

CHANDOS

BEETHOVEN
PIANO SONATAS

1

JEAN-EFFLAM BAVOUZET





Ludwig van Beethoven, 1802

Miniature on ivory by Christian Hornemann (1765 - 1844) / AKG Images, London / Beethoven-Haus, Bonn

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Piano Sonatas, Volume 1

COMPACT DISC ONE

	Sonata, Op. 2 No. 1	19:26
	in F minor • in f-Moll • en fa mineur	
	Joseph Haydn gewidmet	
1	Allegro	5:21
2	Adagio	4:23
3	Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto D.C.	3:26
4	Prestissimo	6:16
	Sonata, Op. 2 No. 2	25:22
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
	Joseph Haydn gewidmet	
5	Allegro vivace	9:39
6	Largo appassionato	6:26
7	Scherzo. Allegretto – Minore – Scherzo D.C.	3:00
8	Rondo. Grazioso	6:13

	Sonata, Op. 2 No. 3	24:53
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
	Joseph Haydn gewidmet	
9	Allegro con brio	9:46
10	Adagio	6:43
11	Scherzo. Allegro – Trio – Scherzo D.C. e poi la Coda – Coda	3:14
12	Allegro assai	5:07
		TT 69:54

COMPACT DISC TWO

	Sonata, Op. 7 'Grande Sonate'	28:30
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
	Der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet	
1	Allegro molto e con brio	8:18
2	Largo, con gran espressione	8:11
3	Allegro – Minore – Allegro D.C.	5:20
4	Rondo. Poco allegretto e grazioso	6:40

	Sonata, Op. 13 ‘Grande Sonate pathétique’	18:26
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
	Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet	
5	Grave – Allegro di molto e con brio – Tempo I – Allegro molto e con brio – Grave – Allegro molto e con brio	8:40
6	Adagio cantabile	5:15
7	Rondo. Allegro	4:28
	 Sonata, Op. 14 No. 1	13:19
	in E major • in E-Dur • en mi majeur	
	Der Baronin Josefine von Braun gewidmet	
8	Allegro	6:32
9	Allegretto – Maggiore – Allegretto D.C. e poi la Coda – Coda	3:26
10	Rondo. Allegro comodo	3:18
	 Sonata, Op. 14 No. 2	14:59
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
	Der Baronin Josefine von Braun gewidmet	
11	Allegro	6:47
12	Andante (La prima parte senza replica)	4:44
13	Scherzo. Allegro assai	3:26
		TT 75:37

COMPACT DISC THREE

	Sonata, Op. 10 No. 1	17:47
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur	
	Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet	
1	Allegro molto e con brio	5:31
2	Adagio molto	7:58
3	Finale. Prestissimo	4:18
	 Sonata, Op. 10 No. 2	 16:44
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
	Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet	
4	Allegro	8:27
5	Allegretto	4:20
6	Presto	3:54

	Sonata, Op. 10 No. 3	23:56
	in D major • in D-Dur • en ré majeur Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet	
7	Presto	6:50
8	Largo e mesto	9:48
9	Menuetto. Allegro – Trio – Menuetto D.C., ma senza replica	3:02
10	Rondo. Allegro	4:13
11	Presto, WoO 52	4:13
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur Original third movement discarded from Sonata, Op. 10 No. 1 Presto – Trio – Presto D.C.	
12	Prestissimo	5:07
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur Original Finale, with longer development, of Sonata, Op. 10 No. 1 Reconstructed by William Drabkin	
		TT 68:15

Jean-Efflam Bavouzet piano



Jean-Efflam Bavouzet at his home in Paris

© Benjamin Ealovega

Beethoven: Piano Sonatas, Volume 1

Early Sonatas

Arriving in Vienna in November 1792 – in order to ‘receive Mozart’s spirit from Haydn’s hands’, as Count Ferdinand Waldstein prophetically wrote – Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) devoted himself to the study of counterpoint and the composition of, mainly, instrumental music. His output during the next eight years includes music in a variety of genres, but is dominated by music for, or with, the piano. It is not difficult to trace the influence of Mozart, who was highly revered in Beethoven’s home town of Bonn, especially in the piano concertos and chamber music; indeed, Mozart models have been mooted not only for the first three piano concertos but also for a number of chamber works by Beethoven dating from the 1790s. But the piano sonatas represent the young composer as an original voice in the Austrian capital.

The early sonatas are written on a larger scale than that of Beethoven’s predecessors: from the outset, Beethoven conceived them in symphonic proportions, with four movements rather than the conventional

three, and only gradually adopted the three-movement design as an alternative to the ‘grand sonata’, as the larger form was commonly named.

Work	Composition	Number of movements
Op. 2 No. 1	1793 – 95	4
Op. 2 No. 2	1794 – 95	4
Op. 2 No. 3	1794 – 95	4
Op. 7	1796 – 97	4
Op. 10 No. 1	1795 – 97	3
		(originally conceived in four movements)
Op. 10 No. 2	1796 – 97	3
		(no slow movement)
Op. 10 No. 3	1797 – 98	4
Op. 13	1797 – 98	3
		(with slow introduction to first movement)
Op. 14 No. 1	1798	3
		(no slow movement)
Op. 14 No. 2	1798	3
		(no minuet / trio)
Op. 22	1800	4
Op. 26	1800 – 01	4

After 1800, the design of the Beethoven sonata becomes much more fluid: while three-movement works predominate, several sonatas are in two movements, others have movements running into one another, while a new form altogether emerges: the sonata 'quasi una fantasia' in which movement types are interlocked to create original, unique designs (Op. 27 No. 1; Op. 101; Op. 110). Beethoven would write only one more sonata in the four-movement form: Op. 106, the 'Hammerklavier'.

The piano writing in the early sonatas embraces a great number of textures. While a melodic right-hand part with harmonic support from the left is evident throughout the 1790s, Beethoven also borrows textures from other genres, including the unison writing of the symphonic style and the more 'obligato accompaniment' of the string quartet and other chamber music. One can hear the sound of the quartet in the opening bars of the first sonata: the response to the opening 'rocket' theme of Op. 2 No. 1 is a two-bar passage for the left hand alone, followed by a two-voice counterpoint within the right hand: in effect, a cello is responding to the first violin, and the first, along with the second, in turn reacting to this low-register intrusion:



It is almost as if Beethoven were using the piano sonata as a testing-ground for the string quartet, a genre on which he was not to embark until he had reached his twenty-eighth year. In the sonatas of the 1790s, the right- and left-hand parts are often in a dialogue more characteristic of a string duo than a keyboard work.

**Three Sonatas, Op. 2 (1793 – 95, published 1796), dedicated to Joseph Haydn
No. 1 in F minor**

The Sonatas, Op. 2 are Beethoven's first solo keyboard works to be published with an opus number. Very little is known about their composition history, as the autograph manuscripts are lost and only a few sketches survive, including a lengthy draft for the first movement of Op. 2 No. 1. We also have an early source for two movements from these sonatas: a piano quartet in C major, one of a set of three works which Beethoven had composed in Bonn at the age of fourteen. The main theme of its slow movement, in F major, was refashioned for the *Adagio*

of Op. 2 No. 1. This in itself may not be surprising: the composer was simply rescuing a good tune from a juvenile work. And the *Adagio* is the lyrical centrepiece of the sonata, in which the tune is later subjected to elaborate ornamentation, almost in the manner of a *da capo* aria. The remaining movements of the sonata are terse, and tense: in the *Menuetto* Beethoven reintroduces the quartet textures, while the trio section reaches its climax in a remarkable passage of parallel chords, the effect of which was sufficiently novel for Beethoven to feel compelled to provide fingering for them. If the final *Prestissimo* is more idiomatically written for the piano, it also has the most special design: in place of the usual development section, Beethoven introduces a new theme – marked *Sempre piano e dolce* – which we get to hear twice on account of the repeat marks in the movement.

No. 2 in A major

The second sonata from Opus 2, in A major, is conceived on a still grander scale. Its opening *Allegro vivace*, built more from small motifs than from what one would conventionally call themes, was a particular favourite of the music theorist Donald Francis Tovey, who deprecated the idea that musical form

is made up of discrete spaces that have to be filled up: as he never tired of remarking, the extraordinary transition from the home key to its dominant, which is marked *espressivo* and takes in the keys of E minor, G major, B flat major, D major, E major, and F sharp minor along the way, is unified by a stepwise rising bass line. The *Largo appassionato*, which follows, creates the sound world of a string orchestra accompanying a solo cello (or double-bass), pizzicato: Beethoven marks the upper voices *tenuto sempre*, the bass line *staccato sempre*. What begins as a modest ternary form (a short middle section links the two ‘cello solos’) is unsettled by an explosive coda which enables the opening theme to reappear in a higher register, as if relieved of its bondage. The ensuing *Allegretto*, like the minuet of Op. 2 No. 1, comprises major- and minor-key sections of contrasting texture: a motivically worked-out Scherzo with much interplay between the hands, and a more flowing trio section. The finale, the tempo of which is given simply as *Grazioso*, is the first of a series of rondo movements marked to be played at moderate speed, which we find throughout Beethoven’s sonata oeuvre (others appear in Op. 7, Op. 22, Op. 53 [‘Waldstein’], and Op. 90). As in the other rondos of this type, we find

that contrast is reserved for the stormy bipartite middle section (part C in an A – B – A – C – A – B' – A form), here in two halves, marked *fortissimo* and *staccato sempre*; but instead of ending this section as it began, Beethoven repeats the second half *pianissimo* and *ligato* [*sic*], so that the gentle rondo theme can resurface almost oblivious to the previous disturbance.

No. 3 in C major

The third sonata, the first movement of which is partly based on material from the early Piano Quartet in C referred to above, is the most consistently showy of the three works that make up Op. 2. Its rapid runs and octave passages convey both the soloistic and orchestral aspects of the concerto. It is a work that is nearly contemporaneous with the First Piano Concerto, also in C major, and it includes a written-out cadenza of about ten bars' length.

This is the first work in which Beethoven coordinates tonal structure with thematic recall in an effort to make the sonata seem greater than the sum of its parts. He does this initially within the exposition of the *Allegro con brio*, by using the same bravura figure – at the same pitch level – to reinforce the home key of the movement and, a little

later, to remind listeners that the newly won dominant, G major, is not all that far from home. More extraordinary, however, is the connection Beethoven draws between the opening theme of the *Allegro con brio* and that of the *Adagio*, set in the remote key of E major. Astute listeners may discern a connection between the two that results from the twofold presentation of the initial motif of each theme, though their contours are different. But at the very point at which a perfect cadence in E major is expected in the middle of the slow movement, the composer delivers his knockout punch by interrupting that cadence and refashioning the theme of the movement with a new contour, resulting in a near-quotation of the beginning of the first movement:

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is from the first movement, 'Allegro con brio', in C major, marked 'p' (piano). It shows a rapid sixteenth-note figure in the right hand, which is a characteristic motif of the movement. The bottom excerpt is from the second movement, '(Adagio)', in E major, marked 'ff' (fortissimo). It shows a similar rhythmic pattern in the right hand, illustrating the connection between the two movements.

Sonata in E flat major, Op. 7 (1796–97, published 1797), dedicated to Countess Babette von Keglevics

From the lack of documentation in the sketches from the mid-1790s, it is believed that Beethoven's fourth sonata – published separately, under the title *Grande Sonate* – was composed quickly during the winter of 1796–97. The opening *Allegro molto e con brio*, Beethoven's longest first movement to date, maintains the virtuoso style of Op. 2 No. 3: it begins with rapid repeated notes in the left hand, which suggests that Beethoven was celebrating a feature of the piano action – a rapid escapement – which may not have functioned as well on instruments he had used earlier. But it is the second group of themes, in the dominant, that bears the weight of the exposition; this section focuses on a chorale, which provides a temporary respite from the insistent quavers and gradually gains in momentum; it leads to an even more bravura closing group comprising semiquaver runs, broken octaves, and arpeggios. The *Largo, con gran espressione* continues the course charted by early slow movements, revisiting the *sempre tenuto / sempre staccato* division of texture used in Op. 2 No. 2, providing surprise changes of harmonic direction, and fully

exploiting the piano's five-octave range. In the remaining two movements, Beethoven likewise recapitulates some of the procedures found in earlier sonatas, for instance textural contrasts in the *Allegro* (counterpoint in the main section, pianistic arpeggios in the trio) and the leisurely pacing of the concluding Rondo which, echoing its counterpart in Op. 2 No. 2, includes the word *grazioso* in its tempo marking. In this finale, in which Beethoven again exploits the 'cello voice' when developing his main theme, the only contrast in mood occurs in the *Minore* in the middle of the movement: not even the bold shift to the 'Neapolitan' key of F flat major (written as E major in the score) can ruffle its essential calmness.

