which differentiates them and renders each unique.

The beauty of their music resides in ideas of often outrageous audacity, presented within a sometimes puzzling and thus, to me, all the more intriguing structure.

These four sonatas are presented here in an order progressing from the most classical style to the most romantic. The Mozartian style is highly evident in Wölfl's sonata, while in that by Dussek one already hears Schumann, Chopin – even Wagner (♩: 9'35").

The dotted rhythm which opens the *Allegro* of Wölfl's sonata and which recurs in fifty-three of the movement's 180 bars is plainly *the* rhythm of the age. Much favoured by Mozart, who used it extensively, this characteristic rhythm was curiously neglected by Beethoven – maybe because

it was simply too commonplace for such an insatiable innovator?

Clementi resorts to a particularly polyphonic and linear composing style in his Sonata, Op. 50 No. 1, notably in several canons in the finale. This same stylistic approach is found again in Beethoven's Sonata, Op. 101, written eleven years later (♩: 5). But in the *Adagio sostenuto e patetico*, with its fugato in five voices, the writing is more remarkable still. I see here a homage to J.S. Bach and I am surprised to find in one of the middle voices, like a hidden message, the exact transposition of the motif B – A – C – H (B flat – A – C – B natural), which I have decided to emphasise in my performance (♩: 2'04").

One also thinks of J.S. Bach in the *Adagio maestoso* of Hummel's sonata. The turbulent, angry stance of the *Presto* movement seems to me very similar to that of the *Prestissimo*, also in F minor, of Beethoven's Op. 2 No. 1, written six years before.

Dussek's Sonata, Op. 61 places before its twenty-first-century performers a fascinating dilemma. Should we play it in classical style or, on the other hand, invest it with a romantic approach, even though no romantic composers had yet been born in 1808?! Should we read it through the prism of a

style which did not yet exist? But how is it possible to do otherwise?

It is a small detail, but I should like to draw the listeners' attention to a compositional process common to the three sonatas by Clementi, Hummel, and Dussek. In each first movement of these three sonatas there occur some bars of ascending semiquaver chromatic scales, played by the two hands in octaves, each instance of which corresponds to a particularly dramatic moment within the piece (☐: 1). It is as if this was the accepted tool at that time for conveying the emotion of interior torment before a placatory or triumphant release. Our ears, accustomed to the virtuoso chromatic scales of the romantic era, are no longer so surprised and astonished by the boldness and poignant effect of this writing. Beethoven, for his part, almost never wrote passages of this sort, as if here, too, he were determined to reject aesthetic conventions of his age.

On the other hand, it seemed to me interesting, by way of a bonus track, to highlight a few similarities between certain passages in the sonatas on this disc by Hummel and Clementi and some sonatas by Beethoven, in order to demonstrate that, despite their differences, one finds here and there in the work of these composers elements

in common: a turn of phrase, a harmonic sequence, a particular procedure.

In this year of plentiful Beethovenian commemorations, it appears to me natural, indeed essential, to pay admiring and enthusiastic homage to these composers, each of whom, in his own way, followed his route to the summit.

I dedicate this disc to the memory of my very dear friend Emanuel Ungaro, who scaled the Himalayas of Beauty.

© 2020 **Jean-Efflam Bavouzet**

Translation: Stephen Pettitt

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he works regularly with orchestras such as The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and London Philharmonic Orchestra with which he has undertaken a major tour of the US that culminated at Carnegie Hall, and collaborates with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth,

Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis, amongst others.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone* Awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned

him two *BBC Music Magazine* Awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année from the magazine *Classica*. He has just completed a major project to record all Beethoven's piano sonatas, winning exceptional critical acclaim for Volume 3, which was named CD of the Month in *Gramophone*. He received another *Gramophone* Award for his recent recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he made his American debut, in 1987, through Young Concert Artists, in New York. As well as directing concertos from the keyboard, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. [www.Bavouzet.com](http://www.Bavouzet.com)



## The Beethoven Connection, Teil 1

---

### Einleitung

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), der sich im November 1792 in Wien niederließ, war nicht der einzige Komponist, der um die Jahrhundertwende Klaviersonaten schrieb. Seine zweiunddreißig Sonaten entstanden im Verlauf von etwas mehr als einem Vierteljahrhundert – von 1795/96 bis 1821/22. Neben Mozart, Haydn und Schubert gab es auf diesem Gebiet noch weitere Vorgänger und Zeitgenossen. Einige dieser Komponisten, denen wir Werke von hoher Qualität verdanken, standen in mehr oder weniger engem Kontakt zu Beethoven. Dies betrifft auch drei der vier hier präsentierten Komponisten. Alle vier waren, wie Beethoven, virtuose Pianisten, wobei dieser Aspekt ihre Karrieren aber letztlich stärker prägte als es bei Beethoven der Fall war.

### Clementi: Sonate in A-Dur op. 50 / 1

Der aus Rom gebürtige Muzio Clementi (1752 – 1832) wurde bereits im Alter von fünfzehn Jahren von einem wohlhabenden Musikliebhaber namens Peter Beckford

nach England geholt; Beckford suchte einen Musiker, der für ihn auf seinem Anwesen in Dorset unterhaltsame Klaviermusik spielen würde; als Gegenleistung zahlte er Muzios Vater Nicola Clementi ein vierteljährliches Entgelt. Clementi spielte in Beckfords Haus – meist zu seinem eigenen Nutzen – Werke von Händel und Scarlatti sowie von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach; so verbrachte er täglich acht Stunden an seinem Instrument. Zum Jahreswechsel 1774/75 ging er nach London, und von dieser Zeit an sollte er nie wieder in irgendeinem Dienstverhältnis stehen – stattdessen verlor er keine Zeit, sich der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Dies gelang ihm im Juni 1779 mit der Publikation seiner Sonaten op. 2 für Cembalo oder Pianoforte – drei mit Begleitung von Flöte oder Violine und drei ohne Begleitung –, die die Komposition für Tasteninstrumente revolutionierten. England blieb auch weiterhin Clementis Hauptwohnsitz, immerhin aber unternahm er zwischen dieser Zeit und Mai / August 1827 sieben Reisen auf das europäische Festland. Im Verlauf der ersten dieser Reisen

machte er in Wien Station, wo Kaiser Joseph II. am 24. Dezember 1781 einen Klavierwettbewerb zwischen Clementi und Mozart arrangierte.

In seiner Zeit nannte man Clementi den "Vater des Pianoforte". Seine lange Laufbahn hatte für die ab Anfang des neunzehnten Jahrhunderts aktiven reisenden Virtuosen Vorbildfunktion – Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Thalberg und selbst Liszt taten es ihm nach. Als Komponist widmete er sich fast ausschließlich dem Klavier, er schrieb rund sechzig Sonaten für Soloklavier. Der führende Protagonist des "modernen" Klavierstils – im technischen Sinn (Oktav-, Sext- und Terzparallelen) ebenso wie in Bezug auf klangliche Qualitäten – hatte großen Einfluss auf die Komponisten der nachfolgenden Generation, allen voran Beethoven, der Clementis Sonaten sogar denen von Mozart vorzog. Als Pianist war Beethoven für seinen ausgiebigen Gebrauch des Dämpfer-Pedals bekannt, Clementi verwendete es hingegen ausgesprochen sparsam. Zwischen Anfang 1785 und dem Sommer des Jahres 1802 hielt Clementi sich ununterbrochen in London auf, wo er 1791 / 92 und erneut 1794 / 95 mit Haydn Umgang pflegte, dessen Sinfonien seine eigenen in den Schatten stellten.