Three Sonatas, Op. 10 (1795–98, published 1798), dedicated to Countess Anna Margarete von Browne No. 1 in C minor

Of all the piano sonatas prior to the 'Waldstein', of 1803–04, a sonata in C minor from the mid-1790s seems to have given Beethoven the most trouble, as can be seen from the sketches and other documentation. At one time it was conceived as a four-movement work, with a long scherzo and trio as its third movement, until the composer

noted among his sketches: 'zu der [Sonate] aus C moll bleibt das Presto weg' (the Presto is to be removed from the C minor sonata); this movement, which the composer kept in his portfolio of bagatelles, remained unpublished in his lifetime and today is identified as WoO 52 (work No. 52 without opus number). We also find sketches for the Finale of the C minor Sonata with a development section three to four times longer than what Beethoven ended up with. Something of the Op. 10 No. 1 'problem' can, perhaps, be discerned in performance: while the opening *Allegro molto e con brio* (in sonata form) and the *Adagio molto* (in the Mozartean sonata form without development) are big pieces, the diminutive *Prestissimo* does not quite offer a balanced C minor ending.

What motivated Beethoven to make these changes? He may have felt that the scherzo and trio, which run to three printed pages, were too long to occupy a middle position in the work: another sketchbook remark stipulates 'zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten' (very short minuets for the new sonatas), and it has been suggested that another, somewhat shorter, C minor minuet-type work composed around this time – an *Allegretto* in C minor, WoO 53 – briefly took its place. One cannot, of course, overlook the fact that the composer

was re-conceiving the form of his sonatas in more radical ways: work on Op. 10 No. 1 was interrupted by a trip to Berlin, during which Beethoven wrote two sonatas for cello and piano (Op. 5), both in two movements, with long slow introductions to the first. There is, moreover, evidence that work on this sonata and the next one in C minor – the *Grande Sonate pathétique* – overlapped, and the miniaturising of Op. 10 No. 1 would at least have made the two sonatas in the same key less like each other.

No. 2 in F major

If the dimensions of Op. 10 No. 1 proved troublesome to Beethoven, his next sonata was conceived at the outset as a short work, its brevity underscored by the absence of a slow movement. Op. 10 No. 2 is a work full of surprises: an unrealised modulation to a distant key in the exposition of the opening *Allegro*, a development section based simply on a three-note cadential figure, a 'false reprise' in the same development. The mercurial *Allegretto*, which follows, is tamed by a trio section that features the composer's assuredness in the handling of diminished seventh chords and their inexhaustible modes of resolution. In the trio of this movement, the conventional repeats have been varied and written out; in the *da*

capo of the *Allegretto*, Beethoven introduces further variation. The final *Presto* provides the perfect ending to Beethoven's wittiest piano sonata; it also presages another under-valued F major sonata, Op. 54, insofar as the first part of its form (a mere thirty-two bars in 2/4 time) is dwarfed by the second, which is nearly four times its length.

No. 3 in D major

Op. 10 No. 3 marks a return to the large-scale sonata, each of its four movements being substantial and original. If the main theme of the opening *Presto* is in itself unremarkable, the range of thematic development that Beethoven achieves is nothing short of astonishing. Tovey was, for once, wrong to deny a relationship between the opening four-note figure and the more lyrical second subject: it is not so much that the latter begins with a rhythmic diminution of that figure, D – C sharp – B – A in quavers instead of crotchets, but rather that the gap in the line that follows, i.e. A – G sharp – E, is soon filled in, A – G sharp – F sharp – E:



whereupon the figure initiates one of the longest series of sequences in the piano literature.

In following the *Presto* with a *Largo e mesto* of great pathos, Beethoven exceeds the emotional scope of anything he had yet produced. Much of the slow movement's effect comes from changes in texture: the thick chords at the start gradually yield to a melodic line of a vocal quality more commonly associated with the late style. (A companion piece to this *Largo e mesto* is the D minor slow movement of the String Quartet, Op. 18 No. 1, also composed in 1798.) The quiet *Menuetto* and its boisterous Trio restore the basically positive mood of the sonata; the final *Allegro*, a sonata rondo, not only maintains this atmosphere, its initial motif recalls the theme of the *Presto*, while the harmonic surprises that punctuate the development section pursue avenues of exploration hinted at in the previous sonata.

Grande Sonate pathétique in C minor,
Op. 13 (completed 1798, published 1799),
dedicated to Prince Carl von Lichnowsky

If the last of the Op. 10 set forecasts the deeper involvement of Beethoven with the piano sonata, his *Grande Sonate pathétique* represents a further step along this path. The weighty *Grave* that introduces the first movement will be recalled twice during the ensuing *Allegro di molto e con brio*: at the start of the development and the very end of the movement. This is no mere 'original touch': the development actually fuses the main motifs of the *Allegro* and *Grave* into a single idea. The *Adagio cantabile*, like the first movement of the 'Moonlight' Sonata, often enjoys the status of an independent piece, its justly famous opening theme serving as the frame supporting an A – B – A – C – A rondo design. The origins of this movement may be found among earlier sketches: a passage of great harmonic power in the C section can be seen to be based on a 'minor-mode section for the minuet in A flat' drafted in the mid-1790s, though no suitable minuet in that key has yet surfaced. The last movement of the *Pathétique* is also in rondo form; it is based on themes of great beauty, but lacks the contrasting textures characteristic of the finales of Beethoven's earlier sonatas.

Two Sonatas, Op. 14 (1799, published that year), dedicated to Baroness Josefine von Braun

No. 1 in E major

Contemporaneous with Opus 13, and published in the same month, are a pair of piano sonatas in major keys; although these have been overshadowed by the *Pathétique*, the three works may be understood as making up a set of piano sonatas, comparable with Opus 2 and Opus 10. In the opening *Allegro* of the first of the Sonatas, Op. 14, a conventional piano style – tune in the right hand, accompaniment in the left – soon gives way to more contrapuntal textures, which necessitate the crossing of the hands in performance. (These passages may have inspired Beethoven to arrange the work for string quartet a few years later, an achievement he felt to be incommensurate with the effort required.) The markings of the second movement call for some attention. The *Allegretto* is set in the tonic minor (E minor); the trio section is marked *Maggiore* but has a different tonic: C major. The movement was, however, Beethoven's first minuet to feature a structurally incomplete trio section, i.e. the *Maggiore* middle section is not a stand-alone piece in C major but makes sense only in relation to the main section. The lack of independence can be heard not only at the *da capo* of the *Allegretto* but also in the specially written-out Coda, in the final cadence of which the harmonic relationship between the two keys is clearly spelled out.

No. 2 in G major

While the *Allegro comodo* Rondo of Op. 14 No. 1 is full of rhythmic and harmonic surprises, with a great deal of variety in the restatement of the main theme, the sonata's companion – Op. 14 No. 2, in G – is noted even more for its rhythmic subtleties, as can be heard in the very opening figure of the *Allegro*. Without a score, it is impossible to tell just where the downbeats lie until the middle of the first phrase; and as soon as Beethoven reaches a cadence, he is already turning his attention to a new theme with a new rhythmic feature: the creation of an effect of acceleration by a reduction of note values rather than an actual change of tempo. The *Andante*, a theme with three variations, is an exercise in syncopation and cross-accentuation until the last of the variations, which sets up a final, abbreviated statement of the theme with its own – rhythmic – twist. The last of Beethoven's piano sonatas of the 1790s ends with an *Allegro assai* which, though entitled 'Scherzo' and full of wit, is another rondo finale; here the rhythmic ingenuities stem from a theme conceived in hemiola: a motif occupying two quavers in 3/8 time.

© 2012 William Drabkin

Performer's note

Why these days record the sonatas by Beethoven yet again?

Ten years ago or so I would doubtless have replied that perhaps it is not necessary to add, to what is an already ample list of complete recordings, another interpretation which, even presuming that it would not pass entirely unnoticed, could not avoid being compared with numerous accounts given by the great pianists of the past. And then, pursuing this line of thought to its logical conclusion, I forced myself to imagine a world, ultimately absurd, in which no pianist would be able to claim a right to commit this music to disc, because everything would have already been said about it, and in every possible way. So these days I would no longer pose the question in quite the same way. Rather, is it not rightly of interest to examine how our views of a particular body of work have evolved across time? Would it not be more enriching to bear active witness to this evolution? And if Beethoven's music is still alive within us and continues to inspire and inform us about how we relate with the world, is it not absolutely crucial that we should be alert to its enduring vitality and modernity? And why should music lovers be denied the opportunity to associate the new insights of living musicians with this immortal repertoire?

The discographical history at our disposal these days is as rich and varied as it could possibly be. And thus, despite their age, there are some among the great Beethovenians of the past, whose performances continue to speak eloquently to us, and others whose readings seem less relevant today. The recordings of Schnabel and Gulda, although very different, have for example been a constant source of deep inspiration for me.

In concert, I still remember certain genuine musical revelations gleaned during my student days at the Conservatoire. The intensity (and the gestures!) of Richter in Op. 31 Nos 2 and 3, the exuberant and infectious joyfulness of Badura-Skoda as he electrified the First Concerto, and the extreme dynamic contrasts (those *sforzati!*) of Menahem Pressler of the Beaux Arts Trio in the 'Archduke' remain engraved in my memory and helped me better to understand the Beethovenian spirit.

But in addition to these numerous revelatory moments, the discovery of the fundamental creative impulses of the composer comes about in the first place from a reading of the musical text. And these sonatas present us with some intriguing questions. What to do, for instance, with the twenty-four *fortissimos* in the first movement alone of Op. 7? With the sixteen *fermate* and eleven

pianissimos in the finale of Op. 10 No. 3? And to begin with the very first note of the very first sonata, should it be played *staccato* even though it does not have a relevant marking?

As far as the tempos are concerned, the annotations of Czerny, with their carefully applied metronome indications, give us a quite accurate idea of how this close disciple of Beethoven viewed this point at different times of his life. The instruments of the day were certainly less powerful and their keyboards much lighter in touch than those of today, two factors which perhaps explain Czerny's sometimes astonishingly rapid tempos. But not only that. What these indications also show us is the almost outrageous virtuosity of this young composer, who right from his first works demanded from his interpreters a mastery of instrumental technique that was of the highest order.

Should it be necessary here to draw the attention of readers and listeners to the endless hours of work needed to master simply the double thirds which open the third sonata (Op. 2 No. 3)? Or the persistent left-hand arpeggios in the *Prestissimo* of the first sonata (Op. 2 No. 1)?

Oh, those left hand parts of Beethoven!! How much labour these accompaniments

demand, in which no formula ever repeats itself! Indeed, in each sonata he gave himself the goal of finding, within what is normally unassuming territory, something innovative, new.

To offer these sonatas in their chronological order is for me self-evidently appropriate. Probably influenced by my work on Haydn's sonatas and the questions surrounding the repetition of both halves of movements, I believe that it is not until we listen to the sonatas by Beethoven in their order of composition that we come to appreciate how the composer's desire for artistic freedom questioned that practice. Indeed, in his third sonata he, as it were, undermines the repeat of the second half by introducing a shocking modulation [to A flat] just before the end of the first movement (at 8'10"), the climax of the piece, following it with a virtuoso cadenza. One could not of course in any circumstance hear this passage to its full effect twice. On the other hand, in other sonatas (the *Allegro vivace* of Op. 2 No. 2 and the *Presto* of Op. 10 No. 2) the repeat of the second half is questionable because Beethoven gives us indications which might appear contradictory: two dots at the double bar clearly indicate a repeat, but at the same time could be a *fermata* sign, signalling the end. In these two instances I have opted for the repeat.

It is thanks to my friend Jeremy Hayes, that renowned and obsessively enquiring musical scholar, that my attention was drawn to the excellent work of William Drabkin and to the sketches of Beethoven's Op. 10 No. 1. Those among you who are curious, as was I, to listen to this sonata in its original form can do so by programming tracks 1, 2, 11, and 12 of disc three. This will allow you to hear for the first time the longer version in four movements, in which the *Prestissimo* Finale is more developed, and which Beethoven ultimately rejected. Thanks to this reconstruction, we are thus able to penetrate a little further into the mind of Beethoven, to follow his choices and the compositional processes which in this particular case were to lead him to refine and distil his brilliant musical thoughts.

© 2012 Jean-Efflam Bavouzet

Translation: Stephen Pettitt

The multi-award-winning recordings and dazzling concert performances of **Jean-Efflam Bavouzet** have long established him as one of the most outstanding pianists of his generation. He has worked with conductors such as Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons,

Krzysztof Urbański, Yan Pascal Tortelier, and Gianandrea Noseda. During the 2010 / 2011 season he also performed with Vladimir Jurowski and the London Philharmonic Orchestra at the BBC Proms, made his debut with the New York Philharmonic at Vail Valley Music Festival, and toured the US and Canada with Daniele Gatti and the Orchestre national de France.

During the 2011 / 2012 season, he will return to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under Vladimir Ashkenazy and appear with the Budapest Festival Orchestra under Ivan Fischer, Orchestre national de Lyon under Leonard Slatkin, Finnish Radio Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, Orchestre philharmonique de Strasbourg, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, and a host of others.

An active recitalist, he regularly performs at the Southbank Centre's International Piano Series and at the Wigmore Hall in London, the Roque d'Anthéron and Piano aux Jacobins festivals in France, the Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, the Bozar in Brussels, and the Forbidden City Concert Hall in Beijing.

An exclusive recording artist for Chandos, Jean-Efflam Bavouzet has won multiple awards for his recording of the Complete Works for Solo Piano by Debussy, including a *BBC Music Magazine Award* for Volume 3 and a *Gramophone Award* for Volume 4. The first volume of his new series devoted to the Piano Sonatas by Haydn received the prestigious Choc de l'année in 2010 while his recent recording of Bartók's Piano Concertos with the BBC Philharmonic and his recording of works by Ravel and Debussy with the BBC Symphony Orchestra have both received great critical acclaim.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he was invited by Sir Georg Solti to make his debut with the Orchestre de Paris in 1995 and is widely considered as the Maestro's last discovery. As well as performing worldwide, Bavouzet has recently completed a transcription for two pianos of Debussy's dance poem *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. He won first prize in the International Beethoven Competition in Cologne as well as the Young Concert Artists Auditions in New York in 1986.

Jean-Efflam Bavouzet is Artistic Director of the Lofoten Piano Festival in Norway.



© Benjamin E. Lovega

Jean-Efflam Bavouzet at his home in Paris

Beethoven: Klaviersonaten, Teil 1

Frühe Sonaten

Als er im November 1792 in Wien eintraf – um “durch Haydns Hände [...] Mozarts Geist” zu erhalten, wie Graf Ferdinand Waldstein es prophetisch formulierte –, widmete Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) sich dem Studium des Kontrapunkts und der Komposition vor allem von Instrumentalmusik. In den folgenden acht Jahren umfasste sein Schaffen Werke in einer Reihe verschiedener Gattungen, wobei Musik für oder mit Klavier dominierte. Es fällt nicht schwer, den Einfluss Mozarts, der in Beethovens Heimatstadt Bonn überaus geschätzt wurde, nachzuvollziehen, vor allem in den Klavierkonzerten und der Kammermusik; in der Tat wurden Mozartsche Vorbilder nicht nur für die drei ersten Klavierkonzerte vermutet, sondern auch für eine Reihe von Kammermusikwerken Beethovens aus den 1790er Jahren. Die Klaviersonaten hingegen zeigen den jungen Komponisten als eine ganz eigene Stimme in der österreichischen Hauptstadt.

Beethovens frühe Sonaten sind nach einem größeren Maßstab konzipiert als die seiner Vorläufer: Er legte sie von Anfang an in sinfonischen Proportionen an, mit vier Sätzen anstelle der üblichen drei; die dreisätzig Disposition übernahm er nur allmählich als Alternative zur “Großen Sonate”, wie die ausgedehntere Form gemeinhin genannt wurde.

Werk	Entstehungszeit	Anzahl der Sätze
op. 2 Nr. 1	1793 – 1795	4
op. 2 Nr. 2	1794 / 95	4
op. 2 Nr. 3	1794 / 95	4
op. 7	1796 / 97	4
op. 10 Nr. 1	1795 – 1797	3
		(ursprünglich viersätzig angelegt)
op. 10 Nr. 2	1796 / 97	3
		(ohne langsamen Satz)
op. 10 Nr. 3	1797 / 98	4
op. 13	1797 / 98	3
		(mit langsamer Einleitung zum ersten Satz)
op. 14 Nr. 1	1798	3
		(ohne langsamen Satz)

op. 14 Nr. 2	1798	3
		(ohne Menuett / Trio)
op. 22	1800	4
op. 26	1800 / 01	4

Nach 1800 wird die formale Anlage von Beethovens Sonaten wesentlich flexibler: Während dreisätzigte Werke vorherrschen, bestehen mehrere Sonaten aus lediglich zwei Sätzen, andere enthalten ineinander übergreifende Sätze, und außerdem bildet sich eine ganz neue Form heraus – die Sonate „quasi una fantasia“, in der verschiedene Satztypen zu einzigartigen neuen Formen miteinander verknüpft werden (etwa op. 27 Nr. 1, op. 101 und op. 110). Beethoven sollte nur noch eine einzige Sonate in der viersätzigen Form schreiben – die „Hammerklavier“-Sonate op. 106.

Der Klavierstil der frühen Sonaten umfasst eine Vielzahl von Satztechniken. In den gesamten 1790er Jahren findet sich die Kombination einer melodischen Partie in der rechten Hand mit harmonischer Unterstützung in der linken, aber Beethoven bedient sich auch bei anderen Gattungen; so entlehnt er etwa die unisono-Schreibweise des sinfonischen Stils und die eher „obligate Begleitung“ des Streichquartetts und anderer kammermusikalischer Werke. In den Anfangstakten der ersten Sonate kann man den

Quartettklang unmittelbar heraushören – die Antwort auf das zu Beginn stehende „Raketenthema“ von op. 2 Nr. 1 ist eine zweitaktige Passage für die linke Hand allein, gefolgt von einem zweistimmigen Kontrapunkt in der rechten: Es entsteht der Eindruck, dass hier ein Cello auf die erste Violine antwortet, woraufhin diese wiederum – gemeinsam mit der zweiten – auf diesen Einwurf im tiefen Register reagiert:



Es scheint fast, als benutze Beethoven die Klaviersonate als Versuchsgelände für das Streichquartett, eine Gattung, die er erst in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahr aufgriff. In den Sonaten der 1790er Jahre stehen die Partien der rechten und linken Hand oft in einem Dialog, der eher für ein Streichduo charakteristisch ist als für ein Tastenwerk.

Drei Sonaten op. 2 (1793–1795, veröffentlicht 1796), Joseph Haydn gewidmet

Nr. 1 in f-Moll

Die Sonaten op. 2 sind Beethovens erste

solistische Klavierwerke, die mit einer Opuszahl veröffentlicht wurden. Über ihre Entstehungsgeschichte ist kaum etwas bekannt, da die autographen Handschriften verloren und nur einige wenige Skizzen überliefert sind, darunter ein ausgedehnter Entwurf zum ersten Satz von op. 2 Nr. 1. Außerdem besitzen wir eine frühe Quelle für zwei Sätze aus diesen Sonaten – ein Klavierquartett in C-Dur, das zu einer Gruppe von drei Werken gehört, die Beethoven im Alter von vierzehn Jahren in Bonn komponiert hatte. Das Hauptthema des langsamen Satzes in F-Dur wurde für das *Adagio* von op. 2 Nr. 1 überarbeitet. Diese Tatsache an sich dürfte kaum überraschen – der Komponist rettete hier letztlich nur eine gute Melodie aus einem Jugendwerk. Und das *Adagio* ist das lyrische Mittelstück der Sonate, in der diese Melodie später mit ausgedehnten Verzierungen bedacht wird, fast in der Art einer Da-Capo-Arie. Die übrigen Sätze der Sonate sind knapp und konzentriert: im *Menuetto* führt Beethoven ein weiteres Mal die Satzstruktur des Quartetts ein, während der Trioabschnitt seinen Höhepunkt mittels einer bemerkenswerten Passage von parallelen Akkorden erreicht, deren Wirkung Beethoven so neuartig erschien, dass er sich veranlasst sah, Fingersätze für sie anzugeben.

Das abschließende *Prestissimo* ist einerseits stärker dem Klavieridiom verpflichtet, andererseits hat es eine einzigartige formale Anlage: Anstelle der üblichen Durchführung stellt Beethoven ein neues Thema vor, das die Anweisung *Sempre piano e dolce* trägt und das wir aufgrund des Wiederholungszeichens in dem Satz zweimal zu hören bekommen.

Nr. 2 in A-Dur

Die zweite Sonate aus Opus 2 steht in A-Dur und ist noch großräumiger angelegt. Das zu Beginn erklingende *Allegro vivace* setzt sich eher aus einer Reihe kleiner Motive zusammen als aus konventionellen “Themen”; der Satz war ein besonderer Favorit des Musiktheoretikers Donald Francis Tovey, der den Gedanken ablehnte, dass die musikalische Form sich aus einer Reihe separater Plateaus zusammensetzt, die es auszufüllen gilt. Wie er immer wieder betonte, wird die außergewöhnliche Überleitung von der Grundtonart zu ihrer Dominante, die die Anweisung *espressivo* trägt und auf ihrem Weg die Tonarten e-Moll, G-Dur, B-Dur, D-Dur, E-Dur und fis-Moll berührt, von einer schrittweise aufsteigenden Basslinie zusammengehalten. Das sich anschließende *Largo appassionato* entwickelt die Klangwelt eines Streichorchesters, das ein

pizzicato spielendes Solo-Cello (oder einen Kontrabass) begleitet: Beethoven versieht die oberen Stimmen mit der Anweisung *tenuto sempre* und die Bassstimme mit *staccato sempre*. Was als bescheidene dreiteilige Form beginnt (zwei durch einen kurzen mittleren Abschnitt verbundene "Cello-Soli"), wird mittels einer explosiven Coda aufgerüttelt, die eine Wiederkehr des Anfangsthemas in einem höheren Register ermöglicht – fast als sei dieses seinem beengenden Zwang entronnen. Wie das Menuett aus op. 2 Nr. 1 enthält auch das anschließende *Allegretto* kontrastierende Dur- und Mollabschnitte – ein motivisch ausgearbeitetes Scherzo mit ausgiebigem Wechselspiel zwischen den Händen und ein eher fließender Trioabschnitt. Das Finale, dessen Tempo schlicht mit *Grazioso* angegeben ist, ist das erste einer Reihe von Rondo-Sätzen mit moderaten Tempoanweisungen, die uns in Beethovens Sonatenschaffen immer wieder begegnen (etwa in op. 7, op. 22, op. 53 ["Waldstein"] und op. 90). Wie in den übrigen Rondos dieses Typus fällt auf, dass kontrastierende Elemente auf den stürmischen zweiteiligen Mittelabschnitt beschränkt sind (Teil C im Formschema A – B – A – C – A – B' – A), dessen beide Hälften hier die Anweisungen *fortissimo* und *staccato sempre* tragen; doch

anstatt diesen Abschnitt so enden zu lassen, wie er begann, wiederholt Beethoven den zweiten Teil *pianissimo* und *ligato* [*sic*], so dass das sanfte Rondo-Thema fast unberührt von der vorherigen Störung wiederkehren kann.

Nr. 3 in C-Dur

Die dritte Sonate, deren erster Satz zum Teil auf musikalischem Material aus dem bereits erwähnten frühen Klavierquartett in C-Dur basiert, ist durchwegs die prätentöseste der drei Stücke von op. 2. Ihre schnellen Läufe und Oktavpassagen betonen sowohl die solistischen als auch die orchestralen Aspekte des Konzerts. Das Werk entstand ungefähr zur selben Zeit wie das ebenfalls in C-Dur stehende Erste Klavierkonzert und enthält eine ausgeschriebene Kadenz von etwa zehn Takten Länge.