Ab 1798 entwickelte er sich aufgrund seiner verlegerischen Tätigkeit und seiner Aktivitäten im Klavierbau zum Geschäftsmann. Zwischen 1802 und dem Sommer 1810 unternahm er eine ausgedehnte Konzertreise, die ihn in Begleitung seines Schülers und Nachfolgers John Field bis nach St. Petersburg führte. In Wien unternahm er Anfang 1804 einen Versuch, sich die Publikationsrechte für die Musik Beethovens zu sichern. Schließlich kam es am 20. April 1807 in Wien zu einem Vertragsabschluss zwischen den beiden Komponisten, außerdem sicherte Clementi sich während eines weiteren Aufenthalts in Wien (Ende 1808 bis Sommer 1810) zusätzliche Rechte, so dass das Verlagshaus Clementi & Co. zwischen 1809 und 1811 mehrere wichtige Werke von Beethoven veröffentlichen konnte (einige davon in Erstausgaben), darunter die Streichquartette op. 59 und 74, die Sonaten op. 78, 79 und 81a, das Violinkonzert und dessen Klavierfassung (die Beethoven auf Clementis besonderen Wunsch anfertigte) sowie das Klavierkonzert Nr. 5.

Clementi selbst versah fast alle seine Kompositionen mit Opuszahlen, von Nr. 1 bis Nr. 50, wobei er die Nr. 45 eigenwilligerweise ausließ. Die drei Sonaten op. 50 erschienen am 15. Oktober 1821 bei

Clementi & Co. mit einer Widmung an Luigi Cherubini. Eine Woche zuvor war ein Kanon in B-Dur für zwei Violinen und Viola (WoO 29) entstanden, „von Muzio Clementi für seinen Freund Cherubini. Paris, 7. Oktober 1821“. An den drei Sonaten hatte Clementi seit 1804/05 gearbeitet. Die drei Sonaten op. 40 waren bereits 1802 erschienen und trugen die Bezeichnung „Band 1“. Ein auf den 20. Dezember 1809 datierter Brief Clementis an Breitkopf & Härtel beschreibt die später unter op. 50 verzeichneten Stücke als „in meiner besten Manier verfasst“ – er zählte darauf, sie dem Leipziger Verlagshaus als Band 2 anbieten zu können. Später versah er die Werke noch mit Pedal- und Metronomanweisungen. Die Stücke gehören zum Typus der *grande sonate*, wie sie zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts verstanden wurde. In den Rahmensätzen der Sonate in A-Dur op. 50/1 vermisst man die in vielen Werken aus Clementis letzter Schaffensperiode vorherrschende Chromatik. Das von lyrischer und poetischer Transparenz geprägte eröffnende *Allegro maestoso e con sentimento* ist von ausgesprochen improvisatorischem Charakter, und das enorme Finale (*Allegro vivace*) zeichnet sich durch seinen gewinnenden Elan aus und endet mit tumulthaften Sechzehnteln.

Der langsame Mittelsatz ist etwas ganz Besonderes: ein strenger Kanon für zwei Stimmen im Quintabstand (*Andante con moto*), diatonisch, in glanzvollem A-Dur, eingerahmt von zwei Episoden in a-Moll (*Adagio sostenuto e patetico*), harmonisch gewagt und im kummervollen Rhythmus einer *Sarabande*.

#### **Dussek: Sonate in fis-Moll „Élégie harmonique“**

Jan Ladislav Dussek, oder Dusík (1760–1812) war der Spross einer Musikerfamilie aus dem böhmischen Caslav. Seine ersten musikalischen Kenntnisse – vor allem auf dem Klavier und der Orgel – vermittelte ihm sein Vater. Seine ersten professionellen Erfolge als Pianist und Komponist gelangen ihm in den österreichischen Niederlanden und in Holland (1779–1782) sowie anschließend in Hamburg (1782), wo er Carl Philipp Emanuel Bach begegnete. Als Nächstes finden wir ihn in St. Petersburg (1783), sodann erneut in Deutschland und schließlich in Paris (1786), wo er die Aufmerksamkeit von Königin Marie Antoinette auf sich zog. Zum Jahreswechsel 1788/89 traf er in London ein, wo er die folgenden zehn Jahre verbrachte und mit seinen Konzerten für

Harfe und für Klavier an der von Haydn initiierten Konzertreihe mitwirkte. Am 31. August 1792 heiratete er die Sängerin Sophie Corri, die Tochter des Komponisten, Verlegers und Gesangslehrers Domenico Corri, und begann, für das Verlagshaus seines Schwiegervaters tätig zu werden. 1799 scheiterte das Unternehmen jedoch und Dussek musste das Land fluchtartig verlassen, um nicht wegen seiner Schulden inhaftiert zu werden; er konnte nie wieder nach England zurückkehren. Mit Clementi hatte er für die Veröffentlichung seiner künftigen Werke einen sieben Jahre währenden Vertrag geschlossen (der bis Ende November 1806 lief); Clementi glaubte irrtümlicherweise, dass er sich damit die Exklusivrechte gesichert hatte.

Dussek verbrachte nun zwei Jahre in Hamburg, dann besuchte er seine Familie in Caslav (August – September 1802) und gab anschließend einige Konzerte in Prag. Im Oktober 1804 trat er als Pianist in den Dienst von Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772 – 1806), der selbst Pianist und ein begabter Komponist war und dem Beethoven sein Dritten Klavierkonzert gewidmet hat. Dussek setzte sich für die Verbreitung der Kompositionen seines Dienstherrn ebenso ein wie für seine eigenen Werke. Am 10. Oktober 1806 wurde der

Prinz während des Krieges zwischen Preußen und dem napoleonischen Frankreich in der Schlacht von Saalfeld getötet. Dussek, der ihn auf den Feldzug begleitet hatte, machte sich anschließend an die Komposition der auf dieser CD eingespielten Sonate. Im September 1807 trat er in den Dienst von Talleyrand [Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, unter Napoleon Frankreichs mächtiger Außenminister] und ließ sich wieder in Frankreich nieder, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. Zu der Zeit schockierten seine Fettleibigkeit und seine Depressionsschübe seine Zeitgenossen, mit seinem Klavierspiel aber verzauberte er sie weiterhin und entlockte ihnen „ekstatische Seufzer“. Dusseks Spielweise am Klavier war geschmeidig, die polyphonen Linien arbeitete er mit großer Klarheit heraus. Moscheles fand, er „webe“ den Klang. Während Clementi aus Prestige Gründen nach 1790 nicht mehr als Solist öffentlich auftrat, setzte Dussek seine virtuoson Darbietungen fort.

Sein umfangreiches Schaffen konzentriert sich vor allem auf das Klavier – Dussek schrieb mehr als dreißig Sonaten für Klavier solo. Ihm war es auch zu verdanken, dass der Klavierbauer Broadwood in England ab 1790 Instrumente nicht mit dem üblichen Tonumfang von fünf, sondern mit

fünfeinhalb und später sogar sechs Oktaven baute. In seinen letzten Jahren pflegte er einen Stil und eine Klaviertechnik, die im Grunde als vorromantisch zu bezeichnen sind und mehr oder weniger Chopin antizipierten. Besonders trifft dies auf die Sonate in fis-Moll C 211 (op. 61) zu, deren voller Titel lautet: “Élégie harmonique sur la mort de son Altesse Royale le prince Louis Ferdinand de Prusse” (Harmonische Elegie auf den Tod Seiner Königlichen Hoheit Prinz Louis Ferdinand von Preußen). Das zweisätzige Werk von konsequent düsterer Stimmung und flüchtigem Duktus erschien 1807 bei Pleyel in Paris, versehen mit einer Widmung an Fürst Lobkowitz, einen wichtigen Wiener Gönner und Freund von Louis Ferdinand. Dies war nicht die Erstausgabe des Stücks, wohl aber die erste vom Komponisten autorisierte. Die Einleitung (*Lento patetico*) zum ersten Satz beginnt bezeichnenderweise mit einem Zitat aus dem “Consummatum est” von Haydns *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*. Der zunächst unruhig erscheinende, im Stil einer Fantasie gehaltene ausgedehnte Satz bricht schließlich in ein ungestüm vorwärtsdrängendes *Tempo agitato* aus; der Satz endet *morando* mit einem Sturz in die Tiefe, und, als Kontrast hierzu, einem Hauch von Klanglichkeit im oberen Register. Der

zweite Satz (*Tempo vivace e con fuoco quasi presto*) entwickelt Dusseks *legatissimo*-Stil zu seinem Höhepunkt. Anhaltende Synkopierungen in der rechten Hand werden in der linken von einem ununterbrochenen Fluss von Achtelnoten unterstützt, die den Rhythmus nachzeichnen. Diese Funktionen werden gelegentlich vertauscht (Viertelnoten in der rechten Hand) oder vermischt. Die drei letzten Takte bringen eine leichte Dur-Aufhellung der Stimmung.

#### **Hummel: Sonate Nr. 3 in f-Moll op. 20**

Der aus Pressburg (dem heutigen Bratislava) gebürtige Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) war ein Wunderkind am Klavier. Nachdem er etwa zwei Jahre lang bei Mozart in Wien Unterricht genommen hatte, begab er sich im Dezember 1788 gemeinsam mit seinem Vater auf eine ausgedehnte Tour durch Europa. In London begegnete er Haydn, und am 20. April 1792 spielte er dessen Klaviertrio Nr. 27 in As-Dur (Hob. XV: 14). 1793 kehrte er nach Wien zurück, und am 12. März 1794 trat er, früher als Beethoven, zum ersten Mal öffentlich, auf. Beide Musiker wurden als Pianisten gefeiert. Carl Czerny hat festgehalten, dass in der Folge zwei diametral entgegengesetzte Lager entstanden – die einen unterstützten Beethoven, die anderen

Hummel, in dem man den Nachfolger Mozarts sah:

Wenn sich Beethovens Spiel durch eine ungeheure Kraft, Charakteristik, unerhörte Bravour und Geläufigkeit auszeichnete, so war dagegen Hummels Vortrag das Muster der höchsten Reinheit und Deutlichkeit, der anmutigsten Eleganz und Zartheit.

Von Januar 1804 bis Mai 1811 wirkte Hummel auf Haydns Empfehlung als dessen Nachfolger im Amt des Orchesterdirektors von Fürst Esterházy in Eisenstadt, wo er einen Großteil seiner geistlichen Musik komponierte. Anschließend nahm er seine Tätigkeit als Pianist wieder auf, später wirkte er als Kapellmeister in Stuttgart (1816–1818) und Weimar (von 1819 bis zu seinem Tod), während er gleichzeitig auch seine Karriere als reisender Künstler fortsetzte mit Aufenthalten in London (1833) und Wien (1834). Im März 1827 besuchte er Beethoven vier Mal an dessen Sterbebett, und er nahm auch an dessen Beerdigung teil.

Als Komponist beschäftigte sich Hummel mit sämtlichen Gattungen außer der Sinfonie; er hinterließ mehr als achtzig Werke für Klavier solo, darunter sechs Sonaten. Die Sonate Nr. 2 in Es-Dur op. 13 erschien 1805 im Druck und enthielt eine Widmung

an Haydn. Die der Pianistin Magdalena von Kurzböck zugeeignete Sonate Nr. 3 in f-Moll op. 20 wurde ebenfalls in Wien veröffentlicht.

Die *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 25. März 1807 beschrieb das Werk als ernsthaft gedacht und mit gereifter Kunst ausgeführt, ist auch wahre Pianoforte-Musik – nicht, wie jetzt gar viele andere geschrieben, als wäre sie von anderen Instrumenten arrangiert.

Das *Allegro moderato* ist von heiterwehmütiger Stimmung und verarbeitet ein zögerliches Thema, das sich selbst verkehrt. Die Tonika-Parallele As-Dur wird nur mit Mühen erreicht (*Allegro agitato*, meist in Sechzehntelnoten). Der Satz scheint sich selber *piano* auszulöschen, doch plötzlich kommt aus dem Nichts ein neuer Angriff – ein *fortissimo*-Sturz in die tiefe Lage, die beiden Hände im Unisono. Das *Adagio maestoso* in As-Dur beginnt mit drei feierlichen Takten, die von der linken Hand allein in Oktaven gespielt werden, und fährt sodann auf ruhige Weise fort, allerdings nicht ohne Konflikte. Es endet auf dem Dominantakkord von f-Moll, und in dieser Tonart schließt sich auch – ohne Pause – das sehr wirkungsvolle Finale (*Presto* in 4/4) an. Kombiniert mit lebhaften Achteltriolen präsentiert sich ein Motiv, das aus sechs,

vier und sogar neun Ganzenoten besteht, die in ebenso vielen Takten aufeinander folgen. Nach einer Pause entwickelt sich dieses Motiv in einer Coda in F-Dur (*Ancor più presto*) zu dem Thema (vier Ganzenoten), das das Finale von Mozarts "Jupiter"-Sinfonie dominiert. Hier wie dort wird es sodann einer Fugato-Behandlung unterzogen, außerdem taucht – wenn auch nur flüchtig – noch ein weiteres Thema aus Mozarts Finale auf.