Dies ist die erste Komposition, in der Beethoven die tonale Struktur mit Themenwiederholungen koordiniert, um die Sonate größer erscheinen zu lassen als die Summe ihrer Bestandteile. Auf diese Weise verfährt er in der Exposition des *Allegro con brio*, wo er dieselbe Bravourfigur – in derselben Tonhöhe – zunächst verwendet, um die Grundtonart des Satzes zu verankern, und ein wenig später, um die Hörer daran zu erinnern, dass die neugewonnene Dominante

G-Dur gar nicht so weit von der Tonika entfernt ist. Außergewöhnlicher ist allerdings die Verknüpfung, die Beethoven zwischen dem Eröffnungsthema des *Allegro con brio* und dem Thema des in der entfernten Tonart E-Dur stehenden *Adagio* herstellt. Dem aufmerksamen Hörer dürfte eine Verbindung zwischen den beiden auffallen, die auf der zweimaligen Präsentation des Anfangsmotivs jedes Themas beruht, auch wenn ihre Konturen sich unterscheiden. Doch genau in dem Augenblick, in dem in der Mitte des langsamen Satzes eine perfekte Kadenz in E-Dur erwartet wird, liefert der Komponist seinen Überraschungscoup, indem er diese Kadenz unterbricht und das Thema des Satzes mit neuen Konturen ausstattet, woraus sich ein Beinahezitat des Beginns des ersten Satzes ergibt:

The image displays two musical staves. The top staff is for the first movement, *Allegro con brio*, in 2/4 time, marked *p*. It shows the initial four measures of the first theme. The bottom staff is for the second movement, *Adagio*, in 3/4 time, marked *ff*. It shows the beginning of the second theme, which is a variation of the first theme's initial motif, demonstrating the 'Beinahezitat' (near-citation) mentioned in the text.

Sonate in Es-Dur op. 7 (1796/97, veröffentlicht 1797), Gräfin Babette von Keglevics gewidmet

Aufgrund mangelnder Präsenz in den überlieferten Skizzen aus den mittleren 1790er Jahren wird angenommen, dass Beethovens vierte Sonate – die einzeln unter dem Titel *Grande Sonate* veröffentlicht wurde – im Winter 1796/97 innerhalb kurzer Zeit entstand. Das zu Beginn der Sonate stehende *Allegro molto e con brio*, bis dahin Beethovens ausgedehntester Kopsatz, greift den virtuososen Stil von op. 2 Nr. 3 auf: Der Satz beginnt mit raschen Tonrepetitionen in der linken Hand, was darauf hindeutet, dass Beethoven sich einer Klaviermechanik bediente – der sogenannten Repetitionsmechanik –, die auf früher von ihm benutzten Instrumenten nicht so gut funktioniert haben mag. Doch es ist vor allem die zweite Themengruppe in der Dominante, die das Gewicht der Exposition trägt; dieser Abschnitt konzentriert sich auf einen Choral, der innerhalb der insistierenden Achtelnoten eine kurze Atempause bietet und langsam an Schwung zunimmt, bis er zu einer noch bravouröseren Schlussgruppe überleitet, die Sechzehntelläufe, gebrochene Oktaven und Arpeggien enthält. Das *Largo, con gran espressione* entwickelt sich ähnlich wie andere frühe langsame Sätze; auch hier findet

sich wieder die aus op. 2 Nr. 2 bekannte Aufspaltung in *sempre tenuto* und *sempre staccato*, außerdem gibt es überraschende harmonische Wendungen und der Tonumfang des Klaviers von fünf Oktaven wird voll ausgeschöpft. Auch in den übrigen zwei Sätzen greift Beethoven wieder einige der in früheren Sonaten anzutreffenden Verfahrensweisen auf, zum Beispiel satztechnische Kontraste im *Allegro* (Kontrapunkt im Hauptteil, pianistische Arpeggien im Trio) und das gelassene Daherschreiten des abschließenden Rondo, das genau wie sein Gegenstück in op. 2 Nr. 2 das Wort *grazioso* in seine Tempoangabe aufnimmt. In diesem Finale, in dem Beethoven bei der Entwicklung seines Hauptthemas erneut die "Cellostimme" einsetzt, findet sich der einzige Stimmungskontrast im *Minore*-Abschnitt in der Mitte des Satzes: Selbst der kühne Wechsel in die "neapolitanische" Tonart Fes-Dur (im Notentext als E-Dur geschrieben) kann seine grundsätzliche Ruhe nicht stören.

Drei Sonaten op. 10 (1795 – 1798, veröffentlicht 1798), Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet

Nr. 1 in c-Moll

Von allen vor der "Waldstein"-Sonate (1803 / 04) entstandenen Sonaten scheint eine c-Moll-Sonate aus den 1790er Jahren

Beethoven die größte Mühe bereitet zu haben, wie aus den Skizzen und anderen Dokumenten ersichtlich wird. Zu einem Zeitpunkt war die Sonate als viersätziges Werk angelegt, mit einem ausgedehnten Scherzo und Trio als drittem Satz, bis der Komponist in seinen Skizzen notierte: "zu der [Sonate] aus C moll bleibt das Presto weg"; dieser Satz, den Beethoven in seiner Mappe mit Bagatellen aufbewahrte, blieb zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht und wird heute unter der Bezeichnung WoO 52 (Werk ohne Opuszahl Nr. 52) geführt. Zudem gibt es Skizzen zum Finale der c-Moll-Sonate mit einer Durchführung, die drei bis vier Mal länger ist als die Fassung, der Beethoven schließlich den Vorzug gab. Eine Ahnung von dem "Problem" von op. 10 Nr. 1 gewinnt man vielleicht bei der Aufführung des Werks: Während das zu Beginn stehende *Allegro molto e con brio* (in Sonatenform) und das *Adagio molto* (in der Mozartschen Sonatenform ohne Durchführung) großangelegte Stücke sind, gelingt es dem ausgesprochen kurzen *Prestissimo* nicht wirklich, ein ausgewogenes c-Moll-Finale darzustellen.

Was bewog Beethoven, diese Änderungen vorzunehmen? Er mag gespürt haben, dass das Scherzo und Trio, die zusammen drei

Druckseiten ausmachen, für einen Mittelteil dieses Werks zu lang waren – eine andere Notiz in den Skizzen fordert, “zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten”; und in der Tat ist vermutet worden, dass ein anderes, etwas kürzeres Menuett-artiges Stück in c-Moll, das ebenfalls um diese Zeit entstand – das *Allegretto* in c-Moll WoO 53 –, es zeitweilig ersetzte. Es lässt sich natürlich auch nicht übersehen, dass der Komponist die Form seiner Sonaten auch in anderen, radikaleren Aspekten überdachte: Seine Arbeit an op. 10 Nr. 1 wurde durch eine Reise nach Berlin unterbrochen, während der Beethoven zwei Sonaten für Cello und Klavier schrieb (op. 5), beide in zwei Sätzen, deren erster jeweils eine ausgedehnte langsame Einleitung erhielt. Außerdem ist belegt, dass die Arbeit an dieser Sonate und an der nächsten in c-Moll – der *Grande Sonate pathétique* – sich zeitlich überschneiden; und die Verkleinerung von op. 10 Nr. 1 hätte zumindest bewirkt, dass die beiden in derselben Tonart stehenden Werke sich weniger ähnelten.

Nr. 2 in F-Dur

Während die Dimensionen von op. 10 Nr. 1 sich für Beethoven als schwierig erwiesen, war seine nächste Komposition von vornherein als kurzes Werk konzipiert, dessen Knappheit durch das Fehlen eines langsamen Satzes noch

unterstrichen wurde. Op. 10 Nr. 2 steckt voller Überraschungen – in der Exposition des einleitenden *Allegro* gibt es eine nicht realisierte Modulation in eine entfernte Tonart, die Durchführung basiert schlicht auf einer aus drei Noten bestehenden Kadenzfigur und das Werk enthält – ebenfalls in dieser Durchführung – eine Scheinreprise. Das anschließende launenhafte *Allegretto* wird von einem Trioabschnitt gezähmt, der Beethovens sichere Handhabung von verminderten Septakkorden ebenso wie deren unerschöpfliche Auflösungsmöglichkeiten unter Beweis stellt. Im Trio dieses Satzes sind die üblicherweise zu erwartenden Wiederholungen variiert und ausgeschrieben, und im Da Capo des *Allegretto* stellt Beethoven noch weitere Variationen vor. Das abschließende *Presto* liefert ein perfektes Ende für diese geistreichste von Beethovens Klaviersonaten; zugleich deutet es insofern auf eine weitere unterschätzte F-Dur-Sonate voraus (op. 54), als der erste Teil seiner Formdisposition (der aus lediglich zweiunddreißig Takten im 2/4-Takt besteht) von dem zweiten weit übertroffen wird, da dieser fast viermal so lang ist.

Nr. 3 in D-Dur

Op. 10 Nr. 3 markiert die Rückkehr zur großformatigen Sonate; alle vier Sätze sind von

beträchtlichem Umfang und durchaus originär. Während das Hauptthema des zu Beginn stehenden *Presto* als solches eher unauffällig ist, erweist sich die Palette der von Beethoven erzielten thematischen Entwicklungen als wirklich erstaunlich. Tovey irrte ausnahmsweise einmal, als er abstritt, dass zwischen der einleitenden viertönigen Figur und dem eher lyrischen zweiten Thema eine Beziehung bestehe: Es geht weniger darum, dass das zweite Thema mit einer rhythmischen Diminution eben dieser Figur beginnt (D – Cis – H – A in Achtel- anstelle von Viertelnoten), als darum, dass die Lücke in der folgenden Zeile, also A – Gis – E, schon bald zu A – Gis – Fis – E ergänzt wird:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand consists of quarter notes: D4, C#4, B3, A3. The left hand has a bass line with quarter notes: F#3, E3, D3, C#3. The second staff continues the piece with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents, while the left hand continues with a bass line. The key signature remains two sharps.

Anschließend initiiert diese Figur eine der längsten Sequenzreihen in der gesamten Klavierliteratur.

Indem er auf das *Presto* ein *Largo e mesto* von großem Pathos folgen ließ, überschritt Beethoven den emotionalen Rahmen von allem bis dahin Geschaffenen. Die Wirkung des langsamen Satzes beruht vor allem auf Veränderungen der Satztechnik – die anfänglichen vollstimmigen Akkorde weichen allmählich einer melodischen Linie, deren Sanglichkeit eher mit dem späten Stil des Komponisten assoziiert wird. (Ein Schwesterwerk dieses *Largo e mesto* ist der in d-Moll stehende langsame Satz des ebenfalls 1798 entstandenen Streichquartetts op. 18 Nr. 1.) Das ruhige *Menuetto* und sein lebhaftes Trio stellen die im Grunde positive Stimmung der Sonate wieder her; und das abschließende *Allegro*, ein Sonatenrondo, bekräftigt diese Atmosphäre nicht nur, sein Anfangsmotiv erinnert zudem an das Thema des *Presto*, während die die Durchführung auflockernden harmonischen Überraschungen experimentelle Pfade erkunden, die in der zuvor komponierten Sonate bereits angedeutet werden.

Grande Sonate pathétique in c-Moll op. 13
(vollendet 1798, veröffentlicht 1799), Fürst Carl von Lichnowsky gewidmet
Während das letzte Werk von op. 10 Beethovens vertiefte Beschäftigung mit der

Gattung der Klaviersonate bereits erkennen ließ, stellt seine *Grande Sonate pathétique* einen weiteren Schritt in diese Richtung dar. Das den ersten Satz einleitende gewichtige *Grave* wird im anschließenden *Allegro di molto e con brio* zweimal wieder aufgegriffen – zu Beginn der Durchführung und ganz am Schluss des Satzes. Das ist nicht nur einfach ein origineller Zug, denn eigentlich verknüpft die Durchführung die Hauptmotive von *Allegro* und *Grave* zu einem einzigen musikalischen Gedanken. Das *Adagio cantabile* wird häufig gleich dem ersten Satz der „Mondschein“-Sonate wie ein eigenständiges Werk behandelt, wobei sein zu Recht berühmtes Anfangsthema als Rahmen für ein Rondo mit dem Formschema A – B – A – C – A dient. Die Ursprünge dieses Satzes finden sich in früherem Skizzenmaterial: Eine Passage von großer harmonischer Kraft im C-Teil basiert anscheinend auf einem Mitte der 1790er Jahre entworfenen „*Mineur* zum Menuett in as“, wobei allerdings bisher noch kein passendes Menuett in dieser Tonart aufgetaucht ist. Der letzte Satz der *Pathétique* steht ebenfalls in Rondoform; er basiert auf thematischem Material von großer Schönheit, es fehlt jedoch die für die Schlusssätze von Beethovens früheren Sonaten charakteristische kontrastierende Faktur.