**Wölfl: Sonate in E-Dur op. 33 / 3**

Von den vier auf dieser CD versammelten Komponisten ist Joseph Wölfl (1773 – 1812) der einzige, der in einem pianistischen Wettstreit direkt mit Beethoven verglichen wurde. Wölfl wurde in Salzburg geboren, wo er bei Leopold Mozart und Michael Haydn Unterricht nahm. 1790 / 91 lebte er in Wien als "Freund" und "Schüler" Mozarts, anschließend wurde er Hauskomponist von Graf Orinsky in Warschau. 1795 kehrte er nach Wien zurück, wo er sich als Komponist und Pianist einen Namen machte. Seine drei Klaviersonaten op. 6 (1798) widmete er Beethoven, allerdings beschränkte er sich nicht auf diese Gattung, sondern komponierte auch Konzerte, Streichquartette und sogar deutsche Opern. Sein Wettstreit mit Beethoven ergab sich aus einer ästhetischen Kontroverse

und fand im März 1799 im Haus von Baron Raimund von Wetzlar statt. Das Ereignis löste zahlreiche Reaktionen aus und spiegelte – wenn man dem Komponisten und Dirigenten Ignaz von Seyfried (1776 – 1841) Glauben schenkt – die Teilung der Musikwelt in zwei Lager. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 22. April des Jahres wies besonders auf das äußerst brillante und gleichmäßige Spiel Beethovens hin, dem es aber gelegentlich an Subtilität und Genauigkeit mangelte, außerdem wurde sein großes Talent in der Improvisation gelobt sowie seine Fähigkeit, ein Thema zu entwickeln. Wölfl wiederum war es gelungen, vor allem auch dank seiner enormen Hände praktisch unspielbare virtuose Passagen mit Leichtigkeit, Präzision und Klarheit zu meistern und nicht nur Bewunderung zu ernten, sondern auch Vergnügen zu bereiten – was in Anbetracht von Wölfls umgänglichem Wesen und Beethovens unnahbarer Haltung nicht wirklich überrascht. Laut Ignaz von Seyfried (der dies nach dem Tod von Beethoven schrieb), wusste Wölfl genau, sich seinem Publikum anzudienen und seine Zuhörer

unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen.  
Wer Hummel gehört hat, wird auch verstehen, was damit gesagt sein will.

Nach diesem Wettstreit unternahm Wölfl eine Konzertreise, die ihn vor allem nach Prag, Berlin und Hamburg führte. Seine drei Sonaten op. 14 für Klavier und Violine auf Themen aus Haydns *Die Schöpfung* wurden 1801 veröffentlicht. Im September des Jahres ging er nach Paris, wo er bis Mai 1805 blieb, anschließend ließ er sich dauerhaft in London nieder. In London veröffentlichte er eine Sonate, die vor spieltechnischen Schwierigkeiten geradezu strotzte und die er daher mit dem Titel *Non plus ultra* (Nicht zu übertreffen) versah. Es wird vermutet, dass Dussek mit seiner Sonate in As-Dur op. 64 (*Le Retour à Paris*, 1807) unbeabsichtigt auf diese Herausforderung reagierte – eine 1810 erschienene englische Ausgabe des Werks bezeichnete es jedenfalls als *Plus ultra*. Im April 1807 erreichte Clementi in Wien die falsche Nachricht von Wölfls Tod, was ihn sehr schmerzte. Wölfls drei Sonaten op. 33 (1805) wurden gleichzeitig bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und bei Clementi & Co. in London veröffentlicht. Sie folgen eher dem Idiom von Clementi als dem von Dusseks op. 61 oder Hummels op. 20. Die ausgesprochen heitere und formal sehr klar strukturierte Sonate in E-Dur beginnt mit einem *Allegro*, das gleich zu Beginn im *forte* ein Thema in punktierten Rhythmen einführt, das auch Mozart am

Anfang von mehreren seiner Klavierkonzerte verwendet. Dieses Thema und sein Rhythmus dominieren den gesamten Satz. Als Nächstes folgt ein filigran ornamentiertes recht kurzes *Andante. Cantabile* in C-Dur, das fast als Zwischenspiel zu fungieren scheint. Das Finale (*Allegretto*) ist ein Sonaten-Rondo, das auf einem eingängigen Thema in volkstümlichem Stil basiert, welches als Refrain dient. Die erste Episode entwickelt sich aus lebhaften Sechzehntelnoten, die zweite ist in Moll gehalten. Das Thema des Refrains eröffnet erwartungsgemäß den letzten Abschnitt und wir hören es erneut kurz vor dem kraftvollen Schluss.

© 2020 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

#### **Anmerkungen des Interpreten**

Genau wie eine Bergspitze immer von anderen – vielleicht weniger hohen, doch kaum weniger faszinierenden – Gipfeln umgeben ist, handelt es sich bei den herausragenden Kompositionen Beethovens (um im Bild zu bleiben) nicht um isolierte, sich aus der Wüste erhebende Felsformationen, sondern sozusagen um “Himalayas”, sie sind also Teil eines Bergmassivs, dessen andere Spitzen die besten



Werke der Zeitgenossen repräsentieren, darunter Clementi, Hummel, Dussek und Wölfl. Diese vier Komponisten waren alle mit Beethoven gut bekannt und pflegten auch untereinander engen Kontakt. Es ist daher unverzichtbar, ihre Musik zu kennen und anderen zugänglich zu machen, will man die musikalische *lingua franca* dieser Zeit und damit auch den zugehörigen Zeitgeist besser begreifen und gründlicher einschätzen; dies wiederum bedingt ein besseres Verständnis dafür, was diese Werke verbindet – zum Beispiel finden sich in einer Sonate von Hummel einige Takte, die einer Passage in Beethovens Sonate op. 110 gleichen, oder man entdeckt in einer Sonate von Dussek nahezu das ganze Thema des langsamen Satzes von Beethovens Erstem Klavierkonzert –, und man versteht auch besser, was sie voneinander unterscheidet und jeweils einzigartig macht.

Die Schönheit dieser Musik liegt in den oft ausgesprochen wagemutigen Ideen, die innerhalb einer gelegentlich verwirrenden und damit in meinen Augen umso faszinierenderen Struktur präsentiert werden.

Die vier Sonaten folgen hier einer Anordnung, die von ausgeprägt klassischen Stilmerkmalen bis zu einem deutlich romantischen Idiom reicht. In Wölfls Sonate dominiert deutlich Mozarts Stil, während

man in der von Dussek bereits Schumann, Chopin – sogar Wagner – hört ([10]: 9'35'').

Der punktierte Rhythmus, mit dem das *Allegro* von Wölfls Sonate beginnt und der in dreiundfünfzig der 180 Takte des Satzes wiederkehrt, war damals schlicht *der* angesagte Rhythmus. Und während Mozart diesen Rhythmus besonders schätzte und ausgiebig einsetzte, hat Beethoven ihn seltsamerweise weitgehend ignoriert – vielleicht weil er dem unersättlichen Neuerer zu gewöhnlich erschien?

Clementi verwendet in seiner Sonate op. 50 / 1 einen besonderen polyphonen und linearen Kompositionsstil, vor allem in den verschiedenen Kanons im Finale. Derselbe stilistische Zugang findet sich auch in Beethovens elf Jahre später entstandener Sonate op. 101 ([12]: 5). In dem *Adagio sostenuto e patetico* mit seinem fünfstimmigen Fugato ist der Kompositionsstil allerdings noch bemerkenswerter. Hier sehe ich eine Hommage an J.S. Bach: Es überrascht mich, in einer der Mittelstimmen wie eine versteckte Nachricht die exakte Transposition des Motivs B – A – C – H zu finden, das ich in meinen Aufführungen immer betone ([5]: 2'04'').

An J.S. Bach denkt man auch bei dem *Adagio maestoso* von Hummels Sonate. Der turbulente, erregte Charakter des *Presto-*

Satzes erinnert mich an den des sechs Jahre früher entstandenen und ebenfalls in f-Moll stehenden *Prestissimo* op. 2 / 1 von Beethoven.

Dusseks Sonate op. 61 konfrontiert Interpreten des einundzwanzigsten Jahrhunderts mit einem faszinierenden Dilemma. Sollen wir sie im klassischen Stil spielen oder ihr ein gewisses romantisches Flair angedeihen lassen, auch wenn im Jahr 1808 noch kein romantischer Komponist geboren war?! Sollen wir sie durch das Prisma eines Stils betrachten, der noch gar nicht existierte? Doch wie könnte man es anders machen?

Das Folgende ist nur ein kleines Detail, aber ich würde die Aufmerksamkeit meiner Hörer gerne auf einen Kompositionsprozess lenken, der den drei Sonaten von Clementi, Hummel und Dussek gemein ist. In den Kopfsätzen aller drei Sonaten finden sich einige Takte mit aufsteigenden chromatischen Sechzehntelskalen, die von den beiden Händen in Oktaven gespielt werden; diese Passagen korrespondieren jeweils mit einem besonders dramatischen Moment in dem betreffenden Werk (12: 1). Es scheint, als sei dies seinerzeit das allgemein gängige Mittel zur Darstellung innerer Erregung vor einer versöhnlichen

oder triumphalen Auflösung gewesen. Unsere inzwischen an die virtuoson chromatischen Skalen der romantischen Ära gewöhnten Ohren sind heute längst nicht mehr so überrascht von der Kühnheit und ergreifenden Wirkung dieses Stils. Beethoven selbst schrieb übrigens fast nie Passagen dieser Art; es ist als sei er auch hier entschlossen gewesen, die ästhetischen Konventionen seiner Zeit anzulehnen.

Auf der anderen Seite erschien es mir interessant, als Bonus sozusagen, ein paar Ähnlichkeiten zwischen bestimmten Passagen in den auf dieser CD versammelten Sonaten von Hummel und Clementi und einigen Sonaten von Beethoven herauszustellen, um zu zeigen, dass man trotz ihrer Unterschiedlichkeit hier und da im Schaffen dieser Komponisten gemeinsame Elemente findet – die Wendung einer Phrase, eine harmonische Sequenz, eine bestimmte Vorgehensweise.

In diesem von Beethoven-Gedenkveranstaltungen so vollen Jahr erscheint es mir natürlich, ja in der Tat unverzichtbar, meine Bewunderung und Begeisterung für diese Komponisten zum Ausdruck zu bringen, von denen ein jeder auf seine eigene Weise den Weg zum Gipfel gemeistert hat.

Ich widme diese CD dem Gedenken an meinen hoch geschätzten Freund Emanuel Ungaro, der das Himalaya-Massiv der Schönheit erklimmen hat.

© 2020 **Jean-Efflam Bavouzet**

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er wird als Sir Georg Soltis letzte Entdeckung erachtet und arbeitet regelmäßig mit Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra, mit dem er eine große Tournee durch die USA unternommen hat, die in einem Konzert in der Carnegie Hall gipfelte, sowie mit Dirigenten wie unter anderem Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy und Sir Andrew Davis zusammen.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Londoner Southbank Centre

und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzingen Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravels mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravels haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine Awards* und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang; unterdessen hat er eine Gesamteinspielung sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven abgeschlossen, wobei Teil 3 in der Kritik außergewöhnliches Lob fand und von *Gramophone* zur CD des Monats erkoren wurde. Einen weiteren *Gramophone Award* erhielt er für seine kürzlich erschienene Einspielung von Prokofjews fünf Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic unter Gianandrea

Nosedá. Jean-Efflam Bavouzet hat einen  
Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre  
Sancan am Pariser Conservatoire feierte  
1987 sein amerikanisches Debüt in New  
York im Rahmen der Young Concert

Artists. Bavouzet leitet Konzerte vom  
Klavier aus und hat außerdem eine  
Transkription von Debussys *Jeux* für zwei  
Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von  
Pierre Boulez bei Durand erschienen ist.  
[www.Bavouzet.com](http://www.Bavouzet.com)



Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Eato Vega Photography

## The Beethoven Connection, volume 1

---

### Introduction

Arrivé à Vienne en novembre 1792, Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) ne fut pas le seul auteur de sonates pour piano aux alentours de 1800. Ses trente-deux sonates s'étendent sur un bon quart de siècle, de 1795 – 1796 à 1821 – 1822, et il eut en ce domaine d'importants prédécesseurs et contemporains autres que Mozart, Haydn et Schubert. On doit à ces compositeurs des œuvres de haute qualité, et plusieurs, à des titres divers, entretinrent avec Beethoven des relations personnelles. C'est le cas de trois des quatre programmés ici. Tous quatre furent, comme Beethoven, des virtuoses du piano, ce qui à la longue marqua davantage leur carrière que la sienne.

### Clementi: Sonate, op. 50 no 1, en la majeur

Né à Rome, Muzio Clementi (1752 – 1832) fut emmené à quinze ans en Angleterre par un riche amateur, Peter Beckford, qui voulait quelqu'un pour lui jouer au clavier de la musique divertissante dans sa résidence du Dorset. En échange, Beckford versa à Nicola Clementi, père de Muzio, une allocation

trimestrielle. Chez Beckford, Clementi joua surtout pour lui-même: Haendel, Scarlatti, Johann Sebastian et Carl Philipp Emanuel Bach, passant huit heures par jour devant son instrument. Au tournant de 1774 et de 1775, il s'installa à Londres, pour ne plus jamais entrer au service de qui que ce soit, et ne tarda pas à se produire en public. Ce qui le lança fut la publication en juin 1779 de ses sonates pour clavecin ou pianoforte opus 2: trois avec accompagnement de flûte ou violon, et trois sans accompagnement qui bouleversèrent l'écriture pour clavier. L'Angleterre devait rester la résidence principale de Clementi, qui cependant effectua jusqu'en mai-août 1827 sept voyages sur le continent. Au cours du premier, il passa par Vienne où, le 24 décembre 1781, l'empereur Joseph II organisa un duel pianistique entre Mozart et lui.

Clementi fut appelé de son vivant "le père du pianoforte". Sa longue carrière servit de modèle aux pianistes virtuoses itinérants du début du dix-neuvième siècle: Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Thalberg ou même Liszt. Comme compositeur,

il se consacra presque exclusivement au clavier, avec notamment une soixantaine de sonates pour clavier seul. Principal créateur du style pianistique “moderne”, tant au plan technique – octaves, sixtes et tierces parallèles – que sonore, il influença les compositeurs de la génération suivante, à la tête desquels Beethoven, qui mettait ses sonates au-dessus de celles de Mozart. Comme pianiste, Beethoven était connu pour son usage extensif de la pédale, Clementi pour son usage parcimonieux. Du début 1785 à l’été 1802, Clementi ne quitta pas Londres où, en 1791 – 1792 puis en 1794 – 1795, il côtoya Haydn, dont les symphonies éclipsèrent les siennes. À partir de 1798, l’édition musicale et la facture de pianos le transformèrent en homme d’affaires. De 1802 à l’été 1810, il effectua sur le continent une grande tournée qui le mena jusqu’à Saint-Petersbourg en compagnie de son élève et disciple John Field. À Vienne début 1804, il tenta d’acquérir des droits sur la musique de Beethoven. Finalement, en vertu d’un contrat que les deux compositeurs signèrent à Vienne le 20 avril 1807, et grâce à de nouveaux droits acquis lors d’un autre séjour à Vienne (fin 1808 – été 1810), la maison Clementi & Co. publia, en 1809 – 1811, plusieurs grandes œuvres de Beethoven (certaines avant

tout autre éditeur), dont les quatuors à cordes opus 59 et 74, les sonates opus 78, 79 et 81a, le concerto pour violon ainsi que sa version pour piano (réalisée à la demande expresse de Clementi) et le concerto pour piano no 5.