Zwei Sonaten op. 14 (1799, im selben Jahr veröffentlicht), Baroness Josefine von Braun gewidmet

Nr. 1 in E-Dur

Zur selben Zeit wie op. 13 entstanden und im selben Monat veröffentlicht ist ein Paar von Klaviersonaten in Durtonarten; obwohl die beiden von der *Pathétique* in den Schatten gestellt wurden, konnte man diese drei Werke als eine mit op. 2 und op. 10 vergleichbare Gruppe von Klaviersonaten ansehen. In dem die erste der beiden Sonaten op. 14 eröffnenden *Allegro* weicht der konventionelle Klavierstil – Melodie in der rechten Hand, Begleitung in der linken – schon bald einer eher kontrapunktischen Behandlung des musikalischen Materials, die bei der Ausführung das Überkreuzen der Hände erforderlich macht. (Möglicherweise haben diese Passagen Beethoven dazu inspiriert, das Werk einige Jahre später für Streichquartett zu bearbeiten, allerdings war er der Meinung, dass das Ergebnis die hierzu notwendigen Anstrengungen nicht rechtfertigte.) Die Anweisungen zum zweiten Satz sind von besonderem Interesse. Das *Allegretto* steht in der Molltonika (e-Moll), während der Trioabschnitt mit der Bezeichnung *Maggiore* eine andere Tonika hat, nämlich C-Dur. Allerdings war dieser Satz Beethovens erstes

Menuett mit einem strukturell unvollständigen Trioabschnitt, das heißt, es handelt sich bei dem als *Maggiore* bezeichneten Mittelteil nicht um ein eigenständiges Werk in C-Dur, sondern er erscheint nur in Bezug auf den Hauptteil sinnvoll. Diese mangelnde Unabhängigkeit ist nicht nur im Da Capo des *Allegretto* zu hören, sondern auch in der eigens ausgeschrieben Coda, in deren abschließender Kadenz die harmonische Beziehung zwischen den beiden Tonarten deutlich herausgearbeitet ist.

Nr. 2 in G-Dur

Während das *Allegro comodo*-Rondo von op. 14 Nr. 1 voller rhythmischer und harmonischer Überraschungen steckt und vor allem auch die Wiederholung des Hauptthemas große Variabilität aufweist, wird das Schwesterwerk dieser Sonate – op. 14 Nr. 2 in G-Dur – ganz besonders wegen seiner rhythmischen Feinheiten bewundert, wie bereits in der Eröffnungsfigur des *Allegro* zu hören ist. Bis zur Mitte der ersten Phrase ist es ohne Einblick in die Partitur praktisch unmöglich festzustellen, wo die Taktschwerpunkte liegen, und sobald der Komponist eine Kadenz erreicht, wendet er seine Aufmerksamkeit bereits einem neuen Thema mit einer neuen rhythmischen Figur zu – dem Kreieren

eines Beschleunigungseffekts mittels der Verminderung der Notenwerte anstelle eines tatsächlichen Tempowechsels. Das aus einem Thema mit drei Variationen bestehende *Andante* ist eine Etüde in Synkopierung und wechselnder Taktbetonung, bis schließlich die letzte Variation ein abschließendes verkürztes Zitat des Themas mit seiner eigenen – rhythmischen – Wendung präsentiert. Diese letzte von Beethovens Klaviersonaten aus den 1790er Jahren endet mit einem *Allegro assai*, bei dem es sich, obwohl es mit „Scherzo“ betitelt ist und in der Tat voller Esprit steckt, eigentlich um ein weiteres Rondo-Finale handelt; hier entstammen die rhythmischen Einfälle einem auf Hemiolen basierenden Thema – einem Motiv, das aus zwei Achtelnoten im 3/8-Takt besteht.

© 2012 William Drabkin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Solisten

Warum heutzutage eine weitere Aufnahme der Beethoven-Sonaten?

Vor etwa zehn Jahren hätte ich zweifellos geantwortet, dass es vielleicht nicht notwendig sei, einer bereits umfassenden Liste von Gesamteinspielungen eine weitere hinzuzufügen, die, selbst wenn man

annimmt, dass sie nicht völlig unbeachtet bliebe, doch kaum den Vergleich mit den zahllosen Interpretationen der großen Pianisten der Vergangenheit vermeiden könnte. Und dann spann ich diesen Gedanken bis zu seinem logischen Schluss und zwang mich, mir eine – letztlich absurde – Welt vorzustellen, in der kein Pianist für sich das Recht beanspruchen könnte, diese Musik auf eine CD zu bannen, da bereits alles über sie gesagt worden ist und dies auf jede erdenkliche Weise. Heute würde ich diese Frage daher nicht mehr in genau dieser Form stellen. Eher: Ist es nicht von gerechtfertigtem Interesse, zu untersuchen, wie unsere Sicht auf ein bestimmtes Repertoire sich im Laufe der Zeit entwickelt hat? Wäre es nicht eine Bereicherung, als aktiver Zeuge an dieser Entwicklung zu partizipieren? Und wenn Beethovens Musik in uns noch immer lebendig ist und uns weiterhin inspiriert und Einfluss darauf hat, wie wir uns zu der uns umgebenden Welt in Bezug setzen, ist es dann nicht absolut wesentlich, dass wir uns ihrer beständigen Vitalität und Modernität bewusst sind? Und warum sollte Liebhabern der Musik die Möglichkeit verwehrt sein, die neuen Erkenntnisse zeitgenössischer Musiker mit diesem unsterblichen Repertoire in Beziehung zu setzen?

Die uns gegenwärtig zur Verfügung stehende historisch gewachsene Diskographie ist so reichhaltig und vielseitig wie nur irgend möglich. Und somit gibt es unter den großen Beethoven-Interpreten der Vergangenheit einige Meister, deren Darbietungen uns ungeachtet ihres Alters auch heute noch unmittelbar ansprechen, während andere heute weniger relevant erscheinen. Die Aufnahmen von Schnabel und Gulda zum Beispiel waren mir trotz ihrer Verschiedenartigkeit beide eine stete Quelle tiefer Inspiration.

Was meine persönlichen Erfahrungen im Konzert betrifft, so erinnere ich mich noch lebhaft an bestimmte genuine musikalische Offenbarungen, die sich mir in meiner Studentenzeit am Conservatoire aufboten. Die Intensität (und die Gestik!) von Richter in op. 31 Nr. 2 und 3, die überschäumende und ansteckende Freude, mit der Badura-Skoda das Erste Klavierkonzert beseelte, und die extremen dynamischen Kontraste (diese *sforzati!*), die Menahem Pressler vom Beaux Arts Trio im "Erzherzog" herausarbeitete, sind mir eine dauerhafte Erinnerung und haben mir geholfen, den Beethovenschen Geist besser zu verstehen.

Doch neben diesen zahlreichen Momenten der Erkenntnis erwächst die Entdeckung der fundamentalen schöpferischen Impulse eines

Komponisten vor allem aus dem Studium des musikalischen Texts. Und diese Sonaten konfrontieren uns mit einer Reihe von interessanten Fragen. Was ist zum Beispiel mit den vierundzwanzig *fortissimos* allein im ersten Satz von op. 7 anzufangen? Mit den sechzehn Fermaten und elf *pianissimos* im Finale von op. 10 Nr. 3? Und, um mit der allerersten Note der allerersten Sonate zu beginnen, soll diese *staccato* gespielt werden, obwohl sie keine entsprechende Anweisung trägt?

Was die Tempi betrifft, so vermitteln uns die Anmerkungen von Czerny mit ihren sorgfältig gesetzten Metronom-Angaben eine recht genaue Vorstellung davon, wie dieser dem Meister nahestehende Beethoven-Schüler diesen Aspekt zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens betrachtete. Die Instrumente seiner Zeit waren sicherlich weniger kraftvoll und die Klaviere von leichterem Anschlag als heute – zwei Faktoren, die vielleicht Czernys manchmal erstaunlich schnelle Tempi erklären. Doch nicht nur das. Was diese Angaben uns auch zeigen, ist die fast unerhörte Virtuosität dieses jungen Komponisten, der von seinen ersten Werken an seinen Interpreten die höchste Meisterschaft der Instrumentaltechnik abverlangte.

Ist es notwendig, an dieser Stelle die Aufmerksamkeit der Leser und Hörer auf die endlosen Übungsstunden zu lenken, deren es bedarf, um auch nur die Terzenketten zu beherrschen, mit denen die dritte Sonate (op. 2 Nr. 3) beginnt? Oder die anhaltenden Arpeggien der linken Hand im *Prestissimo* der ersten Sonate (op. 2 Nr. 1)?

O diese Partien für die linke Hand bei Beethoven!! Wie viel Arbeit diese Begleitungen verlangen, in denen keine einzige Formel sich jemals wiederholt! Tatsächlich setzte Beethoven sich in jeder Sonate das Ziel, innerhalb dieses normalerweise anspruchslosen Territoriums etwas Neues und Innovatives zu finden.

Diese Sonaten in ihrer chronologischen Abfolge einzuspielen, versteht sich meines Erachtens von selbst. Ich glaube – wohl unter dem Eindruck meiner Arbeit an den Haydn-Sonaten und den im Zusammenhang mit der Wiederholung beider Satzhälften aufgetauchten Fragen –, dass wir erst, wenn wir Beethovens Sonaten in der Reihenfolge ihrer Entstehung anhören, einen Sinn dafür entwickeln, wie sehr sein Wunsch nach künstlerischer Freiheit diese Praxis in Frage stellte. Tatsächlich unterminiert er in seiner dritten Sonate die Wiederholung der zweiten Hälfte geradezu, indem er kurz vor dem Ende

des ersten Satzes (bei 8'10"), dem Höhepunkt des Werks, eine überraschende Modulation (nach As-Dur) einführt und auf diese eine virtuose Kadenz folgen lässt. Natürlich könnte man diese Passage unter keinen Umständen mit der gleichen Wirkung zweimal hören. In anderen Sonaten hingegen (dem *Allegro vivace* von op. 2 Nr. 2 und dem *Presto* von op. 10 Nr. 2) ist die Wiederholung der zweiten Hälfte fraglich, da Beethoven uns Anweisungen gibt, die widersprüchlich erscheinen könnten: Die zwei Punkte am Doppelstrich weisen eindeutig auf eine Wiederholung hin, könnten aber auch als Fermatenzeichen gelesen werden, das das Ende signalisiert. Ich habe mich in beiden Fällen für die Wiederholung entschieden.

Meinem Freund Jeremy Hayes, dem renommierten, obsessiv wissbegierigen Musikgelehrten, verdanke ich den Hinweis auf die ausgezeichnete Arbeit von William Drabkin und die Skizzen zu Beethovens op. 10 Nr. 1. Sollten Sie gleich mir daran interessiert sein, diese Sonate in ihrer ursprünglichen Form zu hören, so programmieren Sie Track 1, 2, 11 und 12 von CD 3. Auf diese Weise können Sie zum ersten Mal die längere Fassung in vier Sätzen hören, in der das *Prestissimo*-Finale weiter entwickelt ist und die Beethoven schließlich verwarf. Dank dieser Rekonstruktion können wir nun ein

wenig tiefer in Beethovens Geist eindringen, seine Entscheidungen nachvollziehen und die kompositorischen Prozesse verfolgen, die ihn in diesem spezifischen Fall dazu brachten, seine brillanten musikalischen Gedanken zu verfeinern und herauszufiltern.