Clementi donna lui-même à presque toutes ses œuvres publiées des numéros d’opus de 1 à 50 (manque curieusement le no 45). Les trois sonates opus 50 parurent le 15 octobre 1821 chez Clementi & Co. avec une dédicace à Luigi Cherubini. D’une semaine plus tôt est daté un canon en si bémol majeur pour deux violons et alto (WoO 29) “de Muzio Clementi pour son ami Cherubini. Paris, le 7 octobre 1821”. Ces trois sonates étaient en chantier dès 1804 – 1805. Les trois de l’opus 40 avaient paru en 1802 avec l’indication Volume 1. Une lettre de Clementi à Breitkopf & Härtel du 20 décembre 1809 évoque celles du futur opus 50 comme “terminées dans ma meilleure manière” : il comptait les offrir comme Volume 2 à cette maison d’édition de Leipzig. Plus tard, il les dota d’indications de pédale et métronomiques. Elles sont du type “grande sonate” tel qu’il était pratiqué au début du dix-neuvième siècle. De la sonate en la majeur, opus 50 no 1, les mouvements extrêmes n’ont pas le chromatisme de nombreuses pages de la dernière période de Clementi. Son *Allegro maestoso e con sentimento* initial, transparent,

lyrique, poétique, est de caractère improvisé, et son vaste finale (*Allegro vivace*) d'un bel élan, avec en conclusion de tourbillonnantes doubles croches. Le mouvement lent central est très spécial. Un canon strict à deux voix à la quinte (*Andante con moto*), diatonique, en un scintillant la majeur, entouré de deux épisodes en la mineur (*Adagio sostenuto e patetico*) aux harmonies audacieuses, sur un douloureux rythme de sarabande.

**Dussek: Sonate “Élégie harmonique”  
en fa dièse mineur**

Né à Caslav en Bohême dans une famille de musiciens, Jan Ladislav Dussek, ou Dusík (1760 – 1812), fut formé d'abord par son père, principalement en piano et en orgue. Il se produisit comme pianiste-compositeur dans les Pays-Bas autrichiens et en Hollande (1779 – 1782), puis à Hambourg (1782), où il rencontra Carl Philipp Emanuel Bach. On le vit ensuite à Saint-Petersbourg (1783), de nouveau en Allemagne et enfin à Paris (1786), où il fut remarqué par Marie Antoinette. Au tournant de 1788 – 1789, il gagna Londres et y resta dix ans, participant avec ses concertos pour harpe et pour piano aux concerts de Haydn. Il épousa le 31 août 1792 la chanteuse Sophie Corri, fille du compositeur, éditeur et maître de chant Domenico Corri, et entra

dans la maison d'édition de son beau-père. Mais en 1799, la firme fit faillite, et pour éviter la prison pour dettes, Dussek dut quitter précipitamment l'Angleterre, où il ne devait plus remettre les pieds. Il avait signé avec Clementi un contrat de sept ans (jusqu'à fin novembre 1806) pour l'édition de ses œuvres à venir: Clementi crut à tort en avoir l'exclusivité.

Dussek passa deux ans à Hambourg, puis rendit visite à sa famille à Caslav (août – septembre 1802) avant de donner des concerts à Prague. En octobre 1804, il entra comme pianiste au service du prince Louis-Ferdinand de Prusse (1772 – 1806), pianiste et compositeur de talent, dédicataire du concerto pour piano no 3 de Beethoven. Dussek s'occupa de la diffusion de ses œuvres en même temps que des siennes. Le 10 octobre 1806, ce prince fut tué à la bataille de Saalfeld lors de la guerre entre la Prusse et la France de Napoléon. Dussek, qui l'avait accompagné durant la campagne, entreprit la sonate de ce CD. En septembre 1807, il accepta un poste auprès de Talleyrand et se réinstalla en France pour le restant de ses jours. Il surprit alors les contemporains par son obésité et ses crises de mélancolie, et les ravit au piano, leur arrachant “des soupirs d'extase”. Au piano, le jeu de Dussek était chantant et la polyphonie

ressortait clairement. Pour Moscheles, il “filait le son”. Si Clementi cessa après 1790, pour des raisons de prestige social, de se produire en public comme soliste, Dussek n’y renonça jamais.

Son abondante production est centrée sur le pianoforte (une bonne trentaine de sonates pour clavier seul), et ce fut à sa demande qu’en Angleterre la firme Broadwood construisit dès 1790 des instruments couvrant non plus cinq octaves, mais cinq et demi et, plus tard, six. Il cultiva dans ses dernières années un style et une technique pianistiques d’essence “préromantique” annonçant plus ou moins Chopin. C’est net dans la sonate en fa dièse mineur, C 211 (opus 61), dite “Élégie harmonique sur la mort de son Altesse Royale le prince Louis-Ferdinand de Prusse”. En deux mouvements, constamment sombre et fuyante, elle parut en 1807 chez Pleyel à Paris avec une dédicace au prince Lobkowitz, important mécène viennois, ami de Louis-Ferdinand: pas la première édition, mais celle autorisée par l’auteur. L’introduction (*Lento patetico*) du premier mouvement s’ouvre (c’est significatif) par une citation du “Consummatum est” des *Sept Paroles du Christ* de Haydn. Vaste, à allure de fantaisie, instable en son début, elle débouche sur un *Tempo agitato* s’étouffant progressivement,

avec fin *morando* opposant à une plongée dans le grave un soupçon de sonorité dans l’aigu. Le second mouvement (*Tempo vivace e con fuoco quasi presto*) mène l’écriture *legatissimo* de Dussek à son apogée. De continuelles syncopes de main droite sont soutenues à la main gauche par un flux ininterrompu de croches marquant le rythme. Les rôles sont parfois échangés (noires à la main droite) ou mêlés. Dans les trois dernières mesures, une discrète éclaircie en majeur.

**Hummel: Sonate en fa mineur no 3, op. 20**

Né à Pressburg (aujourd’hui Bratislava), Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) fut au piano un enfant prodige. Élève de Mozart à Vienne pendant environ deux ans, il entreprit en décembre 1788 avec son père une longue tournée européenne. À Londres, il rencontra Haydn et joua le 20 avril 1792 son trio en la bémol no 27 (Hob. XV: 14). De retour à Vienne en 1793, il joua pour la première fois en public le 12 mars 1794 (avant Beethoven). Tous deux furent acclamés comme pianistes. Carl Czerny raconte que se formèrent en faveur de l’un et de l’autre deux clans violemment opposés, Hummel étant considéré comme l’héritier de Mozart:

Alors que le jeu de Beethoven se caractérisait par une force énorme,



du caractère, une impétuosité et une virtuosité inouïes, celui de Hummel était un modèle de pureté et de précision, d'élégance la plus charmante et de délicatesse.