© 2012 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 hat mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbański, Yan Pascal Tortelier und Gianandrea Noseda zusammengearbeitet. In der Spielzeit 2010 / 11 ist er zudem mit Vladimir Jurowski und dem London Philharmonic Orchestra im Rahmen der BBC Proms aufgetreten, hat mit dem New York Philharmonic sein Debüt auf dem Vail Valley Music Festival gefeiert und auf einer Tournee mit Daniele Gatti und dem Orchestre national de France die USA und Kanada bereist.

In der Spielzeit 2011 / 12 wird er erneut mit dem Deutschen Symphonie-Orchester

Berlin unter Vladimir Ashkenazy gastieren und mit dem Budapest Festival-Orchester unter Ivan Fischer, dem Orchestre national de Lyon unter Leonard Slatkin, dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester, dem Boston Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Strasbourg, dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sowie einer Vielzahl weiterer Ensembles auftreten.

Auch als Recitalist ist Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Rahmen der internationalen Klaviermusikreihe im Londoner Southbank Centre und in der Londoner Wigmore Hall, auf den französischen Festivals Roque d'Anthéron und Piano aux Jacobins, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im Bozar in Brüssel und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos. Für seine Einspielung sämtlicher Soloklavierwerke von Debussy hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter einen Preis des *BBC Music Magazine* für Teil 3 und einen *Gramophone Award* für Teil 4. Die erste Folge seiner neuen

CD-Reihe mit sämtlichen Klaviersonaten von Joseph Haydn wurde 2010 mit dem renommierten Choc de l'année ausgezeichnet, während seine jüngst eingespielten Aufnahmen von Bartóks Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic und seine Einspielung von Werken Ravels und Debussys mit dem BBC Symphony Orchestra von der Kritik mit großer Begeisterung aufgenommen wurden.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire feierte 1995 auf Einladung von Sir Georg Solti sein Debüt mit dem Orchestre de Paris und gilt gemeinhin als die letzte künstlerische Entdeckung des Maestro. Neben seiner internationalen Tätigkeit als Interpret hat Bavouzet jüngst eine Transkription von Debussys Poème dansé *Jeux* für zwei Klaviere fertiggestellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist. 1986 gewann er den ersten Preis beim Internationalen Beethoven-Wettbewerb in Köln und ging zudem als Sieger aus den "Young Concert Artists Auditions" in New York hervor.

Jean-Efflam Bavouzet ist Künstlerischer Leiter des Lofoten-Klavierfestivals in Norwegen.



© Benjamin Falovega

Jean-Efflam Bavouzet

Beethoven: Sonates pour piano, volume 1

Sonates de jeunesse

Lorsqu'il arriva à Vienne en novembre 1792 – afin de “recevoir l'esprit de Mozart des mains de Haydn”, comme l'écrivit prophétiquement le comte Ferdinand Waldstein – Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) se consacra à l'étude du contrepoint et à la composition de musique essentiellement instrumentale. Sa production des huit années suivantes touche à divers genres, mais reste dominée par la musique pour ou avec piano. Il n'est pas difficile de trouver des traces de l'influence de Mozart, qui était vénéré à Bonn, la ville natale de Beethoven, surtout dans les concertos pour piano et dans la musique de chambre; en effet, on a pu trouver des modèles mozartiens non seulement pour les trois premiers concertos pour piano, mais aussi pour plusieurs œuvres de musique de chambre de Beethoven des années 1790. Mais avec ses sonates pour piano, le jeune compositeur représente une voix originale dans la capitale autrichienne.

Les premières sonates sont écrites à plus grande échelle que celles des prédécesseurs de Beethoven: dès le début, Beethoven les

conçut dans des proportions symphoniques, avec quatre mouvements plutôt que les trois mouvements conventionnels, et il n'adopta que peu à peu le plan tripartite comme alternative à la “grande sonate”, expression communément réservée à la forme plus vaste.

Œuvre	Composition	Nombre de mouvements
Op. 2 no 1	1793 – 1795	4
Op. 2 no 2	1794 – 1795	4
Op. 2 no 3	1794 – 1795	4
Op. 7	1796 – 1797	4
Op. 10 no 1	1795 – 1797	3
		(conçue à l'origine en quatre mouvements)
Op. 10 no 2	1796 – 1797	3
		(pas de mouvement lent)
Op. 10 no 3	1797 – 1798	4
Op. 13	1797 – 1798	3
		(avec introduction lente au premier mouvement)
Op. 14 no 1	1798	3
		(pas de mouvement lent)
Op. 14 no 2	1798	3
		(pas de menuet / trio)

Op. 22	1800	4
Op. 26	1800 – 1801	4

Après 1800, le plan de la sonate beethovénienne devient beaucoup plus fluide: si les œuvres en trois mouvements prédominent, plusieurs sonates n'en comptent que deux, d'autres ont des mouvements qui s'enchaînent, alors que, tout compte fait, une nouvelle forme voit le jour: la sonata "quasi una fantasia" dans laquelle les types de mouvement sont intimement liés pour créer des modèles originaux et uniques (op. 27 no 1; op. 101; op. 110). Beethoven n'allait écrire qu'une seule autre sonate de forme quadripartite: l'op. 106, la "Hammerklavier".

Dans les sonates de jeunesse, l'écriture pianistique englobe un grand nombre de textures. Si une partie mélodique à la main droite avec soutien harmonique de la main gauche est évidente tout au long des années 1790, Beethoven emprunte aussi des textures à d'autres genres, notamment l'écriture à l'unisson du style symphonique ou l'accompagnement plus "obbligato" du quatuor à cordes et d'autres formes de musique de chambre. On peut entendre le son du quatuor dans les premières mesures de la première sonate: la réponse au thème initial de l'op. 2 no 1, un accord parfait

ascendant en arpège qui s'élance comme une flèche tierce par tierce, est un passage de deux mesures pour la main gauche seule, suivi d'un contrepoint à deux voix à la main droite: somme toute, un violoncelle répond au premier violon et le premier, accompagné du second, réagit à son tour à cette intrusion dans le registre grave:



C'est presque comme si Beethoven utilisait la sonate pour piano comme terrain d'essai pour le quatuor à cordes, genre qu'il n'allait pas aborder avant d'avoir atteint l'âge de vingt-sept ans. Dans les sonates des années 1790, les parties de main droite et de main gauche s'engagent souvent dans un dialogue plus caractéristique d'un duo à cordes que d'une œuvre pour clavier.

**Trois Sonates, op. 2 (1793 – 1795, publiées en 1796), dédiées à Joseph Haydn
No 1 en fa mineur**

Les sonates de l'Opus 2, sont les premières œuvres pour clavier seul de Beethoven publiées avec un numéro d'opus. On sait très peu de choses sur l'histoire de leur

composition, car les manuscrits autographes sont perdus et seules quelques esquisses nous sont parvenues, notamment un assez long brouillon du premier mouvement de l'op. 2 no 1. Nous disposons aussi d'une source ancienne pour deux mouvements de ces sonates: un quatuor avec piano en ut majeur, figurant dans un recueil de trois œuvres que Beethoven avait composées à Bonn à l'âge de quatorze ans. Le thème principal de son mouvement lent, en fa majeur, fut refaçonné pour l'*Adagio* de l'op. 2 no 1, ce qui en soi n'est peut-être pas surprenant: le compositeur récupérait simplement un bon thème d'une œuvre de son adolescence. Et l'*Adagio* est la clé de voûte lyrique de la sonate, où le thème est ensuite soumis à une ornementation élaborée, presque à la manière d'une aria *da capo*. Les autres mouvements de la sonate sont succincts et tendus: dans le *Menuetto*, Beethoven réintroduit les textures de quatuor, alors que le trio atteint son point culminant dans un remarquable passage d'accords parallèles, dont l'effet était suffisamment nouveau pour qu'il se sente obligé d'ajouter des doigtés. Si le *Prestissimo* final est écrit de façon plus idiomatique pour le piano, il relève aussi de la conception la plus spéciale: au lieu du développement habituel, Beethoven introduit un nouveau thème – marqué *Sempre piano e*

dolce – que l'on entend deux fois à cause des indications de reprise dans le mouvement.

No 2 en la majeur

La deuxième sonate de l'Opus 2, en la majeur, est conçue sur une échelle encore plus grande. Son *Allegro vivace* initial, davantage construit sur des petits motifs que sur ce que l'on appellerait par convention des thèmes, était particulièrement apprécié du théoricien de la musique Donald Francis Tovey, qui désapprouvait l'idée selon laquelle la forme musicale se compose d'espaces distincts qui doivent être remplis: comme il ne se lassait jamais de le faire remarquer, l'extraordinaire transition de la tonalité de base vers sa dominante, qui est marquée *espressivo* et passe en chemin par les tonalités de mi mineur, sol majeur, si bémol majeur, ré majeur, mi majeur et fa dièse mineur, est unifiée par une ligne de basse montant par degré. Le *Largo appassionato* qui suit crée l'univers sonore d'un orchestre à cordes accompagnant un violoncelle solo (ou une contrebasse), pizzicato: Beethoven marque les voix supérieures *tenuto sempre*, la ligne de basse *staccato sempre*. Ce qui commence comme une modeste forme ternaire (une courte section centrale relie les deux "solos de violoncelle") est troublé par une coda explosive qui permet

au thème initial de réparaître dans un registre plus aigu, comme s'il était délivré de son asservissement. L'*Allegretto* suivant, comme le menuet de l'op. 2 no 1, comprend des sections en majeur et en mineur de texture contrastée: un scherzo à base de motifs, riche d'interactions entre les mains, avec un trio plus fluide. Le finale, dont l'indication de tempo se limite simplement à la mention *Grazioso*, est le premier d'une série de rondos destinés à être joués dans un mouvement modéré, que l'on retrouve tout au long des sonates de Beethoven (d'autres figurent dans l'op. 7, l'op. 22, l'op. 53 ["Waldstein"] et l'op. 90). Comme dans les autres rondos de ce type, on découvre que le contraste est réservé à la section centrale bipartite houleuse (partie C de forme A – B – A – C – A – B' – A), ici en deux moitiés, marquées *fortissimo* et *staccato sempre*; mais au lieu de conclure cette section comme elle a commencé, Beethoven reprend la seconde moitié *pianissimo* et *ligato* [*sic*], si bien que le thème doux du rondo peut refaire surface presque oublié de la perturbation précédente.

No 3 en ut majeur

La troisième sonate, dont le premier mouvement repose en partie sur du matériau tiré du Quatuor avec piano en ut majeur de jeunesse

précédemment mentionné, est la plus constamment tape-à-l'œil des trois œuvres qui constituent l'op. 2. Ses traits et passages en octaves rapides traduisent à la fois les aspects solistes et orchestraux du concerto. Cette œuvre est presque contemporaine du Premier Concerto pour piano, également en ut majeur, et comprend une cadence écrite d'environ dix mesures.