De janvier 1804 à mai 1811, sur recommandation de Haydn, Hummel lui succéda comme chef d'orchestre du prince Esterházy à Eisenstadt, composant alors l'essentiel de sa musique religieuse. Il reprit sa carrière de pianiste, puis fut maître de chapelle à Stuttgart (1816 – 1818) et à Weimar (de 1819 à sa mort), poursuivant ses activités d'artiste itinérant jusqu'en 1833 (Londres) – 1834 (Vienne). Il visita quatre fois Beethoven sur son lit de mort en mars 1827 et prit part à ses funérailles.

Comme compositeur, il aborda tous les genres sauf la symphonie, laissant plus de quatre-vingts ouvrages pour piano seul dont six sonates. Celle en mi bémol no 2, opus 13, parut en 1805 avec une dédicace à Haydn. Dédiée à la pianiste Magdalena von Kurzböck, la sonate en fa mineur no 3, opus 20, fut elle aussi publiée à Vienne. *L'Allgemeine musikalische Zeitung* du 25 mars 1807 la trouva

sérieusement conçue et d'une haute maturité artistique, c'est de la vraie musique de piano, elle n'a rien

d'un arrangement à partir d'autres instruments, comme tant d'autres aujourd'hui.

*L'Allegro moderato* baigne dans un climat élégiaque, avec un thème replié sur lui-même, à la démarche hésitante. Le relatif la bémol est atteint non sans peine (*Allegro agitato* largement en doubles croches). Le mouvement semble s'éteindre dans la nuance *piano*, mais surgit une brusque rafale: chute *fortissimo* dans le grave à l'unisson des deux mains.

*L'Adagio maestoso* en la bémol commence par trois mesures solennelles de main gauche seule en octaves parallèles, et se poursuit dans une atmosphère apaisée, mais non sans heurts. Fin sur la dominante de fa mineur, sur quoi le finale (*Presto* à 4/4), très réussi, s'élance sans interruption. À de fougueux triolets de croches s'intègre un motif de six, quatre ou même neuf rondes se succédant en autant de mesures. Après un point d'orgue, dans une coda (*Ancor più presto*) en fa majeur, ce motif devient celui (quatre rondes) dominant le finale de la symphonie "Jupiter" de Mozart. Ici comme là, il est traité en *fugato*, et on perçoit même, très fugitivement, un autre motif du finale de Mozart.

**Wölfl: Sonate, op. 33 no. 3, en mi majeur**  
Des quatre compositeurs de ce CD, Joseph

Wölfl (1773 – 1812) est le seul à s'être mesuré à Beethoven en un duel pianistique. Né à Salzbourg, il y étudia avec Leopold Mozart et Michael Haydn. En 1790 – 1791, il vécut à Vienne comme "ami" et "élève" de Mozart, puis fut compositeur en résidence chez le comte Orinsky à Varsovie. En 1795, il revint à Vienne et s'y fit un nom comme compositeur et pianiste. Il dédia à Beethoven ses trois sonates pour piano opus 6 (1798) et, loin de se limiter à ce genre, composa aussi des concertos, des quatuors à cordes ou encore des opéras allemands. Son duel avec Beethoven, dans un contexte de controverses esthétiques, eut lieu en mars 1799 chez le baron Raimund von Wetzlar et suscita de nombreuses réactions reflétant, à en croire le compositeur et chef d'orchestre Ignaz von Seyfried (1776 – 1841), la division des amis de l'art en deux camps. *L'Allgemeine musikalische Zeitung* du 22 avril évoqua le jeu très brillant et très ferme, mais manquant parfois de délicatesse et de précision, de Beethoven, ainsi que son grand talent d'improvisateur et sa capacité à développer un thème, Wölfl ayant pour lui de réussir des traits apparemment impossibles avec aisance, précision et netteté, grâce notamment à ses mains géantes, et de susciter non seulement l'admiration, mais aussi le plaisir: rien d'étonnant étant

donné les manières aimables de Wölfl et le caractère hautain de Beethoven. Pour Ignaz von Seyfried (écrivant après la mort de Beethoven), Wölfl savait se rendre accessible à la multitude, lui faire

suivre le déroulement de ses idées bien ordonnées. Ceux qui ont entendu Hummel comprendront ce que cela signifie.

Après ce duel, Wölfl entama une tournée qui le mena notamment à Prague, Berlin et Hambourg. En 1801 parurent ses trois sonates pour piano et violon opus 14 sur des thèmes de *La Création (Die Schöpfung)* de Haydn. En septembre de cette année-là, il arriva à Paris. Il y resta jusqu'en mai 1805, puis s'établit définitivement à Londres. Il y publia une sonate hérissée de difficultés que pour cette raison il appela *Non plus ultra* (Impossible d'aller plus loin). D'aucuns estimèrent que dans sa sonate en la bémol, opus 64 *Le Retour à Paris* (1807), Dussek avait sans le vouloir relevé le défi: une édition anglaise de 1810 baptisa cette sonate *Plus ultra*. En avril 1807, de fausses rumeurs annonçant la mort de Wölfl atteignirent Clementi, alors à Vienne et qui s'inquiéta. Les trois sonates opus 33 de Wölfl (1805) parurent aussi bien chez Breitkopf & Härtel à Leipzig que chez Clementi & Co. à Londres.

Elles sont plus proches de Clementi que de l'opus 61 de Dussek et de l'opus 20 de Hummel. Très positive de ton, très claire formellement, la sonate en mi majeur s'ouvre par un *Allegro* énonçant d'emblée, dans la nuance *forte*, un thème avec rythme pointé utilisé par Mozart au début de plusieurs de ses concertos pour piano. Ce thème et ce rythme dominant ensuite le mouvement. Suit un *Andante. Cantabile* en ut majeur aux délicats ornements, assez bref, presque à fonction d'intermède. Le finale (*Allegretto*) est un rondo-sonate fondé sur un thème lancinant, d'allure populaire, servant de refrain. Le premier couplet déroule d'agiles doubles croches, le second est en mineur. Le thème-refrain ouvre comme il se doit la dernière section, et on l'entend encore juste avant la forte conclusion.

© 2020 Marc Vignal

#### Une note de l'interprète

De la même manière qu'un pic de montagne est toujours entouré d'autres sommets peut être moins hauts, mais non moins intéressants, les chefs d'œuvres de Beethoven ne sont pas des monts isolés surgis du désert, mais des "Himalayas" faisant partis d'une chaîne dont les autres montagnes seraient les

meilleures œuvres des ses contemporains se nommant, entre autres, Clementi, Hummel, Dussek et Wölfl. Ces quatre compositeurs ont tous bien connu Beethoven et étaient également en contact entre eux. Connaître et faire connaître leur musique est essentiel pour comprendre et apprécier plus finement le langage musical commun de l'époque, ce qui fait parti de "l'air du temps", de sentir ce qui les unit – comme par exemple trouver dans une sonate de Hummel des mesures similaires à la sonate l'op. 110 de Beethoven, ou dans une sonate de Dussek découvrir le thème quasi entier du mouvement lent du Premier Concerto de Beethoven – ainsi que repérer ce qui les différencie et les rend unique.

La beauté de leur musique réside dans des idées souvent d'une audace folle, présentées dans une structure parfois déroutante et, pour moi, d'autant plus attachante.