C'est la première œuvre où Beethoven coordonne la structure tonale avec le rappel thématique pour essayer de donner à la sonate une dimension apparente supérieure à la somme de ses parties. Il utilise d'abord ce procédé au sein de l'exposition de l'*Allegro con brio*, en se servant de la même figure de bravoure – dans le même registre – pour renforcer la tonalité de base du mouvement et, un peu plus tard, pour rappeler aux auditeurs que la dominante à laquelle il vient de parvenir, sol majeur, n'est pas si éloignée de la tonalité de base. Toutefois, le lien que fait Beethoven entre le thème initial de l'*Allegro con brio* et celui de l'*Adagio*, écrit dans la tonalité éloignée de mi majeur, est encore plus extraordinaire. Les auditeurs astucieux discerneront peut-être une relation entre les deux qui résulte de la double présentation du motif initial de chaque thème, malgré leurs contours différents. Mais juste à l'endroit où

l'on attend une cadence parfaite en mi majeur au milieu du mouvement lent, le compositeur donne son coup terrible en interrompant cette cadence et en refaçonnant le thème du mouvement avec un nouveau contour, ce qui conduit à une quasi citation du début du premier mouvement:



**Sonate en mi bémol majeur, op. 7
(1796 – 1797, publiée en 1797), dédiée à
la Comtesse Babette von Keglevics**

En raison du manque de documentation dans les esquisses du milieu des années 1790, on estime que la quatrième sonate de Beethoven – publiée séparément, sous le titre *Grande Sonate* – fut composée rapidement au cours de l'hiver 1796 – 1797. L'*Allegro molto e con brio* initial, le plus long premier mouvement de Beethoven jusqu'alors, conserve le style

virtuose de l'op. 2 no 3: il commence par des notes répétées rapides à la main gauche, ce qui laisse penser que Beethoven voulait tirer parti d'une caractéristique du mécanisme du piano – l'échappement rapide – qui ne fonctionnait peut-être pas aussi bien sur les instruments qu'il avait utilisés auparavant. Mais c'est le second groupe de thèmes, à la dominante, qui porte le poids de l'exposition; cette section se concentre sur un choral, qui fournit un répit provisoire aux croches persistantes et prend peu à peu de l'élan; elle mène à un groupe conclusif d'une bravoure encore supérieure avec des traits de doubles croches, des octaves brisées et des arpèges. Le *Largo, con gran espressione* poursuit le cours tracé par les mouvements lents antérieurs, revisitant la division de texture *sempre tenuto / sempre staccato* utilisée dans l'op. 2 no 2, avec des changements de direction harmonique inattendus et exploitant à fond l'étendue de cinq octaves du piano. Dans les deux autres mouvements, Beethoven reprend de même certains procédés trouvés dans les sonates antérieures, notamment les contrastes de texture de l'*Allegro* (contrepoint dans la section principale, arpèges pianistiques dans le trio) et le tempo tranquille du Rondo qui, rappelant son homologue de l'op. 2 no 2, comporte le mot *grazioso* dans l'indication

de tempo. Dans ce finale, où Beethoven exploite à nouveau la “voix du violoncelle” lorsqu’il développe son thème principal, le seul contraste d’atmosphère se présente dans le *Minore* au milieu du mouvement: même le glissement audacieux dans la tonalité “napolitaine” de fa bémol majeur (écrite en mi majeur dans la partition) ne peut entamer son calme intrinsèque.

**Trois Sonates, op. 10 (1795 – 1798, publiée en 1798), dédiée à la Comtesse Anna Margarete von Browne
No 1 en ut mineur**

De toutes les sonates pour piano antérieures à la “Waldstein” (1803 – 1804), une sonate en ut mineur du milieu des années 1790 semble avoir posé à Beethoven le plus de problèmes, comme en témoignent les esquisses et autres documents. À une certaine époque, elle fut conçue comme une œuvre en quatre mouvements, avec un long scherzo et trio comme troisième mouvement, jusqu’à ce que le compositeur note dans ses esquisses: “zu der [Sonate] aus C moll bleibt das Presto weg” (le Presto doit être retiré de la sonate en ut mineur); ce mouvement, que le compositeur conserva dans son dossier de bagatelles, resta inédit de son vivant et est identifié de nos jours sous la référence

WoO 52 (œuvre no 52 sans numéro d’opus). On trouve aussi des esquisses pour le finale de la Sonate en ut mineur avec un développement trois à quatre fois plus long que celui auquel Beethoven a fini par aboutir. Peut-être est-il possible de discerner une partie du “problème” de l’op. 10 no 1 à l’exécution: si l’*Allegro molto e con brio* initial (en forme sonate) et l’*Adagio molto* (dans la forme sonate mozartienne sans développement) sont des morceaux importants, le minuscule *Prestissimo* n’offre guère une conclusion équilibrée en ut mineur.

Qu’est-ce qui motiva ces changements chez Beethoven? Il eut peut-être l’impression que le scherzo et le trio, qui font trois pages imprimées, étaient trop longs pour occuper une position centrale dans l’œuvre: une autre remarque dans les carnets d’esquisses stipule “zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten” (menuets très courts pour les nouvelles sonates) et on pense qu’une autre œuvre de type menuet en ut mineur, un peu plus courte, composée vers cette époque – un *Allegretto* en ut mineur, WoO 53 –, en aurait pris brièvement la place. On ne peut bien sûr négliger le fait que le compositeur était en train de repenser la forme de ses sonates de manière plus radicale: le travail sur l’op. 10 no 1 fut interrompu par un voyage à Berlin, au

cours duquel Beethoven écrivit deux sonates pour violoncelle et piano (op. 5), toutes deux en deux mouvements, avec de longues introductions lentes pour les premiers d'entre eux. En outre, il est prouvé que Beethoven a travaillé simultanément sur cette sonate et sur la suivante en ut mineur – la *Grande Sonate pathétique* –, et la miniaturisation de l'op. 10 no 1 a au moins différencié quelque peu les deux sonates de même tonalité.

No 2 en fa majeur

Si les dimensions de l'op. 10 no 1 causèrent des problèmes à Beethoven, sa sonate suivante fut conçue d'emblée comme une œuvre courte, brièveté soulignée par l'absence de mouvement lent. L'op. 10 no 2 est une sonate pleine de surprises: une modulation non réalisée dans une tonalité éloignée au cours de l'exposition de l'*Allegro* initial, un développement fondé simplement sur une figure cadentielle de trois notes, une "fausse reprise" dans le même développement. L'*Allegretto* versatile qui suit est dompté par un trio qui montre l'assurance du compositeur dans le maniement des accords de septième diminuée et de leurs modes inépuisables de résolution. Dans le trio de ce mouvement, les reprises conventionnelles font l'objet de variations entièrement écrites; au *da capo*

de l'*Allegretto*, Beethoven introduit d'autres variations. Le *Presto* final constitue la conclusion parfaite de la sonate pour piano la plus spirituelle de Beethoven; il laisse aussi présager une autre sonate sous-estimée en fa majeur, op. 54, dans la mesure où la première partie de sa forme (seulement trente-deux mesures à 2/4) est éclipsée par la seconde, près de quatre fois plus longue.

No 3 en ré majeur

L'op. 10 no 3 marque un retour à la grande sonate, dont chacun des quatre mouvements est substantiel et original. Si le thème principal du *Presto* initial est en lui-même assez quelconque, l'étendue du développement thématique qu'en tire Beethoven est vraiment incroyable. Pour une fois, Tovey a eu tort de nier une relation entre la figure initiale de quatre notes et le second sujet plus lyrique: ce n'est pas tant le fait que ce dernier commence par une diminution rythmique de cette figure (ré – ut dièse – si – la), en croches au lieu de noires, mais plutôt que le trou de la ligne suivante (la – sol dièse – mi) est vite comblé (la – sol dièse – fa dièse – mi):





après quoi la figure entame l'une des plus longues séries de séquences de la littérature pianistique.

En faisant suivre le *Presto* d'un *Largo e mesto* très pathétique, Beethoven dépasse la portée émotionnelle de tout ce qu'il a écrit jusqu'alors. Une grande partie de l'effet du mouvement lent vient des changements de texture: les accords épais du début font peu à peu place à une ligne mélodique d'une qualité vocale plus généralement associée au style de la fin de sa vie (il y a un pendant de ce *Largo e mesto*, le mouvement lent en ré mineur du Quatuor à cordes, op. 18 no 1, également composé en 1798). Le calme *Menuetto* et son trio virevoltant rétablissent l'atmosphère fondamentalement positive de la sonate; l'*Allegro* final, un rondo-sonate, garde non seulement cette atmosphère, mais son motif initial rappelle le thème du *Presto* et les surprises harmoniques qui ponctuent le développement recherchent des possibilités d'exploration auxquelles il fut fait allusion dans la précédente sonate.

Grande Sonate pathétique en ut mineur, op. 13 (achevée en 1798, publiée en 1799),

dédiée au Prince Carl von Lichnowsky

Si la dernière sonate de l'op. 10 laisse entrevoir l'engagement plus profond de Beethoven dans le domaine de la sonate pour piano, sa *Grande Sonate pathétique* représente une autre étape dans cette voie. Le *Grave* monumental qui introduit le premier mouvement sera rappelé deux fois au cours de l'*Allegro di molto e con brio* suivant: au début de développement et à la fin du mouvement. Ce n'est pas simplement une "touche originale": le développement fait vraiment fusionner les principaux motifs de l'*Allegro* et du *Grave* en une seule idée. L'*Adagio cantabile*, comme le premier mouvement de la Sonate "Au Clair de lune", jouit souvent du statut de pièce indépendante, son thème initial, célèbre à juste titre, servant de cadre pour soutenir une forme en rondo A – B – A – C – A. On peut trouver l'origine de ce mouvement dans des esquisses antérieures, où un passage d'une grande puissance harmonique dans la section C repose sur une "section en mode mineur pour le menuet en la bémol" esquissé au milieu des années 1790, bien qu'aucun menuet dans cette tonalité n'ait encore fait surface. Le dernier mouvement de la *Pathétique* est aussi en forme rondo; il repose sur des thèmes d'une grande beauté, mais manque des textures contrastées caractéristiques des finales des précédentes sonates de Beethoven.

Deux Sonates, op. 14 (1799, publiées la même année), dédiées à la Baronne Josefine von Braun

No 1 en mi majeur

Deux sonates pour piano dans des tonalités majeures, contemporaines de l'Opus 13, furent publiées au cours du même mois; même si elles sont éclipsées par la *Pathétique*, on peut considérer que les trois œuvres forment un recueil de sonates pour piano comparable à l'Opus 2 et à l'Opus 10. Dans l'*Allegro* initial de la première des sonates, op. 14, un style de piano conventionnel – mélodie à la main droite, accompagnement à la main gauche – s'efface bientôt derrière des textures plus contrapuntiques qui nécessitent des croisements de mains au cours de l'exécution (ces passages inspirèrent peut-être à Beethoven l'arrangement de cette œuvre pour quatuor à cordes quelques années plus tard, un travail qu'il trouva disproportionné par rapport à l'effort requis). Les indications portées sur le deuxième mouvement méritent attention. L'*Allegretto* est écrit à la tonique mineure (mi mineur); le trio est marqué *Maggiore*, mais a une tonique différente: ut majeur. Ce mouvement fut néanmoins le premier menuet de Beethoven à présenter un trio incomplet sur le plan structurel: la section centrale *Maggiore* n'est pas une pièce

autonome en ut majeur, mais n'a de sens que par rapport à la section principale. Le manque d'indépendance se perçoit non seulement au *da capo* de l'*Allegretto*, mais encore dans la Coda écrite spécialement, dans la cadence finale où les relations harmoniques entre les deux tonalités sont clairement explicitées.

No 2 en sol majeur

Si le Rondo *Allegro comodo* de l'op. 14 no 1 regorge de surprises rythmiques et harmoniques, avec beaucoup de diversité dans la réexposition du thème principal, le pendant de cette sonate – op. 14 no 2, en sol majeur – est encore plus réputé pour ses subtilités rythmiques, comme on peut l'entendre dans la toute première figure de l'*Allegro*. Sans partition, il est impossible de dire exactement où sont les temps forts avant le milieu de la première phrase; et dès que Beethoven atteint une cadence, il tourne déjà son attention vers un nouveau thème avec une nouvelle caractéristique rythmique: la création d'un effet d'accélération par une réduction des valeurs des notes plutôt qu'un réel changement de tempo. L'*Andante*, un thème avec trois variations, est un exercice de syncopes et de contre-temps jusqu'à la dernière variation, qui présente une dernière exposition abrégée du thème avec sa propre

tournure – rythmique. La dernière sonate pour piano composée par Beethoven dans les années 1790 s'achève par un *Allegro assai* qui, même s'il s'intitule "Scherzo" et ne manque pas d'esprit, n'en constitue pas moins un autre finale en rondo; ici les ingéniosités rythmiques proviennent d'un thème conçu en hémiole: un motif d'une durée de deux croches, à 3 / 8.

© 2012 William Drabkin
Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

Pourquoi enregistrer encore les sonates de Beethoven aujourd'hui?