Ces quatre sonates sont présentées ici dans un ordre allant du style le plus classique au plus romantique. Le style Mozartien est très présent dans la sonate de Wölfl alors que dans celle de Dussek on y entend déjà Schumann, Chopin – et même Wagner (10: 9'35").

Le rythme pointé qui ouvre l'*Allegro* de la sonate de Wölfl et que l'on retrouve dans cinquante-trois des 180 mesures du mouvement était visiblement LE rythme

de l'époque. Très apprécié par Mozart qui l'a utilisé très souvent, ce rythme caractéristique fut curieusement délaissé par Beethoven – peut être justement parce qu'il était trop répandu pour cet insatiable novateur?

Clementi utilise une écriture particulièrement polyphonique et linéaire dans sa sonate, op. 50 no 1, notamment plusieurs canons dans le final. On retrouvera cette même écriture dans la sonate, op. 101, de Beethoven écrite onze ans plus tard ([12]: 5). Mais c'est dans l'*Adagio sostenuto e patetico* que l'écriture est plus spectaculaire encore avec un *fugato* à cinq voix. J'y vois un hommage à J.S. Bach et me suis surpris d'y trouver dans une voix médiane, comme un message caché, la transposition exacte du motif B – A – C – H (si bémol – la – ut – si), que j'ai choisi de faire ressortir ([5]: 2'04").

On pense aussi à J.S. Bach dans l'*Adagio maestoso* de la sonate de Hummel. Le geste tumultueux et emporté du *Presto* me semble très similaire à celui du *Prestissimo*, aussi en fa mineur, de l'op. 2 no 1 de Beethoven écrit dix ans plus tôt.

La sonate de Dussek, op. 61, met ses interprètes du vingt-et-unième siècle devant des choix passionnants. Devons nous la jouer avec un style classique ou, au contraire, en accuser le romantisme bien qu'aucun des

compositeurs romantiques n'étaient encore nés en 1808?! Devons nous la lire à travers le prisme d'un style qui n'existait pas encore? Mais comment pouvons nous faire autrement?

C'est un petit détail, mais je voudrais attirer l'attention des auditeurs sur un procédé d'écriture commun aux trois sonates de Clementi, Hummel et Dussek. Dans chaque premier mouvement de ces trois sonates se trouvent quelques mesures de gammes chromatiques ascendantes en double croches à l'octave, joués aux deux mains, qui correspondent chacune à un moment particulièrement dramatique dans le morceau ([12]: 1). Comme si cela était l'outil évident pour l'époque pour traduire le sentiment d'un tourment intérieur avant une libération apaisante ou victorieuse. Nos oreilles habituées aux gammes chromatiques virtuoses du romantisme ne sont plus aussi surprises et étonnées par l'audace et l'effet poignant de cette écriture. Beethoven, lui n'a quasiment jamais écrit de passages de cette manière comme si là aussi il voulait se tenir à l'écart des conventions esthétiques de son époque.

Par contre, il m'a paru intéressant de rendre audible, en bonus track, des similarités entre certains passages des sonates de Hummel et de Clementi présentées dans ce disque et quelques sonates de Beethoven, pour

démontrer qu'en dépit de leurs différences, on retrouve pourtant ça et là chez ces compositeurs une tournure, un enchaînement harmonique ou une facture commune.

Dans cette année d'amples commémorations Beethoveniennes il me paraît naturel et crucial de rendre un hommage admiratif et enthousiaste à ces compositeurs qui ont, chacun dans sa direction, suivi leur chemin vers les cimes.

Je dédis ce disque à la mémoire de mon très cher ami Emanuel Ungaro qui a atteint l'Himalaya de la Beauté.

© 2020 Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet s'est affirmé depuis longtemps comme l'un des plus remarquables pianistes de sa génération grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d'éblouissantes prestations en concert. Considéré comme la dernière découverte de Sir Georg Solti, il travaille régulièrement avec des orchestres tels le Cleveland Orchestra, le San Francisco Symphony, le NHK Symphony Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra avec lequel il a entrepris une tournée importante aux États-Unis culminant à Carnegie Hall; il travaille

avec des chefs d'orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy et Sir Andrew Davis entre autres.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d'État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l'enregistrement, il a remporté des *Gramophone* Awards pour son album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu

un Choc de l'année de la revue *Classica*. Il vient juste de terminer un important projet d'enregistrement consacré à l'intégrale des sonates de Beethoven, dont le volume 3 lui a valu des critiques exceptionnelles et a été retenu comme CD du mois dans le magazine *Gramophone*. Il a reçu un autre *Gramophone* Award pour son récent enregistrement des cinq concertos pour piano de Prokofiev avec le BBC Philharmonic sous la direction de Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet enregistre en exclusivité pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, en 1987 il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Il dirige des concertos depuis le clavier et a en outre réalisé une transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. [www.Bavouzet.com](http://www.Bavouzet.com)

Jean-Efflam Bavouzet



Also available

---



CHAN 10720(3)

**Beethoven**  
Piano Sonatas,  
Volume 1



CHAN 10798(3)

**Beethoven**  
Piano Sonatas,  
Volume 2





Also available

---



CHAN10925(3)

Beethoven  
Piano Sonatas, Volume 3



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bhallis@chandos.net](mailto:bhallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



Yamaha model CFX nine-foot Concert Grand Piano courtesy of Yamaha Music UK

Serial no. 6410300

Yamaha technician: Shinya Maeda

**Recording producer** Rachel Smith

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Assistant engineer** Alex James

**Editor** Rachel Smith

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 17 – 19 December 2019

**Front cover** Photograph of Jean-Efflam Bavouzet by Jean-Baptiste Huynh

**Label and series logo** Engraving (details) of portrait of Ludwig van Beethoven (1820)

by Joseph Karl Stieler (1781 – 1858), now at the Beethoven-Haus, Bonn

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CLEMENTI/DUSSEK/HUMMEL/WÖLFEL: SONATAS – Bavouzet



CHANDOS DIGITAL

CHAN 20128

- JOSEPH WÖLFEL** (1773 – 1812)  
1-3 SONATA, OP. 33 NO. 3 (1805) 14:56  
in E major · in E-Dur · en mi majeur
- MUZIO CLEMENTI** (1752 – 1832)  
4-6 SONATA, OP. 50 NO. 1 (1804 – 21) 21:50  
in A major · in A-Dur · en la majeur
- JOHANN NEPOMUK HUMMEL** (1778 – 1837)  
7-9 SONATA NO. 3, OP. 20 (c. 1807) 21:02  
in F minor · in f-Moll · en fa mineur
- JAN LADISLAV DUSSEK** (1760 – 1812)  
10-11 SONATA, OP. 61, C 211 'ÉLÉGIE HARMONIQUE  
SUR LA MORT DE SON ALTESSE ROYALE LE  
PRINCE LOUIS-FERDINAND DE PRUSSE' (1806 – 07) 16:55  
in F sharp minor · in fis-Moll · en fa dièse mineur
- 12 MUSICAL ILLUSTRATIONS 7:49  
TT 82:34

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



JEAN-EFFLAM BAVOUZET piano

© 2020 Chandos Records Ltd · © 2020 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England

CHANDOS  
CHAN 20128

CLEMENTI/DUSSEK/HUMMEL/WÖLFEL: SONATAS – Bavouzet

CHANDOS  
CHAN 20128