Il y a une dizaine d'années j'aurais sans doute répondu qu'il n'est peut être pas nécessaire de rajouter à la liste déjà si fournie d'intégrale une version supplémentaire qui, en supposant qu'elle ne passe pas totalement inaperçue, ne pourra éviter les comparaisons avec les nombreuses références des illustres pianistes du passé. Et puis, poussant ce raisonnement jusqu'au bout, je me suis mis à imaginer un monde finalement absurde où aucun pianiste n'avait donc plus "le droit" de graver cette musique au disque puisque tout avait déjà été dit et de toutes les manières possibles. Donc aujourd'hui, pour moi, la question ne se pose

plus en ces termes. Mais plutôt n'est-ce pas justement digne d'intérêt de voir l'évolution des interprétations et des canons esthétiques à travers le temps? N'est-il pas plus enrichissant d'avoir un rôle actif de témoin de cette évolution? Et si la musique de Beethoven est toujours aussi vivante en nous et continue à nous provoquer dans notre rapport au monde, n'est-il pas justement indispensable de témoigner de cette vitalité et de cette constante modernité? Et pourquoi les mélomanes seraient-ils contraints de ne plus pouvoir associer de nouveaux visages d'interprètes vivants à ce répertoire immortel?

L'héritage discographique dont nous disposons aujourd'hui est aussi riche et varié que possible. Pourtant il y a parmi les grands beethoveniens du passé certains dont les interprétations continuent malgré le temps à nous parler et d'autres moins. Par exemple, les enregistrements de Schnabel et Gulda, bien que très différents, ont toujours été pour moi une grande source d'inspiration.

Au concert je me rappelle encore certaines véritables révélations musicales vécues pendant mes années d'études au Conservatoire. L'intensité (et les gestes!) de Richter dans l'op. 31 no 2 et no 3, la joie exubérante et communicative de Badura-Skoda électrisant le Premier Concerto et les contrastes dynamiques

extrêmes (les *sforzati!*) de Menahem Pressler du Beaux Arts Trio dans l' "Archiduc" sont restés gravés dans ma mémoire et m'ont aidé à mieux saisir le geste beethovénien.

Mais en plus de ces chocs nombreux et révélateurs, retrouver l'impulsion créatrice initiale du compositeur passe d'abord par une lecture du texte. Or ces sonates posent des interrogations: que faire, par exemple, des vingt-quatre *fortissimos* dans le seul premier mouvement de l'op. 7? Des seize points d'orgue et onze *pianissimos* du finale de l'op. 10 no 3? Et à commencer par la première note de la première sonate, doit-elle être jouée *staccato* alors qu'elle n'a pas de point?

En ce qui concerne les tempos, les commentaires de Czerny, avec leurs indications métronomiques systématiques, nous donnent une idée assez précise de comment ce disciple proche de Beethoven voyait la chose à différentes périodes de sa vie. Les instruments d'époques étaient certes moins puissants, et possédaient un clavier bien plus léger, que ceux d'aujourd'hui, deux facteurs qui peuvent peut-être expliquer les tempos parfois étonnamment rapides de Czerny. Mais pas seulement. Ce que ces tempos nous montrent c'est aussi cette virtuosité presque provocante chez ce jeune compositeur qui, dès ces premiers opus, exige de ses interprètes une maîtrise technique instrumentale de haut vol.

Est-il nécessaire d'attirer ici l'attention de nos lecteurs / auditeurs sur les dizaines d'heures de travail requises pour maîtriser ne serait-ce que les doubles tierces qui ouvrent la troisième sonate (op. 2 no 3)? Ou les arpèges incessants de la main gauche du *Prestissimo* de la première (op. 2 no 1)?

Ah! Ces mains gauches de Beethoven!! Quel travail demandent ces accompagnements dont pas une formule ne se répète! Comme si à chaque sonate, il s'était donné le but de trouver dans ce domaine normalement discret, quelque chose d'innovant.

Présenter ces sonates dans leur ordre chronologique est pour moi une évidence. Sans doute influencé par mon travail sur les sonates de Haydn et la problématique des doubles reprises, ce n'est qu'en écoutant celles de Beethoven dans leur ordre de composition que l'on peut se rendre compte du désir d'émancipation du compositeur par rapport à cette pratique. En effet, dès sa troisième sonate, en introduisant peu avant la fin du premier mouvement une surprenante modulation (à 8'10"), point culminant du morceau suivi d'une cadence virtuose, il "sape", pour ainsi dire, la seconde reprise car on ne pourrait bien sûr en aucun cas entendre deux fois cette cadence à grand effet. Dans d'autres sonates par contre (l'*Allegro vivace* de l'op. 2 no 2 et le

Presto de l'op. 10 no 2) les secondes reprises sont questionnables car Beethoven nous donne des indications qui pourraient paraître contradictoires: à savoir à la fois deux points à la double barre indiquant clairement de faire la reprise, mais également un point d'orgue signalant que c'est une fin. Dans ces deux cas j'ai opté pour la reprise.

C'est à mon ami Jeremy Hayes, grand érudit musical à la curiosité incessante, que je dois d'avoir attiré mon attention sur l'excellent travail de William Drabkin et les sketches de Beethoven de l'op. 10 no 1. Pour ceux d'entre vous qui sont curieux, comme je l'ai été, d'entendre cette sonate dans sa première mouture, vous pourrez en programmant les plages 1, 2, 11 et 12 du troisième disque compact écouter pour la première fois la version "longue" en quatre mouvements dont le *Prestissimo* est plus développé et à laquelle, finalement, Beethoven a renoncé. Grâce à cette reconstitution, nous pouvons ainsi "rentrez" un peu plus dans le cerveau de Beethoven, suivre ses choix et son processus compositionnel qui le conduiront dans ce cas précis à condenser et raccourcir sa géniale pensée musicale.

© 2012 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 d'éblouissantes prestations en concert. Il travaille avec des chefs d'orchestre tels Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Christoph von Dohnányi, Sir Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski, Yan Pascal Tortelier et Gianandrea Noseda. Au cours de la saison 2010 / 2011, il a également joué avec Vladimir Jurowski et le London Philharmonic Orchestra aux Proms de la BBC, fait ses débuts avec le New York Philharmonic au Festival de musique de Vail Valley, et effectué des tournées aux États-Unis et au Canada avec Daniele Gatti et l'Orchestre national de France

Au cours de la saison 2011 / 2012, il jouera à nouveau avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin sous la direction de Vladimir Ashkenazy et se produira avec l'Orchestre du Festival de Budapest sous la baguette d'Ivan Fischer, l'Orchestre national de Lyon sous la direction de Leonard Slatkin, l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise, le Boston Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, l'Orchestra

Sinfônica do Estado de São Paulo et bien d'autres encore.

En récital, il est très actif et joue régulièrement dans l'International Piano Series du Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, au Festival de la Roque d'Anthéron et dans le cadre de Piano aux Jacobins en France, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d'Amsterdam, au Bozar de Bruxelles et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Jean-Efflam Bavouzet, qui enregistre exclusivement chez Chandos, a remporté de multiples récompenses pour son intégrale de la musique pour piano seul de Debussy; il a notamment été couronné par le *BBC Music Magazine* pour le volume 3 et par la revue *Gramophone* pour le volume 4. Le premier volume de cette nouvelle série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a été l'un des prestigieux "Chocs de l'année" 2010 du *Monde de la musique*. En outre, son récent

enregistrement des concertos pour piano de Bartók avec le BBC Philharmonic et celui des œuvres de Ravel et Debussy avec le BBC Symphony Orchestra ont tous deux reçu un accueil très favorable de la critique.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, il a été invité par Sir Georg Solti à faire ses débuts à l'Orchestre de Paris en 1995 et est généralement considéré comme la dernière découverte du maestro. Tout en jouant dans le monde entier, Bavouzet a récemment achevé une transcription pour deux pianos de *Jeux*, le poème dansé de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. Il a remporté le premier prix au Concours international Beethoven de Cologne, ainsi que les Young Concert Artists Auditions de New York en 1986.

Jean-Efflam Bavouzet est directeur artistique du Festival de piano des îles Lofoten en Norvège.

Also available

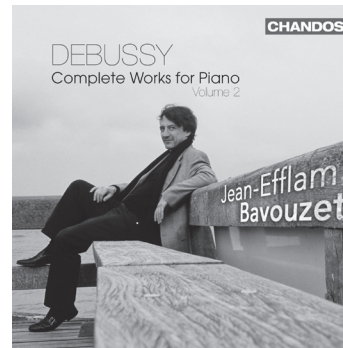


CHAN 10421

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 1



Also available

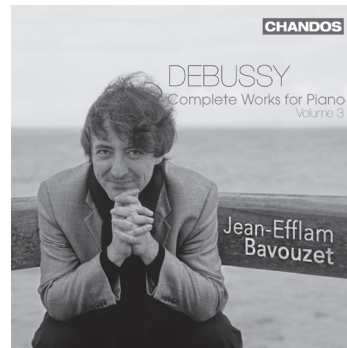


CHAN 10443

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 2



Also available

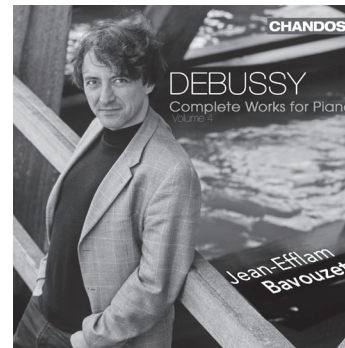


CHAN 10467

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 3



Also available



CHAN 10497

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 4



Also available

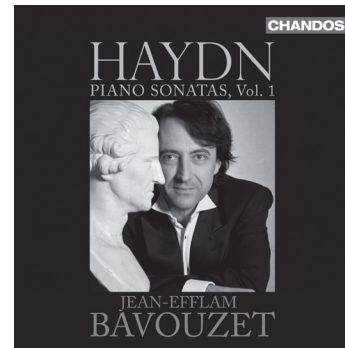


CHAN 10545

Debussy
Complete Works for Piano, Volume 5



Also available

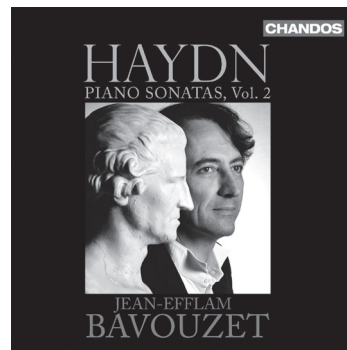


CHAN 10586

Haydn
Piano Sonatas, Volume 1



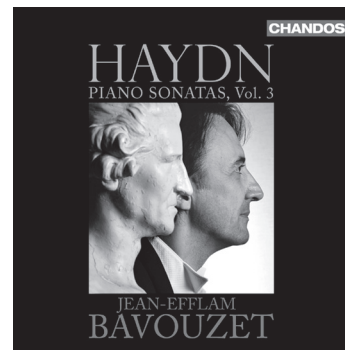
Also available



CHAN 10668

Haydn
Piano Sonatas, Volume 2
—

Also available



CHAN 10689

Haydn
Piano Sonatas, Volume 3
—

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: 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 Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



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.

Steinway Model D (587462) concert grand piano hired from Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 28 – 30 October 2008 (Sonatas, Op. 2),

28 – 30 September 2010 (Sonatas, Opp. 7, 13, and 14), and 14 – 16 December 2011 (Sonatas, Op. 10)

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega

Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 1 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10720(3)

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10720(3)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)
PIANO SONATAS, VOLUME 1

COMPACT DISC ONE

1–4	SONATA, OP. 2 NO. 1	19:26
5–8	SONATA, OP. 2 NO. 2	25:22
9–12	SONATA, OP. 2 NO. 3	24:53
		TT 69:54

COMPACT DISC TWO

1–4	SONATA, OP. 7 'GRANDE SONATE'	28:30
5–7	SONATA, OP. 13 'GRANDE SONATE PATHÉTIQUE'	18:26
8–10	SONATA, OP. 14 NO. 1	13:19
11–13	SONATA, OP. 14 NO. 2	15:59
		TT 75:37

COMPACT DISC THREE

1–3	SONATA, OP. 10 NO. 1	17:47
4–6	SONATA, OP. 10 NO. 2	16:44
7–10	SONATA, OP. 10 NO. 3	21:56
11	PRESTO, WoO 52 (DISCARDED FROM OP. 10 NO. 1)	4:13
12	PRESTISSIMO (ORIGINAL FINALE OF OP. 10 NO. 1)	5:07
		TT 68:57

**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**
PIANO

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BEETHOVEN: PIANO SONATAS, VOL. 1 – Bavouzet

CHANDOS
CHAN 10720(3)